



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Autor ist tot, lang leben die Leserinnen!“
Der Körper als Problemzone des Erzählens im
Kontext weiblicher Lektüre im höfischen Roman um
1200

Verfasserin

Mag. Tamara Radak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Matthias Mey

Danksagungen

Mein Dank gilt zuallererst Prof. Matthias Meyer, der mein Interesse für die Ältere Deutsche Literatur durch seine spannende Herangehensweise an diese Texte und seinen grundsätzlichen Enthusiasmus im Umgang mit Literatur geweckt hat und mir im Rahmen meiner Diplomarbeit stets mit hilfreichen Literaturtipps und konstruktiven Anmerkungen zur Seite stand.

Ebenso möchte ich mich bei allen Wegbegleitern dieser *queste*, besonders aber bei meinen Eltern bedanken, die mich ein weiteres Mal mit unverzagtem *mannes und frouwes muot* und einem außerordentlich hohen Maß an Einfühlsamkeit durch die Momente des *zwîvels* und der anschließenden *vröude* begleitet haben. Natürlich auch bei meinem *knight in shining armour*, der stets Verständnis für Zeiten selbst auferlegter *mâze* aufgebracht und mich außerdem durch seine Ruhe und Geduld unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

Danksagungen.....	3
1. Einleitung.....	6
2. Sigune als Lesesenende	9
2.2. Der <i>Parzival</i> - Prolog.....	11
2.2.1. Die Darstellung von Frauenfiguren im <i>Parzival</i>	14
2.3. Sigune als Leserin im <i>Titurel</i>	16
2.4. Sigune als Minneheilige im <i>Parzival</i>	23
3. Höfische Idylle? Iwein und das lesende Fräulein.....	30
3.1. Hartmann von Aue: <i>Iwein</i>	30
3.1.2. Körper von Gewicht: Laudine	33
3.2. Chrétien de Troyes - <i>Yvain</i>	35
4. Der Widerspenstigen Zähmung	45
4.1. Sibylle	45
4.1.1. <i>Aeneis</i> – <i>Sibylla furibunda</i>	45
4.1.2. <i>Roman d’Eneas</i> – Sibylle als <i>sage prestresse</i>	52
4.1.3. Heinrich von Veldeke – <i>Eneasroman</i> : Körper als <i>memento mori</i>	55
4.2. Cundrie la surziere.....	62
5. Ausblick: Alternative Lektürekonstellationen	69
5.1. Lesende Paare	69
5.1.1. Francesca und Paolo – Dante als <i>Galeotto</i>	69
5.1.2. Tristan und Isolde – das <i>senemære</i> der <i>senedære</i>	72
6. Rückblick und Zusammenfassung	76
7. Bibliographie	78
Abstract.....	82
Lebenslauf	83

1. Einleitung

In der heutigen Zeit erscheint die Vorstellung einer lesenden Frau zumindest im westlichen Kulturkreis selbstverständlich, da Frauen im Allgemeinen die gleiche Lese- und Schreibkompetenz zugesprochen wird wie Männern. In der Zeit um 1200 war dies allerdings keineswegs der Fall. Frauen, die sich mit Literatur beschäftigten, stellten nicht nur in literarischen Texten, sondern auch im realen Leben eher eine Ausnahme als die Regel dar. Adelige Damen lernten zwar unter Umständen mit dem Psalter, ihrem einzigen persönlichen Besitz, lesen und wurden mit Hilfe dieses Buches in der lateinischen Sprache unterrichtet, aber literarische Texte weltlichen Inhalts wurden hierfür nicht verwendet.¹

Diese Arbeit widmet sich außergewöhnlichen weiblichen Figuren in der höfischen Literatur um 1200, die durch ihre Bildung und Lesefähigkeit aus der Masse hervorstechen und aus diesem Grund auch gleichzeitig von den übrigen Figuren ausgegrenzt werden. Eine weitere Besonderheit vieler dieser Frauen zeichnet sich in ihrem unhöfischen Benehmen ab, sowie in einer stark auf den Körper fokussierten Darstellungsweise. Gerade der Zusammenhang zwischen ausgeprägt körperlicher Metaphorik und Leseakt bildet den Grundstein dieser Arbeit. Unter dem Begriff „Körperlichkeit“ werden in diesem Fall sowohl Beschreibungen der Figuren und ihres Aussehens in Form einer *descriptio* verstanden, als auch Szenen, in denen der Körper einer Figur eine markante Rolle spielt. Die hauptsächliche Forschungsfrage mit der sich diese Arbeit beschäftigt ist, inwiefern ein Zusammenhang zwischen exzessiv dargestellter Körperlichkeit und weiblicher Lektüre besteht und durch welche sprachlichen, strukturellen oder kontextuellen Mittel dieser Zusammenhang in den Texten verhandelt wird.

Der Körper wird im Kontext weiblicher Lektüreerlebnisse insofern zur Problemzone des Erzählens, als er in den Leseszenen entweder überpräsent oder auf auffällige Weise ausgeklammert ist (*Iwein*), niemals jedoch eine

¹ Vgl. hierzu Felix HEINZER: *Über das Wort hinaus lesen? Der Psalter als Erstlesebuch und die Folgen für das mittelalterliche Verhältnis zum Text*. In: Eckart Conrad Lutz [Hrsg.]: *Freiburger Kolloquium 2004*. Berlin: Schmidt, 2006 (Wolfram-Studien 18), S. 147 – 168, S. 147: „Lesekompetenz wird im Mittelalter in aller Regel anhand des Psalters erworben, nicht nur im Kloster, sondern auch im Milieu höfischer Gesellschaft, und hier vor allem auf Seiten der Frau.“ Dieser Artikel bietet einen konzisen Überblick über die realhistorische Situation dieser Art der Aneignung von Wissen und deren mögliche weitreichende Konsequenzen im Kontext der Lese- und Interpretationsfähigkeit.

neutrale Position einnimmt. Lesen in gewissen Kontexten, etwa in der Verbindung von Text und körperlichem Begehren (*Titirel*, *Inferno*, *Tristan*), führt unweigerlich ins Verderben. In anderen Zusammenhängen stellen sowohl die Belesenheit und der hohe Grad an Bildung als Zeichen von Überlegenheit, als auch die damit zusammenhängende starke Präsenz des (unästhetischen) Körpers eine Bedrohung für die restliche Gesellschaft dar (Sibylle und Cundrie).

Den Anfang dieser Arbeit bildet die Betrachtung eines Paradebeispiels problematischer Lektüre: Wolframs Sigune. Im zweiten Kapitel erfolgt zunächst eine Analyse der im Text selbst getätigten Aussagen über die jeweils diametral entgegengesetzten Aufgabenbereiche von Männern und Frauen. Außerdem soll an dieser Stelle gezeigt werden, inwiefern sich die Darstellung außergewöhnlich gebildeter oder lesekundiger Figuren (Cundrie und Sigune) im *Parzival* von der Beschreibung anderer weiblicher Figuren abhebt. Als Gegenbeispiel dient hier die hauptsächlich indirekte und auf ihre formalen Akte als Königin und reduzierte Charakterisierung Ginovers. Im weiteren Verlauf des Kapitels erfolgt eine eingehende Beschäftigung mit Sigunes Lektüerverhalten im zweiten Titirelfragment und ihren Begegnungen mit dem Titelhelden im *Parzival*.

Als Gegenbeispiel zu Sigunes gefährlicher und normwidriger Lektüre im *Titirel* dient die auf den ersten Blick harmlose und unproblematische Vorlesesituation der Tochter des Burggrafen in Hartmanns *Iwein*. Bei näherer Betrachtung dieser Textpassage ergeben sich einige Auffälligkeiten – so wird etwa der Körper des Mädchens vom Erzähler bei der *descriptio* auffällig weit in den Hintergrund gerückt, offenbar mit dem Ziel, weder den Leser noch Iwein in Versuchung kommen zu lassen, ihn begehrllich zu finden. Stattdessen werden Lesekompetenz und Verstand des Mädchens fast übermäßig oft betont. Diese Darstellungsweise bildet einen krassen Gegensatz zur Beschreibung Laudines, die von Iwein zunächst fast ausschließlich auf ihren schönen Körper reduziert wird. Es folgt eine Gegenüberstellung der Leseszene mit der altfranzösischen Vorlage, in der dem Körper der Vorleserin eine durchaus wichtige und grundsätzlich konträre Rolle zukommt.

Das vierte Kapitel widmet sich schließlich zwei (laut)starken Frauen, Sibylle und Cundrie. Eine Besonderheit der Sibyllenfigur stellt ihre disparate

Darstellungsweise in den verschiedenen Werken dar – während sie bei Vergil noch wild in ihrer Höhle brüllt und tobt, sitzt sie etwa bei Heinrich von Veldeke vor ihrer Behausung, liest in einem Buch und erteilt Eneas freundlich Auskünfte. Cundrie stellt im *Parzival* zunächst den Inbegriff unhöfischen Benehmens und Aussehens dar, unterwirft sich jedoch bei der zweiten Begegnung mit Parzival höfischen Normen, indem sie ihn einerseits für ihren emotionalen Ausbruch um Verzeihung bittet und andererseits ihr unhöfisches Antlitz unter einem Tuch verbirgt.²

Das letzte Kapitel bietet einen Ausblick auf weitere Lektüresituationen, die auf die eine oder andere Weise die Liste der außergewöhnlichen Leserinnen ergänzen. Weibliche Leserinnen spielen in diesen Werken zwar eine wichtige Rolle, der Fokus liegt jedoch auf der gemeinsamen Lektüre des jeweiligen Liebespaares und der Konsequenzen ihres Leseaktes. Als vielzitiertes Paradebeispiel hierfür stehen Paolo und Francesca aus Dantes *Inferno* ein, die sich zu sehr mit dem Text des *Prosalancelot* identifizieren und aus diesem Grund (oder auch: mit dieser Rechtfertigung) einen Ehebruch begehen, der tragische Folgen hat. Tristan und Isolde, ebenfalls ein durch und durch problematisches, und vielleicht sogar noch öfter zitiertes Liebespaar, haben zwar in der Minnegrotte keine realen, sondern imaginierte Texte vor sich, die sie einander im Sinne einer *consolatio* erzählen.³ Sowohl in Dantes fünftem Gesang des *Infernos* als auch in Gotfrieds *Tristan* wird eine Verbindung zwischen Text und Begehren hergestellt, die sich ebenfalls bei Sigunes Leseakt im *Titirel* findet und somit den (Lese-)Kreis schließt.

² Die Idee, dass eine reine Verhüllung unästhetischer Gesichtszüge natürlich an sich nicht weniger problematisch ist als die gesamte Konzeption der Figur, wird im Kapitel 4.2. ausführlicher behandelt.

³ Vgl. Gert HÜBNER: *Erzählform im höfischen Roman*. Studien zur Fokalisierung im "Eneas", im "Iwein" und im "Tristan". Tübingen [u.a.]: Francke, 2003 (Bibliotheca Germanica 44), S. 268: „Das Interesse an Unglücksgeschichten und Versagersagen gründet in den Lebensproblemen des Rezipienten, ihre Wirkung ist eine konsolatorische – ein halber Trost allerdings nur, denn der gute Rezipient sucht in der Dichtung nicht den Wegweiser aus dem Tränental, sondern möchte erfahren, daß es anderen so ging wie ihm: So erzählen sich auch Tristan und Isolde in der Minnegrotte Geschichten von unglücklich Liebenden.“

2. Sigune als Lesesenende

Die Figur der Sigune Wolframs von Eschenbach ist sicherlich eine der aufregendsten und meistinterpretierten Figuren des mittelalterlichen Textkorpus überhaupt. Die Besonderheit dieser Figur liegt hauptsächlich in ihrer unkonventionellen Lektüre im *Titirel*, und an ihrer kryptischen Formulierung „*ein bracken seil gap im den pîn*“⁴ im *Parzival*. Bei Chrétien de Troyes wird Sigune namenlos, als „*cousine*“⁵ eingeführt, und es findet nur eine Begegnung mit ihr statt. Diese Begegnung ist allerdings für die Entwicklung des Titelhelden zentral, da Parzival (ebenso wie später bei Wolfram) seinen Namen erfährt – hier fällt er ihm allerdings spontan ein. Wie bei Wolfram ist sie demnach ein ausschlaggebender Faktor in der Identitätsstiftung des Protagonisten.

Um die Figur der Sigune in ihrer (notwendigerweise fragmentierten) Ganzheit analysieren zu können, halte ich es für sinnvoll, sowohl den *Parzival*, als auch den *Titirel* heranzuziehen, da nur eine vergleichende Betrachtung die Komplexität ihres Charakters zum Ausdruck bringen kann. Gerade weil die Sigunefigur in den beiden Texten verschieden dargestellt wird, erweist sich eine Analyse ihres Auftretens in beiden Werken als produktiv. Bereits gegenüber der Vorlage Chrétiens hat Wolfram erhebliche Änderungen vorgenommen, aber es scheint, als ob er im *Titirel* wiederum sein eigenes Sigunebild relativiert. Wolfram ersetzt das dem parzivalkundigen Leser bekannte Bild der pietätvollen, leidenden Witwe durch das einer jungen, selbstbewussten (teilweise sogar manipulativ erscheinenden) Frau, oder bietet zumindest eine zusätzliche Perspektive an, die derjenigen im *Parzival* diametral entgegengesetzt ist. Wie auch Alexander SAGER treffend bemerkt, impliziert der Erzähler des *Titirel*, dass sein Publikum zumindest mit den Figuren des *Parzival* vertraut ist, da sie stets ohne Erklärung oder Einführung erwähnt werden: „the 'Titirel'-narrator himself not only interprets back and forth between the two texts, but also addresses his audience as one that is familiar

⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl LACHMANN. Übersetzung von Peter KNECHT. Einführung zum Text von Bernd SCHIROK. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2003, 141, 16.

⁵ Chrétien de Troyes: *Le roman de Perceval ou le Conte du Graal*. Übers. und hrsg. von Felicitas OLEF-KRAFFT. Stuttgart: Reclam, 1991, V. 3612.

with 'Parzival', inviting them to compare and relate the stories and characters as parts of the same epic world.“⁶

Im direkten Vergleich dieser beiden Texte fällt auf, dass nicht nur die Sigunefigur verschieden dargestellt wird – auch die gesamte Gralsgesellschaft, sowie etliche Figuren der gemeinsamen literarischen Welt werden in den beiden Texten jeweils Teil anders bewertet. So erfolgt etwa am Anfang des ersten Fragments eine topische, floskelhafte Idealisierung der Gralssippe, während „mit dem Vorwissen des „Parzival“ [Anfortas, Trevrizent, Schoysiane und Herzeloide] eher als Tantaliden denn als *sælde*-verwöhnte Gralskinder [erscheinen]“ müssen.⁷

Auch in der Darstellung von Körperlichkeit sind große Abweichungen festzustellen, die im Weiteren näher analysiert werden sollen. Während besonders das zweite Fragment des *Titirel* von sehr körperbetonten (und tatsächlich „*wilde[n]*“) Metaphern und Figuren gekennzeichnet ist, tritt Sigunes Körper bei den Begegnungen mit dem Protagonisten im *Parzival* immer mehr in den Hintergrund: bei der ersten Begegnung ist sie vollständig sichtbar, bei der zweiten Begegnung befindet sie sich bereits „*ûf einer linde*“.⁸ Das dritte Mal sieht Parzival sie nur durch das Fenster ihrer Klausur, und bei der letzten Begegnung ist ihr Körper zwar gewiss sichtbar, aber leblos. Sigunes Lektüre im *Titirel* wird sowohl explizit in Verbindung mit Körperlichkeit gebracht (etwa durch die Verwendung von *tjost*-Metaphorik)⁹, als auch implizit als Verweis auf die Erfüllung der Minne zu Schionatulander, die erst nach der Wiederbeschaffung des Textes in Aussicht gestellt wird.

Die besondere Art der Metaphorik, sowie die Komplexität beider Werke für sich und als durchaus wundersame Abbildung der Gralswelt scheinen sich in der Figur der Sigune besonders gut widerzuspiegeln.

⁶ Alexander SAGER: *Minne von mæren*. On Wolfram's "Titirel". Göttingen: V & R Unipress, 2006, S. 18.

⁷ Stephan FUCHS-JOLIE: *Der „Titirel“ Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung*. In: Helmut BRACKERT, ders.: *Titirel*. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Kommentar sowie einer Einführung versehen von Helmut BRACKERT und Stephan FUCHS-JOLIE. Berlin, New York: de Gruyter, 2003. (Studienausgabe)

⁸ Wenn man sich Sigunes Position tatsächlich in einem Baum vorstellt, würde das auch ein Indiz dafür sein, dass Parzival ihren Körper nur teilweise sehen kann.

⁹ Dieser Aspekt wird in Kapitel 2.3. der vorliegenden Arbeit näher besprochen.

2.2. Der *Parzival* - Prolog

Der Erzähler im *Titirel* ist durchaus präsent, indem er zeitweise eine reflexive Position auf der Metaebene des Textes einnimmt oftmals bestimmte Figuren oder deren Aktionen diskutiert. Diese Exkurse sind jedoch meist relativ kurz gehalten und kommentieren eher das Geschehen im Text, als dass sie allgemeingültige Sentenzen über Minne, Literatur oder das höfische Leben an sich darstellen, wie es im *Parzival* oftmals der Fall ist. In Bezug auf Sigune als Leserin erscheinen besonders der Erzählerkommentar im Prolog und die „Rechtfertigung“ des Erzählers zwischen Buch II und III kennzeichnend.

Im Prolog wird zunächst scheinbar nur das männliche Publikum angesprochen,¹⁰ was einerseits aus eindeutig männlich konnotierten Begriffen wie „*unverzaget mannes muot*“ (Pz 1,5) ablesbar ist, andererseits aus dem Kommentar des Erzählers selbst. Dieser merkt nach der Abhandlung über die Beschaffenheit seines *mære* (Pz 1,1 - 2,22) explizit an, dass auch für Frauen gewisse Verhaltensregeln seinerseits vorgesehen sind, die jedoch klar von den vorhergehenden abgegrenzt werden:

*Dise manger slahte underbint
jedoch niht gar von manne sint.
für die wîp stôze ich disiu zil.
swelhiu mîn râten merken will,
diu sol wizzen war si kêre
ir prîs und ir êre,
und wem si dâ nâch sî bereit
minne und ir werdekeit,
sô daz si niht getriuwe
ir kiusche und ir triuwe. (Pz 2,23 – 3,2)*

Auffällig bei dieser Wortwahl ist bereits die Verwendung des Verbs „*stôzen*“ für die Darlegung ebendieser Regeln seitens des Erzählers, die erneut auf eine ritterliche Sphäre verweist. Somit bekräftigt sie einmal mehr die starke Unterscheidung zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ Aufgaben, die der Erzähler vornimmt. Allerdings scheint auch diese Unterscheidung wiederum problematisch, spricht der Erzähler im ersten Teil des Prologs doch hauptsächlich von der Interpretation und Deutung seines Werks und weniger von heldenhaften Rittertaten. Gleichzeitig könnte die Nähe dieses Ausdrucks

¹⁰ Der *Parzival*-Prolog ist wohl eine der umstrittensten Textstellen der gesamten mittelalterlichen Literatur, und eine Forschungsübersicht darüber vermitteln zu wollen, würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen. Ich werde mich daher auf die für das Thema relevantesten Textstellen konzentrieren und keine ganzheitliche Analyse des Prologs vornehmen.

zur weiblich konnotierten Sphäre fast als bewusst ironischer Unterton gelesen werden. Alexander SAGER löst diese scheinbare Un-, oder zumindest Vielstimmigkeit dadurch auf, dass er die literarische *queste* mit der ritterlichen gleichsetzt: „Reading and interpretation belong to the masculine sphere; the subject of the literary quest is analogous to the male subject of the chivalric quest. Women, in contrast, are addressed as subjects of morality. Their concern is not the interpretation of stories, but proper comportment in society.“¹¹ Während also dem männlichen Publikum (oder zumindest denjenigen, die von den „*tumben liuten*“ [Pz 1,16] ausgenommen sind) die Fähigkeit zum Textverständnis und zur Interpretation seiner „*guoten lêre*“ (Pz 2,8) zugetraut wird, werden von den weiblichen Mitgliedern lediglich topisch-floskelhafte Tugenden wie „*werdekeit*“ (Pz 2,30), „*kiusche*“ und „*triuwe*“ (Pz 3,4) erwartet – diese werden allerdings als durchaus konkrete Forderungen an ihre Lebensführung ausgedrückt und nicht lediglich als abstraktes Ideal. Eine strenge Grenzziehung zwischen der mit der Interpretation des *maere* (Pz 2,7) assoziierten männlichen Sphäre einerseits und dem lediglich kurz angesprochenen weiblichen Aufgabenbereich andererseits, mag an einer Stelle, deren Kommunikationssituation nicht eindeutig bestimmbar ist,¹² übereilt scheinen. Eine ähnliche Argumentationsweise wird allerdings auch in der „Rechtfertigung“ deutlich:

*schildes ambet ist mîn art:
 swâ mîn ellen sî gespart,
 welhiu mich minnet umbe sanc,
 sô dunket mich ir witze kranc.
 ob ich guotes wîbes minne ger,
 mag ich mit schilde unde ouch mit sper
 verdienen niht ir minne solt,
 al dar nâch sî sie mir holt.
 vil hôhes topels er doch spilt,
 der an ritterschaft nâch minnen zilt. (Pz 115,11-20)*

Viel wichtiger, als von der Dame für seinen „*sanc*“ gelobt zu werden, scheint es dem Erzähler also zu sein, aufgrund seiner „*ritterschaft*“ von ihr beachtet zu werden, andernfalls hinterfragt er ihr Urteilsvermögen, aber auch ihre

¹¹ SAGER, *Minne* S. 26.

¹² Ob man annehmen kann, dass Wolframs reales Publikum sowohl aus männlichen als auch weiblichen Personen bestand, ist umstritten und allein durch die Anrede gerade in diesem Text nicht klar ersichtlich. SAGER gibt zu bedenken, dass sowohl im Prolog als auch in der Rechtfertigung über die Frauen in der dritten Person zum Publikum gesprochen wird, was vermuten ließe, dass Frauen nicht anwesend waren (vgl. *Minne von maeren*, S. 28).

Intelligenz („*sô dunket mich ir witze kranc*“). Auch hier verwendet Wolfram eine Art von Metaphorik, die stark an das Konzept von „*mannes manheit*“ (Pz 4,12) gebunden ist – die *minne* der Dame will sich der Erzähler lieber durch die konkrete ritterliche Einheit von „*schilde unde [...] sper*“ erwerben, als durch abstrakte Lobgesänge.¹³

Nicht nur im Kontext von Genderrollen erscheint die klare Aufteilung in „männliche“ und „weibliche“ Aufgaben interessant, auch im Zusammenhang von Körperlichkeit und Lektüre sind sowohl der Prolog als auch die Rechtfertigung besonders aussagekräftig. Während im Prolog die ritterlichen Tugenden der männlichen Leser eher implizit mitschwingen als dass sie explizit ausgedrückt werden, steht hier die positiv gewertete körperliche Bewährung des Erzählers in starkem Gegensatz zur negativ besetzten Verehrung der Dame, die lediglich aufgrund der abstrakten Idee des Sanges erfolgt. In diesem Fall zeichnet sich demnach die positiv bewertete Handlung des Mannes durch einen hohen Grad an Körperlichkeit aus, während das kritisierte Verhalten der Dame aus einem zwar (über-)aktiven, aber dennoch abstrakten Akt der Interpretation besteht. In gewisser Weise scheint dieser „problematic female literary recipient or »reader« who loves literature more than she loves the person of the poet-knight, or who loves the poet-knight in surrogate fashion for his literature (*umbe sanc*)“¹⁴ bereits auf Sigunes Leselust und Begier nach dem abstrakten Objekt der Literatur im *Titurel* vorauszudeuten. Sigune identifiziert sich im *Titurel* zu sehr mit Dingen, die aus Sicht des Erzählers nicht zu ihrem Aufgabenbereich gehören und stellt die (Dicht-)Kunst über das höfische Leben – um den Text auf dem Brackenseil zu Ende zu lesen, will sie sogar ihre Herrschaft über Katelangen aufgeben („*sol ich die niht zende lesen, mir ist unsmære min lant ze Katelangen*“ [Ti 170, 2]). Die scheinbare Radikalität dieser Aussage beinhaltet zwei durchaus gegensätzliche Implikationen: zum einen ist hier ein Vorwurf der *unsmære* im Umgang mit Literatur vernehmbar, der die Verurteilung der Dame in der „Rechtfertigung“ bekräftigt. In Einklang mit Wolframs häufiger Entlehnung von Gesten und Topoi aus dem Minnesang

¹³ Auch an dieser Stelle spielt Wolfram relativ eindeutig auf den Minnesang an. Eine eingehende Auseinandersetzung mit diesem Aspekt kann an dieser Stelle jedoch nicht vorgenommen werden.

¹⁴ SAGER, *Minne* S. 27.

könnte diese Stelle auch auf einen Kaiser- oder in diesem Fall eher Herrschaftstopos verweisen, wie er im Minnesang nicht unüblich ist.¹⁵

Eine andere Interpretationsmöglichkeit ist die von Siegfried R. CHRISTOPH aufgestellte These, dass Sigunes Leselust nicht an sich vom Erzähler verurteilt und als Symbol unangebrachten weiblichen Handelns betrachtet wird, sondern vielmehr die Tatsache, dass sie die eigene Erfahrung und besonders das Konzept des „Lernens durch Leiden“ durch eine literarische zu ersetzen sucht: „The message of *Titirel* is a simple one, albeit delivered enigmatically: knowledge transmitted by authority, by text, cannot be substituted for the need to experience and to learn through living.“¹⁶ In CHRISTOPHS Interpretation wird Sigune demnach weder wegen Form und Inhalt ihrer Lektüre, noch wegen der *unmâze* ihres Leseverlangens negativ bewertet, sondern aufgrund ihrer beinahe schon parzivalesken Nicht-Hinterfragung der Autorität des Textes, durch den sie ihr eigenes Leiden zu ersetzen hofft.¹⁷

2.2.1. Die Darstellung von Frauenfiguren im *Parzival*

Obwohl Frauen am Artushof stets präsent und aktiv am Geschehen beteiligt sind, spielen die meisten von ihnen in Wolframs *Parzival* keine zentrale Rolle. Vielmehr scheint ihre Hauptfunktion im Text die Friedenserhaltung zwischen einzelnen Rittern zu sein. Ein (etwas überspitztes) Beispiel dafür stellt etwa die Massenhochzeit gegen Ende des XIV. Buches dar, die sogleich vom Erzähler lakonisch kommentiert wird: „*Artûs was frouwen milte: sölher gâbe in niht bevilte*“ (Pz 730,10f). Dieser allzu idyllisch gezeichneten Szene der allgemeinen Liebeserklärungen und Ehegelübden wohnt auch sicherlich eine subtile Komik inne. Aus dem Text ist nicht erschließbar, ob Frauen am Artushof die gleichen Rechte hatten wie die Männer, auch über die alltäglichen Pflichten und Tätigkeiten einer Hofdame erfährt man nicht sehr viel, es sei denn, sie involvieren einen Ritter.

Beschäftigt man sich mit der Analyse von Frauenfiguren im *Parzival*, kommt man schnell in die Verlegenheit, bei deren Beschreibung auf ihre jeweiligen

¹⁵ Vgl. etwa Heinrich von Morungen: *ich bin keiser ane krône* (MF 142,19) oder MF 5, 16: *mir sint diu rîche und diu lant undertân / swenn ich bî der minneclîchen bin*.

¹⁶ Vgl. *Authority and text* S. 214.

¹⁷ An anderer Stelle analysiert CHRISTOPH auch das Versagen jeglicher personaler Ratschlag gebender Autoritäten im *Parzival*. (Vgl. *Wolfram's Sigune and the Question of Guilt*. In: *Germanic Review* 56 (1981), S. 62-69.)

Ehemänner zurückgreifen zu müssen, um sie akkurat darstellen zu können, da im Grunde fast allen Frauenfiguren ein topisches Lob mit den Elementen „*wol getan*“, „*schone*“ o.ä. vorausgeht (Ausnahmen bilden z.B. Cundrie und Sigune, aber auch andere problematische Frauenfiguren, wie z.B. Orgeluse). Erst in der Interaktion mit ihrem männlichen Gegenpart beginnen sie sich maßgeblich zu unterscheiden und distinktive Wesenszüge zu erhalten. Gerade bei der Beschreibung außergewöhnlicher Frauen am Artushof spielt diese Thematik eine wichtige Rolle, weil sie die Bedeutung der beschriebenen Figuren zusätzlich betont.

Ein gutes Beispiel für eine weibliche Figur, die hauptsächlich anhand ihrer Taten im Zusammenhang mit männlichen Figuren charakterisiert und definiert wird, ist Ginover. Ihre politische Rolle als Königin beläuft sich auf ein Minimum, viel wichtiger scheint ihre Anbindung an Artus zu sein. Ginovers Name wird vom Erzähler sehr spärlich verwendet und sie wird meistens durch Wendungen wie „*der künec Artûs was aldâ, / unt des wîp diu künegin*“ (Pz 644,16f), „*der Berteneyse künegin*“ (Pz 724,7) oder „*diu kunigin*“ (Pz 159,27) umschrieben. König Artus ist für Ginover im genealogischen Sinn identitätsstiftend, da sie durch die Heirat nicht nur die politische und soziale Stellung der Königin einnimmt, sondern gleichzeitig einen Platz im genealogischen System der Artusgesellschaft erhält. Als „*frou Ginovêr*“ wird sie ausschließlich in Situationen bezeichnet, in denen sie in der formalen Rolle der Königin spricht oder agiert, die eine andere Figur involvieren (so z.B. Pz 160,1f: „*Vrou Ginovêr diu künegin / sprach jæmerlicher worte sin.*“ oder Pz 671,13-16: „*der turkoite Flôrant / wart dâ geküsset al zehant, / und der herzoge von Gôwerzîn, / von Ginovêrn der künegin.*“). Während Ginover in anderen höfischen Werken wie etwa dem *Prosalancelot* oder dem *Chevalier de la charette* des Chrétien de Troyes eine wesentlich bedeutendere Rolle als ehebrecherische Königin zukommt, und hier zeitweise auch eine Darstellung ihrer Innenwelt vorgenommen wird, ist dieser Aspekt im *Parzival* gänzlich ausgeklammert. Somit erledigt Ginovêr zwar im Verlauf des Werks ihre königlichen Pflichten ordnungsgemäß, wird jedoch zu keinem Zeitpunkt als emanzipierte Figur

wahrgenommen, die selbst Taten initiiert. Über ihr Verhältnis zu Artus erfährt der Leser ebenfalls wenig.¹⁸

Condwiramurs, ebenfalls Königin, aber bereits in der genealogischen Struktur der Gralsgesellschaft verankert, wird allerdings von Wolfram als eigenständige Figur geschildert, die zwar Parzivals physischer Hilfe bedarf, um Feinde abzuwehren, sonst aber den aktiven Part in ihrer Beziehung übernimmt, um ihn wirbt, und sogar selbst den Vollzug der Minne anregt. Sowohl Sigune als auch Cundrie, die im Weiteren vorgestellt werden, stehen ebenso in genealogischer Verbindung mit der Gralssippe und werden im Gegensatz zu den meisten anderen zum Artushof gehörenden Frauen sehr eingehend und detailliert dargestellt.

2.3. Sigune als Leserin im *Titurel*

Im Gegensatz zum ersten Fragment des *Titurel*, dessen erste Verse von einem eher getragenen Abdankungs- und Reminiszenzgestus charakterisiert sind, setzt das zweite bereits in einem im wahrsten Sinn des Wortes halbsbrecherischen Tempo ein. Kaum „*lâgen*“ Sigune und Schionatulander „*[s]us [...] unlange*“ (Ti 137,1), als bereits ein Bracke ihre Idylle stört, und zwar nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern, wie bereits oft in der Forschungsliteratur vermerkt, sogar im Bereich der Syntax („*dô gehôrten si schiere*“ [Ti 137,1] verlangt eine Subordination, der darauffolgende Satzteil ist allerdings eine Koordination).¹⁹ Auch im weiteren Verlauf des Textes wird Gardeviaz, seinem eigenen roten Faden, der Blutspur, durch den Text folgend, mit aggressiv-zerstörerischem Impetus in Szene gesetzt. Nicht nur ist sein Auftreten stets von „*krache*“ (Ti 138,1) begleitet, er durchbricht auch tatsächlich das Gebüsch („*Dô er dur die dicke alsus brach* [Ti 142,1]) und wiederum auch die formale Bauart des Textes, nämlich durch ein Strophenenjambement zwischen den Versen 140,4 und 141,1. Dieses bleibt das einzige seiner Art in diesem Text.²⁰ Im Gegensatz zur überaus temporeichen Beschreibung der

¹⁸ Ein weiteres Gegenbeispiel wäre die Darstellung Ginovers in der Anfangsszene des *Iwein*, in der sie eine durchaus aktive Rolle einnimmt, die wiederum mit einer Art von Literatur – Kalogrenants Geschichte – zu tun hat.

¹⁹ Vgl. BRACKERT/FUCHS-JOLIE S.245.

²⁰ Auch Ti 138,4 / 139,1 und eventuell Ti 166,4 / 167,1 können formal als solches bezeichnet werden, allerdings steht in beiden Fällen ein abgeschlossener Satz der nächsten Strophe voran, was hier nicht der Fall ist.

Aktionen des Bracken steht die extrem ausführlich anmutende Beschreibung des Brackenseils, die ganze sechs Strophen umfasst (Ti 142, 144-148) und das Erzähltempo deutlich drosselt. Schließlich beginnt Sigune zu lesen: „*swie ditze sî ein bracken name, daz wort ist den werden gebære. / man und wîp die hûeten verte schône! / die varent hie in der werlde gunst, unt wirt in dort sælde ze lône*“ (Ti 149,2-4). Bei dem Aspekt, wie viel von dem Text auf dem Brackenseil Sigune tatsächlich liest, divergiert die Meinung der Forschung stark, da es einerseits Vertreter der „*long leash interpretation*“ gibt, andererseits die der „*short leash interpretation*.“²¹ Die erste besagt, dass Sigune sowohl die nachfolgende Geschichte von Flôrîe und Illinot (Ti 152 – 154) liest, als auch die von Claudite und Ehkunat (Ti 155 – 158). Die „*short leash interpretation*“ hingegen betrachtet die Strophen 152 bis 154 als Erzählerkommentar, der zum besseren Verständnis des Lesers dient (obwohl natürlich durch die daran anschließende Frage, was davon Sigune gelesen hat, der Sachverhalt nur noch komplizierter wird). Beide Theorien gehen jedoch davon aus, dass Sigune die zweite Geschichte gelesen hat und ihre Neugier in diesem Teil gründet.

Helmut BRACKERT liest den gesamten Abschnitt und die Leselust Sigunes als einen Versuch zur Dekonstruktion höfischer Umgangsformen, aber auch als Durchbrechung des höfischen Erzählens an sich auf der Textebene. Er stellt die These auf, dass die Geschichte von Claudite und Ehkunat vor allem in Bezug auf den Rangunterschied, der Claudite nicht daran hindert, sich offen zu ihrem Geliebten zu bekennen, für Sigune interessant sei.²² Nachdem ebendiese Geschichte – zumindest aus der Sicht des Lesers – erzählt ist, und Claudite „*selbe wîplîcher verte hûeten wolte*“ (Ti 158, 4), kehrt der Fokus der Erzählung unvermutet wieder zu Schionatulander zurück und es folgt eine ausführliche Beschreibung seines Angelns. Allerdings ist dieses auf den ersten Blick relativ idyllische Bild („*Schoynatulander mit einem vederangel / vienc aschen unt vorhenne, die wîle si las*“ [Ti 159,1-2]) bereits von dem Klagegestus des gesamten Textes durchzogen, denn außer der Fische fängt (sich) Schionatulander auch „*der fröude den mangel*“ (Ti 159,2) ein, der in Zusammenhang mit Sigunes Lesetätigkeit gebracht wird.²³ Im Folgenden führt

²¹ SAGER, *Minne* S. 136.

²² *Sinnspuren*, S. 163.

²³ Eine Anspielung auf Anfortas, den „Fischerkönig“, und sein tragisches Schicksal scheint hier ebenfalls möglich. Obwohl sie sicherlich nicht die gleiche Verletzung tragen, ist eine Parallele durchaus in der

Sigune den entscheidenden Schritt aus, der Schionatulander schließlich zum Verhängnis wird: „*diu herzogin lôste ûf den stric durch die schrift ûz ze lesene an dem seile*“ (Ti 159,4). Diese Stelle kann einerseits als reales Auflösen des Stricks gelesen werden, allerdings auch gleichzeitig als Sigunes metaphorischer Akt der Interpretation des Textes auf dem Brackenseil.²⁴ Die ungewöhnliche Infinitivkonstruktion „*durch die schrift ûz ze lesene*“ bekräftigt ihren starken Wunsch, den Text nicht nur beiläufig zu lesen, sondern ihn bis zum Ende zu lesen und möglicherweise dadurch seinen gordischen Knoten zu lösen.²⁵

Als Gardeviaz sich losreißt und Sigune durch diese abrupte Handlung an den Händen verletzt („*Gardevîaz zucte unt spranc durh gâhen nâch huntwildes verte*“ [Ti 161,4]), ist diese Aktion sicherlich zunächst real und körperlich zu sehen. Wenn Sigune allerdings einige Strophen später als „*tjostiur*“ (Ti 167,2) bezeichnet wird, dem das Seil (und damit auch der Text – es ist in der ersten Stelle explizit von „*steinen herte*“ [Ti 161,3] die Rede) Wunden zugefügt hat, kann diese Stelle metaphorisch als Sigunes Kampf mit dem Text aufgefasst werden, den sie möglicherweise ohne den fehlenden Teil nicht auflösen kann. Sowohl der Erzähler als auch Schionatulander stehen Sigunes Lesen eindeutig negativ gegenüber. Während der Erzähler Sigunes Begehren nach dem Text als den Moment bezeichnet, in dem sich „*diz mære geunsüezen*“ (Ti 168,2) wird, stört Schionatulander eher die Art der gelesenen Literatur, die er in kein ihm bekanntes Schema einordnen kann und die ihm deswegen vielleicht sogar unheimlich erscheint.²⁶ Er rühmt sich zwar, „*brieve, buoch, en francoyse*“ (Ti 169,2) zu kennen, hält allerdings wenig von „*der seile überschribene*“ (Ti 169,1) und bittet auch Sigune, sich nicht weiter mit „*d[er] schrift an dem seile*“ (Ti 169,4) zu beschäftigen. Der wahre Grund, warum Schionatulander Sigune um jeden Preis von der Weiterlektüre des Textes abbringen will, wird im *Titirel* nicht erwähnt, allerdings scheinen mehrere Möglichkeiten plausibel.

Idee vorhanden, dass beide sich nicht fortpflanzen können – Anfortas aufgrund seiner Wunde und Schionatulander, weil er sowohl innerhalb als auch außerhalb des Textes dazu keine Möglichkeit bekommt.

²⁴ Vgl. auch Siegfried R. CHRISTOPH, der den Strick in Zusammenhang mit dem “Gordian knot” sieht: *Authority and text in Wolfram’s ‘Titirel’ and ‘Parzival’*. In: DVjs 73 (1999), S. 211-227, S. 213.

²⁵ Vgl. BRACKERT, FUCHS-JOLIES Anmerkung zu dieser Stelle (*Titirel* S. 417): „Seltene Konstruktion einer infinitivischen Doppelmarkierung, ergänzt um das Akk. Obj. *die schrift*. [...] zuweilen bevorzugt, da die finale Funktion deutlicher zu markieren ist.“

²⁶ Vgl. auch Eneas’ verstärkte Furcht aufgrund der Unmöglichkeit, die Sibylle einem ihm bekannten Frauentypus zuzuordnen im *Eneasroman* (Kapitel 4.1.3. der vorliegenden Arbeit).

Die erste ist rein pragmatisch und insofern sicherlich nicht unhaltbar – Schionatulander möchte selbst nicht dem Bracken nachjagen und bittet Sigune deshalb, auf den Text zu verzichten. Eine zweite Möglichkeit wäre die Idee, dass Schionatulander sich durch Sigunes Lektürekompetenz in gewisser Weise bedroht fühlt, da er sich zuvor als einziger rühmen konnte, Briefe und Bücher gelesen zu haben und nun auch Sigune Interesse bekundet und eine wörtliche „Gier nach Literatur“²⁷ an den Tag legt.²⁸ Die Schrift auf dem Seil stellt sicherlich eine sehr ungewöhnliche Form der Literatur dar und fungiert als Gegenpol zum bereits bekannten höfischen Diskurs, dessen Vertreter „*brieve*“ und „*buoch*“ sind. Nachdem Schionatulander offenbar nicht bereit ist, den Bracken einzufangen, versucht Sigune die Dringlichkeit ihres Textbegehrens durch den Satz „*dâ stuont âventiure an der strangen*“ (Ti 170,1) zu unterstreichen, als ob damit alles geklärt wäre. Die „*unmâze*“ ihres Verlangens wird vor allem deutlich, als sie ihr „*lant ze Katelangen*“ (Ti 170,2) dafür aufgeben will, die Schrift zu Ende zu lesen.

Um Schionatulander endgültig zu der Suche nach dem Bracken zu verpflichten, knüpft Sigune ihre Forderung schließlich an den Minnedienst, eine Konvention, gegen die Schionatulander unmöglich ankommen kann. Als weiteren Ansporn bedient sie sich – sehr taktisch – einer Zukunftsvision, in der sie Schionatulander ihre *minne* gewährt („*Genâde unt al daz immer maget sol verenden / gein ir werdem clâren friunde, daz leist ich, unt mac mich des willen niemen erwenden, / op dîn wille krieget nâch der strangen*“ [Ti 173,1-3]). Während allerdings dem parzivalkundigen Leser bewusst ist, dass diese Vision utopisch bleiben wird, ist das in Sigunes Fall nicht klar ersichtlich. Auf der einen Seite scheint sie Schionatulander letztlich die *minne* doch gewähren zu wollen, allerdings nicht ohne zuerst die höfischen Umgangsformen und Verhaltensmuster des Minnedienstes durchzuspielen. Auf der anderen Seite erscheint ihr Beharren auf höfischen Mustern gerade in diesem Fall, wo es um einen höchst unhöfischen Text geht, unangebracht und ist daher vielleicht eher als ein Indiz zu sehen, dass Sigune Schionatulander alles versprechen würde, wenn er ihr nur den Text zurückbringt. Irmgard GEPHART sieht gerade in diesem

²⁷ Manfred KERN: „*Iwein liest ‚Laudine‘*“. In: Matthias MEYER, Hans-Jochen SCHIEWER: *Literarische Leben*. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker MERTENS zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 385 – 414, hier S. 408.

²⁸ Vgl. auch die Ausgrenzung der intellektuell überlegenen Cundrie am Artushof im *Parzival* (Kapitel 4.2).

Widerspruch eine mögliche Deutungsmöglichkeit in Bezug auf Sigunes „wahre“ (von ihr postulierte) Intention:

Die idealische Zielsetzung der Institution Minnedienst wird widerlegt durch das Motiv Sigunes, sich der bedrohlich erlebten Nähe von Schionatulander erwehren zu wollen. Sie initiiert eine Trennung, die strukturell in der Beziehung der Liebenden angelegt ist, und nimmt für ihre radikale Konfliktlösung ein konventionelles Muster in Anspruch.²⁹

Inwiefern Schionatulanders körperliche Nähe zu Sigune von ihr tatsächlich als „bedrohlich“ empfunden wird, ist aus dem Text selbst zwar nicht ablesbar, ihre Verknüpfung der Minnegewährung mit der Institution des Minnedienstes ist dieser Vermutung allerdings sicherlich nicht abträglich, ebensowenig wie ihre Reaktion im Minnegespräch mit Schionatulander, bei dem sie stets ihre Autonomie betont und ihre Freiheit nicht aufgeben möchte.³⁰

Sigunes Leselust ist nicht nur einzigartig in ihrer Konzeption und Erzählweise, sie eröffnet auch neue Perspektiven im Kontext von Textualität und Körperlichkeit. Zunächst mag es so scheinen, als ob gerade die jungfräuliche Sigune nur schwer mit dem Konzept von Körperlichkeit verbunden werden kann, allerdings verleiht gerade die Leseszene diesem Aspekt eine neue Bedeutungsebene. Das zweite Titurelfragment birgt zwar zahlreiche Verweise auf schnelle, plötzliche Bewegung und temporeiche Schilderungen der blitzartigen Abfolge von Ereignissen (auch Schionatulanders Beine werden besonders ausführlich und mit einem Verweis auf dessen Schnelligkeit beschrieben), allerdings nimmt Sigune zunächst keine aktive Rolle darin ein. Der Moment, in dem sie Eigeninitiative zeigt, ist gerade der Moment der Auflösung des Knotens, sei dieser nun real oder metaphorisch zu denken. Erst durch diese Tat ist der Bracke fähig, sich der Leserin zu entreißen und so den Fortgang der Geschichte zu bestimmen. Zunächst fungiert die Tätigkeit des Lesens gewissermaßen als neutraler Ruhepol zu Schionatulanders Angeln, allerdings ist gleichzeitig eine metaphorische Verbindung zum Körper vorhanden. Diese ist einerseits unterschwellig in der *tjost*-Metaphorik angelegt und ergibt sich andererseits durch den Umstand, dass Sigune ihre Minnegewährung von Schionatulanders Erfolg bei der Suche

²⁹ Irmgard GEPHART: *Textur der Minne*. Liebesdiskurs und Leselust in Wolframs 'Titurel', in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 60 (2005), S. 89-128, hier S. 108.

³⁰ Vgl. etwa Ti 70,1-2: „*Ôwe, kunde diu minne ander helfe erzeigen / dane daz ich gæbe in dîn gebot minen frîen lîp für eigen!*“

nach dem Text abhängig macht und sie an dessen Bewährung im Minnedienst knüpft.

In gewisser Weise ist das Objekt des weiblichen Begehrens zwar sicherlich Schionatulander, allerdings wird dieses Begehren zunächst abstrakt auf den Text auf dem Brackenseil umgemünzt, dessen Wiedererlangung wiederum zu einer körperlichen Vereinigung realer Natur umgewandelt werden soll.³¹ Obwohl dieses Verfahren zunächst umständlich anmutet, ist erstens zu bedenken, dass es sich bei dem Text, in dem der *mise-en-abîme*-Text des Brackenseils gelesen wird, um den *Titurel* handelt, ein Werk, das SAGER treffend als „relentlessly polygeneric in nature, constantly shifting and oscillating between the different literary resonances built into its multivalent stance“ beschreibt.³² Zweitens erscheint es nicht unwichtig, dass Sigune und Schionatulander nicht nur an dieser Stelle, sondern eigentlich durch den ganzen Text hindurch ihre Gefühle füreinander nicht nur immer wieder neu entdecken, sondern auch immer wieder neu verhandeln (im ersten „Minnegespräch“ am Hof zu Kanvoleiz zwischen den beiden ist dieser Aspekt das erste Mal und hier besonders stark vertreten). Eine andere Deutungsmöglichkeit ergibt sich sicherlich auch durch Helmut BRACKERTS bereits erwähnten Ansatz, der die Dekonstruktion höfischer Denkweisen in den Mittelpunkt seiner Analyse rückt und das Leid der Gralsfamilie als „Unmöglichkeit des Ausbruchs aus den fatalen Grenzen der höfischen Kultur“³³ liest: „Zugleich ließe sich Sigunes Verlangen nach der *schrift*, ihr maßloses Begehren, auch von einer anderen Seite her erklären: in ihr könnte sich die gestaute Sehnsucht nach Veränderung dieser leidvollen, lebenverhindernden Zwänge Ausdruck verschaffen.“³⁴

Auf einer anderen Ebene könnte jedoch die Projektion von Sigunes Begehren auf eine abstrakte Ebene im Zusammenhang mit dem Konzept der *praefiguratio* stehen, die Sigune bereits im Spiel mit ihren „*tocken*“ (Ti 30,2) vollzieht.³⁵ In beiden Fällen erprobt sich die noch unerfahrene Sigune im Spiel mit höfischen Konventionen und Anforderungen der *minne*, indem sie dafür im

³¹ Dieses Argument wird zusätzlich dadurch verschärft, dass der Text, den Sigune liest, auf dem durchaus real und sehr körperlich besetzten Boten eines Hundekörpers transportiert wird.

³² *Minne* S. 23.

³³ *Sinnspuren* S. 173.

³⁴ Ebd., S. 172.

³⁵ Vgl. SAGER, *Minne* 2. Kapitel: „*tocken* and prefiguration“.

einen Fall konkrete Gegenstände (*tocken*) und im anderen Fall einen zwar durchaus real existierenden Text, allerdings auf abstrakte Weise heranzieht. Unter Einbezug des höfischen Kontexts, der gerade an dieser Stelle in der Wildnis des Waldes eben nicht vorhanden ist, aber in der Lektüre stets mitschwingt, kann diese Umlegung des Begehrens von einer realen Person auf einen Text, der letztlich wiederum zu einer Vereinigung mit der begehrten Person führen soll, durchaus auch als Versuch gelesen werden, weibliches Begehren, das gerade im höfischen Kontext niemals unproblematisch ist, auf metaphorisch-konkrete Weise auszudrücken.

Ein weiteres Problem im Zusammenhang mit Sigunes Leseerlebnis ist sicherlich auch die Idee, dass das Setting einer einzelnen, gedanklich ganz auf den Text fixierten Leserin in der Natur das Muster des gemeinsamen, kommunikativ wertvollen Vorlesens durchbricht, wie es beispielsweise im *Iwein* vorgeführt wird. Obwohl der Wald, in dem sich Sigune und Schionatulander während der Zeitspanne des zweiten Titurelfragments aufhalten, in der mittelalterlichen Literatur generell sicherlich als „Gegenort zum Höfischen“³⁶ schlechthin bezeichnet werden kann, scheint zumindest ein Teil der Problematik im *Titurel* nicht nur aus diesem Aspekt zu resultieren, sondern schon eher auf die Idee, dass sich „[d]ie Leserin [...] dadurch aus der Gemeinsamkeit eines Kommunikations-zusammenhanges aus[grenzt], der der gegenseitigem [sic] Mündlichkeit bedarf, um in ihr das gemeinsame Normsystem immer wieder zu bestätigen“³⁷, zurückzugehen. Der *Titurel* als Konglomerat widersprüchlicher Elemente, die im und durch den Text vereint werden, scheint sich auch einer klaren Zuordnung, welcher Aspekt der Lektüre am problematischsten ist, zu entziehen.

Aus dem „*schellec hasen*“ (Pz 1,19) des *Parzival*-Prologs wird im *Titurel* ein jagender Bracke, der Text schlägt nichtsdestotrotz einige Haken, die allerdings im Vergleich zum *Parzival* um einiges hermetischer und allgemein unruhiger ausfallen und die triebhafte *art* des Hundes widerzuspiegeln scheinen. Obwohl der Text auf dem Brackenseil dem Inhalt nach relativ konventionell erscheint, ist es dessen Form eindeutig nicht. Trotz der Tatsache, dass sowohl Gardeviaz als auch Sigune (mit der Ausnahme des sehr unhöfisch inszenierten Lesens)

³⁶ Ebda.

³⁷ Ebda.

letztlich ihrer „*verte*“ folgen – der Hund folgt seiner triebhaften Natur, währen Sigune durch die Bedingung des Minnedienstes ihrer vorgezeichneten *verte* der höfisch-konventionellen Minneherrin folgt – ist gerade diese Handlung letztlich für Schionatulanders Tod verantwortlich.

Die Atmosphäre im zweiten Fragment des *Titurel* ist in ihrer Metaphorik von starker Körperlichkeit gekennzeichnet, sowie von einer generellen Unruhe und Aufbruchsstimmung. Diese wird vor allem durch den Bracken Gardeviaz und Schionatulanders halsbrecherische *queste* nach dem Text vermittelt wird. Die generelle Stimmung, die hauptsächlich erst im kognitiven Leseprozess erfasst wird, trägt im *Titurel* maßgeblich zum Verständnis (oder Unverständnis) einzelner Passagen bei und scheint gerade im vorliegenden Fall von besonderer Bedeutung zu sein.³⁸ Ebenso wie Sigune steht der Leser vor dem Problem der Fragmentarisierung und der aussichtslosen Suche nach einer vollständigen, stringenten Erzählung. Wie Sigune der Bracke scheint auch der Text dem Leser ständig zu entgleiten und sich der Interpretation zu entziehen und dadurch ein eindeutiges Festmachen von Sinn unmöglich zu machen. Die Wunden, die Sigune von dem Brackenseil erleidet, können als Metapher für den Interpretationsvorgang gelesen werden und somit als Parallelisierung zum Kampf des Lesers mit dem Text.

2.4. Sigune als Minneheilige im *Parzival*

Im Vergleich zur Darstellung Sigunes im *Titurel* wirkt ihr Charakter im *Parzival* relativ konventionell, von einigen auf den ersten Blick etwas merkwürdig anmutenden Aspekten abgesehen, wie etwa der Tatsache, dass Sigune Parzival abwechselnd und scheinbar je nach Gemütslage mit der vertrauten Form „du“ oder „ir“ anspricht.³⁹

Im Zusammenhang mit Körperlichkeit fällt grundsätzlich auf, dass Parzival Sigune zunächst bei allen Begegnungen zuerst hört und erst im Nachhinein sieht (bei der letzten „Begegnung“ fällt dieser Aspekt klarerweise weg), was als

³⁸ Obwohl die körperliche Beschreibung Sigunes bereits im ersten Fragment erfolgt, ist sie in ihrer sehr graphischen Darstellungsweise sicherlich auch für diese Szene relevant („*do sich ir prüstel dræten und jr rayd fal har beguonde braunen / da huep sich in jr herten hochgemüete. / sy begunde stoltzen und losen und tet das doch mit weiplicher güete*“, T 36,2-4).

³⁹ Am Anfang der einzelnen Szenen ist klar, dass Sigune ihn zunächst nicht immer erkennt, allerdings wechselt sie das Pronomen auch zwischendurch, etwa wenn sie erzürnt ist. Vgl. zu dieser Thematik Martin SCHUHMAN: *Reden und Erzählen. Figurenrede in Wolframs Parzival und Titurel*. Heidelberg: Winter, 2008, besonders Kapitel 2.1 „Sigune im *Parzival*“.

zusätzliche Anspielung auf die Problematik von Körper und Lektüre gelesen werden kann. Bei Wolfram wird die erste von vier Begegnungen folgendermaßen inszeniert:

*sus kom unser toerscher knabe
geriten eine halden abe.
wibes stimme er hörte
vor eines velses orte.
Ein frouwe ûz rehtem jâmer schrei:
ir was diu wâre freude enzwei.
Der knappe reit ir balde zuo.
Nu hæret waz diu frouwe tuo.
Dâ brach frou Sigûne
ir langen zöpfe brûne
vor jâmer ûzer swarten. (Pz 138,9 – 19)*

Diese Szene verdeutlicht nicht nur einmal (bzw. zweimal) mehr den tiefen „*jâmer*“, den Sigune nach Schionatulanders Tod leidet, sondern birgt auch eine interessante Parallele bzw. Antithese zur Schilderung der Klage Laudines im *Iwein* Hartmanns von Aue.⁴⁰ Abgesehen von dem offensichtlichen Unterschied, dass es sich in diesem Fall nicht um den Beginn einer Liebesbeziehung handelt, ist besonders auffällig, dass zwar in beiden Fällen der typische Klagegestus des Haarausreißens – ein sehr körperlicher Ausdruck der seelischen Schmerzen – vorhanden ist, er allerdings verschieden akzentuiert wird. Während im *Iwein* Laudines „*hâr*“, das sie „*zerbrach*“ und nicht „*sparte*“⁴¹ im Zusammenhang mit der Totenklage mehrmals erwähnt wird, ist es niemals frei von einer erotisierenden Konnotation, was bei der letzten Erwähnung besonders zum Ausdruck kommt („*dâ was ir hâr unde ir lîch / sô gar dem wunsche gelîch / daz im ir minne / verkêrten die sinne*“ [I 1334 – 1336]). Ob man Laudines Haar an dieser Stelle tatsächlich als „offen“ deuten kann, wie es Volker MERTENS in seiner Übersetzung nahelegt („da war sie mit ihrem offenen Haar / so vollkommen schön, / daß ihm ihre Reize / den Kopf verdrehten“), geht nicht eindeutig aus dem Text hervor. Besonders die Erwähnung von „*lîche*“ in der Bedeutung „Leibesgestalt, Aussehen“⁴² in dem gleichen Vers, sowie der Kontext der Klage an sich, die vor allem in Verbindung mit der „*unmah*t“ (I

⁴⁰ Chronologisch betrachtet ist diese Stelle allerdings in Bezug auf die angenommene Entstehungszeit die erste, die von Sigunes Jammer erzählt – in diesem Sinn fungiert die mehrfache Nennung des Wortes für den mit dem *Titirel* unvertrauten Leser an dieser Stelle als Prolepse, da der Grund für Sigunes Klage erst später nachgereicht wird.

⁴¹ Volker MERTENS [Hrsg.]: Hartmann von Aue: *Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein*. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl., 2004, V. 1329.

⁴² So LEXER Sp. 1896 mit explizitem Verweis auf den *Iwein*.

1325) eine Durchbrechung jeglicher höfischer Konventionen des Anstandes impliziert, spricht allerdings dafür, dass ihr Haar sich inzwischen aus dem „gebende“ (I 1330) gelöst haben muss. Bei Sigune sind es allerdings explizit die „zöpfe“, die sie „ûzer swarten“ bricht, was zwar einerseits aufgrund der stark hyperbolisch und artifiziell angelegten Praktik der Totenklage⁴³ eine notwendigerweise körperbetonte Handlung darstellt, andererseits aber gleichzeitig auf ihre Jungfräulichkeit verweist, da sie trotz allen „jâmer[s]“ immer noch dieses Zeichen der Jungfräulichkeit trägt.⁴⁴

In Bezug auf den *Titirel* birgt diese erste Begegnung mit Sigune im *Parzival*, wie auch die darauffolgenden zwei, nicht nur Gemeinsamkeiten im Kontext des Erzählverfahrens wie Prolepsen⁴⁵ oder einen stark ausgeprägten Erzählerkommentar; auch die Wortwahl dieser Abschnitte selbst lässt eine starke Wechselbeziehung zwischen den beiden Werken vermuten und kann vielleicht sogar zur Vermutung führen, dass beide Texte als Kommentar zum jeweils anderen fungieren könnten. So prophezeit etwa Sigune bei dieser ersten Begegnung Parzival, er werde „sælden rîch“ (Pz 139,28) werden, kurz bevor sie ihm von Schionatulanders Tod erzählt („diesen ritter meit dez gabylôt / er lag ze tjustieren tôr“ [Pz 139,29f.]).⁴⁶ Diese Stelle erinnert an die Anfangsszene der Abdankungsrede im *Titirel* (oder präfiguriert diese – je nachdem, ob man handlungstechnisch oder entstehungstechnisch argumentiert), mit dem Unterschied, dass Parzival zwar nicht in diesem Moment, aber zumindest am Ende des Textes sicherlich als „sælden rîch“ bezeichnet werden kann, während keines der im *Titirel* genannten Mitglieder des Gralsgeschlechts diese Vorgabe erfüllt. Diese Szene stellt ebenso einen Zusammenhang zwischen dem (fälschlicherweise) mit *sælde* assoziierten Gralsgeschlecht und (in diesem Fall Schionatulanders) Tod und Leid her, indem sie diese beiden Aspekte direkt nebeneinander stellt. Während diese Prophezeiung der *sælde* im *Parzival* von Sigune ernst gemeint ist, wird ihre

⁴³ Vgl. etwa die Innung der „Klageweiber“. Überblick z. B. bei Hans BONNET: *Klageweib*. In: *Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. Nikol, Hamburg 2000, S. 376f.

⁴⁴ Sigunes Klage ist natürlich auch allgemein viel gemäßigter gehalten und Laudine wird explizit zweimal als Negativbeispiel herangezogen (beide Male im Zusammenhang mit Lunetes Ratschlag [Pz 253,10-17, Pz 436,5-22]).

⁴⁵ Vgl. als weiteres Beispiel etwa die Rückblende zu Jeschute und den gleichzeitige Verweis auf das Leid, das ihr durch Parzival zuteilwerden wird: „die sît vil kumbers durch in leit“ (Pz 139,19).

⁴⁶ Ironischerweise bezeichnet Sigune Parzival bei ihrer zweiten Begegnung nach seiner Verfehlung an der Gralsburg als „an sælden tôr“ (Pz 255,20).

Erwähnung im *Titurel* fast zur makabren Parodie, zumindest für den parzivalkundigen Leser. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist sicherlich die strenge Trennung von höfischer und nichthöfischer Sphäre durch Sigunes Erklärung, es sei kein „*gabylof*“ gewesen, das Schionatulander getötet hat, sondern er sei bei einer (höfischen) Tjost umgekommen. Durch diese fast defensiv anmutende Spezifizierung und Ablehnung des bäuerlichen Wurfspießes wird das Element des Minnedienstes und der höfischen Konventionen, in denen ihre *minne* gefangen zu sein scheint, zusätzlich unterstrichen.

An anderer Stelle wird die Körperlichkeit Sigunes angesprochen, als ihr „*rôter munt*“ (Pz 140,15) erwähnt wird, der vor allem im Minnesang stets als Objekt des Begehrens fungiert.⁴⁷ Gleichzeitig schwingt allerdings gerade in dieser Konnotation das Motiv der Vergänglichkeit von Schönheit mit, insbesondere wenn man etwa Heinrichs von Morungen Ausführung des Motivs in seinem Lied *Mir ist geschehen als einem kindelîne* miteinbezieht („*Dô sach ich ir liechten tugende, ir werden schîn, / schœn unde ouch vûr alle wîp gehêret, / niuwen daz ein lûtzel was versêret / ir vil vrôuden rîchez (rôtez) mündelîn*“⁴⁸). Dieses Motiv taucht allerdings nicht nur im Minnesang auf, sondern auch mehrmals im *Parzival* selbst, und bereits bei seiner der zweiten Begegnung mit Sigune:

*owe, war kom dîn rôter munt
bistuz Sigûne, diu mir kunt
tet wer ich was, ân allen vâr?
Dîn reideleht lanc prûnez hâr,
Des ist dîn houbet blôz getân.
Zem fôrest in Brizljân
Sah ich dich dô vil minneclîch,
swie du wærest jâmers rîch.
Du hâst verlorn varw unde kraft. (Pz 252,27-253,5)*

Aus Sigunes roten Lippen ist demnach jegliche Farbe gewichen, und ihr vormals „*minneclîch[es]*“ Äußeres, sowie ihr „*reideleht lanc prûnez hâr*“, die beide bei der ersten Begegnung von Parzival und Sigune vom Erzähler allerdings nicht erwähnt wurden, scheinen ihr vollständig abhandengekommen

⁴⁷ Vgl. besonders die Lieder Heinrichs von Morungen (z. B. MF 122,22), aber auch z. B. Walthers von der Vogelweide *wol mich der stunde, daz ich si erkande* (L 110,13): „*ir rôter munt, der sô lieplîchen lachet*“. Zusammenfassend Ursula MENNE: *Warum wird in der Früh- und Hochphase des Minnesangs nicht gegessen?* Eine Untersuchung der Lieder Reinmars des Alten und Heinrichs von Morungen. Norderstedt: GRIN, 2008, besonders Kapitel 4.1: „Der „rôte“, „wol redende“ Mund der Dame: Schönheitsattribut und poetologisches Element“.

⁴⁸ MF 145,1.

zu sein. Entweder Parzival bedient sich an dieser Stelle einer Floskel, ohne bei der ersten Begegnung genauer auf ihr Äußeres geachtet zu haben, oder der Erzähler hat ihre Schönheit, die üblicherweise Teil der *descriptio* wäre, bei ebendieser Begegnung bewusst ausgeklammert, um den Fokus von ihrem Körper wegzulenken und stattdessen ihre Jungfräulichkeit zu betonen.

Auch diese Szene beginnt damit, dass Parzival, mittlerweile als „*degen ellens rîch*“ (Pz 249,11) bezeichnet, „*einer frouwen stimme jæmerlîch*“ (Pz 249,12) hört und sie erst dann „*ûf einer linden*“ (Pz 249,14) sitzen sieht. Diese Begegnung birgt eine weitere Besonderheit, denn Sigune erkennt Parzival nicht an seinem Aussehen, sondern erst „*bî der stimme*“ (Pz 251,28), so wie Parzival stets zuerst Sigunes Stimme vernimmt, bevor er sie sieht.

Die dritte Begegnung Parzivals mit Sigune findet in gewisser Weise außerhalb von konkret definierbarem Raum- und Zeitverständnis statt, ja der Erzähler gibt sogar zu, selbst nicht zu wissen, wann sich die fortan erzählte Szene abgespielt hat („*die âventiure uns kûndet / daz Parzivâl der degen balt / kom geriten ûf einen walt, / ine weiz ze welhen stunden*“ [Pz 435,2-5]). Diese Tatsache ist nicht uncharakteristisch für Sigunes Situation in diesem Augenblick, denn sie ist zur Einsiedlerin in einer Klause geworden und ihre (durch Raum und Zeit definierte) Körperlichkeit hat jegliche Bedeutung verloren. Ein letztes Mal wird auf ihre einst schönen Lippen verwiesen, und diesmal kann kein Zweifel an dem stark ausgeprägten sexuellen Aspekt dieser Wortwahl bestehen, allerdings wird nochmals betont, dass sie ihre Schönheit inzwischen aufgrund der langen Leidensperiode eingebüßt hat: „*ir dicker munt heiz rôt gevar / was dô erblichen unde bleich, / sît werltlîch freude ir gar gesweich*“ (Pz 435,27). Die scheinbar redundante Wendung „*erblichen unde bleich*“ verleiht dieser Verwandlung eine zusätzliche Emphase. Bei dieser Begegnung trägt Sigune auch „*ein salter in der hant*“ (Pz 438,1). Einerseits mag diese Tatsache auf ihre neu bekräftigte Gottesehrfurcht und Frömmigkeit hindeuten, andererseits ist der Psalter gleichzeitig eine Form der Lektüre, die – wenn auch sicherlich wichtig für die Entwicklung des Lesevermögens gerade im höfischen Kontext – eine im Vergleich zu der im *Titirel* präsentierten *aventiure* literarisch relativ harmlos und unproblematisch erscheint.

Das letzte Mal sieht Parzival Sigune, als er bereits am Höhepunkt seiner ritterlichen Laufbahn ist und sich trotz aller Feierlichkeiten an ihr Leid erinnert:

*dâ wont ein magt
al klagende ûf friundes sarke:
diu ist rehter güete ein arke.
unser reise gêt nâhe bî.
man vint si selten jâmers vrî. (Pz 804,14-19)*

Auch an dieser Stelle erscheint es unmotiviert, dass Parzival Sigunes Namen nicht nennt, obwohl sie ein wichtiges Mitglied der Gralssippe ist und allen Anwesenden bekannt sein müsste. Obwohl Sigunes Name nicht erwähnt wird, reitet die gesamte Hofgesellschaft zur Klause, wo sie „*Sigûnen an ir venje tôt*“ (Pz 804,23) vorfindet. Um Sigunes Idee nachzukommen, dass sie und Schionatulander untrennbar miteinander verbunden sind,⁴⁹ lässt Parzival sie schließlich gemeinsam begraben („*Parzivâl durch die nifteln sîn / bat ûf wegen den sarkes stein*“ [Pz 804,26f.]).

Im *Parzival* liest Sigune, die im *Titurel* noch als progressive Verfechterin nicht-kanonisierter Texte und neuartiger Textformen gezeichnet wird, nur mehr den Psalter als Symbol eines „ungefährlichen“ und literarisch unspektakulären Textes. Diese Veränderung im Leseverhalten⁵⁰ geht mit einer generellen Veränderung ihres Charakters einher – Sigune bereut im *Parzival* indirekt ihre rücksichtslose Leselust, die Schionatulander ins Verderben gestürzt hat, klagt sich in diesem Zusammenhang selbst der „*kranke[n] sinne*“ an, da sie Schionatulander ihre „*minne [niht] gap*“ (Pz 141,21) und entschließt sich für ein Leben als *inclusa*, fern von jeglicher weltlicher Freude. Erst im Tod gelingt es Sigune und Schionatulander letzten Endes, einander zumindest topologisch (und topisch) nahe zu sein, auch wenn diese Vereinigung fast wie ein ironischer Kommentar zum Minneversprechens Sigunes wirkt.

Sigunes Lektüre wird als Anfang vom Ende ihrer Beziehung mit Schionatulander inszeniert, dessen Tod den Anfang ihres Leidens bildet, oder allgemeiner gesagt: „*Titurel* can be described as an offspring of Wolfram’s *Parzival*, but it is a son who is also the father, since it purportedly tells a story

⁴⁹ Vgl. etwa ihre Aussage: „*ich pin hinne selbe ander: / Schînatulander / ist daz eine, dez ander ich.*“ (Pz 440,17-19).

⁵⁰ Natürlich ist zu bedenken, dass Sigune als *inclusa* sicherlich auch keine literarische Alternative zum Psalter hätte. Sigunes Lektüre ist hier allerdings in einen größeren Zusammenhang eingebettet, denn Wolfram entwirft in den Sigunepassagen des *Parzival* ein der Darstellung im *Titurel* diametral entgegengesetztes Tableau (z.B. Dynamik (*T*) – Statik (*Pz*), freie Natur (*T*) – Klause (vorletzte und letzte Szene *Pz*), problematische Lektüre (*T*) – topische Lektüre im Psalter (*Pz*), jung und lebensfroh (*T*) – gealtert und schließlich tot (*Pz*)).

that has already happened before Sigune enters *Parzival*.”⁵¹ Es scheint als ob die Pause zwischen dem Ende des *Titirel* und dem Beginn des *Parzival* weit mehr als eine simple Leer-stelle darstellt, sondern in Wirklichkeit Informationen beinhalten muss, die für den Leser von Bedeutung wären. Ähnlich wie Sigune im *Titirel* wird der Leser dieser „*schrift wol mit kosteclîchen dingen*“ (Ti 146,2) bei der literarischen *queste* nach dem Sinn des Textes jedoch von Wolfram selbst am Weiterlesen gehindert, der den roten Faden dieser Geschichte stets noch ein wenig mehr verknotet als ihn aufzulösen, bevor er ihn dem Leser endgültig entzieht.

⁵¹ Matthias MEYER: *The End of the "Courtly Book" in Wolfram's Titirel*, in: *Courtly Arts and the Art of Courtliness. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of Wisconsin-Madison, 29 July-4 August 2004*. Hrsg. von Keith BUSBY und Christopher KLEINHENZ. Woodbridge 2006, S. 219-237, hier S. 226.

3. Höfische Idylle? Iwein und das lesende Fräulein

3.1. Hartmann von Aue: *Iwein*⁵²

Die Szene aus Hartmanns *Iwein*, in der die Tochter des Burgherrn vom Schlimmen Abenteuer den Anwesenden einen Text vorliest, soll zunächst als Gegenentwurf zu Sigunes unkonventioneller Lektüresituation im *Titurel* herangezogen werden. Während Sigunes Lektüre im *Titurel* nicht eindeutig verurteilt, aber sehr wohl als problematisch dargestellt wird, fehlt diese Komponente sowohl bei der Beschreibung der Leseszene in Hartmanns *Iwein*, als auch in Chrétiens Vorlage. Im Gegensatz zu den negativen proleptischen Kommentaren des Erzählers im *Titurel* wird das Verhalten der vorlesenden Tochter vom Erzähler des *Iwein* nicht nur als „*guot*“ (l 6461) bezeichnet, sie entspricht auch erst „[d]urch die Lektüre“ gänzlich „dem höfischen Ideal“⁵³, das sie verkörpern soll.

Entgegen der üblichen Vorstellung einer Dame in Form einer *descriptio*⁵⁴ erfolgt in diesem Fall anstelle einer Darstellung der „Reize der Person von Kopf bis Fuß“⁵⁵ zunächst eine Darlegung der Lesekompetenz des Mädchens: „*vor in beiden saz ein magt, / die vil wol, ist mir gesagt, / wälsch lesen kunde*“ (l 6455 – 6457). Die Beschreibung der „Reize ihrer weiblichen Schönheit“⁵⁶, die eigentlich am Anfang der *descriptio* stehen sollte, wird hingegen erst einige Verse später nachgereicht und hier auch lediglich angedeutet: „*diu zuht unde schœne, / höße geburt unde jugent*“ (l 6465f.); „*daz was an ir, unde gar der rât / des der wunsch an wibe gert*“ (l 6468f.). Obwohl auch die Beschreibung „sittlicher Qualitäten“ ein integraler Bestandteil der *descriptio* ist, verweist etwa Faral auf die „spezifische Reihenfolge“⁵⁷ der einzelnen Elemente („man [geht] von der Umgebung zu dem, was innen ist“⁵⁸), die in diesem Fall missachtet wird. Bereits diese Abweichung vom vorgegebenen Muster lässt darauf

⁵² Der *Iwein* wird im Folgenden zitiert nach Volker MERTENS [Hrsg.]: Hartmann von Aue: *Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein*. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl., 2004 und abgekürzt mit I + Verszahl.

⁵³ So MERTENS im Stellenkommentar zu den Versen 6455 – 6470. *Iwein* S.1041.

⁵⁴ Vgl. etwa A. W. HALSALL: „*Descriptio*.“ In: *Historisches Wörterbuch der mittelalterlichen Rhetorik*. Hrsg. von Gert UEDING. Mitbegr. von Walter JENS in Verb. mit Wilfried BARNER. Berlin: de Gruyter, 1994, Bd. 2, Sp. 549ff.

⁵⁵ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Sp. 552.

⁵⁶ *HWR*, Sp. 551.

⁵⁷ *HWR*, Sp. 552.

⁵⁸ *HWR*, Sp. 551.

schließen, dass den intellektuellen Fähigkeiten der Vorleserin eine besondere Bedeutung zukommt.

Über den Effekt des Vorlesens auf die Zuhörer wird weiter gesagt, dass es den Anwesenden im wahrsten Sinn des Wortes zur Kurzweil dient („*die kurzte in die stunde*“ [I 6458]) und sogar bisweilen für Erheiterung sorgt („*ouch mohte si ein lachen / lihte an in gemachen*“ [I 6459f.]). Die Begründung, warum die Eltern „*guot [dûhte] swaz si las*“ (I 6461) fällt etwas überraschend aus („*wande si ir tochter was*“ [I 6462]). Da zunächst die Lesekompetenz des Mädchens vom Erzähler auf objektive Weise dargelegt wurde, erscheint es verwunderlich, dass ihr Vorlesen den Eltern hauptsächlich aufgrund von Verwandtschaftsverhältnissen Freude zu bereiten scheint und „den Rezipienten [...] dabei weniger am vorgetragenen Roman als an der Vortragenden selbst [gelegen ist]“⁵⁹. Allerdings scheint die Hauptfunktion dieser Einschub die Verdeutlichung der sozial-kommunikativen Komponente dieser Vorlesesituation zu sein.

Der Tugendkatalog der Tochter fällt im weiteren Verlauf relativ konventionell aus, allerdings erscheint auch hier symptomatisch, dass die jeweils abstrakte der beiden nacheinander aufgezählten Tugenden („*zuht*“, „*høhe geburt*“) vor der körperlichen („*schoene*“, „*jugent*“) genannt wird und die geistigen Errungenschaften des Mädchens grundsätzlich eher im Vordergrund stehen als die körperlichen („*gewizzen unde ganze tugent*“ [I 6466], „*kiusche unde wïse rede*“ [I 6467]). Schließlich betont der Erzähler nochmals die Wichtigkeit ihres Vorleseaktes: „*ir lesen was et dâ vil wert*“ (I 6470). Möglicherweise kann die Betonung der geistigen Vorzüge des Mädchens als Repräsentation eines Versuchs von Seiten des Erzählers gelesen werden, die körperlichen Reize der Tochter auszublenden, um anzudeuten, dass auch Iwein diese aus Liebe zu Laudine nicht wahrnimmt.

Im weiteren Verlauf der Szene wird Iweins Treue zu Laudine durch den „*minnen slac*“ des Mädchen durchaus auf die Probe gestellt (der Erzähler bemüht sich, möglichst eindeutige Signale zu setzen, um sie dann im letzten Moment zu entschärfen) und die Begegnung lässt ihn bisweilen an seiner „*staete*“ zweifeln (vgl. I 6504 – 6510: „*wandes im sîn selbes stæte / einen selhen minnen slac sluoc / die er in sînem herzen truoc, / mähte die ûz sînem*“).

⁵⁹ KERN, *Iwein* S. 395.

gemüete / deheins wibes güete / iemer benômen hân, / daz het ouch si nebemen getân“). Die mögliche Gefährdung der Treue resultiert allerdings nicht aus ihrem schönen Äußeren, sondern auch, oder gerade aus ihrem geistigen Vermögen und vorbildhaften Benehmen:

*alrêrst dô bevander
daz bî ir wünneclicher jugent
wonte güete unde michel tugent.
er jach daz man an kinde
niemer mêre vinde
süezer wort noch rehter site. (l 6594 – 6599)*

In dieser Szene ist der weibliche Leseakt sicherlich weniger problematisch dargestellt als etwa der Sigunes im *Titurel*. Hierfür scheinen mehrere Gründe ausschlaggebend zu sein. Einer der wichtigsten Aspekte in diesem Fall ist sicherlich der höfische Kontext, auch wenn Helmut BRACKERTS Ansicht, „das Lesen [sei] ohne den höfischen Rahmen, also ohne die heitere Geselligkeit, das angemessene Milieu, die Teilhabe an den adligen Lebensformen und den ihnen zugeordneten moralischen Standards gar nicht zu denken“⁶⁰, an dieser Stelle vielleicht doch etwas zu extrem formuliert scheint. Wenn adelige Frauen alleine in einem Buch gelesen haben, war es klassischerweise der Psalter, insofern stellen hier Art und Form der Literatur, die Sigune liest, eine zusätzliche Problematik dar. Der zentrale Unterschied zwischen der Leseszene im *Iwein* und im *Titurel* ist sicherlich der, dass im ersten Fall das Mädchen eine Geschichte *vorliest*. Diese Situation erfordert ein Publikum, sowie soziale Interaktion, während Sigune im *Titurel* das Brackenseil im Stillen liest und sich dadurch der Kommunikation mit Schionatulander gerade entzieht. Weibliches Lesen scheint einzig im Rahmen höfisch-sozialer Kommunikation und „als integraler Bestandteil eines viel umfassenderen gesellschaftlichen Vorgangs“⁶¹ unproblematisch zu sein, während sich die Lektüre weltlicher oder potentiell unmoralischer Inhalte „als isolierter Akt im stillen Kämmerlein“⁶² (oder in Sigunes Fall im unhöfischen Rahmen des Waldes) im Extremfall als (lebens)gefährlich herausstellt.

⁶⁰ Helmut BRACKERT: „*Sinnspuren*. Die Brackenseilinschrift in Wolframs von Eschenbach „*Titurel*“.“ In: *Erzählungen in Erzählungen*. Festschrift für Dieter KARTSCHOKE. Hg. v. Harald HAFERLAND u. Norbert MECKLENBURG. München 1996, S. 155-177, hier S. 170.

⁶¹ Michael CURSCHMANN: *Hören – Lesen – Sehen*. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200“. In: PBB 106 (1984), S. 218 – 257, hier S. 237.

⁶² Ebd.

3.1.2. Körper von Gewicht: Laudine

Die *descriptio* der lesenden Tochter des Burgherrn ist im *Iwein* insofern einzigartig, als das Ausblenden körperlicher Merkmale im Verlauf des Textes an keiner anderen Stelle zu finden ist, im Gegenteil – sowohl der Körper des Protagonisten als auch der Laudines spielt eine wichtige Rolle im Rahmen des Textes.⁶³

So steht etwa die stark sexualisierte und fast ausschließlich auf die körperlichen Merkmale beschränkte erste Darstellung Laudines in komplettem Gegensatz zu der der lesenden Tochter des Burgherrn:

*unde nâch der bâre gienc ein wîp,
daz er nie wîbes lîp
alsô schoenen gesach.
vor jâmer sie zerbrach
ir hâr unde diu cleider. [...]
swâ ir der lîp blôzer schein,
dâ ersach si der herre Iwein:
dâ was ir hâr unde ir lîch
sô gar dem wunsche gelîch
daz im ir minne
verkêrten die sinne,
daz er sîn selbes vergaz
unde daz vil kûme versaz
sô si sich roufte unde sluoc. (I 1307 – 1339)*

Diese diametral entgegengesetzte Darstellungsweise ist sicherlich dadurch erklärbar, dass Iwein Laudine zunächst nur aus der Ferne sieht und daher lediglich auf der visuellen Stufe der *minne* verweilen kann,⁶⁴ allerdings ist die wiederholte Betonung der Schönheit und Körperlichkeit Laudines auch im weiteren Verlauf der Textstelle auffällig. Gerade die Betonung ihres „*blôze[n] / lîbes*“ stellt eine Verbindung zwischen ihrem geradezu ekstatischen Akt der Trauer⁶⁵ und Iweins körperlichem Begehren her.⁶⁶ Ebenso ist anzumerken,

⁶³ Iweins Körper ist sowohl in der Zeit seines Wahnsinns, als auch der seiner allmählichen Genesung stets (über)präsent. Vgl. besonders die Szene mit der Gräfin von Narison und Morganes magischer Salbe (I 3439 – 3485).

⁶⁴ Vgl. Andreas Capellanus: *De amore libri tres*. Text nach der Ausgabe von E. TROJEL. Übers. und mit Anm. und einem Nachw. vers. von Fritz Peter KNAPP. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2006, I vi, 59.

⁶⁵ Eine ausführliche Analyse verschiedener Klagefiguren bietet Urban KÜSTERS: *Klagefiguren*. Vom höfischen Umgang mit der Trauer. In: Gert KAISER: *An den Grenzen höfischer Kultur*. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters. München: Wilhelm Fink, 1991, S. 9 – 75, zu Laudine besonders S. 21 – 35.

⁶⁶ Eine intertextuelle Parallele ergibt sich an dieser Stelle zu zwei weiteren Werken Hartmanns, in denen die Zuneigung einer männlichen Person in einer Notsituation der Dame entsteht oder verstärkt wird. So verliebt sich im *Erec* beispielsweise Graf Oringles direkt nach Laudines Klage über Erecs (Schein)Tod in sie: „*dar nâch sluoc si sich ze den brusten / und kuste in aber unde schrê. / ir ander wort was ,ouwê,*

dass Laudine stark mit Bewegung und Aktivität assoziiert wird, die nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich durch die Verwendung von Tätigkeitsverben ausgedrückt wird („zerbrach“, „gienc“, „roufte“, „sluoc“), während dieser Aspekt bei der Tochter des Burgherren abwesend ist. Bei der Darstellung ihrer Vorlesetätigkeit ist das Mädchen – im Gegensatz zu Laudine – zudem niemals das eigentliche Subjekt der Handlung, da diese stets in grammatikalischer Abwandlung durch ein Modalverb („lesen kunde“) oder substantivischen Gebrauch („ir lesen“), oder überhaupt lediglich aus der Perspektive der Anwesenden („ez dûhte si guot swaz si las“) dargeboten wird. Ganz im Gegensatz zu der Tochter des Burggrafen, deren Höflichkeit und gutes Benehmen Iweins Treue erschüttern, scheint sich der Protagonist erst nach dem anfänglichen Liebeswahn, der durch die bloße Betrachtung Laudines ausgelöst wird, auf den emotionalen Aspekt ihrer Trauer zu besinnen. Seine Zuneigung wird dadurch zwar noch zusätzlich steigert („dô minnet er si deste mê“), allerdings nicht (wie im Fall der lesenden Tochter) als deren Auslöser identifiziert:

*dô si der herre Iwein eine ersach,
 under ir meinlich ungemach,
 ir starkez ungemüete
 unde ir stæte güete,
 ir wîplîche riuwe,
 dô minnet er si deste mê. (I 1599 – 2605)*

Neben Hartmanns Fokus auf die inneren Werte der vorlesenden Tochter des Burgherren ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, dass in Chrétiens *Yvain* auch Laudine liest, und zwar – ebenso wie Sigune im *Parzival* – den Psalter („[Laudine] *lisait an un sautier ses saumes, / Anluminé a letres d’or*“ [Laudine las in einem Psalter, reich verziert mit goldenen Lettern]⁶⁷). Die unkommentierte Streichung dieses Aspekts bei Hartmann erscheint auf den

ouwê. / *daz hâr si vaste ûz brach, / an ir lîbe si sich rach / nâch wîplîchem site, / wan hie rechen si sich mite. [...] nû begunde der grâve ahten / und bî im betrahten / daz er bî sînen zîten / nie schæner wîp hete gesehen: / ouch begunden ims die ritter jehen*“ (E 5758 – 6183). Auch im *armen Heinrich* erfolgt Heinrichs Einsicht, dass er das jungfräuliche Mädchen nicht um seinetwillen sterben lassen kann, erst nachdem er sie nackt und gebunden erspäht hat: „*nû begunde er suoehen unde spehen, / unze daz er durch die want / ein loch gânde vant / und ersach si durch die schrunden / nacket und gebunden. / ir lîp was vil minneclîch. [...] Nû er si alsô schæne sach, / wider sich selben er dô sprach: [...] was dir got hât beschert, / daz lâ alles geschehen. / ich enwil des kinders tôt niht sehen!*“ (AH 1228 – 1256). Auch hier erfolgt eine Klage mit Elementen des Haarausreißens seitens des Mädchens, allerdings erst nach Heinrichs Entschluss (AH 1280 – 1305).

⁶⁷ Chrétien de Troyes: *Yvain*. Übers. u. eingel. v. Ilse NOLTING-HAUFF. München: Fink, ²1983 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 2), V. 1414f.

ersten Blick unmotiviert, es sei denn, die Darstellung Laudines als einer aktiv handelnden Dame sollte dadurch besonders hervorgehoben werden.⁶⁸ Auffällig ist des Weiteren auch die Betonung der (materiellen) Kostbarkeit des Psalters bei Chrétien („*a letres d’or*“), vor allem im Zusammenhang mit der Leseszene, bei der Titel und Inhalt des gelesenen Romans vom Erzähler als vernachlässigbar eingestuft werden (vgl. Kapitel 2.3.). Möglicherweise kann diese Unterscheidung als Wertung des Autors zwischen äußerlich (und innerlich) wertvoller religiöser und unter Umständen moralisch bedenklicher, volkssprachlicher Romanliteratur gelesen werden.⁶⁹

3.2. Chrétien de Troyes - *Yvain*

Gerade im Zusammenhang von wertenden Erzählerkommentaren und äußerlichen Beschreibungen erscheint ein eingehender Vergleich zwischen Hartmanns *Iwein* und Chrétiens *Yvain* besonders sinnvoll, und tatsächlich werden dabei bemerkenswerte Diskrepanzen sichtbar. Während in Hartmanns Beschreibung der Tochter des Edelmanns die intellektuellen Fähigkeiten des lesenden Mädchens im Vordergrund stehen, ist Chrétiens Darstellung viel enger an dessen körperliche Vorzüge gebunden:

*Appoié voit dessor son cote
Un prodome, quie se gisoit
Sor un drap de soie, et lisoit
Une pucele devant lui
An un romanz, ne sai de cui.
Et por le romanz escouter
S’i estoit venue acoter
Une dame, et c’estoit sa mere,
Et li prodon estoit ses pere,
Si se pooient esjoir
Mout de li veoir et oïr :
Car il n’avoient plus d’anfan; (Y 5363 – 5373)*

[Da erblickt er einen Edelmann, der mit aufgestütztem Arm auf einem Seidentuch lag, und vor ihm las ein Mädchen aus einem Roman (vor), ich weiß nicht von wem (er verfasst wurde). Und um den Roman anzuhören, hatte sich eine Dame dort niedergelassen, und das war ihre Mutter und der

⁶⁸ Ein eingehender Vergleich der Totenklage Laudines bei Chrétien und Hartmann erscheint hier nicht notwendig, da beide notwendigerweise einen hohen Grad an körperlichen Trauergesten enthalten. Bei Hartmann erscheint die Klage trotz topischer Elemente etwas individueller, folgt aber – bis auf diese frappierende Ausnahme und einige geringfügige Änderungen – im Allgemeinen der Vorlage.

⁶⁹ Man bedenke etwa, welche Konsequenz das Lesen des *Prosalancelots* für Francesca und Paolo in Dantes *Inferno* hat (Kapitel 5.1. der vorliegenden Arbeit)!

Edelmann war ihr Vater und sie freuten sich, sie zu sehen und zu hören, denn sie hatten keine anderen Kinder.]

Im Gegensatz zu Hartmanns Beschreibung dieser Leseszene, bei der zunächst lediglich die Lesekompetenz der Tochter erwähnt wird, erfreuen sich die Eltern bei Chrétien sowohl an ihrem Anblick („*li veoir*“) als auch an ihrem Vortrag („*oïr*“), wobei wiederum auffällt, dass ihr ästhetisches Aussehen zuerst genannt wird. Auch hier erscheint die Aussage etwas verwunderlich, dass die lesende Tochter den Eltern hauptsächlich deshalb Freude bereitet, weil sie keine anderen Kinder haben („*Car il n’avoient plus d’anfanz*“), nicht etwa aufgrund ihres Vortrags. Hartmann wertet die Lesetätigkeit des Mädchens im Vergleich zu Chrétien auf, indem er die positive Reaktion der Eltern nicht davon abhängig macht, dass das Mädchen ihre einzige Tochter ist (allerdings spielt der vorgelesene Text selbst eine vergleichsweise geringe Rolle, denn ihnen gefällt alles was sie liest [„*swaz sie las*“]), und außerdem betont, dass „*ir lesen [...] dâ vil wert [was]*“ (I 6470).

Besonders interessant in diesem Kontext erscheint auch die Beteuerung des Erzählers, er wisse nicht, welchen Roman das Mädchen lese („*et lisoit [...] [a]n un romanz, ne sai de cui*“). Dieser Einschub kann einerseits sicherlich als „ironische[r] Unwissenheitstopos“ interpretiert werden, oder aber als bewusstes Spiel mit dem Leser, der in dem Moment ebenfalls „*an un romanz*“ liest, wie es Volker MERTENS in seinem Stellenkommentar zum *Iwein* vorschlägt.⁷⁰ Andererseits stellt diese Bemerkung wiederum den vorgelesenen Text selbst in den Hintergrund, da es scheinbar nicht einmal der Erzähler für wichtig erachtet, dessen Titel zu nennen. Klarerweise ist zu beachten, dass so eine Formulierung auch die Funktion haben könnte, den Leser auf das nicht genannte Werk gerade erst neugierig zu machen und ihm gerade dadurch wiederum eine spezielle Bedeutung zu verleihen. Der Form des Texts selbst allerdings kommt jedoch (im Gegensatz etwa zum *Titirel*) keine besondere Bedeutung zu. Im *Iwein* hat der vorgelesene Text durchaus eine konkrete Funktion, nämlich die Lesekompetenz der Tochter näher zu bestimmen („*ein magt, / diu vil wol, ist mir gesagt, / wälsch lesen kunde*“ [I 6457, meine Hervorhebung]).

⁷⁰ *Iwein*, S. 1041.

Auch bei der eigentlichen *descriptio* der Leserin fällt auf, dass ihr Intellekt vollkommen außer Acht gelassen wird; ganz im Gegenteil scheint sie in der französischen Vorlage sogar ausschließlich durch ihre Schönheit definiert zu sein:

*Et estoit si bele et si jante,
Qu'an li servir meist s'antante
Li Des d'Amors, s'il la veïst,
Ne ja amer ne la feïst
Autrui se lui meïsme non. (Y 5375 – 5379)*

[Und sie war so schön und so gebildet, daß (selbst) der Liebesgott ihr gerne dienen würde, sobald er sie erblickte, und sie nie einen anderen lieben lassen würde als ihn selbst.]

Die außergewöhnliche Schönheit und Lieblichkeit des Mädchens wird durch den Nachsatz bestärkt, dass sie selbst den Liebesgott Amor betören könnte und er ihr zu Liebe gar auf seinen Gottesstatus verzichten würde („*Por li servir devenist hon, / S'issist de sa deïté fors*“ [Um ihr zu dienen, würde er zum Sterblichen werden, und seine Gottheit abstreifen.] Y 5380f.). Diese Textpassage ist bei Hartmann in das Lob der Tugendhaftigkeit der Vorleserin eingebettet, und statt des Liebesgottes, der im klassischen Sinn eher auf eine körperliche Ebene der Liebe verweisen mag, tritt hier ein „engel“ (I 6501) auf. An dieser Stelle ist es gerade nicht die Schönheit, die den Engel verleitet, sondern wiederum eine positive Charaktereigenschaft, „*wîbes güete*“ (I 6508).⁷¹ Obwohl zwar die Rede davon ist, dass Iwein – außer bei Laudine – „*nie bezzer rede noch schoœnern lîp*“ (I 6516) gekannt habe, fällt auf, dass der „*lîp*“ erst als letztes Attribut im Verlauf des Lobes genannt wird und zudem überhaupt erst nach der Erwähnung Laudines eingebracht wird.⁷²

Im weiteren Verlauf dieser Textstelle wird bei Chrétien angedeutet, dass Iweins Treue zu Laudine gerade aufgrund der körperlichen Nähe zur Vorleserin auf die Probe gestellt wird und nicht aufgrund ihres Intellekts. So steht zwar

⁷¹ Hartmann nimmt diese „Tugend“ jedoch bei der Rechtfertigung von Laudines Verhalten im Kontext von Wankelmüt wieder auf: „*daz man si [Frauen] als ofte siht / in wankelm gemüete: / daz kumt von ir güete. / man mac sus übel gemuote / wol bekêren zu guote / unde niht von guote / bringen ze übelem gemuote. / die wandelunge diu ist guot: / ir deheiniu ouch anders niht entuot. / swer in danne unstæte giht, / des volgære enbin ich niht: / ich will in niuwan guotes jehen. / allez guot müeze in geschehen*“ (I 1876 – 1888). Bereits die überstrapazierte Verwendung des Begriffs „guot“ an dieser Stelle verweist darauf, dass diese Textstelle sicherlich „nicht ohne Ironie“ (MERTENS) zu lesen ist. Vgl. zu dieser Stelle auch z.B. Silvia RANAWAKE, *Zu Form und Funktion der Ironie bei Hartmann von Aue*. In: *Wolfram-Studien* 7 (1982), S. 75 – 116, Maria BINDSCHIEDLER, „*Guot*“ und „*Güete*“ bei Hartmann von Aue. In: Hugo MOSER u.a. (Hrsg.): *Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung* (Fs. Friedrich Maurer), Stuttgart 1963, S. 352 – 365.

⁷² Davor werden zwar ihre „*schœne*“ und „*jugenf*“ erwähnt, allerdings nicht ihr Körper an sich.

nicht der weibliche, dafür aber der männliche Körper Iweins im Vordergrund, der vom Mädchen angekleidet wird. Ähnlich wie im *Titirel* wird auch hier durch die Beschreibung der Kleidung indirekt auf die Beine des Ritters verwiesen („*braies blanches*“ [weiße Beinkleider] Y 5421), ebenso werden die Arme erwähnt, die das Mädchen in die Ärmel einnäht („*Et fil et aguille a ses manches, / Si li vest et ses braz li cost*“ [und Nadel und Faden für die Ärmel, und sie bekleidet ihn damit und näht ihm die Ärmel an.] Y 5422f.). Während diesen Körperteilen zumindest im westlichen Kulturkreis des 21. Jahrhunderts im Allgemeinen keine besondere Bedeutung im Bereich des Sexualitätsdiskurses zugeschrieben werden, konnte deren Entblößung zu Hartmanns Zeit durchaus als erotisches Zeichen gelten. So schreibt etwa Thomasin von Zeklaere im *Welschen Gast*, die Ritter sollten darauf achten, „*daz si niht dicke schowen ir bein*“, ⁷³ oder dass „*ein vrouwe niht ir hant [recken soll] / swenn si rît, vür ir gewant*“ (WG 437f.). Auch in der Vorgeschichte zum Tristan bewundern die Hofdamen – unter ihnen auch Blanscheflur – im Rahmen einer „*süeze[n] ritterschaft*“ (Tr 682), besonders die „*kaiserlichen bein*“ Riwalins. Es erscheint an dieser Stelle symptomatisch, dass die *descriptio* des Ritters genau umgekehrt zum vorgesehenen Verlauf (Kopf bis Fuß, hier: Beine – Hand – Haupt und Haar) verläuft, da durch diesen Umstand die Wichtigkeit der erstgenannten Körperpartie zusätzlich betont wird:

„*seht*“ *sprâchen sî, „der jungelinc“*
der ist ein sæliger man:
wie sæliche stêt im an
alles daz, daz er begât!
wie gâr sîn lîp ze wunsche stât!
wie gânt im sô gelîche in ein
diu sîniu keiserlichen bein! [...]
wie zimet der schaft an sîner hant! [...]
wie stât sîn houbet und sîn hâr!“ (Tr 704 – 715)

In Chrétien's *Yvain* wird das Ankleiden des Protagonisten durch die Tochter des Burgherren ausdrücklich als Liebesdienst gekennzeichnet und wiederum vom Erzähler an die Insinuation eines möglichen Treuebruchs geknüpft („*Or doint des, que trop ne li cost / Ceste losange et cist service*“ [Nun gebe Gott, dass ihn dieser Liebesdienst nicht zu teuer zu stehen kommt!] Y 5424f.). Ebenso wird berichtet, dass Yvain dieser Dienst verlegen macht („*De lui servir tant*

⁷³ Thomasin von Zeklaere: *Der Welsche Gast*. Hrsg. v. Eva WILLMS. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2004, 435.

s'antremet, / Qu'il an a honte et si l'an poise“ [Sie gibt sich solche Mühe, ihm zu dienen, dass er ihn beschämt und verlegen macht] Y 5430f.). Gleichzeitig werden jedoch zum ersten Mal an dieser Stelle die charakterlichen Vorzüge des Mädchens attestiert (*„Mes la pucele est tant cortoise / Et tant franche et tant de bon' eire, / Qu'ancore an cuide ele po feire*“ [Dennoch ist das Mädchen so höfisch und so freimütig und gutwillig, dass sie meint, wenig zu tun] Y 5432 - 5434), möglicherweise zu dem Zweck, die eben aufgebaute körperliche Spannung etwas zu relativieren. Ebenso merkt der Erzähler im weiteren Verlauf der Passage an, Yvain habe sich in der Nacht niemand genähert (*„N'onques puis a lui n'aprochierent, / Que il fu an son lit couchiez*“ [Niemand kam ihm mehr nahe, nachdem er sich in sein Bett gelegt hatte.] Y 5444f.), was etwas überflüssig und beinahe defensiv anmutet und der Ankleideszene eine zusätzliche Bedeutung verleiht, die vom Erzähler nicht explizit in diese Richtung gedeutet wird.

Bei Hartmann wird die Nacht, die Iwein beim Burgherren verbringt, grundsätzlich anders dargestellt und die bei Chrétien ausgeklammerte Möglichkeit einer nächtlichen Zusammenkunft wird unmissverständlich thematisiert, wenn auch weniger in Bezug auf die Tochter, als auf die Botin:⁷⁴

*Swer nû vür ein wunder
im selben sagt
daz im ein unsippiu magt
nahtes alsô nâhen lac
mit der er anders niht enpflac,
denn weiz niht daz ein biderbe man
sich alles des enthalten kann
des er sich enthalten will. (l 6574 – 6481)*

Eine mögliche körperliche Verbindung zwischen Iwein und der Tochter des Burggrafen wird bei Chrétien zwar zunächst angedeutet, dann aber durch die Beteuerung, niemand habe sich Yvain in der Nacht genähert, entkräftet. Im Gegensatz dazu liegt der Fokus bei Hartmann eben nicht auf dem körperlichen Aspekt ihrer Begegnung. Die eben zitierte Textpassage rückt jedoch allgemein den Aspekt körperlicher Nähe wiederum in den Mittelpunkt, da Hartmann durch die Andeutung einer möglichen Liebesnacht die Phantasie der Leser anzuregen versteht. Interessant erscheint im direkten Vergleich ebenso, dass

⁷⁴ Zum Typus der allein reisenden Frauen und möglichen Komplikationen vgl. Nathanael BUSCH: „*Bî den selben zîten / was daz gewonlich*“. Stellen allein reisende Frauen ein Problem dar?, In: Friedrich Wolfzettel [u.a.]: Artusroman und Mythos. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2011, S. 127–144.

Iwein in Hartmanns Version des Romans den persönlichen Charaktervorteil der Treue und Enthaltsamkeit sowohl auf abstrakt-intellektueller, als auch auf real-körperlicher Ebene vorweisen muss, durch den er in den Augen des Erzählers erst zum „*biderbe[n] man*“ wird. In Chrétien's Beschreibung wird dieser Aspekt in Chrétien's Beschreibung vollkommen ausgeklammert, da Yvain erst gar nicht erst die Möglichkeit erhält, sich in diesem Zusammenhang zu beweisen.

In jedem Fall scheint es sowohl Chrétien als auch Hartmann ein großes Anliegen zu sein, gerade Iweins körperliche Treue zu Laudine an dieser Stelle eindrücklich hervorzuheben. Eben durch diese scheinbar überflüssigen Beteuerungen wird allerdings die Aufmerksamkeit der Leser geradewegs auf diesen Aspekt gelenkt, woraus sich ein gekonntes Spiel mit Lesererwartungen, die gleichzeitig auf- und abgebaut werden, ergibt.

Auch der weitere Verlauf der Szene verläuft bei Chrétien und Hartmann unterschiedlich, und die Texte demonstrieren jeweils verschiedene Argumentationsweisen in Bezug auf die Tatsache, dass Iwein eine Heirat mit der Tochter des Burgherren ablehnt. Zunächst fällt auf, dass bei Chrétien zwar die Nacht ohne physische Nähe zwischen Iwein und dem Mädchen verläuft, die beiden am Morgen allerdings zusammen die Messe hören („*Mes sire Yvains et sa pucele, / S'oïrent a une chapele / Messe, qui mout tost lor fu dite / An l'enor del saint Esperite*“ [Mein Herr Yvain und das Mädchen hörten in einer Kapelle die Messe zu Ehren des Heiligen Geistes, die in der Frühe für sie gelesen wurde] Y 5453 – 5456). Besonders bemerkenswert erscheint an dieser Stelle, dass das Mädchen als „*sa pucele*“ beschrieben wird, was auf einen gewissen Grad von Nähe oder Zugehörigkeit schließen lassen könnte.

Im Gegensatz dazu ist es bei Hartmann Iwein allein, der „*dem heiligen geiste / mit einer messe leiste*“ (I 6589f.). Interessant an dieser Szene ist vor allem die vorangehende Formulierung „*Morgen, dô es tac wart*“ (I 6586), die möglicherweise eine Anspielung auf die berühmte Formulierung „*do taget ez*“, und damit auf die Gattung des Tagelieds darstellen könnte. Die Verwendung gerade dieser Floskel unterstützt wiederum die Idee, dass Iwein, wenn auch nicht in Taten, vielleicht zumindest in seinen Gedanken nicht ganz so enthaltsam gewesen ist, wie es vom Erzähler zunächst impliziert wird.

Besonders im Hinblick auf den „Zwang zur Trennung“,⁷⁵ die wenige Verse später erfolgen soll und zumindest Iwein schwerfällt („*unde het er si nie gesehen, / sô wære im verre baz geschehen / wande im tet daz swcheiden wê*“, I 6511 – 6512), fügt sich in das klassische Bild des Tagelieds, ebenso wie der „Ort des Geschehens (der Wohnbereich der Dame)“⁷⁶. Auch der Zeitpunkt des Tagesanbruchs, der tatsächlich „spannungstiftend“⁷⁷ ausfällt, wenn auch weniger im negativen Sinn der Trennung, sondern im (ebenso negativen) Sinn der Kampfaufforderung, lässt sich in diesen Topos einordnen. Obwohl in diesem Fall nicht alle Kriterien des Tagelieds erfüllt sind, selbst wenn man den Burgherren als Wächterfigur betrachten will, soll dieser Exkurs veranschaulichen, dass sich Hartmann, wie im übrigen auch Wolfram, verschiedener Motive und bekannter Phrasen bedient, um eine zunächst klar scheinende Aussage zu relativieren, oder deren Gegenteil zumindest subtil anzudeuten. Ähnlich wie bei Wolfram (hier vor allem im *Titur*) geschieht dies in Hartmanns Text hauptsächlich auf einer Ebene, die lediglich, oder zumindest hauptsächlich in der „wissenschaftlich-analytische[n] Einzellektüre“ erfasst werden kann, bei der sich „der Erzähler [...] die Anteilnahme des Lesers durch vertextete Strategien sichern [muss]“, da er sie nicht (mehr) „dem Vortragenden überlassen“⁷⁸ kann.

Die Gründe, die Iwein selbst für die Ablehnung einer Heirat mit der Tochter des Burggrafen gibt, unterscheiden sich in einigen Details. Besonders die Attribute, die der Protagonist der Tochter jeweils zuschreibt, erscheinen in diesem Zusammenhang relevant. Bei Chrétien wird sie als „*bele et bien aprise*“ ([schön und gebildet] Y 5484) bezeichnet, was ungewöhnlich erscheint, wurde sie doch gerade in diesem Text trotz ihrer Lesekundigkeit in der Beschreibung hauptsächlich auf ihre Schönheit reduziert. Ebenso befremdlich wirkt bei Hartmann die Tatsache, dass Iwein das Mädchen „*ein schoeniu magt[, edel unde rich]*“ (I 6622f.) nennt, dabei ihre Lesekompetenz und ihr intellektuelles Vermögen jedoch komplett außer Acht lässt. Zu bedenken ist hierbei allerdings,

⁷⁵ „Tagelied“. In: Bettina MARQUIS, Charlotte BRETSCHER-GISIGER, Thomas MEIER (Hrsg.): *Lexikon des Mittelalters*. Verlag J.B. Metzler, Bd. 8, Sp. 427.

⁷⁶ Ebda.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Volker MERTENS: „Theoretische und narrativierte Narratologie von Chrétien bis Kafka.“ In: Harald HAFERLAND, Matthias MEYER [Hrsg.]: *Historische Narratologie*. Mediävistische Perspektiven. Berlin / New York: de Gruyter, 2010, S. 17 – 34, hier S. 33

dass der Protagonist sowohl bei Chrétien als auch bei Hartmann jeweils mit dem Vater der Leserin spricht, und die löblichen Attribute möglicherweise der Gesprächssituation anpasst. Ebenso könnte die Tatsache, dass der Held jeweils andere Elemente akzentuiert als der Erzähler implizieren, dass zumindest Hartmanns Erzähler durch den starken Fokus auf die intellektuellen Reize des Mädchens Iweins körperliche Treue zu Laudine zusätzlich dadurch ermöglichen möchte, dass er nicht nur den Leser, sondern im übertragenen Sinn auch Iwein von ihrem schönen Aussehen abzulenken versucht.

Als Grund für das Ausschlagen der Hand der Tochter des Burggrafen führt Iwein schließlich den Standesunterschied an und erwähnt kurioserweise mit keinem Wort Laudine. Besonders auffällig an dieser Stelle ist, dass er – im Gegensatz zu Yvain – nicht nur Laudines Namen verschweigt, sondern im Prinzip schlichtweg eine Lüge begeht. Die Satzkonstruktion „*ouch vind ich ein wîp wol, / swenne ich wîp nemen sol, / dâ mir mîn mâze an geschicht*“ (I 6626 – 6629) lässt darauf schließen, dass Iwein noch gar keine Ehefrau hat, was zu diesem Zeitpunkt nicht den Tatsachen entspricht. Auch diese Beteuerung legt die Vermutung nahe, dass der Protagonist die Hörererwartungen des Burgherrn sehr wohl abschätzen kann und seine Aussagen möglicherweise danach richtet.

Im Kontext dieser Leseszene im höfischen Rahmen lässt sich zusammenfassend festhalten, dass bei Hartmann die Körperlichkeit des Mädchens zunächst (d.h. im Zuge der vom Erzähler vorgenommenen *descriptio*) vollständig ausgeklammert zu sein scheint. Bei detaillierterer Betrachtung erweist sie sich allerdings sowohl auf der Handlungsebene als auch auf der Ebene der Figurenrede als unterschwellig präsent (das Mädchen kleidet Iwein an; Iwein nennt sie ihrem Vater gegenüber „*schoëniu magt*“). Daraus lassen sich mehrere Thesen ableiten. Zum einen scheint die Erzählerstimme bemüht zu sein, die Aufmerksamkeit des Lesers (und im übertragenen Sinn Iweins) so wenig wie möglich auf die körperlichen Vorzüge des Mädchens zu lenken, um seine Standhaftigkeit und Treue Laudine gegenüber zu beteuern (oder aber auch, um sie nicht unnötig oft auf die Probe zu stellen?). Obwohl es der Tochter des Burgherrn zum Schlimmen Abenteuer tatsächlich gelingt, Iweins „*stæte*“ zu erschüttern, beeilt sich der

Erzähler ihre „*güete*“ zu betonen, nicht etwa explizit ihre Schönheit.⁷⁹ Zum anderen lässt der zunächst fast arbiträr erscheinende Wechsel zwischen körperlichen und intellektuellen Attributen des Mädchens die Annahme zu, dass der Beschreibung des menschlichen Körpers in diesem Text eine besondere Bedeutung zukommt und sie niemals unproblematisch ist. Das (Be)Schreiben des Körpers scheint vielmehr ein zentrales Thema zu sein, mit dem die mittelalterlichen Autoren erst umzugehen lernen müssen.

Bei Chrétien wird das Thema Körperlichkeit im Zusammenhang mit dem Lektüreerlebnis der Tochter des Burgherrn grundsätzlich anders behandelt und gewertet als bei Hartmann. Hartmanns Erzähler scheint es ein Anliegen zu sein, die intellektuelle Fähigkeit der Leserin zu beteuern und die Wichtigkeit ihrer Lektüre mehrmals hervorzuheben. Bei Chrétien wird sie hingegen zwar als gebildet bezeichnet, aber es erfolgt weder eine detaillierte Beschreibung des Leseakts, noch wird dieser in einen Zusammenhang mit Yvains Verlegenheit in ihrer Anwesenheit oder einer möglichen körperlichen Nähe gebracht. Vielmehr scheint der Fokus bei Chrétien ausschließlich auf den körperlichen Reizen des Mädchens zu liegen. Diese Diskrepanz lässt sich unter anderem auf den „mediengeschichtlich [zentralen] Übergang von mündlicher zu schriftlicher literarischer Kommunikation“⁸⁰ zurückführen, der bei Hartmann weiter fortgeschritten ist als bei Chrétien. Zwar wird in der altfranzösischen Literatur und gerade auch im *Yvain* etwa der Entstehungsprozess des Textes durchaus thematisiert und explizit in Erzählerkommentaren diskutiert oder implizit auf der Handlungsebene vorgeführt,⁸¹ das Thema der Textrezeption spielt allerdings bei Hartmann eine wichtigere Rolle als bei seinem Vorgänger. Diese Tatsache mag auf den „Einbruch der Schrift in die literarische Laienkultur“ um 1200 zurückzuführen sein, und tatsächlich strahlt nicht nur dieser Text, sondern auch beispielsweise Wolframs *Parzival* und *Titurel* „eine geistige Unruhe aus, die in direkter

⁷⁹ Natürlich ist grundsätzlich anzumerken, dass in der mittelalterlichen Weltsicht ein ästhetisches Äußeres mit positiven Charaktereigenschaften einhergeht und „*güete*“ in diesem Sinn die Schönheit des Mädchens beinhalten könnte, allerdings bleibt die Ausklammerung des Begriffs „*schaene*“ selbst an dieser Stelle auffällig. (Zur generellen Problematik von Aussehen und Charaktereigenschaften vgl. .1. Sibylle der vorliegenden Arbeit.)

⁸⁰ Kern, *Iwein*, S. 389.

⁸¹ Vgl. etwa auch die Lais der Marie de France, bes. *Laüstic* (Marie de France: *Die Lais*. Hrsg. und übersetzt von Dietmar Rieger und Renate Kroll. München: Fink, 1980 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters 19)).

Verbindung mit der intensiveren und bewussteren Nutzung dieses Kommunikationsmittels steht“⁸². Obwohl sowohl bei Chrétien als auch bei Hartmann eine „geradezu obsessive Unmittelbarkeit“ besteht, „die der höfische Roman suggeriert, wenn er der Handlung einen fortwährend präsenten Kommunikator, wir können auch sagen: einen Hermeneutiker in Gestalt des Erzählers beistellt“⁸³, wird die Wichtigkeit und der hohe Stellenwert der Literaturrezeption ausschließlich bei Hartmann eingehend thematisiert.

⁸² CURSCHMANN: *Hören – Lesen – Sehen*, S. 249.

⁸³ Kern, *Iwein* S. 389.

4. Der Widerspenstigen Zähmung

4.1. Sibylle

4.1.1. *Aeneis* – *Sibylla furibunda*

Die aus Vergils *Aeneis* bekannte Figur der Sibylle wurde im Mittelalter zunächst vor allem durch den anonym verfassten *Roman d' Eneas* und später durch den darauf basierenden *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke bekannt, aber auch das Originalwerk war sicherlich einigen Rezipienten bekannt. Die Sibylle wird bei Vergil ebenso wie später bei Heinrich von Veldeke, nicht jedoch bei Ovid und in der altfranzösischen Bearbeitung, mit Metaphern und Bildern einer stark ausgeprägten Körperlichkeit assoziiert.

Rein technisch gesehen ist natürlich nicht abzustreiten, dass „[e]ine Schilderung ihres Äußeren [in der *Aeneis*] fehlt“⁸⁴, allerdings wird sie durch ihre Taten und die Reaktion der anderen Figuren eingehend charakterisiert. Bereits bevor sie im sechsten Buch die Rolle der „Führerin und Erklärerin“⁸⁵ des Aeneas übernimmt, wird sie in einer Vorausschau als „*insana[...] vat[es]*“⁸⁶ bezeichnet. Obwohl die Sybille in der *Aeneis* nicht wie später bei Heinrich von Veldeke mit einem Buch ausgestattet ist, wird ausgesagt, dass sie Blätter beschriftet („*fata canit foliisque notas et nomina mandat.*“ [Sie verkündigte das Schicksal und verlieh (Laub)Blättern Schriftzeichen und Namen] *Aen* III, 444) und sie mit Sprüchen beschreibt („*quaecumquae in foliis descripsit carmina virgo, / digerit in numerum atque antro seclusa relinquit, / illa manent inmota locus neque ab ordine cedunt*“ [und was für Orakelsprüche auch immer die Jungfrau auf die Blätter schrieb, sie ordnete sie nach Zahl und ließ sie verschlossen in der Grotte zurück. An diesem Ort bleiben sie unbeweglich und geraten nicht in Unordnung] *Aen* III, 445). Diese Textpassage stellt einerseits ein objektives Zeugnis ihrer Schreibkompetenz dar (ihre Lesekompetenz ist darin naturgemäß impliziert), kann andererseits aber auch als eine Reflexion des medialen Übergangsmoments zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit

⁸⁴ Klaus RIDDER: *Gelehrtheit und Häßlichkeit im höfischen Roman*. In: ders., Otto LANGER (Hrsg.): *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld Berlin: WEIDLER, 2002 (Body – Sign – Culture Bd. 11), S. 75 – 95, hier S. 81.

⁸⁵ So KYTZLER im Stellenommentar zur *Aeneis*, S. 753.

⁸⁶ Publius Vergilius Maro: *Aeneis*. Hrsg. v. Johannes GÖTTE. Mit einem Nachwort von Bernhard KYTZLER. Artemis & Winkler: ¹⁰2002 (Sammlung Tusculum), III, 443.

gelesen werden, da die Prophetin mündlich produzierte Texte („*carmina*“)⁸⁷ auf Blätter überträgt und dadurch verschriftlicht. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch, dass sich ebendiese Blätter in starker Unordnung befinden. Dieser Umstand scheint die Sibylle jedoch nicht zu stören, obwohl ihre Befrager daran Anstoß nehmen:

*verum eadem, verso tenuis cum cardine ventus
inpulit et teneras turbavit ianua frondes,
numquam deinde cavo volitantia prendere saxo
nec revocare situ aut iungere carmina curat:
inconsulti abeunt sedemque odere Sibyllae (Aen III, 448-451).*

[Als jedoch ebenda ein sanfter Wind die Pforte aufstieß und das Tor die zarten Blätter umherwirbelte, bemühte sie sich niemals darum, die in der felsigen Höhle umherfliegenden Orakelsprüche an sich zu nehmen und sie in ihre ursprüngliche Ordnung zurückzusetzen oder sie zumindest zusammenzufügen. Die Unberatenen gehen fort und verachten den Sitz der Sibylle.]

Diese Textstelle wirft zunächst eine ungewöhnliche Perspektive auf das Amt der Sibylle wirft und lässt ihre Prophezeiungen in gewisser Weise als willkürlich und allein von der Windrichtung bestimmt erscheinen. Allerdings bietet sie gleichzeitig eine der ersten literarischen Auseinandersetzungen mit dem sicherlich chaotisch zu denkenden Übergang zwischen mündlicher und schriftlicher Kultur im Römischen Reich. Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang die implizierte Frustration des Befragers im Lichte der sibyllinischen Prophezeiungen dar, die zwar sicherlich als Übertreibung anzusehen ist (vgl. z.B. PARKE: „[I]t is not very plausible to suppose that the consultations of the Sibyl had ever taken this frustrating form in real life“⁸⁸), aber gerade dadurch zur plastischen Veranschaulichung der Szene beiträgt und sie gleichzeitig auf fast ironische Weise ihres Pathos entledigt. Unter Umständen könnte diese Passage sogar als (negativer) Kommentar zum Thema der lesenden bzw. gebildeten Frauen gelesen werden – im Falle der Sibylle scheint die Reaktion ihrer Zuhörerschaft bzw. des auf ihre Ratschläge angewiesenen Publikums hauptsächlich Enttäuschung und Ärgernis zu sein.

⁸⁷ Obwohl der Begriff „*carmen*“ zwar keine unmittelbare Konnotation mit dem Thema Mündlichkeit hat, legen zumindest die Belege und gängigen Übersetzungsvorschläge dieses Wortes (vgl. etwa J. M. STOWASSER: *Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch*. öbv & hpt, 1997: „Formel, (Zauber-, Orakel-)Spruch, Gedicht, Lied, Gesang, Ton“) auch in diesem Fall einen rein mündlichen, oder zumindest ursprünglich mündlichen Kontext nahe.

⁸⁸ H. W. PARKE: *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*. London: Routledge, 1988, S. 83.

Gerade die zerstreut aufgefundenen, teilweise mangelhaften und generell unordentlich wirkenden Textbelege der Sibyllinischen Bücher, sowie die bereits in der Antike „zunehmend unübersichtlicher werdende Überlieferung zu den verschiedenen Sibyllen“⁸⁹ stellen in diesem Zusammenhang eine wichtige Problematik dar⁹⁰, ebenso wie der literarische Gehalt früherer Sibyllentraditionen.⁹¹ So ist das Thema Mündlichkeit beispielsweise in einigen Versionen des Sibyllenkults ein impliziter und integraler Bestandteil der Legende, wie etwa in der volkstümlichen überlieferten Version, dass die Sibylle im Laufe ihrer 1000 Lebensjahre, die ihr von Apollo zugesprochen wurden,⁹² immer kleiner wurde, bis nur noch ihre Stimme übrig blieb.⁹³ Ebendiese Version wurde auch von Ovid in seinen *Metamorphosen* aufgenommen. Besonders hervorhebenswert in seiner Darstellung der Sibylle ist vor allem, dass sie zwar die Zeit beklagt, wenn sie allmählich kleiner wird und ihr Körper schließlich gänzlich verschwindet, gleichzeitig aber die wichtige Rolle ihrer Stimme als Erkennungszeichen und als Fortführung ihrer selbst betont:

*Tempus erit, cum de tanto me corpore parvam
longa dies faciet, consumptaque membra senecta
ad minimum redigentur onus: nec amata videbor
nec placuisse deo, Phoebus quoque forsitan ipse
vel non cognoscet, vel dilexisse negabit :
usque adeo mutata ferar nullique vicenda,
voce tamen noscar; vocem mihi fata relinquent.*⁹⁴

[Die Zeit wird kommen, wenn der lange Tag mich in meinem (jetzt) so großen Körper klein machen wird, und die mit dem Alter geschrumpften Glieder zum geringsten Gewicht schwinden werden, und man wird weder sehen, dass ich einst geliebt wurde, noch dass ich dem Gott gefallen hatte. Vielleicht wird mich dann Phoebus selbst nicht erkennen, oder bestreiten, mich geliebt zu haben. So lange werde ich verwandelt werden, und für

⁸⁹ Bettina HÜLSMANN: *Sibylle*. In: Ulrich MÜLLER, Werner WUNDERLICH [Hrsg.]: *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK, Fachverlag für Wissenschaft und Studium, 2001. Bd. 3, S. 877 – 902, hier S. 879.

⁹⁰ Dazu PARKE: „To attempt to describe the content and context of the earliest Sibylline prophecies, and to trace their development down to the point at which the extant Sibylline oracles were produced, presents a peculiarly difficult problem: the actual text of the earliest prophecies is almost entirely lost, and the circumstances of their origin have to be guessed at on the basis of very limited evidence, most of it of much later date“ (*Sibyls* S. 1).

⁹¹ Zu Vergils Verwendung verschiedener Traditionen vgl. PARKES Ausführungen (*Sibyls* Kapitel 4: „Cumae“).

⁹² HÜLSMANN (*Sibylle* S. 882f.) und PARKE (*Sibyls* S. 79) fassen diese Legende zusammen.

⁹³ Vgl. auch das allmähliche Entschwinden von Sigunes Körper im *Parzival* (Kapitel 2.4. der vorliegenden Arbeit).

⁹⁴ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Hrsg. v. Bernhard FINK. Artemis & Winkler: 2007 (Sammlung Tusculum), XIV, 145-153.

niemanden sichtbar, aber dennoch an der Stimme erkannt; die Stimme (allein) lässt mir das Schicksal über.]

Nicht nur wird die Stimme der Sibylle an dieser Stelle zweimal erwähnt, während der Rest ihres Körpers nur allgemein als *“corpore”* oder *“membra”* umschrieben wird; auch die tatsächlichen Handlungen der Sibylle in dieser Episode der *Metamorphosen* beschränken sich hauptsächlich auf das (mündliche) Erteilen von Ratschlägen und Prophezeiungen (*„auro / fulgentem ramum silva lunonis Avernae / monstravit iussitque suo divellere trunco“* [Sie zeigte ihm den goldglänzenden Zweig aus dem Wald der avernischen luno und trug ihm auf, ihn von dem Baum herunter zu reißen] *Metamorphosen XIV*, 113 – 115). Die einzige Aktion, die sie persönlich unternimmt, ist eine körperlich passive, für die weitere Bearbeitung des Stoffes allerdings aussagekräftige: sie richtet ihren Blick vom Boden auf und gibt sich dann der göttlichen Ekstase hin (*„illa diu vultum tellure moratum / erexit tandemque deo furibunda recepto / ‘magna petis,’ dixit.“* [Jene hob den Blick, der lange auf der Erde verweilt hatte und sprach, vom Gott besessen: „Großes strebst du an“] *Metamorphosen XIV*, 106 – 108). Besonders gelungen an der Schlusszene dieser Metamorphose ist die Tatsache, dass es gerade die Stimme der Sibylle ist, die am Ende dieser Erzählung alleine übrigbleibt, nicht etwa die Aeneas' oder des Erzählers.

Angesichts der Tatsache, dass in frühen und antiken Sibyllentraditionen die Gegenüberstellung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit eine durchaus wichtige Stellung einnimmt, scheint es verwunderlich, dass die mediale Spannung aufgrund der schriftlich fixierten Orakelsprüche weder im *Roman d'Eneas* noch bei Heinrich von Veldeke problematisiert wird. Diese Thematik müsste zumindest zu Heinrichs Zeit sicherlich aufgrund des „eigentümlichen Mischcharakter[s] der mittelalterlichen Kultur“ präsent gewesen sein, der von der Oszillation zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit charakterisiert ist.⁹⁵

Zur Art der von der Sibylle aufgeschriebenen Texte ist zu bemerken, dass diese Eingebungen grundsätzlich einer mündlichen Tradition entstammen und erst von ihr verschriftlicht werden. Ebenso handelt es sich bei diesen Texten nicht um literarisch hochwertige Ausführungen, sondern um spontane Einfälle, die keinerlei fundierte Aussagen über den Grad ihrer Bildung oder einer allfälligen Lesekompetenz zulassen. Dass es sich bei Vergils Darstellung der

⁹⁵ Vgl. auch die im vorhergehenden Kapitel zitierten Ausführungen CURSCHMANN'S (HIER S. 218).

Sibylle um den Sonderfall des „verständnislose[n] Lesers“⁹⁶ handelt, ist nicht anzunehmen; dennoch kann die Frage nach ihrem tatsächlichen Bildungsgrad durch den Umstand, dass das Publikum sehr wenig über ihre Herkunft und in weiterer Folge eine allfällige Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur erfährt, nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Ebensovienig ist es in diesem Fall möglich, auf ein vorgefertigtes Bildungsmuster zurückgreifen, da die Figur normierenden Vorgaben in jeglichem Sinn zu trotzen scheint.

Bei Aeneas' erster Begegnung mit der Sibylle erfolgt zwar keine *descriptio* ihres Äußeren im engeren Sinn des Wortes, dennoch wird bei der Beschreibung ihrer „apollinische[n] Ekstase“⁹⁷ ein starker Fokus auf ihr Äußeres gelegt:

*„deus ecce deus!“ cui talia fanti
ante fores subito non voltus, non color unus,
non compta mansere comae, sed pectus anhelum,
et rabie fera corda tument, maiorque cideri
nec mortale sonans, adflata est numine quando
iam propiore dei. (Aen VI, 47 – 51)*

[„Siehe, der Gott!“ Als sie so vor dem Tor spricht, verändern sich ihr Antlitz und ihr Farbe, (und) ihr Haar bleibt nicht mehr in Ordnung, die keuchende Brust und das Tobende Herz schwellen in Wut und viel größer erscheint sie, übermenschlich (klingt) ihr Ton, da sie bereits von der Macht des herannahenden Gottes angehaucht wird.]

Obwohl die körperliche Askese der Sibylle im weiteren Verlauf des Werks stets im Vordergrund steht und sie auch hier als „*virgo*“ bezeichnet wird (Aen VI, 45), ist die Art ihres Verhältnisses zu Apollo nicht vollständig geklärt. Dieser Umstand rührt sicherlich unter anderem von der unterschiedlichen Darstellungsweise dieser Figur in verschiedenen Texten her. So bezeichnet sie sich selbst in der delphischen Tradition als „Artemis and the wedded wife of Apollo, saying too sometimes that she is his sister and sometimes that she is his daughter.“⁹⁸ Dieser Umstand führte in der Forschung zu der Annahme einer inzestuösen Beziehung zwischen der Sibylle und dem Gott Apollo. Die Theorie wird zusätzlich durch eine Unterweltsszene untermalt, in der die Sibylle den Frevel des Inzesttabus aufgrund einer „traumatic personal [experience]“⁹⁹ nicht

⁹⁶ CURSCHMANN, *Hören – Lesen*, S. 246.

⁹⁷ RIDDER, *Gelehrtheit*, S. 81.

⁹⁸ Pausanias, zitiert nach Emily GOWERS: *Virgil's Sibyl and the 'Many Mouths' Cliché*. In: *Classical Quarterly*, New Series, Vol. 55, No. 1 (2005), S. 170-182, hier S. 179.

⁹⁹ GOWERS, *Sibyl*, S. 178.

beschreiben kann oder will und Aeneas stattdessen mit einem „hasty, all-embracing etcetera“¹⁰⁰ weiterleitet (vgl. *Aen* VI, 623 – 627).

Obwohl die Sibylle in der *Aeneis* sicherlich weniger auf ihre Körperlichkeit reduziert wird, sondern vielmehr ihre Weisheit mehrmals betont wird, ist gerade die eben zitierte Stelle von besonders starkem körperlichem Ausdruck geprägt, der aus ihrem Zorn resultiert. Zweifelsohne trägt die Beschreibung ihrer Ekstase einen gewissen Grad an „*sexual undertones*“, ¹⁰¹ für die Ovid in seinen *Metamorphosen* seine eigene Erklärung darlegt, indem er Apollo als verschmähten Werber um die Sibylle zeichnet. Von besonderer Auffälligkeit ist in diesem Zusammenhang der Topos des Farbwechsels („*non color unus*“), der von starker Emotionalität zeugt und nicht zuletzt (sowohl in der Antike, als auch im Mittelalter) als Zeichen von Liebeskrankheit gedeutet wurde¹⁰² – auch Lavinia weist diese Merkmale in der Bearbeitung Heinrichs von Veldeke auf („*sie wart unmâzen heiz / unde dar nâch schiere sal. / wande si unsanfte qual, / si switzete unde bebete, / unsanfte sie lebete, / sie wart bleich unde rôt. / vile michel was ir nôt / unde ir lîbes ungemach*“ ER 267, 40 – 268, 7). Das Haar der Sibylle, das ungekämmt und offen ist („*non comptae mansere comae*“), kann einerseits eine Art Verwahrlosung durch den asketischen Lebensstil der Eremitin symbolisieren, andererseits könnte es allerdings auch als Zeichen von Erotik, oder zumindest Leidenschaft im weitesten Sinn gedeutet werden.¹⁰³ Ebenso bemerkenswert erscheint der Umstand, dass sowohl Dido in ihrer Sterbeszene bei Vergil als auch die Sibylle in Ovids *Metamorphosen* mit dem Begriff „*furibunda*“¹⁰⁴ in Verbindung gebracht werden, was eine Parallele zwischen Didos unmäßigen Liebeswahn, der schließlich in ihrem Selbstmord resultiert, und der ausdrucksstarken sibyllinischen Ekstase herstellt. Es verwundert daher auch nicht, dass dieser Akt der zügellosen Ekstase von

¹⁰⁰ Ebda., S. 179.

¹⁰¹ Ebda., S. 178.

¹⁰² Vgl. z.B. Andreas Capellanus, *De amore*, III, 57 – 59. Besonders hervorzuheben ist bei dieser Quelle, dass die Minnesymptomatik laut Andreas Capellanus erst nach dem Beischlaf erfolgt.

¹⁰³ Vgl. dazu z.B. Martin Luthers Kommentar in der von ihm 1545 herausgegebenen Bibel zu Hld 7,5: „*Harlocken / welche nach natürlicher alter weise / vngeflochten vnd zurück geschlagen / den Weibsbildern / fast wol stehen / wenn sie mit volligem angesicht und rötlichen backen er aus sehen / vnd die Har zu beiden seiten herab hengen vber die ohren vnd achseln.*“

¹⁰⁴ *Metamorphosen*, XIV, 106 - 108: „*at illa diu vultum tellure moratum / erexit tandemque deo furibunda recepto / ,magna petis’, dixit*“. *Aeneis* IV, 642 - 647: „*Dido [...] interiora domus inrumpit limina et altos / conscendit furibunda rogos enseque recludit / Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.*“

unmittelbaren Zeitgenossen und Nachfolgern wie Ovid bis ins 21. Jahrhundert in Richtung einer körperlichen Verbindung mit Apollo interpretiert wurde.

Der weitere Verlauf dieser im wahrsten Sinn des Wortes schicksalhaften Begegnung für Aeneas ist ebenfalls von körperlicher Metaphorik gekennzeichnet, die besonders in Relation zum Gott Apollo greifbar wird. So ist etwa öfters die Rede davon, dass der Gott die Sibylle bändigt und mit Zügeln festhält („*tanto magis ille fatigat / os rabidum fera corda domans fingitque premendo*“ [Doch umso mehr setzt jener ihrem ungestümen Mund zu und bändigt ihr Herz und unterdrückt es mit Zügeln.] *Aen VI*, 79f., „*ea frena furenti concutit et stimulos sub pectore vertit Apollo*“ [Apollo rüttelt an den Zügeln der Rasenden und bohrt ihr einen Stachel ins Herz] *Aen VI*, 100f.). Ebenso ist die Sibylle nicht imstande, Apollo „abzuschütteln“, ihr Körper ist also untrennbar mit ihm verbunden und von ihm infiltriert: „*At Phoebi nondum patiens inmanis in antro / bacchator vates, magnum si pectore possit / excussisse deum*“ ([Doch noch fügte sich die Seherin Phoebus nicht und raste in der Höhle wild umher, um den Gott von ihrer Brust abzuschütteln] *Aen VI*, 77 – 79).

Trotz ihres ekstatischen Wutausbruchs wird der Sibylle vom Autor immerhin die Fähigkeit attestiert, Wahres zu sprechen, das sie allerdings in obskure Worte hülle: *Talibus ex adyto dictis Cymaea Sibylla / horrendas canit ambages antroque remugit, / obscuris vera involvens* (*Aen VI*, 98 – 100). Erneut wird an dieser Stelle allerdings auch an die mögliche Frustration des Fragenden angesichts der „schauerlichen Rätselworte“¹⁰⁵ der Sibylle angespielt. Im Unterschied zu früheren Sibyllentraditionen tritt in diesem Fall die „Weissagerin“ eben nicht „hinter ihre[...] Prophezeiungen zurück“¹⁰⁶, vielmehr scheint ihr eigenwilliger, zügelloser Charakter ein integraler Bestandteil ihrer Darstellung zu sein.

Der Wutausbruch der Sibylle bleibt der einzige im Rahmen ihres Auftretens in der *Aeneis* und ebenso im gesamten Werk. Von dem Zeitpunkt an nimmt die Sibylle zwar eine wichtige Rolle im Handlungsverlauf ein, indem sie Aeneas durch die Unterwelt geleitet und ihn teilweise über sein künftiges Schicksal aufklärt, tritt aber handlungstechnisch immer mehr in den Hintergrund.

¹⁰⁵ Übersetzung Johannes GÖTTE.

¹⁰⁶ HÜLSMANN, *Sibylle*, S. 884.

4.1.2. *Roman d'Eneas – Sibylle als sage prestresse*

Anders als bei Vergil wird die Sibylle im anonym überlieferten, in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verfassten *Roman d'Eneas* als gelehrte und mit den *septem artes liberales* vertraute Seherin eingeführt; über ihren Bildungsstand wird der Leser demnach detailliert informiert:

*une femme ki set d'auguire;
de Cumes est devineresse,
et molt i a sage prestresse.
el set quant qu'est et qu'est a estre,
de deviner ne sai son maistre,
del soleil set et de la lune
et des esteiles de chascume,
de nigremance et de fusique,
de retorique et de musique,
de dialectique et gramaire. (RE 2200 – 2209)¹⁰⁷*

[eine Frau, die weissagen kann; Sie ist die Seherin von Cumae und eine sehr weise Priesterin. Sie weiß was jetzt ist und was sein wird, ich kenne niemand, der ihr im Weissagen überlegen wäre, über die Sonne und den Mond, und jeden Stern, über die schwarze Kunst und die Heilkunst, die Rhetorik und die Musik. Die Dialektik und Grammatik.]

Obwohl der Sibylle in der *Aeneis* zwar mit einer gewissen Ehrfurcht begegnet wird, ist bei Vergil noch keine Rede von den hier angeführten intellektuellen Fähigkeiten. Der Wutausbruch und die darauffolgenden Weissagungen der Sibylle scheinen im Gegenteil eher mit dem Element des Wahnsinns in Verbindung gebracht zu werden, als etwa mit einer rational durchdachten *pronuntiatio*. Gleichzeitig ist die Sibylle des *Romans* allerdings nicht nur in diesen positiv konnotierten Künsten der Astronomie („*del soleil et de la lune / et des esteiles*“), Rhetorik, Musik, Dialektik und Grammatik bewandert, sondern auch auf dem Gebiet der Nekromantie oder „Schwarzen Künste“.¹⁰⁸ Dieser Umstand, ebenso wie die eigentliche *descriptio* der Sibylle, die einige Verse später erfolgt, könnten eine mögliche Rückkehr zu der Auffassung kennzeichnen, dass die „antiken Seherinnen nicht wie die Propheten von Gott, sondern von Dämonen inspiriert gewesen seien“¹⁰⁹, wie sie etwa von Laktanz propagiert wurde. Dafür spricht ebenfalls die mehrmalige Bezeichnung der

¹⁰⁷ Dieses Werk wird im Folgenden zitiert nach *Roman d'Eneas*. Übers. u. eingel. von Monica SCHÖLER-BEINHAEUER. München: Fink, 1972 und abgekürzt mit RE.

¹⁰⁸ Gerade die Auslassung der letzten beiden Künste aus dem Quadrivium, Arithmetik und Geometrie, bietet wiederum Raum für Interpretation. Diese Tatsache könnte unter Umständen als Zeichen gelesen werden, dass im Zusammenhang mit der Sibylle gängige Mathematik (und im übertragenen Sinn auch ein menschliches Verständnis von Zeit) nicht anwendbar ist.

¹⁰⁹ HÜLSMANN, *Sibylle*, S. 888.

Unterwelt als „*enfes*“ ([Hölle] RE 2194) und dessen Herrscher als „*l'enfernal rei*“ ([der Herrscher der Hölle] RE 2211). Auch das bloße Aussehen der Sibylle führt Aeneas bereits zu der Vermutung, sie könne eine Kreatur der Hölle sein:

*Ele seeit devant l'entree,
tote chenuie, eschevelee:
la face aveit tote palie
et la char et neire et froncie;
peor preneit de son reguart,
femme senblot de male part (RE 2268 – 2272)*

[Sie saß vor dem Eingang, vollkommen schneeweiß, mit herabhängendem Haar: Das Gesicht war vollkommen bleich und das Fleisch schwarz und runzlig. Angst ergriff ihn bei ihrem Blick, die Frau schien ihm (eine Kreatur) der Hölle zu sein.]

Auffallend ist auch hier, dass zwar Gesicht, Haare und Haut der Sibylle beschrieben werden, nicht aber der eigentliche Körper, wie es für eine *descriptio* angebracht wäre. Im Einklang mit Vergils Darstellung wird das Haar der Sibylle als offen und zerzaust beschrieben. Statt der auffällig körperbetonten Darstellung bei Vergil steht hier einerseits die Gelehrsamkeit der Sibylle im Vordergrund, andererseits ihre auf Aeneas offensichtlich dämonisch wirkenden Gesichtszüge. Besonders die Assoziation ihrer Haut mit der Farbe schwarz könnte ebenfalls in diese Richtung gedeutet werden.¹¹⁰ Vor allem scheint es jedoch der Blick der Sibylle zu sein, der Aeneas Furcht einflößt („*peor preneit de son reguart*“) und der ihn zu dieser Annahme bewegt. Während dieser Umstand bei Vergil noch klar aus der eben angesprochenen Ekstase und Sibylles lautstarker Schelte resultiert, verwundert dieses Detail im *Roman d'Eneas*. Das Motiv des „wilden“ Blickes wird einige Verse später erneut aufgegriffen, als Aeneas der Sibylle den Grund seiner Reise erklärt:

*Quant Sebilla l'oï parler,
Que en enfer voleit aller,
Les sorcilles leva amont,
Les oilz ovri qu'erent parfont;
El le regarda fierement;
De son reguart peors li prent. (RE 2289 – 2294)*

[Als ihn die Sibylle sagen hörte, dass er in die Hölle gehen wolle, hob sie die Augenbrauen und öffnete die Augen, die unergründlich waren; Und sie sah ihn wild an; Bei ihrem Blick ergriff ihn Furcht.]

¹¹⁰ Vgl. zu diesem Aspekt Roy A. WISBEY: *Die Darstellung des Häßlichen im Hoch- und Spätmittelalter*. In: Wolfgang Harms [Hrsg.]: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburger Colloquium 1973, Berlin: Schmidt, 1975, S. 9–34.

Trotz der näheren Charakterisierung der Augen der Sibylle als unergründlich („*parfont*“) scheint Aeneas' Furcht unerklärlich. Einzig die Art und Weise des Blicks („*fierement*“) vermag möglicherweise Aufschluss darüber zu geben, obwohl in diesem Text (im Gegensatz zu Vergil) der Grund für einen etwaigen Zorn der Sibylle nicht klar ersichtlich ist. Die besondere Hervorhebung dieses Motivs durch die mehrmalige Erwähnung (RE 2271, 2294) bedeutet eine klare Abkehr von der Darstellung der Sibylle in der lateinischen Vorlage. Nicht nur die Einführung des Motivs an sich, auch die Verlagerung des unbändigen Zorns der Weissagerin auf eine bestimmte Körperpartie, den Kopf (der zudem mit Vernunft und Intellekt assoziiert wird), lässt sich in diese Richtung lesen. In gewisser Weise wirkt der Zorn der Sibylle durch diese Fokussierung seiner ursprünglichen körperlichen Kraft beraubt und fast gesellschaftsfähig gemacht. Statt der Stimme der vergilischen Sibylle, die sogar noch die Trojaner außerhalb ihrer Grotte zum erzittern bringt („*gelidus Teucris per dura cucurrit / ossa tremor*“ [Ein eisiger Schauer rieselte durch die harten Glieder der Teukrer] *Aen VI*, 54f.), ist sie hier gleichsam verstummt und ihr Zorn wird allein durch unhörbare Augenzeichen sichtbar gemacht, die allerdings keine weitreichenden Konsequenzen zur Folge haben. Der Erzähler erwähnt zwar zweimal, dass Eneas bei ihrem Blick Furcht ergreift, die Handlung setzt sich jedoch ohne Aufschub oder weiterführende Erklärung fort. So befragt Aeneas nach der ersten Erwähnung dieses Umstandes die Sibylle und sie antwortet ihm im Anschluss, nach einer weiteren Bekräftigung seines Gemütszustandes durch den Erzähler.

Wie bei der lateinischen Vorlage tritt die Sibyllenfigur im weiteren Verlauf des Textes zunehmend in den Hintergrund, steht Aeneas jedoch stets mit Rat zur Seite. Besonders auffällig an der Darstellung der Sibylle im *Roman d'Eneas* ist der Umstand, dass ihr Körper entgegen der vergilischen Vorlage ausgeklammert wird und sie gleichzeitig als besonders gelehrte und in den Sieben Freien Künsten bewanderte Frau dargestellt wird.¹¹¹ Aus der ungezügelten körperlichen Gewalt der vergilischen Sibylle ist in diesem Text eine alte, runzelige Frau geworden, die beim ersten Auftreten passiv vor ihrer Höhle sitzt und Aeneas nur mehr (aus Gründen, die im Text nicht klar

¹¹¹ Dieser Umstand ist insofern hervorzuheben, als die Verbindung von ausgeprägter Gelehrsamkeit mit einem unästhetischen Aussehen in der mittelalterlichen Literatur nicht unüblich ist, oder in den meisten Fällen sogar einhergeht. Vgl. RIDDER, *Gelehrtheit*.

ersichtlich sind) mit bösen Blicken strafft. Im Hinblick auf die generelle Passivität der Figur könnte diese Darstellung eher an der Version Ovids als Vergils angelehnt sein.

4.1.3. Heinrich von Veldeke – *Eneasroman*: Körper als *memento mori*

Im Vergleich zu seinen Vorgängern behandelt Heinrich von Veldeke das Aussehen der Sibylle um einiges ausführlicher und entwirft eine detailreiche und differenzierte *descriptio* dieser Figur, die etwa von HÜLSMANN als „sehr eigenständige Beschreibung“ gewertet wird, „die in der Literatur des 12. Jahrhunderts ohne Entsprechung ist“¹¹²:

*grôz und grâ was ir daz hâr
und harde verworren,
daz wir wol sprechen torren,
als eines pharîdes mane.
und diu frouwe hete ane
vil unfrouwelîch gewant.
ein bûch hete si an ir hant,
dar ane saz si unde las.
dô gesach si Ênéas. (ER 85, 2 – 10)*

Wie in der *Aeneis* und im *Roman d'Eneas* wird das Haar der Sibylle auch an dieser Stelle als lang („grôz“), grau („grâ“), und verfilzt („harde verworren“) beschrieben. Statt der ungekämmten, in alle Richtung abstehenden Mähne, die die Sibylle bei Vergil aufweist, entwirft Heinrich von Veldeke anhand ihrer Haare das Resultat jahrelanger Verwahrlosung, weniger ein Symbol ungezügelter Leidenschaft. Zum ersten Mal tritt bei ihm in diesem Kontext allerdings ein Tiervergleich auf („als eines pharîdes mane“), was die Darstellung wiederum in die Nähe expliziter Körperlichkeit rückt.¹¹³ Erst in dieser Fassung des antiken Stoffes wird explizit erwähnt, dass die Sibylle „ein bûch [...] an ir hant“ hat und darin liest, obwohl, auch schon bei Vergil mögliche Andeutungen ihrer Lese- und Schreibfähigkeit zu finden sind. Welcher Art dieses Buch ist, gab und gibt auch heutzutage noch Spielraum für Spekulationen. Im Hinblick auf den Prophetenstatus der Sibylle ist nicht auszuschließen, dass mit „dô gesach si Ênéas“ gemeint sein könnte, dass die Sibylle Eneas selbst in dem Buch sieht, oder im weitesten Sinn liest. Diese

¹¹² HÜLSMANN, *Sibylle*, S. 889.

¹¹³ HÜLSMANN konstatiert, dass an keiner anderen Stelle im *Eneasroman* ein Tiervergleich auftritt und deutet diese Tatsache als „Ehrfurcht der von ihm dargestellten Frauengestalt, [...] die der mit dem Helden der Erzählung teilt (*Sibylle* S. 896).

Interpretation ist einerseits mit der Grundidee der zukunftsweisenden Sibyllinischen Büchern vereinbar, andererseits aber mit der Idee, dass die Sibylle Vergils *Aeneis* lesen könnte, auf die Heinrich von Veldeke nicht selten recurriert.¹¹⁴ Dass sie diese Tätigkeit aufgibt, als Aeneas „die Bühne betritt“¹¹⁵ könnte man – im Sinne Manfred KERNS – sicherlich als Beispiel des Mottos „wozu einen Roman weiterlesen, wenn dieser selbst zu einem kommt“, sehen.¹¹⁶ Eine interessante Parallele ergibt sich an dieser Stelle auch zu Lavinia, die später in dem gleichen Werk den Namen „Eneas“ aufschreibt, dessen „Lektüre“ seitens ihrer Mutter in einem Akt der Verfluchung ihrer eigenen Tochter endet („des mûzest du unsâlich sîn“ ER 282, 24):

*ir tavelen sie nam
und ein griffel von golde,
dar an si scrîben wolde.
Mit angesten plânete sie daz was
und solde scrîben Ênéas,
dô ir mûder urloub gab.
E was der êrste bûchstab,
dar nâch N und aber Ê,
diu angest tete ir vile wê.
dar nâch screib si A unde S.
do bereite sich diu mûder des
und sprach dô si in gelas
„hie stêt Ênéas!“ (ER 282, 13 – 22)*

Die kostbare Ausführung des Schreibwerkzeugs („griffel von golde“) stellt möglicherweise eine Anspielung auf den goldenen Pfeil Amors da, der in der Forschung als Zeichen „rechter minne“ gedeutet wurde.¹¹⁷ Auch die Sorgfältigkeit, mit der Lavinia den Namen ihres Geliebten auf die Wachstafel schreibt und gleichzeitig den Moment des Eklats so lange wie möglich hinauszuzögern versucht, betont die Wichtigkeit des Schreibakts. Lavinia sieht sich außerdem nicht im Stande, Eneas' Namen über das unmittelbare Medium der gesprochenen Sprache zu kommunizieren, sondern alleinig über das übertragene Medium der Schrift.

Wie in der *Aeneis* wird auch in diesem Text – im Gegensatz zum *Roman d'Eneas* – nichts über den tatsächlichen Bildungsgrad und die Lesekompetenz

¹¹⁴ Unterstützt wird diese These unter anderem auch durch eine Beschäftigung mit früheren kritischen Editionen: sowohl BEHAGEL als auch FRINGS/SCHIEB lesen „dar ane sah si unde las“.

¹¹⁵ KERN, *Iwein* S. 397.

¹¹⁶ Ebda., S. 396.

¹¹⁷ Vgl. den nicht unumstrittenen und sicherlich in einiger Hinsicht problematischen Aufsatz Friedrich MAURERS, der dieses Thema als einer der ersten aufgreift: *Leid. Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit*. Bern [u.a.]: Francke, 1951.

der Sibylle ausgesagt, ebenso wenig über eine allfällige religiöse Zugehörigkeit. Ob das Buch, das die Sibylle „als unverfängliche[s] Zeichen von Gelehrsamkeit“ in ihrer Hand hält tatsächlich ihre „Affinität zu einer völlig unverbindlichen religiösen Sphäre“ darstellen soll, erscheint zweifelhaft, ebenso wie die Idee, dass Heinrich von Veldeke damit „die mit den konkreten Zuschreibungen seiner Vorlage verbundenen negativen Konnotationen einer mit unchristlichen und dämonischen Mächten in Verbindung stehenden heidnischen Magierein“ vermeiden möchte.¹¹⁸ Zwar ist aus den ungeordneten, mit Prophezeiungen beschriebenen Blättern ein Buch geworden, was natürlich dem höfischen Ideal einer lesenden Frau näher kommt, allerdings scheint die Komponente des Dämonischen, oder zumindest Furchterregenden sehr wohl in Eneas' Furcht beim Anblick der Sibylle anzuklingen und erst im Nachhinein durch ihr zuvorkommendes und höfisches Verhalten relativiert zu werden.

Tatsächlich erscheint die „Angst des Helden bei ihrem Anblick“ jedoch zumindest auf den ersten Blick für den Leser „unmotiviert“,¹¹⁹ da sie allein von dem „*freislîchen*“ Anblick der Prophetin herzurühren scheint („*dô hete der wîgant / angest dô her sie gesach / umb daz ich û sagen mach: / si was vil freislîche getân*“ ER 83, 24-27). Vor der eigentlichen Beschreibung der Sibylle verweist Heinrich zunächst auf die Belesenheit des Publikums, wenn es darum geht, Eneas' Reaktion auf ihr Angst einflößendes Aussehen glaubwürdig darzustellen („*des will ich an die lûte jehen, / die daz bûch hânt gelesen*“ ER 84, 34f.). Obwohl die Hauptfunktion dieser Anspielung sicherlich ein (spielerisches?) Zugeständnis an das Publikum ist, das direkt angesprochen wird, verwundert die Nennung einer Quelle gerade an dieser Stelle, da weder Vergil noch der unbekannte Verfasser des *Roman d'Eneas* die Hässlichkeit der Sibylle als Grund für Aeneas' Furcht angeben.¹²⁰ Bei Vergil ist es der Zustand der Verzückung und die daraus resultierende Ekstase, die nicht nur Aeneas, sondern allen anwesenden Trojanern einen eiskalten Schauer über den Rücken laufen lässt. Im *Roman d'Eneas* steht lediglich Sibylles „wilder“ Blick im Vordergrund, nicht aber ihr eigentlicher Körper – ganz im Gegenteil tritt dieser in der ersten Beschreibung hinter ihrem breit gefächerten Wissen deutlich

¹¹⁸ HÜLSMANN, *Sibylle*, S. 896.

¹¹⁹ Ebda., S. 898.

¹²⁰ ETTMÜLLER gibt eine Übersicht über die Verarbeitung der Quellen in seinem Kommentar zu dieser Stelle, *Eneasroman* S. 777.

zurück. In der Bearbeitung Heinrichs von Veldeke steht der Körper der Sibylle zwar im Vordergrund, nimmt allerdings keine aktive Rolle mehr ein – vielmehr scheint Eneas' Furcht hauptsächlich aus der Anspielung auf die ekstatische Prophetin der *Aeneis* erklärbar, denn die Sibylle verhält sich ihm gegenüber stets freundlich und zuvorkommend. Es ist demnach eine klare Abkehr von einer handlungsorientierten hin zu einer rein optischen, aus Sicht der Sibylle rein passiven Begründung der Angstreaktion erkennbar.

Eine Besonderheit der Darstellungsweise der Prophetin, die längst nicht mehr (ausschließlich) in ihrer ursprünglichen Funktion präsent ist, im *Eneasroman* besteht darin, dass die Zuordnung zu einem bestimmten Frauentyp der höfischen Literatur dem mittelalterlichen Erzähler sichtliche Schwierigkeiten bereitet. Ebenso könnte Eneas' Angstreaktion möglicherweise aus dem Umstand resultieren, dass ihm diese „*unfrouwelîch[e] [...] frouwe*“ (ER 84, 38 / 85, 7) gerade deshalb unheimlich ist, weil er sie nicht in ein höfisches Typenschema einordnen kann („*sine was einer frouwen / niht gelîch noch einem wîbe*“ ER 84, 30f.).

Ein weiterer Aspekt, der zwar in den antiken Beschreibungen Vergils und Ovids präsent ist, nicht jedoch im *Roman d'Eneas*, ist das hohe Lebensalter der Sibylle, das erst wieder bei Heinrich genauer ausgeführt wird. Ebenso wie in den *Metamorphosen* scheint sie in diesem Text an ihrem stark gealterten Körper, dessen Funktionstüchtigkeit stark eingeschränkt ist, zu leiden:

*mies lokkehte
hieng ir ûz den ôren.
sine mohte niht gehôren.
ezn wâre ob man ir riefte.
ir ougen stunden tiefe
under den ouchbrâwen
langen unde grâwen,
die dâr vore hiengen
und ir zû nasen giengen.
grûwelîch was ir lîb.
ime enwart nie dehein wîb
alsô wunderlîche kunt.
swarz und kalt was ir der munt.
si saz in der gebâre,
alse ir leben wâre
ân aller slahte wunne. (ER 85,12 – 27)*

Die Dysfunktionalität des Sibyllenkörpers (Taubheit, eingefallene Augen, wuchernde Augenbrauen) wird auch in diesem Text hauptsächlich entlang der

oberen Körperhälfte im Detail und mit einem Hang zur Groteske dargelegt. Erneut wird bekräftigt, dass Eneas niemals so eine wundersame Frau untergekommen ist („*ime enwart nie dehein wîb / alsô wunderlîche kunt*“). Zum ersten Mal erhält das Publikum an dieser Stelle einen kurzen Einblick in die (postulierte) Gefühlswelt der Sibylle, denn sie sitzt vor ihrer Behausung, als ob all ihre Lebensfreude von ihr gewichen sei („*alse ir leben wâre / ân aller slahte wunne*“). Die Tradition der *descriptio* weiter fortsetzend, wendet sich der Erzähler Zähnen, Hals und Kehle zu, bis er schließlich ihren Gesamtkörper kurz erwähnt:

*die zene stunden ir dunne
und wâren ir lank unde gele.
ir was der hals und diu kele
swarz unde gerumphen.
si selbe was gescrumphen
in bôseme gewande.
ir arme unde ir hande
wâren âdern unde vel.* (ER 85, 28 – 34)

Auch bei Heinrich von Veldeke sind einige Körperpartien der Sibylle schwarz (Mund, Hals, Kehle). Diese Beschreibung verweist einerseits auf ihren heidnischen Ursprung (die bedrohlich - dämonische Komponente dieses Aspekts ist bei Heinrich jedoch größtenteils abwesend), fungiert aber andererseits als Gegenstück zur „lilienweißen Kehle höfischer Jugendschönheiten“ und als „Sinnbild des Alten, nicht mehr Schönen“.¹²¹ Gerade die Komponente des „nicht mehr Schönen“ scheint tatsächlich im Zusammenhang mit der Sibylle ausschlaggebend zu sein, denn unter Umständen kann gerade die Komponente des körperlichen Verfalls als eigentlicher Grund für Eneas' Furcht beim Anblick der Sibylle gesehen werden. In dieser Hinsicht kann Eneas' Unfähigkeit, die Figur einem höfischen Frauentypus zuzuordnen, sicherlich als „Anzeichen eines alles menschliche Maß übersteigenden Alters“ gelesen werden, „das ihm unerklärlich sein muß und ihn durch seine Todesnähe mit der von jedem Menschen gefürchteten Tatsache der Vergänglichkeit konfrontiert, noch bevor er die Unterwelt überhaupt betreten hat.“¹²² In dieser Interpretation fungiert der Körper der Sibylle demnach als noch lebendiges, aber im körperlichen Sinn dysfunktionales *memento mori*, das in Aeneas eine kreatürliche Todesangst

¹²¹ Vgl. HÜLSMANN, *Sibylle*, Anm. 71 (S. 897).

¹²² Ebd., S. 898.

auslöst. Die Betonung ihres „*gescrumpfen[en]*“ Körpers ist wiederum ein Verweis auf die eingangs erwähnte ältere Tradition des allmählichen Verschwindens des Sibyllenkörpers (vgl. 3.1. *Aeneis*). Diese wird allerdings weder bei Vergil noch im *Roman d'Eneas* erwähnt, sondern ausschließlich bei Ovid.

Eine Besonderheit der Sibyllendarstellung bei Heinrich von Veldeke stellt außerdem die starke Diskrepanz zwischen dem furchterregenden Äußeren der Sibylle und ihrem mittlerweile vollkommen „gezähmten“, und höfischen Verhalten. So antwortet sie nicht nur bereitwillig auf Eneas' Fragen und erklärt ihm ausführlich das System der Unterwelt, ihre erste Interaktion mit ihm wird sogar ausdrücklich als freundlich bezeichnet: „*Do sîn sprechen hôrde, / diu frouwe ime antworde / vile minnechlîchen wider / und hiez in bî ir sitzen nider*“ (ER 85, 39 – 85, 1). Die unbändige Wut ihrer „ecstatic prophesy“¹²³, die sie in der *Aeneis* an den Tag legt, ist höfischer *mâze* und Sittlichkeit gewichen. Dieser Umstand verwundert insofern, als ein unästhetisches Äußeres in der antiken und mittelalterliche Rhetorik aufgrund der „Koppelung körperlicher und sittlicher Eigenschaften“, die aus dem „Ausdruck eines mittelalterlichen Glaubens an göttlichen Lohn für Tugend und Strafe für Laster“ resultiert, stets auch negative Charaktereigenschaften impliziert. Die Tatsache, dass diese Tradition gerade im Zusammenhang mit der Sibylle in ihr Gegenteil gekehrt wird, spricht für die Wichtigkeit dieser Figur in der Entwicklung des Protagonisten. Ebenso demonstriert gerade dieser Umstand die Problematik im literarischen Umgang mit gelehrten, lese- und schreibkundigen Frauen, die nicht nur für diesen Text, sondern für einige Werke der Zeit vor und um 1200 symptomatisch zu sein scheint.

Heinrich von Veldeke spricht der gelehrten Einsiedlerin nicht nur Attribute hohen Alters zu, sondern macht sie zu einer Figur, deren Andersartigkeit nicht mit Mitteln des höfischen Kontexts fassbar ist, und nimmt sie dadurch aus ebendiesem Kontext heraus. Hier findet sich wiederum eine Parallele zur Sigunefigur im *Titurel*, die gerade durch die „gefährliche“ Art und Weise ihrer Lektüre aus dem höfischen Rahmen herausfällt und in ihrem Fall in der Folge ihren Geliebten verliert.

¹²³ PARKE, *Sibyls*, S. 92.

In Anbetracht der Tatsache, dass in keinem der besprochenen Texte der Körper der Sibylle vom Hals abwärts eingehend charakterisiert oder beschrieben wird, und ihr Körper nur bei Vergil eine zentrale und aktive Rolle einnimmt, erscheinen einige Elemente der Rezeption dieses Mythos kurios. So wird sie etwa in einer illustrierten Handschrift des *Eneasromans* von 1419¹²⁴ vollkommen unbekleidet und ohne jegliche Attribute von Alter oder Hässlichkeit dargestellt. Ebenso nimmt in Michelangelos Darstellung ihr üppiger Körper den größten Teil des Bildes ein, was nicht den besprochenen mittelalterlichen Beschreibungen entspricht.

Die Figur der Sibylle bleibt in der literarischen Darstellung ebenso mysteriös und widersprüchlich, wie es bereits die verstreut überlieferten Sibyllinischen Prophezeiungen nahelegen. Ihr Körper spielt in jedem Fall eine wichtige Rolle, sei es nun eine aktive (wie im Falle der *Aeneis*) oder eine rein passiv – optische (wie im Falle des *Eneasromans*). Sie stellt ein außergewöhnliches Beispiel für die Problematik des Umgangs mit dem Körper und der Beschreibung gelehrter und belesener Frauenfiguren im Mittelalter dar.

¹²⁴ Heidelberg cpg 403, Bl. 67r.

4.2. Cundrie la surziere

Die Gralsbotin Cundrie ist sicherlich eine der außergewöhnlichsten Frauenfiguren im *Parzival*, da sie nicht nur äußerlich nicht dem höfischen Ideal einer schönen Dame entspricht,¹²⁵ sondern zunächst auch ein unhöfisches und nicht mit den Konventionen der *mâze* zu vereinbarendes Benehmen an den Tag legt. Sie liest im *Parzival* zwar kein Buch, sticht jedoch – wie die Sibylle im *Roman d'Eneas* – durch einen auffällig hohen Grad an Bildung hervor und ist dieser Figur in einigen Elementen nachempfunden.¹²⁶ Das Besondere an Wolframs Darstellung dieser Figur ist ihre letztendliche Anpassung an höfische Verhaltensnormen, die noch bei ihrem ersten Auftritt am Artushof mit ihrem eigenwilligen Charakter unvereinbar erscheinen.

Cundrie ist zwar genealogisch mit der Gralssippe verwandt, entstammt allerdings einem eigenen, an sich nicht unproblematischen Geschlecht. Sie und ihr Bruder Bruder Malcrêatiure sind deswegen so missraten, weil „*ime lande zu Trîlalibôt / liute alsus durch nôt [wahsent]*“ (Pz 517, 29f). Die Erklärung dieses Phänomens erfolgt über die Verbindung mit christlichem Gedankengut:

*dô siniu [Adams] kint der jâre kraft
gewunnen, daz si berhaft
wurden menseschlicher fruht,
er wiederriet in ungenuht.
[...]
diu wîp tâten et als wîp:
etslîcher riet ir brœder lîp
daz si diu werc volbrâhte,
des ir herzen gir gedâhte.
sus wart verkêrt diu mennischeit. (Pz 518, 11 - 29)*

Das Motiv der Erbsünde ist in dieser Textstelle sehr prominent. Durch die Verfehlung der „*ungenuht*“, des Nichtgenughabens, machen sich die Frauen in

¹²⁵ Diese Tatsache wird auch im Text selbst angemerkt: „*Diu maget witze rîche / was gevar den unglîche / die man dâ heizet bêâ schent*“ (Pz 313, 1 – 3). Vgl. hierzu die Auflistung von Schönheitsmerkmalen bei Barbara HAUPT: „blondes Haar [...], gerade gescheitelt; glatte Stirn; braune und schmale Augenbrauen, natürlich gewachsen, ohne Korrekturen; schöne und wohlgeformte Augen (meist leuchtend); [...] der Mund wird [...] meist klein und rot gezeichnet, nach Möglichkeit lächelnd, dazu weiße Zähne und wohlriechender Atem; heller Teint, gemischt aus weiß und rot; schlanke Arme und Hände; wohlgeformte und schlanke Gestalt.“ *Der schöne Körper in der höfischen Epik*. In: Klaus RIDDER, Otto LANGER (Hrsg.): *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld Berlin: WEIDLER, 2002. (Body – Sign – Culture Bd. 11), S. 47 – 73, hier S. 48.

¹²⁶ So auch ETTMÜLLERS Kommentar „[z]ur Häßlichkeit der Sibylle, von der Aen. nichts, RdE nur wenig weiß“: „Wolfram stilisiert seine Kundrie nach diesem Vorbild.“ (*Eneasroman*, Stellenkommentar S. 777).

Cundries Sippe der *unmâze* schuldig.¹²⁷ An dieser Stelle drängt sich wiederum eine Parallele zur Sigunefigur auf, die im *Titurel* im wahrsten Sinn des Wortes „nicht genug“ von dem Text auf dem Brackenseil bekommen kann, da er ihr durch den Überbringer entrissen wird. Gerade der Umstand, dass sie den Text nicht zu Ende lesen kann, ist jedoch die Grundvoraussetzung ihres unmäßigen Textbegehrens.

Cundries erste Begegnung mit Parzival findet während eines Festes am Artushof statt, bei dem sie durch ihr Auftreten nicht nur Parzival, sondern die gesamte Artusgesellschaft aller Freude beraubt, denn „*ir mære was ein brücke: / über freude es jäher truoc. Si zuc in schimpfes dâ genuoc*“ (Pz 313, 14 – 16). An dieser Stelle bedient sich Wolfram einmal mehr des Stilmittels der Prolepse, denn noch bevor eine *descriptio* der Figur erfolgt, berichtet der Erzähler bereits davon, dass diese Begegnung ein „*siufzebære[s] zil*“ (Pz 312, 1) verspricht. Obwohl der Erzähler betont, dass Cundrie „*gein triwen wol gelobt*“ (Pz 312, 3) sei, zeigt sich ihr „*vertobt[es]*“ (Pz 312, 4) Auftreten und die aufbrausende Schelte, die zunächst nur Parzival gilt, letztlich allerdings den gesamten Hof betrifft, für einen Mangel an *freude* am Hof verantwortlich („*viel höher freude se nider sluoc*“ Pz 312, 30). Bereits ihr Körper an sich ist mit diesem Konzept unvereinbar, bedenkt man etwa dass „[w]eibliche schöne Körperlichkeit, erhöht durch höfische Kleidung und kostbaren Schmuck, als Auftritt inszeniert, [...] generell die Freude der höfischen Gesellschaft mehren [soll]“. ¹²⁸ Dieser Vorwurf ist insofern problematisch, als die *freude* eine der Hauptvoraussetzungen für einen funktionierenden Artushof darstellt.¹²⁹ Während ihr erster Besuch am Hof unmittelbar auf die zweimalige Nennung des problematischen Begriffs „*zwîve*“ (Pz 1,1; Pz 311,23; Pz 311,26) und dessen Erörterung im Zusammenhang mit „*wîp die wenkent / und ir vriuntschaft überdenkent*“ (Pz 311, 23f.)¹³⁰ erfolgt, wird sie bei ihrer zweiten Begegnung mit

¹²⁷ Dido in Heinrich von Veldekes *Eneasroman* ist etwa ein typisches Beispiel für unmäßige (und daher „*unrehtiu minne*“ (ER 78, 4).

¹²⁸ HAUPT, *Der schöne Körper*, S. 57.

¹²⁹ Dieser Begriff wird besonders bei Hartmann von Aue eingehend behandelt (und problematisiert). Vgl. dazu Walter HAUG: Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: Erec und *des hoves freude*. In: ders.: *Die Wahrheit der Fiktion*. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen: Niemeyer, 2003, S. 205 – 222., Hans-Werner EROMS: „*Vreude*“ bei Hartmann von Aue. München: Fink, 1970.

¹³⁰ Eine Problematisierung dieses Phänomens unternimmt auch Hartmann von Aue im *Iwein* (vgl. Kapitel 3.1. der vorliegenden Arbeit).

der Artusgesellschaft in ein positives Licht gerückt. Ebenso trägt sie bei diesem Besuch entscheidend zur *vreude* des Hofes bei.

Der *descriptio* Cundries geht eine Beschreibung ihres Maultieres voran, die bereits auf ihre ganzheitlich „theriomorph[e]“¹³¹ Gestalt verweist, die im weiteren Verlauf näher erläutert wird:

*ein mûl hôch als ein kastelân,
val, und dennoch sus getân,
nassnitec unt verbrant,
als ungerschiu marc erkant.
ir zoum und ir gereite
was geworht mit arbeite,
tiwer unde rîche.
ir mûl gienc volleclîche.
sie was niht frouwenlich gevar. (Pz 312, 7 - 16)*

Es ist zwar allein aus der Textstelle nicht eindeutig ablesbar, ob Cundries Gestalt tatsächlich als „zentaurchaft“¹³² zu denken ist, oder die Verbindung der Figur zu ihrem Reittier lediglich metaphorisch zu verstehen ist, die weiteren Tiervergleiche schließen eine solche Annahme jedoch nicht aus. Zu bedenken ist ebenfalls, dass ein weibliches Maultier („*marc*“) grundsätzlich keine Nachkommen hat, was eine weitere Parallele zu Cundrie bildet. Ebenso scheint das Konzept des Zaumzeugs („*zoum*“) in gewisser Weise auf die Reiterin selbst anwendbar zu sein, denn ihr emotionaler Ausbruch, der einige Verse später erfolgt, wird an dieser Stelle tatsächlich nur noch mit großer Mühe („*arbeits*“) im Zaum gehalten. Cundrie wird, wie die Sibylle bei Heinrich von Veldeke, vom Wolframschen Erzähler als „*niht frouwenlich*“ bezeichnet und erscheint den Anwesenden sicherlich auch aus diesem Grund besonders unheimlich. Eine weitere Parallele ergibt sich aus ihrem überbordenden Zorn, der wiederum an die vergilische Sibylle erinnert. Die Tiermetaphorik setzt sich im weiteren Verlauf der Beschreibung fort („*ein zopf ir swanc [...] / swarz, herte und niht ze clâr, linde als eins swînes rûckehâr*“ [Pz 313,17-20], „*si was genaset als ein hunt: zwên ebers zene ir für den munt / giengen wol spannen lanc*“ [Pz 313,21-23]) und an dieser Stelle entschuldigt sich der Erzähler sogar bei seinem Publikum, dass seine „*zuht*“ aufgrund der Beschreibung einer so

¹³¹ Ulrich ERNST: *Differentielle Leiblichkeit*. In: Wolfgang HAUBRICHS, Eckart C. LUTZ (Hrsg.): *Wolfram von Eschenbach*. Bilanzen und Perspektiven. Eichstätt Kolloquium. Berlin: Erich Schmidt, 2002. (Wolfram-Studien 17), S. 182 – 222, hier S. 212.

¹³² Ebda.

hässlichen Gestalt auf Abwege geraten sei, versichert jedoch, dass ihm diese Verfehlung alleinig „*durch wârheit missefuor*“ (Pz 313,26).

Cundries Kleidung ist – im Gegensatz zum ärmlichen Kleid der Sibylle (vgl. ER 85, 33) – sehr kostbar und sorgfältig ausgewählt:

*ein brütlachen von Gent,
noch plâwer denne ein lâsûr,
het an geleit der freuden schûr:
daz was ein kappe wol gesniten
al nâch Franzoyser siten:
drunde an ir lîb was pfelle guot.* (Pz 313,3-8)

Die Beschreibung des Brauttuchs setzt die Reihe der hyperbolisch verfremdeten Attribute fort, denn es wird zu schön und zu kostbar dargestellt, um glaubhaft zu wirken, bedenkt man etwa, dass der Lapislazuli gemeinhin als der Inbegriff der blauen Farbe gilt und demnach nichts „blauer“ als dieser Stein sein kann. Nicht umsonst war diese Farbe bis in die Renaissance hinein ausschließlich bei Mariendarstellungen zugelassen, was dieser Beschreibung zusätzlich eine marianische Topik verleiht.¹³³ Die Figur der Cundrie scheint in jedem Fall nicht eindeutig fassbar und der sekulären Welt entrückt. Sie erscheint in vielerlei Hinsicht als Zwischenwesen: physiognomisch zwischen Mensch und Tier, geographisch weder am Artushof noch in der Gralsburg verortet.¹³⁴

Ein wichtiges Merkmal, das Cundrie neben ihrer unästhetischen Physiognomie von den übrigen Damen der Gesellschaft abgrenzt, ist ihre Bildung:

*alle sprâche si wol sprach,
latîn, heidensch, franzoyt.
si was der witze kurtoys,
dîaletike und jêometri:
ir wâren ouch die liste bî
von astronomîe.* (Pz 312,19-24)

¹³³ So auch Andrea SCHINDLER: *ein ritter allenthalben rôt*. Die Bedeutung von Farben im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: Ingrid BENNEWITZ, dies. (Hrsg.): *Farbe im Mittelalter*. Materialität – Medialität – Semantik. Berlin: Akademie-Verlag, 2001, Bd. 2, S. 461 – 478, S. 474: „Raudszus sieht Cundrie durch den blauen Mantel, der freilich an Maria erinnert, als „Abgesandte eines himmlischen Reiches, der Gralsgesellschaft“, da Blau „die Sphäre des Transzendentalen“, den Himmel, symbolisiere“.

¹³⁴ Dorothea BÖHLAND verweist darauf, dass sie weder in Munsalvaesche zugegen ist, als Parzival die Frage versäumt, noch bei Anfortas' Erlösung oder Feirefiz' Taufe und Hochzeit. Vgl. *Integrative Funktion durch exotische Distanz. Zur Cundrie-Figur in Wolframs Parzival*. In: Ulrike GAEBEL, Erika KARTSCHOKE (Hg.): *Böse Frauen – Gute Frauen*. Darstellungs-konventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Trier: LIR, 2001. S. 45-58. hier S. 51.

Cundrie ist offensichtlich nicht nur dreier Sprachen mächtig, sondern beherrscht auch drei der *septem artes liberales*. Ebenso wie die Sibylle im *Roman d'Eneas* ist Cundrie im *Parzival* der Dialektik kundig; während jene jedoch weder Kenntnisse der Mathematik noch der Geometrie vorweisen kann, ist Cundrie sowohl der Geometrie als auch der Astronomie mächtig, was sie im Gegensatz zur Sibylle zusätzlich in eine naturwissenschaftliche, und daher hauptsächlich den Männern vorbehaltene Sphäre rückt.¹³⁵ Tatsächlich scheint Cundries außerordentlich hoher Grad an Bildung Wolfram so wichtig zu sein, dass er ihren Intellekt zwar nach der Beschreibung des Kopfes, aber vor der *descriptio* ihres restlichen Körpers beschreibt.¹³⁶ An der Wortwahl scheint ferner besonders interessant, dass sie zwar ihrem Aussehen nach definitiv nicht als „kurtoys“ bezeichnet werden kann (mit Ausnahme ihrer Kleidung, die „fine but somehow out of place“¹³⁷ wirkt), wohl aber im Kontext der „witzte“.

Cundries äußere Hässlichkeit steht nicht nur im Gegensatz zu ihrem gebildeten Inneren, sondern grenzt sie ebenfalls von den Mitgliedern der Artusgesellschaft ab, die im Allgemeinen dem topischen Ideal höfischer Schönheit entsprechen. Bei ihrem Besuch am Artushof spricht Cundrie in prophetischer Voraussicht den Untergang des Artusreichs an und bezeichnet dessen Ruhm als Täuschung: „*dîn stîgnder prîs nu sinket / dîn snelliu wirde hinket, / dîn hôhez lop sich neiget, / dîn prîs hât valsch erzeiget*“ (Pz 315, 3 – 5). Obwohl an dieser Stelle Parzival als Grund für diesen Untergang angegeben wird, macht Wolfram an anderen Stellen eine Diskrepanz zwischen nach außen hin idealisierter Artusgesellschaft und der Realität, in der sie mit Konflikten und Verfehlungen zu kämpfen hat, deutlich.¹³⁸ Cundrie verkörpert

¹³⁵ Einen Beweis ihres Wissens liefert sie auch indirekt bei ihrem zweiten Auftritt, indem sie „[s]iben sterne“ benennt (Pz 782,1-14).

¹³⁶ Vgl. Andree Kahn BLUMSTEIN: *The Structure and Function of the Cundrie Episodes in Wolfram's Parzival*. In: *The German Quarterly*, Vol. 51, No. 2 (1978), S. 160 – 169, hier S. 162: “Her learning and her intelligence are such important characteristics that Wolfram mentions them before he describes her physical being, which is every bit as bizarre as her intellectual abilities are in a woman; in both respects, physical and intellectual, “she was not like any lady.” “

¹³⁷ Ebd., S. 163.

¹³⁸ Artus wird vor allem im *Prosalancelot* als grundsätzlich dysfunktionaler Herrscher gezeichnet, allerdings muten auch gewisse Passagen, z.B. der Anfang des *Iwein*, in diesem Kontext eigenartig an (Artus verlässt während des Hoffestes die Gesellschaft mit Ginover, die sich dann von ihm fortstiehlt, um Kalogrenants Geschichte zu hören). Auch der Erzähler im *Parzival* erwähnt an einigen Stellen den verschwenderischen Umgang mit Ressourcen in der Artusgesellschaft (vgl. etwa den pragmatischen Kommentar zum Fest in Dianazdrûn: „*ez diuhten nu vil grôziu dinc: / wer möht diu reiselachen / solhem wibe her gemachen?*“ Pz 213,16).

beim ersten Auftritt tatsächlich das „schlechte Gewissen“¹³⁹ des Artushofs, da sie durch die Erwähnung der 400 gefangenen Frauen in *Schastel marveile* die Gesellschaft auf problematische Geschehnisse abseits ihrer ausgelassenen und verschwenderischen Feste aufmerksam macht.

Der zweite Auftritt Cundries am Artushof wird von Grund auf als kompletter Gegensatz zum ersten inszeniert. Während sie das erste Mal in Verbindung mit einem Maultier, einem gemeinhin wenig angesehenen Lasttier, gebracht wird, reitet „*die wîse niht diu tumbe*“ (Pz 779,7) diesmal „*[s]enfteclîche und doch in vollen zelt [...] über velt*“ (Pz 779,1). In beiden Fällen drückt Cundries Körpersprache eine gewisse Geschwindigkeit aus, allerdings wird sie ihr als Zeichen höfischer Reitkunst angerechnet (sie ist in der Lage, elegant und gleichzeitig schnell zu reiten), während sie im ersten Fall zu ihrer Charakterisierung als unmäßig und aufbrausend beiträgt.

Als Cundrie Parzival schließlich um Verzeihung bittet und die Demutsgeste des Kniefalls vollzieht, tut sie dies „*mit zuht*“ und „*al weinende*“:

*si viel mit zuht, diu an ir was,
Parzivâle an sînen fuoz,
si warp al weinde umb sînen gruoaz,
sô daz er zorn gein ir verlür
und âne kus ûf si verkür.
[...]
Parzivâl truoc ûf si haz:
durch friunde bet er des vergaz
Mit triwen âne vâre.
diu werde, niht diu clâre,
snellîche wider ûf spranc:
si neig in unde sagte in danc,
die ir nâch grôzer schulde
geholfen heten hulde. (Pz 779, 22 – 780, 6)*

Ähnlich wie in den Siguneepisoden dieses Textes entwirft Wolfram auch bei der zweiten Begegnung Cundries mit Parzival eine diametral entgegengesetzte Situation. Während etwa Cundrie beim ersten Mal als „*vertobt*“ bezeichnet wird, ist es nun Parzival, der „*zorn*“ empfindet.¹⁴⁰ Ebenso fungiert die anfängliche Verhüllung ihres Gesichts bei dieser Begegnung als Gegensatz zu ihrer offen

¹³⁹ SZLAVEK, *Zähmung*. S. 54.

¹⁴⁰ Auch in anderer Hinsicht ist sie der Sigunefigur sehr ähnlich. So sind beide kinderlos, (Sigune mittlerweile) unästhetisch anzusehen und Teil der Gralssippe. Ebenso begegnen sowohl Sigune als auch Cundrie Parzival zuerst direkt nach seiner Verfehlung auf der Gralsburg und danach zum Zeitpunkt seines größten Ruhms (allerdings ist Sigune in diesem Fall bereits tot).

zur Schau getragenen und zelebrierten Hässlichkeit.¹⁴¹ Ebenso grüßt sie diesmal sofort nach ihrer Ankunft Artus (Pz 779,9f.: „*man zeigete ir wâ Artûs saz / gein dem si grüezens niht vergaz*“), während sie ihm am Plimizœl den Gruß verweigert. Schließlich wird „*diu werde, niht diu clâre*“ Cundrie, die vieler Sprachen mächtig und in vielen Künsten bewandert ist, als Unterlegene des einstmals „*tumben*“ Parzivals gezeigt und entbietet ihm schließlich sogar „*danc*“.¹⁴²

Wolfram geht bei der „Zähmung“ der widerspenstigen Cundrie weiter als Heinrich von Veldeke bei dem Versuch, die Sibylle mit höfischem Benehmen auszustatten. Er macht Cundrie nicht nur zu einem Wesen, das schließlich doch mit dem höfischen Ideal einer vornehmen Dame in Verbindung gebracht werden kann, sondern lässt sie sogar um Verzeihung für ihr normwidriges Verhalten bitten und eine Pose tiefer Demut einnehmen.

Cundrie hat sich bei der zweiten Begegnung mit dem Artushof nicht lediglich durch ihren höfischen Umgangston, sowie durch die Mäßigung ihres aufbrausenden Temperaments in das System des Artushofes gefügt, sie trägt auch durch die Versöhnung mit Parzival zur allgemeinen sozialen Idylle des XV. Buches einen wesentlichen Teil bei.

Cundrie wird zunächst aufgrund ihres fremdartigen Aussehens, allerdings sicherlich auch aufgrund ihrer Überlegenheit durch ihren außerordentlich hohen Grad an Bildung als Bedrohung des Hofes und der höfischen Freude empfunden. Erst nachdem Parzival am Höhepunkt seiner Macht und seines Ansehens steht und sie ihm unterlegen ist, wird sie von der Hofgesellschaft „*beschouwet vil durch wunders ger*“ (Pz 778, 25). Cundrie zeigt durch ihre gemäßigte, vornehme Ausdrucksweise, sowie durch die Verdrängung ihrer antromorphen Gestalt und stark betonten Körperlichkeit eine Bereitschaft zur Anpassung an die höfischen Konventionen. Gerade diese Szene fungiert allerdings aufgrund der Verhüllung Cundries als Perpetuation der Problematik zwischen oberflächlicher Akzeptanz des Schönen und Ausgrenzung des Hässlichen am Hof.

¹⁴¹ Der Erzähler betont selbst, dass sie durch ihren großen Pfauenhut am Plimizoel auffallen wollte und ihn nicht etwa aus pragmatischen Gründen getragen hat: „*wan daz si truoc gein prise muot, / si fuorte ân nôt den tiuren huot / ûf dem Pilizœles plân: / diu sunne het ir niht getân*“ (Pz 780,23-26).

¹⁴² Die Parallelisierung dieser Gegensätze ist auch in Details präsent, wie etwa ähnlichen Formulierungen mit grundsätzlich entgegengesetzter Aussage (z.B. „*mir tuont ir mære niht ze wol*“ [Pz 314,22] / „*Parzivâln ir mæres niht verdrôz*“ [Pz 783,1]).

5. Ausblick: Alternative Lektürekonstellationen

Die in dieser Arbeit angeführten Lesesituationen lassen sich im Wesentlichen in die folgenden Kategorien einordnen: unproblematische Vorlesetätigkeit im höfischen Kontext (*Iwein*), gefährliche Lektüre außerhalb des höfischen Kontexts (*Titirel*) und Belesenheit bzw. Bildung im Kontext körperlicher Ekstase (Sibylle) oder als Bedrohung der höfischen *vreude* (Cundrie). Abseits von diesen Beispielen gibt es jedoch einige Lesekonstellationen, bei denen etwa das gemeinsame Lesen eines Paares im Mittelpunkt steht, oder über Literatur gesprochen wird, ohne dass in dem Moment ein konkreter Text greifbar ist. Obwohl der Fokus dieser Texte nicht immer auf der weiblichen Lektüre liegt, spielen sie eine entscheidende Rolle im literarischen Diskurs zur Rezeption von Literatur im Mittelalter und sollen daher ausblicksartig erwähnt werden.

5.1. Lesende Paare

5.1.1. Francesca und Paolo – Dante als *Galeotto*

Das wohl berühmteste lesende Paar der mittelalterlichen Literatur sind sicherlich Francesca und Paolo aus Dantes *Inferno*. Ihre gemeinsame Lektüre des *Prosalancelots* ist insofern problematisch, als sie sich zu sehr mit den literarischen Figuren des Textes identifizieren. Sie lassen sich auf emotionaler Ebene so sehr auf die Liebesgeschichte Ginovers und Lancelots ein, dass „[d]ie Stelle im Buch, wo Lanzelot die Frau seines Herrn und Königs Artus küßt, [...] auch Francesca und Paolo zu einem Kuß [lenkt], der ihren Mündern das Weitersprechen ersparte“.¹⁴³ Diese Textstelle demonstriert zwar einerseits sicherlich „die Gewalt, die Bücher [und Wörter] über Körper haben“,¹⁴⁴ andererseits zeigt sie ebenso, wie der literarische Text von den Liebenden als Legitimationsstrategie ihrer eigenen ehebrecherischen und verbotenen Liebe angewendet wird. Der Text des *Prosalancelots* dient zwar als Auslöser für den Vollzug der vierten Stufe der Liebe, tritt aber sogleich in den Hintergrund, denn das *senende* Lesepaar liest bekannterweise an diesem Tag nicht weiter,¹⁴⁵ und

¹⁴³ Friedrich A. KITTLER: *Autorschaft und Liebe*. In: ders. (Hrsg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn u.a. 1980, S. 142–173, hier S. 144.

¹⁴⁴ Ebda.

¹⁴⁵ Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*. Bd. 1: *Inferno*. Übers. v. Hartmut Köhler. Reclam: 2011, V. 138: „*Quel giorno più non vi leggemmo avante*“.

muss im Prinzip auch gar nicht weiterlesen, denn die primäre Funktion des gelesenen Textes ist bereits erfüllt.

Durch die Überidentifikation mit den ehebrecherischen Romanfiguren im *Prosalancelot* begehen Francesca und Paolo jedoch nicht nur einen moralischen, sondern auch einen philologischen Fehltritt – sie verstehen den gelesenen Text als Handlungsaufforderung im moralischen Sinn des vierfachen Schriftsinns¹⁴⁶ – und machen sich in beiden Fällen der *unmâze* schuldig. Ähnlich wie Sigunes übertriebene Identifikation mit dem Text auf dem Brackenseil führt die Missachtung der Grenzen von Fakt und Fiktion auch in diesem Fall letztendlich in den Tod – und zwar nicht im Sinne John Dowlands, der die letzte Liebesstufe eher als kleinen denn als tatsächlichen Tod interpretiert („*to see, to hear, to touch, to kiss, to die with thee again*“¹⁴⁷). Dante zeigt durchaus „*sweetest sympathy*“¹⁴⁸ mit seinen Helden und identifiziert sich sogar so weit mit ihrem Schmerz, dass er selbst wie tot („*come corpo morto*“ *Commedia* V, 142) in Ohnmacht fällt, führt sie jedoch im *Inferno* symbolisch als unmäßig leidenschaftliche Liebende vor. Die eigene *mise-en-abîme*-artige Überidentifikation des Autors / Erzählers kann einerseits als ironischer Kommentar zum Erzählten gelesen werden, andererseits als Idee, dass auch der Schöpfer dem Schicksal seiner eigenen Figuren nicht teilnahmslos gegenübersteht und sich dadurch ebenso wie diese der *unmâze* im Kontext der Interpretation schuldig macht. Gerade der Autor des *Prosalancelot*, wird von Francesca ebenso als Kuppler („*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*“ *Commedia* V, 137) bezeichnet.¹⁴⁹ Tatsächlich erscheint jedoch Dante, der Schöpfer der *Göttlichen Komödie*, in gewisser Weise als der eigentliche Kuppler, zumal

¹⁴⁶ Vgl. Udo SCHNELLE: *Einführung in die neutestamentliche Exegese*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, bes. Kapitel 13.2.4 „Die Lehre vom vierfachen Schriftsinn“.

¹⁴⁷ John DOWLAND: *Come Again*. 1597, repr. in: David NADAL (Hrsg.): *Lute Songs of John Dowland*. The original First and Second Books Including Dowland's Original Lute Tabulature. Dover Publications, 1997.

¹⁴⁸ Ebda.

¹⁴⁹ Zur ungewöhnlichen „*gesellschaft*“ zwischen Lancelot und Galahot in diesem Text und der Frage, wen Galahot letztendlich tatsächlich mit wem verkuppelt und inwiefern er nicht selbst in Lancelots Liebesleben involviert ist, vgl. z.B. Matthias MEYER: *Causa Amoris?* Noch einmal zu Lancelot und Galahot. In: *Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Bristoler Colloquium 1993. Kurt Gärtner u. a. (Hrsg.), Tübingen: 1996. S. 205-214 oder Beatrice MICHAELIS: *(Dis-)Artikulationen von Begehren. Schweigeeffekte in wissenschaftlichen und literarischen Texten*. Berlin: de Gruyter, 2011, S. 244: „Auffällig ist im Text die sehr nahe Figuration der Galahot-Lancelot-Freundschaft an der Liebe zwischen Lancelot und Ginover. [...] Es gleichen in der Inszenierung der Freundschaft Begriffe, rhetorische Figuren, Tropen und narrative Strukturen jenen, die der / die Verfasser der Repräsentation der Liebe von Lancelot und Ginover zuteil werden lässt/lassen.“

Francesca und Paolo letztendlich erst durch seine Feder zum Leben erweckt werden und so den Ehebruch überhaupt erst begehen können.

Durch die Auswahl des von Paolo und Francesca gelesenen literarischen Texts gelingt es Dante, die ehebrecherische Liebe des Liebespaares in seinem eigenen Werk weniger verwerflich aussehen zu lassen. Tatsächlich kann die Bekenntnisszene zwischen Lancelot und Ginover zumindest im deutschsprachigen *Prosalancelot* „zum Schönsten, zum Zartesten, was mittelalterliche Dichtung geschaffen hat“¹⁵⁰ gezählt werden und stellt gleichzeitig ein „Paradigma der höfischen Minne [dar]. [S]ie ist ihre erste, wesentlichste, gültigste Gestaltung im Bereich des Epischen. Sie wurzelt nicht in magischem Erfaßtwerden, zieht ihre Nahrung nicht aus süßem Giftrank der Verzauberung. Sie ist Dienst.“¹⁵¹ Die Minne zwischen Lancelot und Ginover wird im *Prosalancelot* grundsätzlich nicht verurteilt, weil sie von Anfang an in das Schema des Minnedienstes eingeordnet werden kann, im Gegensatz etwa zur zwanghaften und zudem – zumindest bei Gottfried – hauptsächlich durch den Trank herbeigeführten Tristanminne. Auch durch die Tatsache, dass Ginover aus Lancelot einen noch besseren und stärkeren (Minne)Ritter zu machen scheint, der dadurch seinem eigentlichen Herrn, Artus, noch besser dienen kann, scheint die damit verbundene Problematik des Ehebruchs in den Hintergrund zu treten.¹⁵²

Besonders wichtig scheint jedoch in diesem Text das eigentliche Zustandekommen der Minne zwischen Lancelot und Ginover, das auf einer kommunikativen Fehlinterpretation beruht. Zwar ist diese mündlicher und nicht schriftlicher Natur, dennoch ist die zentrale Problematik die, dass Lancelot

¹⁵⁰ Kurt RUH: *Lancelot*. Wandlungen einer ritterlichen Idealgestalt. In: ders.: Kleine Schriften. 1. Dichtung des Hoch- und Spätmittelalters. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1984, S. 275.

¹⁵¹ Ebda.

¹⁵² Dass die Minne zwischen Lancelot und Ginover jedoch grundsätzlich „ihrem Wesen nach ethisch“ ist und „das Problem des Ehebruchs, ob er sich auch faktisch vollzieht, [gar] nicht gestellt zu werden [braucht]“, und „König Artus [gar] keinen Anteil an diesem Drama der Minne wie König Marke im Tristanepos“ (so RUH, 276.), scheint mir doch etwas zu optimistisch. Der Ehebruch wird durchaus thematisiert, die Auflösung der Gespräche in diesem Zusammenhang durch kollektives Lachen stellt jedoch eine Problematik für sich dar. Vgl. z.B. *Prosalancelot* III, S. 742: „„By got“, sprach der konig, „Lancelot hatt uch gar groß buß gesezt und zu dißer zytt wol bewiset das er groß lieb zu den frauwen hatt und thuot yne als er sol, wann er es me sucht dann eynich rytter.“ Die konigin lacht zu irselbs und sprach zum konig: „Herre, ir lobent Lancelot zu mal sere, aber ich weiß nit ob ich eynichen verlangen haben sol nach der großen gute da von ir mir sagent.“ Er antwurt alle lachende: „Frauw, frauw, so helfff mir gott, ich kann yn nit zu sere geloben, aber wer es einander ritter und were uwer bule, so gleubent mir nur ob ich uch darumb schült, wan ir mochtent wol ubeler thuon.“ Da lachten alle die darinn waren und die konigin selber.“

Ginovers sprachliche Zeichen falsch deutet und sich in weiterer Folge in sie verliebt. Die Wahl des *Prosalancelots* als Text im Text erweist sich auch auf einer weiteren Ebene als nicht zufällig. So spielt das Lesen in diesem Werk besonders im Zusammenhang mit Grabinschriften eine wichtige Rolle, die gerade bei der Freundschaft zwischen Lancelot und Galahot einen zentralen Platz einnimmt.¹⁵³

Ebenso wie in Wolframs *Titurel* spielt auch bei Dante der vom Liebespaar gelesene Text eine integrale Rolle in der Konstitution von Begehren. Während jedoch im *Titurel* zunächst der Text selbst das Objekt der Begierde darstellt, dient dieser hier hauptsächlich als Anstoß und gleichzeitig Rechtfertigung der körperlichen Zuneigung Paolos und Francescas. In beiden Fällen führt die falsche Interpretation eines Textes letztlich ins Verderben, denn sowohl Schionatulander als auch Paolo und Francesca bezahlen schließlich aufgrund ihrer Unfähigkeit (in Schionatulanders Fall: Sigunes Unfähigkeit), eine kritische Distanz zum Gelesenen beizubehalten, mit dem Tod.

5.1.2. Tristan und Isolde – das *senemære* der *senedære*

Auch das zentrale Liebespaar im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg beschäftigt sich in einsamen Stunden mit Literatur und ihr Schicksal wird ebenso in den unglücklichen Liebesgeschichten, die sie einander in der Minnegrotte erzählen, präfiguriert und gespiegelt:

*Dâ sâzen sî z'ein ander an
die getriuwen senedære
und triben ir senemære
von den, die vor ir jâren
von sene verdorben wâren.
si beredeten unde besageten,
si betrûreten unde beclageten,
daz Villîse von Trâze,
dat der armen Canâze
in der minnen namen geschach;
daz Biblîse ir herze brach
durch ir bruoder minne,
daz es der küniginne von Tîre und von Sidône,
der seneden Didône
durch sene sô jæmerlîche ergie.
mit solhen mæren wâren s'ie*

¹⁵³ Auf diesen Aspekt kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, vgl. aber z.B. Matthias MEYER: *Briefe, Grabsteine, Zauberbücher*. Schriftlichkeit in der mittelalterlichen Epik. Im Erscheinen. Zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit nur im Vorlesungsskriptum zur VO NDL „Konstellationen des Schreibens“ vom WS 2007/08 der Deutschen Philologie erhältlich.

unmüezic eteswenne. (Tr 14182 – 17199)

Dem Umstand, dass Tristan und Isolde einander gerade Geschichten unglücklicher Liebespaare erzählen, obwohl ihnen die Minnegrotte ein temporäres Liebesglück ermöglicht, kommt sicherlich eine besondere Bedeutung zu.¹⁵⁴ Auch bei diesem Literaturerlebnis, bei dem zwar nicht die schriftliche Kommunikationsebene im Mittelpunkt steht, das allerdings wohl ein Literaturverständnis der beiden Figuren voraussetzt, wird der „Prozeß der Identifikation als wesentliches Mittel der Textentschlüsselung und des Textverständnisses“¹⁵⁵ eingesetzt. Tatsächlich verweist die Tatsache, dass Tristan und Isolde selbst die Tragik der erzählten literarischen Stoffe „*betrüren*“ und „*beclagen*“, auf eine „bedingungslose Solidarisierung“ und einen „Akt der uneingeschränkten Beteiligung“¹⁵⁶ mit dem Schicksal der erzählten Figuren. Ebenso wie Paolo und Francesca machen sich Tristan und Isolde durch ihre „enaktive Partizipation“¹⁵⁷ der *unmâze* im Zusammenhang mit Literaturinterpretation schuldig, die längerfristig tragisch ausgeht. Auch hier ist eine Parallele zu Sigune ersichtlich, deren Überidentifikation mit dem gelesenen Text den Grundstein ihres Unglücks bildet.

Eine weitere Parallele zu Paolo und Francesca ergibt sich aus dem weiteren Verlauf der Handlung, denn

[ü]ber das Erzählen, das gemeinsame Memorieren tragischer Exempla finden Tristan und Isolde zu einer gemeinsamen Identität, die sie als leidende und isolierte Subjekte ausweist. [...] Die Liebenden verlassen mit erhitztem Gemüt die Bühne des Erzählens, die sie zu kühlen versprochen hatte, und versuchen Ruhe zu finden in der Grotte, wo sie gemeinsam Musik betreiben – wirkliche und Musik der Liebe.¹⁵⁸

Ob Tristan und Isolde an diesem Tag weitererzählt haben, scheint tatsächlich fraglich, denn ebenso wie später Francesca und Paolo geben sich auch diese beiden Liebenden dem „*wunnenspil*“ (Tr 17214) hin. Vom Medium des Erzählens greifen sie in dieser Szene auf das Medium Musik zurück, das ihren Gefühlen auf einer weiteren Ebene zusätzlichen Ausdruck verleihen soll:

¹⁵⁴ Einen Forschungsüberblick und mögliche Anknüpfungspunkte an Ovid bietet Hübner, *Fokalisierung* im Kapitel VII „Tristan“ oder das Recht der Grotten“.

¹⁵⁵ Kern, *Iwein*, S. 401.

¹⁵⁶ Ebda., S. 402.

¹⁵⁷ Vgl. das Konzept von Edith WENZEL und Horst WENZEL: *Die Tafel des Gregorius*. Memoria im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: HAFERLAND, MECKLENBURG [Hrsg.]: *Erzählungen in Erzählungen*, S. 99 – 114.

¹⁵⁸ Ebda., S. 403.

*sô s'aber der maere denne
 vergezzen wollten under in,
 sô slîchen s'in ir clûse hin
 und nâmen aber ze handen,
 dar an s'ir lust erkanden,
 und liezen danne clingen
 ir harphen unde ir singen
 senelîchen unde suoze.
 si wehselten unmuoze
 mit handen und mit zungen.
 si harpheten, si sungem
 leiche unde noten der minne. (Tr 17200 – 17211)*

Auffällig an dieser Darstellung der Ereignisse erscheint die Tatsache, dass Tristan und Isolde das eben Erzählte „vergezzen“ wollen, die generelle Atmosphäre jedoch „senelîche“ ist. Sicherlich kann diese Szene einerseits wörtlich als im sexuellen Sinn unbedenkliches Musizieren zwischen zwei Liebenden verstanden werden; die starke Betonung von „lust“, „handen“ und „zungen“ legt jedoch andererseits eine Interpretation, die eine körperliche Vereinigung der beiden annimmt, nahe. Ebenso stellt Gottfried an diesem Punkt die potentielle Doppeldeutigkeit des Begriffs „*spil*“ als Saiten-, aber auch Liebespiel in den Vordergrund. Im Einklang mit der Tatsache, dass die Minnegrotte als *locus amoenus* bereits von Gottfried selbst stark allegorisch ausgelegt wird, könnte auch die gemeinsame Musik als Ausdruck körperlicher Annäherung interpretiert werden. Während dieser Topos in der modernen Literatur durchaus geläufig ist,¹⁵⁹ ist er in Gottfrieds *Tristan* hauptsächlich im kognitiven Leseprozess dechiffrierbar, sowie aus der Gesamtbetrachtung der Liebesmetaphorik in diesem Werk.¹⁶⁰ Obwohl also de facto wenig über die tatsächliche körperliche Nähe des Liebespaares erzählt wird, lässt die Gestaltung der Szene einen möglichen Minnevollzug anklingen.¹⁶¹ Inwiefern

¹⁵⁹ Vgl. zu dem Phänomen etwa Alexander ELSTER: *Musik und Erotik. Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik*. Bonn: Weber, 1925; Dietrich HELMS: *Theoretische Überlegungen und historische Schlaglichter zum Thema Erotik und Musik*. In: ders. [Hrsg.]: *Thema Nr. 1: Sex und populäre Musik*. Bielefeld: transcript, 2011. (Beiträge zur Populärmusikforschung 37), S. 9 - 44.

¹⁶⁰ Vgl. nur als einige von etlichen Beispielen etwa Franziska WESSEL: *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Strassburg "Tristan und Isolde"*. München: Fink, 1984; Irene LANZHUBMANN: "Nein unde jâ". Mehrdeutigkeit im "Tristan" Gottfrieds von Straßburg: ein Rezipientenproblem. Bern [u.a.]: Lang, 1989. (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, Bd. 5); Wolfgang MIEDER: *liebe unde leide. Sprichwörtliche Liebesmetaphorik in Gottfrieds 'Tristan'*. In: Brigitte JANZ [Hrsg.]: *Sprichwort und Literatur im Mittelalter / hrsg. von Brigitte Janz*. - Berlin, 1997, S. 7 - 20.

¹⁶¹ Die Möglichkeit, dass Tristan und Isolde tatsächlich einen körperlichen Ehebruch begehen, wird bei Gottfried zwar angedeutet, aber nicht explizit ausgesagt – als Marke sie in der Minnegrotte „überrascht“, liegt ein Schwert zwischen ihnen (vgl. auch die bildliche Darstellung), allerdings wurden sie bereits im

diese Textstelle letztlich allegorisch oder aber wörtlich zu verstehen ist, spielt für deren Betrachtung im Rahmen dieser Arbeit eine vergleichsweise geringe Rolle. In jedem Fall scheint die gemeinsame Evokation literarischer Vorbilder in einem Zustand besonders starker Zuneigung zu münden, sei diese nun rein emotional oder auch körperlich zu verstehen. Da die Tristanminne jedoch vom Zaubertrank bewirkt ist, und stets eine Komponente des (durchaus körperlichen) Ehebruchs mit sich zieht,¹⁶² ist dieser Aspekt auch in diesem Fall nicht von der Hand zu weisen. Auch diese Textpassage wirkt, wie der Text im *Titirel*, der Sigune real und dem Leser fast *différance*-artig entgleitet, wie eine Abbildung des Lese- und Interpretationsprozesses der Tristanleser. Auch ihnen wird schließlich in diesem Moment durch Gottfried eine Liebesgeschichte erzählt, deren tragischer Ausgang zumindest aus den früheren Fassungen bereits bekannt ist.

Auch in einem anderen Zusammenhang werden Tristan und Isolde als Lesende und Interpretatoren gezeichnet, und zwar wiederum an einer Stelle, die für die Entwicklung ihrer Liebesbeziehung von Bedeutung ist. So schlägt Brangäne Tristan vor, die Initialen T und I in längliche Holzspäne vom Ölbaum zu schnitzen, um in weiterer Folge ein gefahrloses heimliches Treffen zu ermöglichen (vgl. Tr 14421-14449). Ihr Zusammensein im Baumgarten wird zwar an dieser Stelle nicht näher beschrieben, allerdings wird erwähnt, dass „*ein vrouwe zu z'im gie / und er die nâhe zuo z'im vie*“ (Tr 14518f.). Im ersten Fall bewirkt zwar nicht die Schrift, wohl aber die Belesenheit der Liebenden eine mögliche körperliche Annäherung, während in diesem Fall zwar keine literarischen, wohl aber schriftlichen Symbole als Mittel zum Kommunikationsaustausch fungieren und dem Liebespaar seltene Momente körperlicher Nähe ermöglichen.¹⁶³

Vorhinein über seine Ankunft unterrichtet. Im Gegensatz etwa zu Lancelot und Ginover im *Prosalancelot*, die in der Abgeschiedenheit und sozialen Trennung vom Hof bei Galahot die *minne* gerade nicht vollziehen, bilden sich Tristan und Isolde ihren eigenen (allegorischen) Hofstaat in der Natur, die die Minnegrotte umgibt.

¹⁶² Vgl. etwa die körperbetonte Minnesymbolik der beiden Liebenden bei der Entstehung der minne: „*mit vüezen und mit henden / nam sî vil manege kêre / und versancte ie mêre / ir hende unde ir vüeze / in die blinden süeze / des mannes unde der minne*“ Tr 11800 – 11809. Auch Werner Schröder betont, dass „das dem lectulus Salomonis verglichene Bett in [der] Mitte [der Grotte] dort gewiß nicht nur [steht], um die allegorische Exegese anzuregen“ (*Kleinere Schriften*, Stuttgart [u.a.]: Hirzel, Bd. 5: *Über Gottfried von Straßburg*, S. 66).

¹⁶³ Obwohl Tristan und Isolde einander auch am Hof begegnen und auffällig körperbetonte Minneanzeichen an den Tag legen, bilden die Baumgarten- und Minnegrottenpassagen die einzigen

6. Rückblick und Zusammenfassung

Männer fallen von Pferden, lesende Frauen aus höfischen Konventionen heraus.

Inwieweit die vorgestellten LeserInnen und „literarische[n] Gestalt[en] den Rezipienten des Romans ein Vorbild gibt, inwiefern und zu welchem Ende sie sozusagen als idealer Rezipient inszeniert wird“¹⁶⁴, kann aus heutiger Sicht natürlich nicht mit hundertprozentiger Wahrscheinlichkeit nachgewiesen werden. Fest steht jedoch, dass die Literaturerlebnisse der lesenden Figuren in allen angeführten Fällen (mit Ausnahme der prophetenähnlichen Sibyllencharaktere bei Heinrich von Veldeke und Wolfram von Eschenbach) über kurz oder lang ins Verderben führen. Ebenso ist den meisten dieser Beispiele gemeinsam, dass ihre Lektüre „ein normsprengendes [und daher potentiell gefährliches] Potential“ besitzt, „weil sie in erster Linie den Gesetzen einer präzisen Dramaturgie und nicht der Moral zu folgen ha[ben]“.¹⁶⁵ In diesem Sinn fungiert Literatur tatsächlich als „moralische Grenzüberschreitung“,¹⁶⁶ denn die Gestalten beschäftigen sich in allen Fällen mit Literatur, deren Inhalt oder Form auf die eine oder andere Weise neuartig und / oder potentiell unmoralisch ist. So ist der Text auf dem *brackenseil*, den Sigune im *Titirel* um jeden Preis fertiglesen möchte, nicht nur aufgrund seiner unkonventionellen materiellen Beschaffenheit problematisch, sondern gerade auch aufgrund seines Sujets. Dieses verleitet Sigune zu einer übermäßigen Identifikation mit den im Text dargestellten Figuren und damit zu einer Fehlinterpretation. Das daraus resultierende Textbegehren Sigunes ist schließlich für den Tod Schionatulanders verantwortlich. Eines ähnlichen „Vergehens“ machen sich auch die Lese- und Liebespaare Gottfrieds und Dantes schuldig, wenn auch die Schwerpunktsetzung jeweils eine andere ist.

Eine besonders wichtige Komponente in der sprachlichen Darstellung weiblicher Lektürefiguren liegt in deren thematischer Verknüpfung mit dem Körper. Diese Verbindung ist insofern problematisch, als die Beschreibung des Körpers im Zusammenhang mit weiblichem Lesen in den besprochenen

Nischen tatsächlicher Zweisamkeit ohne mahnende oder strafende Blicke Markes oder der Hofgesellschaft.

¹⁶⁴ Kern, *Iwein*, S. 390.

¹⁶⁵ Ebda., S. 403.

¹⁶⁶ Ebda.

Werken meist negativ konnotiert ist. Während diese Thematik in einigen Werken auf den ersten Blick (über)präsent scheint (*Eneasroman*), wird sie in anderen auf auffällige Weise ausgeklammert (*Iwein*), oder ist leidlich auf einer subtileren Ebene, in der Bildsprache und Motividik oder als Anspielung vorhanden (*Titirel*, *Parzival*). Eine enge Korrelation zwischen Lesen und Körperlichkeit scheint sogar in Szenen gegeben, die auf den ersten Blick unproblematisch mit der Figur der lesenden Frau umgehen, wie etwa die in Kapitel 3.1 besprochene Leseszene in Hartmanns *Iwein*. In diesem Fall erfolgt diese Korrelation aus dem Negativen heraus, nämlich gerade dadurch, dass die körperliche Komponente in der *descriptio* ausgespart wird, bei der sie im Normalfall eine tragende Rolle spielt.

Im Umgang mit weiblicher Lektüre lassen sich grundsätzliche Unterschiede zwischen den Autoren festhalten. Während beispielsweise die Sibylle bei Heinrich von Veldeke noch grundsätzlich als einzige Frau, die im *Eneasroman* liest, furchterregende Züge trägt und auch abgesehen von ihrer Lektüre als sehr exotisch gelten muss,¹⁶⁷ scheint der Akt des Vorlesens im privaten Rahmen an sich im *Iwein* bereits nicht allzu außergewöhnlich zu sein (dafür eröffnen sich hier andere Unstimmigkeiten). Während Chrétien's Erzähler sich (angeblich) nicht einmal an den Titel des Romans erinnern kann, in dem die Tochter des Burggrafen liest, spielen Inhalt und Form der gelesenen (oder im ersten Fall erzählten) Literatur sowohl bei Gottfried als auch bei Wolfram eine weitaus wichtigere Rolle. Bei Francesca und Paolo wird ebenfalls der Inhalt des Textes (allerdings auch der Autor!) von den Liebenden beschuldigt, der Grund für ihre eigene Verfehlung zu sein.

Die Besprechung der ausgewählten Werke bietet einen ersten Überblick über den Versuch, den weiblichen Körper sprachlich zu fassen und darzustellen. Ebenso befasst sie sich mit der beginnenden Emanzipation der (zunächst hauptsächlich literarischen) Leserinnen, die sich wie Sigune für neuartige Literaturformen und Texte interessieren und einsetzen und als Vorreiter vieler späterer Texte und Theorien gesehen werden können.

¹⁶⁷ Die Sibylle nimmt als Prophetin eine besondere Stellung ein und insofern natürlich nur bedingt repräsentativ, allerdings stellt die Tatsache, dass sie (entgegen ihrer Vorlagen) tatsächlich in einem realen Buch liest, eine beachtenswerte Neuerung dar.

7. Bibliographie

7.1. Primärliteratur

Roman d'Eneas. Übers. u. eingel. von Monica SCHÖLER-BEINHAUER. München: Fink, 1972.

Chrétien de Troyes: *Yvain.* Übers. u. eingel. v. Ilse NOLTING-HAUFF. München: Fink, ²1983 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 2).

-----: *Le roman de Perceval ou le Conte du Graal.* Übers. und hrsg. von Felicitas OLEF-KRAFFT. Stuttgart: Reclam, 1991. (= RUB 8649)

Dante Aligheri: *Die göttliche Komödie.* Bd. 1: *Inferno.* Übers. v. Hartmut Köhler. Reclam: 2011.

DOWLAND, John: *Come Again.* In: David Nadal (Hrsg.): *Lute Songs of John Dowland.* The original First and Second Books Including Dowland's Original Lute Tabulature. Dover Publications, 1997.

Hartmann von Aue: *Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein.* Hrsg. v. Volker Mertens. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl., 2004.

Heinrich von Veldeke: *Eneasroman.* Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdt. übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachw. von Dieter KARTSCHOKE. Durchges. und bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart: Reclam, 1997. (= RUB 8303)

Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen.* Hrsg. v. Bernhard FINK. Artemis & Winkler: ²2007 (Sammlung Tusculum), XIV, 145 – 153.

Publius Vergilius Maro: *Aeneis.* Hrsg. v. Johannes GÖTTE. Mit einem Nachwort von Bernhard KYTZLER. Artemis & Winkler: ¹⁰2002 (Sammlung Tusculum), III, 443.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival.* Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2003.

-----: *Titirel.* Herausgegeben, übersetzt und mit einem Kommentar sowie einer Einführung versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin, New York [de Gruyter] 2003. (Studienausgabe)

7.2. Sekundärliteratur

BLUMSTEIN, Andree Kahn: *The Structure and Function of the Cundrie Episodes in Wolfram's Parzival.* In: *The German Quarterly*, Vol. 51, No. 2 (1978), S. 160 – 169.

BÖHLAND, Dorothea: *Integrative Funktion durch exotische Distanz. Zur Cundrie-Figur in Wolframs Parzival.* In: Ulrike GAEBEL, Erika KARTSCHOKE (Hg.): *Böse Frauen – Gute Frauen.* Darstellungs-konventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Trier: LIR, 2001. S. 45-58.

BONNET, Hans: *Klageweib.* In: *Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte.* Nikol, Hamburg 2000, S. 376f.

BRACKERT, Helmut: *Sinnspuren.* Die Brackenseilinschrift in Wolframs von Eschenbach „Titirel“, in: *Erzählungen in Erzählungen.* Für Dieter

- Kartschoke. Hg. v. Harald Haferland u. Norbert Mecklenburg. München 1996, S. 155-177.
- BRAUNAGEL, Robert: *Wolframs Sigune*. Göppingen 1999.
- BUMKE, Joachim: Wolfram von Eschenbach, 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart [u.a.] 2004.
- BUSCH, Nathanael: „*Bî den selben zîten / was daz gewonlich*“. Stellen allein reisende Frauen ein Problem dar? In: Friedrich Wolfzettel [u.a.]: *Artusroman und Mythos*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2011, S. 127–144.
- Andreas Capellanus: *De amore libri tres*. Text nach der Ausgabe von E. TROJEL. Übers. und mit Anm. und einem Nachw. vers. von Fritz Peter KNAPP. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2006.
- CHRISTOPH, Siegfried R.: *Wolfram's Sigune and the Question of Guilt*. In: *Germanic Review* 56 (1981), S. 62-69.
- : *Authority and text in Wolfram's 'Titurel' and 'Parzival'*. In: *DVjs* 73 (1999), S. 211-227.
- CLARK, Raymond J.: P. Oxy. 2078, Vat.gr. 2228, and Vergil's Charon. In: *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 50, No. 1 (2000), S. 192-196
- CLASSEN, Albrecht [Hrsg.]: *The book and the magic of reading in the Middle Ages*. New York, NY [u.a.]: Garland Publ., 1999. (= *Garland medieval bibliographies*, 24).
- CURSCHMANN, Michael: *Hören – Lesen – Sehen*. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200“. In: *PBB* 106 (1984), S. 218 – 257.
- ELSTER, Alexander: *Musik und Erotik*. Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik. Bonn: Weber, 1925.
- ERNST, Ulrich: *Differentielle Leiblichkeit*. In: Wolfgang HAUBRICHS, Eckart C. LUTZ (Hrsg.): *Wolfram von Eschenbach*. Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Kolloquium. Berlin: Erich Schmidt, 2002. *Wolfram-Studien* 17, S. 182 – 222, hier S. 212.
- EROMS, Hans-Werner: „*Vreude*“ bei *Hartmann von Aue*. München: Fink, 1970.
- GEPHART, Irmgard: *Textur der Minne*. Liebesdiskurs und Leselust in Wolframs ‚Titurel‘, in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 60 (2005), S. 89-128.
- GOWERS, Emily: *Virgil's Sibyl and the Many Mouths Cliché* (Aen. 6.6257). In: *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 55, No. 1 (2005), S. 170-182.
- HAUG, Walter: Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: Erec und *des hoves freude*. In: ders.: *Die Wahrheit der Fiktion*. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen: Niemeyer, 2003, S. 205 – 222.
- HAUG, Walter: *Lesen oder Lieben?* Erzählen in der Erzählung: vom ‚Erec‘ bis zum ‚Titurel‘. In: *PBB* 166 (1994) (= Festgabe für Hans Fromm), S. 302-322.
- HAUPT, Barbara: *Der schöne Körper in der höfischen Epik*. In: Klaus RIDDER, Otto LANGER (Hrsg.): *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität

- Bielefeld Berlin: WEIDLER, 2002. (Body – Sign – Culture Bd. 11), S. 47 – 73.
- HEINZER, Felix: *Über das Wort hinaus lesen? Der Psalter als Erstlesebuch und die Folgen für das mittelalterliche Verhältnis zum Text.* In: Wolfram-Studien 19 (2006), S. 147-168.
- HELMS, Dietrich: Theoretische Überlegungen und historische Schlaglichter zum Thema Erotik und Musik. In: ders. [Hrsg.]: Thema Nr. 1: Sex und populäre Musik. Bielefeld: transcript, 2011. (Beiträge zur Populärmusikforschung 37), S. 9 – 44.
- HÜBNER, Gert: *Erzählform im höfischen Roman.* Studien zur Fokalisierung im "Eneas", im "Iwein" und im "Tristan". Tübingen [u.a.]: Francke, 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- HÜLSMANN, Bettina: *Sibylle.* In: Ulrich Müller [Hrsg.]: *Verführer, Schurken, Magier.* St. Gallen: UVK, Fachverlag für Wissenschaft und Studium, 2001. Bd. 3, S. 877 – 902
- KERN, Manfred: *Iwein liest ‚Laudine‘.* In: Matthias MEYER, Hans-Jochen SCHIEWER: *Literarische Leben.* Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker MERTENS zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 385 – 414.
- KITTLER, Friedrich A.: *Autorschaft und Liebe.* In: ders. (Hrsg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus.* Paderborn u.a. 1980, S. 142–173.
- LANZ-HUBMANN, Irene: "Nein unde jā". Mehrdeutigkeit im "Tristan" Gottfrieds von Straßburg: ein Rezipientenproblem. Bern [u.a.]: Lang, 1989 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, Bd. 5).
- LUTHER, Martin [Hrsg.]: *Die Bibel oder die gantze Heilige Schrift.* 1545, repr. Edition Lempertz, 2008.
- MAURER, Friedrich: *Leid.* Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit. Bern [u.a.]: Francke, 1951.
- MENNE, Ursula: *Warum wird in der Früh- und Hochphase des Minnesangs nicht gegessen?* Eine Untersuchung der Lieder Reinmars des Alten und Heinrichs von Morungen. Norderstedt: GRIN, 2008.
- MERTENS, Volker: *Theoretische und narrativierte Narratologie von Chrétien bis Kafka.* In: Harald HAFERLAND, Matthias MEYER [Hrsg.]: *Historische Narratologie.* Mediävistische Perspektiven. Berlin / New York: de Gruyter, 2010, S. 17 – 34.
- MEYER, Matthias: *Causa Amoris?* Noch einmal zu Lancelot und Galahot. In: *Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters.* Bristoler Colloquium 1993. Kurt Gärtner u. a. (Hrsg.), Tübingen: 1996, S. 205 – 214.
- MEYER, Matthias: *Briefe, Grabsteine, Zauberbücher.* Schriftlichkeit in der mittelalterlichen Epik. Im Erscheinen.
- MEYER, Matthias: *The End of the "Courtly Book" in Wolfram's Titulel,* in: *Courtly Arts and the Art of Courtliness.* Selected Papers from the Eleventh Triennial

- Congress of the International Courtly Literature Society, University of Wisconsin-Madison, 29 July-4 August 2004. Hg. von Keith Busby und Christopher Kleinhenz. Woodbridge 2006, S. 219-237.
- MICHAELIS, Beatrice: *(Dis-)Artikulationen von Begehren. Schweigeeffekte in wissenschaftlichen und literarischen Texten*. Berlin: de Gruyter, 2011.
- MIEDER, Wolfgang: *liebe unde leide*. Sprichwörtliche Liebesmetaphorik in Gottfrieds 'Tristan'. In: JANZ, Brigitte [Hrsg.]: *Spruchwort und Literatur im Mittelalter* / hrsg. von Brigitte Janz. - Berlin, 1997, S. 7 – 20.
- NELLMANN, Eberhard: *Wolframs Erzähltechnik*. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers. Wiesbaden: Steiner, 1973.
- PARKE, H. W.: *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*. London: Routledge, 1988.
- RANAWAKE, Silvia, *Zu Form und Funktion der Ironie bei Hartmann von Aue*. In: *Wolfram-Studien* 7 (1982), S. 75 – 116.
- RIDDER, Klaus: *Gelehrtheit und Häßlichkeit im höfischen Roman*. In: *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*, S. 75 – 95.
- SAGER, Alexander: *Minne von mæren*. On Wolfram's "Titurel". Göttingen: V & R Unipress, 2006. (= *Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit* 2).
- SCHINDLER, Andrea: *ein ritter allenthalben rôt*. Die Bedeutung von Farben im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: Ingrid Bennewitz, dies. (Hrsg.): *Farbe im Mittelalter*. Materialität – Medialität – Semantik. Berlin: Akademie-Verlag, 2001, Bd. 2, S. 461 – 478.
- SCHNELLE, Udo: *Einführung in die neutestamentliche Exegese*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, bes. Kapitel 13.2.4 „Die Lehre vom vierfachen Schriftsinn“.
- SCHUHMAN, Martin: *Reden und Erzählen*. Figurenrede in Wolframs *Parzival* und *Titurel*. Heidelberg: Winter, 2008.
- WESSEL, Franziska: *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Strassburg "Tristan und Isolde"*. München: Fink, 1984.

Abstract

Diese Arbeit bietet einen Überblick über herausragende und außergewöhnliche Leserinnen in der höfischen Literatur um 1200. Die Hauptforschungsfrage mit der sich diese Arbeit beschäftigt ist, inwiefern ein Zusammenhang zwischen exzessiv dargestellter Körperlichkeit und weiblicher Lektüre besteht und durch welche sprachlichen, strukturellen oder kontextuellen Mittel dieser Zusammenhang in den Texten verhandelt wird.

Die in dieser Arbeit angeführten Lesesituationen lassen sich im Wesentlichen in die folgenden Kategorien einordnen: unproblematische Vorlesetätigkeit im höfischen Kontext (*Iwein*), gefährliche Lektüre außerhalb des höfischen Kontexts (*Titirel*) und Belesenheit bzw. Bildung im Kontext körperlicher Ekstase (Sibylle) oder als Bedrohung der höfischen *vreude* (Cundrie). Abseits von diesen Beispielen gibt es jedoch einige Lesekonstellationen, bei denen etwa das gemeinsame Lesen eines Paares im Mittelpunkt steht, oder über Literatur gesprochen wird, ohne dass in dem Moment ein konkreter Text greifbar ist. Obwohl der Fokus dieser Texte nicht immer auf der weiblichen Lektüre liegt, spielen sie eine entscheidende Rolle im literarischen Diskurs zur Rezeption von Literatur im Mittelalter und werden daher ausblicksartig miteinbezogen.

Die Besprechung der ausgewählten Werke zeigt die Vielfalt der Ansätze und Möglichkeiten mittelalterlicher Texte beim Versuch, den weiblichen Körper sprachlich zu fassen und darzustellen, auf. Ebenso befasst sie sich mit der beginnenden Emanzipation der (zunächst hauptsächlich literarischen) Leserinnen, die sich wie Wolframs Sigune für neuartige Literaturformen und Texte interessieren und einsetzen und als Vorreiter vieler späterer Texte und Theorien gesehen werden können.

Lebenslauf

Name: Tamara Radak

Titel: Mag.phil.

Geburtsdatum: 18. Mai 1987

Geburtsort: Belgrad, Serbien

Geschlecht: weiblich

Adresse: Kreuzgasse 76/27, A – 1180 Wien

Telefonnummer: +43 (0) 664 866 71 28

Emailadresse: tamara.radak@univie.ac.at

Ausbildung und Vorträge

- Juni 2012 **University College Dublin, Trinity College Dublin**
Vortrag im Rahmen des XXIII International James Joyce Symposiums "Joyce, Dublin and Environs"
(Titel: No(n)Sense of an Ending – Compulsive Circularity in *Aeolus*)
- Mai 2012 **Universita di Trieste**
Vortrag im Rahmen der Irish Studies Conference
„The seim anew?“ - Cyclical patterns in contemporary Ireland“
(Titel: "Vic(i)o's Cycles vs. The *Wake's* Progress – Cyclical Structures and End(ing)games in James Joyce's *Finnegans Wake*")
- November 2011 **Universität Wien**, Institut für Anglistik und Amerikanistik
Verleihung des *Student Awards* für die Diplomarbeit
"The end is in the beginning and yet you go on. *riverruns* and End(ing)games in James Joyce's *Ulysses* and *Finnegans Wake*"
- Juli 2011 **Universität Wien**, Institut für Anglistik und Amerikanistik
Vortrag im Rahmen der "100 Myles: International Flann O'Brien Centenary Conference"
(Titel: "Where I End and You Begin – O'Brien's Flannings and Joyce's Re-Beginnings")
- April 2011 **Universität Wien**, Institut für Anglistik und Amerikanistik
Diplomprüfung mit Auszeichnung, Sponson zur Mag. phil.
- Februar 2011 **Università Degli Studi Roma Trè**
Vortrag im Rahmen der der "IV James Joyce Birthday Conference"
(Titel: "*Perhaps, Perhaps, Perhaps* – Lodging Joyce in Contemporary Fiction")
- Juli 2010 **University College Dublin**
Teilnahme an der "Dublin James Joyce Summer

- School" (Stipendium erhalten)
- Juni 2010 **Karls-Universität Prag**
Vortrag beim "International James Joyce Symposium" (Titel: "*Heidegger, Heidegger was a boozy beggar – Philosophical approaches to time and space in Finnegans Wake*")
- Februar 2010, 2011, 2012 **Universität Wien**
Leistungsstipendium
- Universidade do Porto**
Teilnahme am Kurs GLITEMA – *German Literature in the Middle Ages*
- Juni 2009 Teilnahme an der "**Trieste Joyce School**"
(Stipendium erhalten)
- Feb. 2009 – Juni 2009 **University of Aberdeen**
ERASMUS – Aufenthalt
- seit Oktober 2005 **Universität Wien**
Studium der Anglistik und Amerikanistik, sowie der Deutschen Philologie
- Sept. 1997 – Juni 2005 GRG XIX, Billrothstraße 26-30, Matura mit gutem Erfolg

Publikationen

"The Joys(e) of Trieste. The 13th Annual Joyce Trieste School." In: James Joyce Literary Supplement, 23, ii (Fall 2009): 15.

Co-Autorin des Theaterstücks *Schrilles Herz* (Verlag der Autoren; Uraufführung 16. April 2009 Dschungel Wien)

"Leslie Feinberg – *Stone Butch Blues*. Thoughts, Themes, Motifs." In: Fellner, Astrid; Hamscha, Susanne [eds.]: *In a Different Light. An Anthology of Students' Projects on Queer Theory*. 2007.
<http://homepage.univie.ac.at/astrid.fellner/Anthology.2.pdf>

Arbeitserfahrung

- Jänner 2012 **Universität Wien**, FWF-Projekt
Lektoratstätigkeit für englischsprachige Texte
- März – Juni 2011 **Universität Wien**, Institut für Germanistik
Tutorin für die Vorlesung „Literaturgeschichte III“
- Dezember 2010 **Universität Wien**, Institut für Anglistik und Amerikanistik
Mitarbeit bei der Tagung "Fashionable Queens"
- Mai 2010 **Heimito von Doderer – Gesellschaft**
Mitarbeit bei der Tagung „Meister der Stiegen“
- Juli 2007 **Universität Wien**

Mitarbeit im Informations- und Service
Team beim "Congress of the International
Society of Biblical Literature"

Sept. 2005, Aug. 2006, **bwin.com**

Aug. 2008 Freelancer

Sprachen

Deutsch (C2)
Serbisch(C2)
Englisch (C2)
Französisch (B2)
Italienisch (A2)
Latein