

Anabel Cäcilia Ternès von Hattburg

Das ästhetische Spiel von Text, Leser und Autor.

Intertextualität neu gedacht an Adolf Muschgs Parzival-

Rezeption Der Rote Ritter.

Dissertation.

Universität Magdeburg 2004.

Europäische Hochschulschriften Bd. 1899.

Frankfurt: Peter Lang

Inhaltsverzeichnis	Seite
Abkürzungsverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	
1	Einleitung
1.1.Hinführung	und Abgrenzung
1.2.Zielsetzung	und zentrale Fragestellungen
1.3.Klärung	zentraler Begriffe
1.4.Zum	Aufbau der Arbeit
2.„Wege des Verstehens“ und Intertextualität. Darstellung aus-	
gewählter Aspekte	
 und Ansätze zur Methodisierung einer literaturwissenschaftli-	
 chen Konzeption	
2.1.	Z
wischen Imitation und Inspiration. Die traditionelle For-	
schung zur	
Beziehung zwischen Texten.....	
2.1.1.	S
innkonstruktion und Textspiel. Die Literaturtheorie des	
französischen Intertextualitätskonzeptes.....	
2.1.2.....	„
Literatur der Erschöpfung“ - zum Verhältnis von Intertext-	
tualität	
und Postmoderne.....	
2.2. Exkurs: Die kulturkritische Dimension.....	
2.3. Theorien zur Intertextualität: Die literaturkriti-	
sche Dimension.....	
2.3.1.	V
on der „Dialogizität des Wortes“ zur „Dialogizität des	
Romans“:	
Bachtins Romantheorie.....	

2.3.2.....	T
heorie der Intertextualität als Provokateur hermeneuti-	
scher und	
strukturalistischer Konzepte der Literaturwissen-	
schaft	
2.3.2.1.....	T
ext und Intertextualität: Komplexion der inneren Identi-	
tät	
2.3.2.1.1.....	T
ext als Produkt und Produktivität	
2.3.2.1.2.....	S
innkomplexion und Sinndispersion des Textes	
2.3.2.1.3.....	T
ext als Gewebe	
2.3.2.2.Der	„Tod
	des
	Autors“?
2.3.2.3.Der	Leser: eine
	„black
	box“
2.4.....	V
on der Theorie zur Methode: Die texttheoretische Dimen-	
sion	
2.4.1.....	
Sondierungsversuche - Bezugsfelder des Textes.....	
2.4.1.1.....	Extratextualität
2.4.1.2.....	Intermedialität
	und
	Intergenerität
2.4.1.3.....	Intratextualität, Paratextualität und Inter-
textualität	
2.4.1.4.....	Vertikale
	Kontextsysteme
2.4.2.....	
Markierungen der Intertextualität.....	
2.4.2.1.....	Der Marker: doppelt kodiertes Textzeichen
2.4.2.2.....	Identifizierung
	des
	Markers
2.4.2.3.....	Markierungen
	des
	Markers
2.4.3.....	
Referenzstrukturen der Intertextualität.....	
2.4.3.1.....	Einzeltext-
	und
	Systemreferenz
2.4.3.2.....	Elementen-
	und
	Struktur-Repräsentation

2.4.3.3.	Komplexe	Referenzstrukturmuster
2.4.3.4.	Funktionstypen	der Intertextualität
2.4.3.4.1.	Die intratextuellen	Funktionen
2.4.3.4.2.	Die intertextuellen	Funktionen
2.4.3.4.3.	Die metatextuelle	Funktion
2.4.3.4.4.	Intertextuelle	Intensitäten
2.5.	Eine Semiotik der Intertextualität.....	
3.	„Alte Geschichten und neues Erzählen“ - Rezeptionsforschung und Mittelalterrezeption.....	
3.1.	Rezeptionsforschung - Die Auseinandersetzung mit dem Dialog zwischen Leser und Text.....	
3.2.	Produktive Rezeption in der (Post)Moderne.....	
3.2.1.Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur.....	
3.2.2.	Artus-Rezeption der achtziger und neunziger Jahre.....	
4.	Autorbegriff und Autobiographisches.....	
4.1.	„Rückkehr des Autors“ - ein Autorkonzept.....	
4.2.	Der Autor und Autobiographisches im „Roten Ritter“.	
5.	Dimensionen des ästhetischen Spiels.....	
5.1.	Allgemeine Bedeutungsvarianten.....	
5.2.	Literaturtheoretische Bedeutungsansätze.....	
6.	„Entzifferungsversuche“ - eine literarische Entwicklung. Autor, Leser und Frauenfiguren.....	
6.1.	Muschgs „Parzivâl“-Rezeption und sein literarisches Œuvre	
6.1.1.Die Parzival-Rezeption als Ausdruck einer literarischen Entwicklung.....	
6.1.2.S tellungen zur „Parzival“-Rezeption Adolf Muschgs	

6.1.3.....	I
nterview mit Adolf Muschg zum „Roten Ritter“	
6.2. „Literatur als Therapie“ für „Unterlassene Anwesen-	
heit“? - Die Funktion	
des Schreibens und der Literatur für den Autor.....	
6.2.1.....	S
chreiben als „Ersatz-Körper“ und der neurotische Au-	
tor.....	
6.2.2.....	D
er literarische Text mit Spielgedanken: Entblößung	
und Verkleidung.....	
6.2.3.....	„
Der Rote Ritter“ - ein Märchenspiel?.....	“
6.3. Vom „Fremdkörper“ zum „Licht und der Schlüssel“. Die	
„Zumutung“ an den Leser	

6.3.1.....	A
aufzeigen von Entfremdungen.....	
6.3.2.....	D
er Mensch „muß spielen“.....	
6.4. „Nur ausziehen wollte sie sich nicht“ - Entwicklung der Frauengestalten im Œuvre Adolf Muschgs.....	
6.4.1.....	„
Frauensprache“ und „Männerbücher“: Stellungnahmen zur Figuren- darstellung.....	
6.4.2.....	F
rauencharaktere im literarischen Œuvre.....	
6.4.3.....	D
ie Frauenfiguren im „Roten Ritter“.....	
7. „Der frouwen buoch“: Intertextualität in Muschgs „Parzivâl“-Rezeption am Beispiel der Frauenfiguren Herzelayde und Condwîr âmûrs	
7.1. Romanfigur Herzelayde	
7.1.1.....	
Handlungsabschnitt I: Die Zeit mit Gahmuret	
7.1.1.1.Stellungnahmen	im Roman
7.1.1.2.Äußere	Erscheinung
7.1.1.3.Verhalten	zu Gahmuret
7.1.1.3.1.Vom Kennenlernen bis zur Hochzeits- feier	
7.1.1.3.2.Von der Hochzeitsfeier bis zu Gahmu- rets Aufbruch	
7.1.1.3.3.....	E
xkurs: Zu den Erzählinstanzen im „Roten Ritter“....	
7.1.1.4.Kontakte	und Begegnungen
7.1.2.Handlungsabschnitt II: Die Zeit mit Parzivâl	
7.1.2.1.	Stellungnahmen im Roman
7.1.2.2.Verhalten	als Schwangere
7.1.2.3. Verhalten	zu Parzivâl

7.1.3.	Zusammenfassung des inhaltlich-thematischen Vergleichs	
7.1.4.	Zwischenfazit I zur Intertextualität im "Roten Ritter" (anhand der Herzeloide-Handlung)	
7.2.	Romanfigur Condwîr âmûrs	
7.2.1.	Handlungsabschnitt I: Königin in Pelrapeire	
7.2.1.1.	Äußere Erscheinung	
7.2.1.2.	Verhalten zu Parzivâl	
7.2.2.	Handlungsabschnitt II: Gralskönigin	
7.2.2.1.	Äußere Erscheinung	Ä
7.2.2.2.	Verhalten zu Parzivâl	V
7.2.2.2.1.	Feld der drei Blutstropfen	
7.2.2.2.2.	Munsalvaesche und die anschließende Zeit	
7.2.2.3.	Stellungen im Roman	S

7.2.3. Zusammenfassung des inhaltlich-thematischen Vergleichs

7.2.4. Z
wischenbilanz II zur Intertextualität im „Roten Ritter“
(anhand der Herzeloide- und Condwîr âmûrs-Handlung)

8. Inhaltliche Ergebnisse der exemplarischen Figurenuntersuchung.....

- 8.1. Äußere Erscheinung der Figuren.....
- 8.2. Frauen-Charakterisierung.....
- 8.3. Verhalten zum Mann.....
- 8.4. Figurendarstellung.....
- 8.5 Bedeutung der Frauenfiguren für die Gesamthandlung des Romans

9. Konzeptionale Aspekte der Textgestaltung im „Roten Ritter“.....

- 9.1. „Der Rote Ritter“ und Muschgs Œuvre.....
- 9.2. Erzählperspektive und Erzählzeit.....
- 9.3. Zentrale Motive.....
 - 9.3.1. Fremdbestimmung versus Selbstbestimmung.....
 - 9.3.2. K
örper und Fremdkörper.....
 - 9.3.3. Sich im anderen finden

9. Gegenspieler, Mitspieler und das Spiel des Textes.....

- 10.1. D
er Spielgedanke auf inhaltlicher Ebene: Herzeloide-
und
Condwîr âmûrs-Handlung.....
- 10.2. Der Text als Spiel.....
- 10.3. Spielregeln und Spielarten.....
 - 10.3.1. S
pielbereich a: Spiele der Figuren.....
 - 10.3.2. S
pielbereich b: Innertextuelle Verweise.....
 - 10.3.3. S
pielbereich c: Sprachspiele.....
- 10.4. Der Spielbegriff im „Roten Ritter“.....

11. Schlussbetrachtung

- 11.1 Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse
- 11.2 Ausblick

12.	Literaturverzeichnis
12.1.	Primärtexte
12.1.1.	Texte von Adolf Muschg
12.1.2.	Texte von Wolfram von Eschenbach
12.1.3.	Weitere Texte
12.2.	Forschungsliteratur
	Erklärung zur Erstellung der Arbeit

1. Einleitung

1.1. Hinführung und Abgrenzung

Schon in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Postmoderne von vielen Seiten für veraltet erklärt. Zahlreiche ihrer Trends und Themen zum Verständnis und zur Deutung literarischer Texte haben seither in der literaturtheoretischen Diskussion an Bedeutung verloren.

„Intertextualität“ als Begriff der Postmoderne hat hingegen an Popularität nichts eingebüßt. Hausarbeiten, Examensarbeiten und Dissertationen beschäftigen sich gerne im Namen der Intertextualität mit der Analyse und Deutung von Texten. Allein im deutschsprachigen Raum wurden in den letzten zehn Jahren an die 30 Dissertationen publiziert, die sich zumeist exemplarisch mit Intertextualität auseinandersetzen. Einer Fährten suche gleich werden in zahlreichen Untersuchungen Wörter, Wendungen, Sätze, Textstrukturen, Figurencharaktere, Erzählkonzepte u. a. in einem Ausgangstext als Elemente erkannt, die aus einem anderen Text bzw. mehreren anderen Texten eines selben oder anderen Autors oder mehreren anderer Autoren stammen. Intertextualität erweist sich dabei als dankbare, weil ergiebige und eingrenzbar Methode. Für die Deutung werden vielfach ausschließlich Ausgangstext und Bezugstext zugrunde gelegt. Dadurch wird die Textdeutung einfacher und die Einzelergebnisse erscheinen unkritisierbar. Das Autorkonzept und die Thematik der Rezeption bleiben dabei in vielen Fällen außen vor. Die Textinterpretation bleibt dadurch eingeschränkt und die an sich komplexe Intertextualität verkümmert.

Intertextualität, verstanden als umfassender literaturtheoretischer Ansatz, impliziert eine Berücksichtigung sowohl des Autorkonzeptes als auch der Rezeption. Dass der Autor bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema Intertextualität nicht außen vor bleiben kann, diskutieren beispielsweise

Fotis Jannidis u. a. im Sammelband „Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs“¹ oder Ingeborg Hoesterey in ihrer Untersuchung „Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne“². Auf die Bedeutung der Rezeptionsforschung weisen vor allem Beiträge des in Kürze erscheinenden Kolloquiumsbandes „Wissenschaft und Systemveränderung: Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?“³ hin.

Als Begriff der Postmoderne steht Intertextualität ein weiterer Begriff nahe, dem in den letzten Jahren keine nähere Beachtung mehr geschenkt worden ist: der Begriff „Spiel“. Nach der wertvollen historischen Rekonstruktion literaturtheoretischer „Spiel“-Begriffe durch Stefan Matuscheks Untersuchung „Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel“⁴ steht eine Ausarbeitung der literaturtheoretischen Möglichkeiten des Spielbegriffs aus. Auch die wenigen weiteren neueren Untersuchungen zum Spielbegriff, die auch die Literaturtheorie implizieren, wie der Text von Ruth Sonderegger „Für eine Ästhetik des Spiels“⁵ lassen eine Verbindung zur Intertextualität vermissen. Dabei weist allein schon der Begriff „Allusion“, die „Anspielung“, als eine Form von Intertextualität, die sich beispielsweise im Zitat und Plagiat konkretisiert, auf eine grundlegende Verbindung von Intertextualität und Spiel hin. Für den Spielcharakter solcher Intertextualitätsphänomene hat der amerikanische Schriftsteller Raymond Feder-

¹ Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hgg. Fotis Jannidis u.a. Tübingen 1999 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 71), S. 3-35.

² Ingeborg Hoesterey: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt/M. 1988 (= Athenäums Monographien, Literaturwissenschaft; 92).

³ Wolfgang Adam/Holger Dainat/Gunter Schandera (Hgg.): Wissenschaft und Systemveränderung: Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung? Tagung vom 24.-26.02.2000 am Institut für Germanistik der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Erscheint 2003.

⁴ Stefan Matuschek: Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel. Heidelberg 1998 (= Jenaer germanistische Forschungen; NF; 2).

⁵ Vgl. Ruth Sonderegger: Für eine Ästhetik des Spiels. Frankfurt/M. 2000.

man den Ausdruck „playgiarism“ geprägt.⁶ „Spiel“ dient dabei als ein Strukturbegriff, der das komplexe Verhältnis fasst, wie im modernen Text mehrere Sinnebenen aufeinander bezogen sind, nämlich in mehrdeutigen Bezugsmöglichkeiten, wobei dann auch Autorkonzept und Rezeptionsweisen integrationsfähig erscheinen. Integration geschieht allerdings nicht allein aufgrund eines Verlustes garantierter Zuordnung durch das Spiel des Textes, auch wenn Iser diesen zur „Quelle semantischer Produktivität“⁷ umwertet bzw. erhebt.

Damit der Text, verstanden als Spiel, nicht die Beliebigkeit der Textdeutung fördert, ist eine Verbindung literarischer Semiotik und Semantik notwendig, die Spiel-Regeln aufstellt. Die Regeln, die Freiräume lenken bzw. begrenzen, die der Spielbegriff der Textdeutung eröffnen kann, sollten auch der Entwicklung einer Methode der Intertextualität dienen können, die die Aspekte Produktion und Rezeption berücksichtigt.

Als exemplarischer Text für die nachfolgende Untersuchung bietet sich eine produktive Rezeption eines Autors der Postmoderne an, um eine möglichst facettenreiche Methode der Intertextualität erarbeiten zu können. Adolf Muschg eignet sich dabei besonders, weil er die Rollen des Literaturtheoretikers, Produzenten/Autors und Rezipienten/Lesers in sich vereint. Dies macht es unerlässlich, in der Untersuchung Muschgs literarische Entwicklung, seinen literarischen Stil und seine Ansichten zur eigenen Literatur offen zu legen. Damit ergibt sich auch die Möglichkeit, die „autobiographische Intertextualität“⁸ mit zu berücksichtigen. Auch setzt sich Muschg schon zu Beginn der achtziger Jahre mit der Thematik „Text als Spiel“ auf dem

⁶ Raymond Federman, in: Truchlar, L.: ‚critifiction‘ und ‚playgiarism‘. Zum Literaturentwurf Raymond Federmans. In: Poetica 15, 1983, S. 329-341.

⁷ Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M. 1991.

⁸ Hoesterey 1988.

Hintergrund der Ideen der Postmoderne auseinander und versucht von da an, diese Gedanken in seiner Literatur umzusetzen.

Muschgs „Parzivâl“-Rezeption empfiehlt sich allein schon durch den Untertitel „Eine Geschichte von Parzivâl“ als produktive Mittelalter-Rezeption. Die Methode der Intertextualität schützt auch vor der einschränkenden Deutungsempfehlung des Untertitels, den „Roten Ritter“ nur als Rezeption des höfischen Romans „Parzivâl“ Wolframs von Eschenbach zu interpretieren. Auch die Möglichkeit, den „Roten Ritter“ nur von seiner Produktion her unter dem Motto „Literatur als Therapie“⁹ zu deuten, würde dem Text nicht gerecht werden und den Aspekt der Intertextualität sehr eingeschränkt beachten. Die zahlreichen Untersuchungen zu Muschgs anderen Texten interpretieren diese vielfach nur psychologisch unter dem oben genannten Motto, einem Buchtitel des Autors, den sie programmatisch verwenden. Die Behandlung dieses Romans als „Patientendossier“¹⁰ unterschlägt jedoch den Kunst- und Fiktionscharakter von Literatur und funktionalisiert sie zu einer Therapiemethode um. Der Autor entwickelt seinen Text stets unter biographischen Bedingungen in seinem sozio-kulturellen Umfeld. Ein psychologischer Zugang allein versperrt jedoch einen umfassenden Zugang zum Text.¹¹

Für die Wahl des „Roten Ritters“ spricht auch, dass der Spielbegriff insbesondere innerhalb der Textabschnitte zu den Frauenfiguren in Muschgs „Parzivâl“-Rezeption angelegt ist: Beispielsweise bezeichnet der Autor in einer Nachschrift zum „Roten Ritter“ die weiblichen Protagonisten als Parzivâls elemen-

⁹ Das Motto gibt den Titel von Muschgs Frankfurter Vorlesung wieder bzw. den gleichnamigen Titel eines Buches, das er anlässlich dazu verfasst hat: Muschg, Adolf (1981b): Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M. 1981 (= es;1065. NF; 65).

¹⁰ Renè Wellek/Austin Warren: Theorie der Literatur. Frankfurt/M. 1971 (= Schwerpunkte Germanistik; 3), S. 228.

¹¹ Vgl. zu den psychologischen Analyseverfahren Lutz Rühling (1997b): Psychologische Zugänge. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft 1997, S. 479-497, hier S. 479-483 u. 486-488 u. Rainer Baasner: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Berlin 1996, S. 144-150.

tare „Gegenspieler“¹². Die konkrete Textdeutung in der nachfolgenden Untersuchung konzentriert sich daher auf die Texthandlungen zu den Frauenfiguren Herzelayde und Condwîr âmûrs, der Mutter und der Ehefrau des Helden Parzivâl. So steht am „Roten Ritter“ vor allem die Untersuchung der Entwicklung der Themen und Motive, Figurentypen und des Erzählstils aus, semantisch insbesondere die Entwicklung der Frauenfigurendarstellung, semiotisch die verwendeten Formen von Intertextualität. Die sich anschließende Untersuchung am Beispiel ausgewählter Frauenfiguren im „Roten Ritter“ von Adolf Muschg bietet die Möglichkeit, mithilfe des Spielbegriffs exemplarisch die Theorie und Methode von Intertextualität unter Integration des Produktions- und Rezeptionsaspekts zu erarbeiten.

1.2. Zielsetzung und zentrale Fragestellungen

Ausgehend von den oben dargestellten Aspekten und Ansätzen ist es das Ziel dieser Arbeit, eine detaillierte, literaturtheoretisch fundierte Semiotik der Intertextualität mit den Dimensionen des ästhetischen Spiels unter Berücksichtigung der Rezeptionsforschung und des Autorkonzepts zu einer umfassenden Theorie und Methode der Textdeutung zu verbinden. Dabei sollen die Intertextualität, die Rezeptionsforschung und das Autorkonzept als literaturtheoretische Ansätze in ihrer Eigenart transparent gemacht und gegenseitige Zugänge bzw. Verbindungen aufgezeigt werden.

Die exemplarische Analyse und Deutung soll an den Figurenhandlungen der weiblichen Protagonisten der „Parzivâl“-Rezeption von Adolf Muschg vorgenommen werden. Ferner geht es auch darum, das Verhältnis der „Parzivâl“-Rezeption zum literarischen Œuvre des Autors Adolf Muschg zu untersuchen und, weitergehend, das Verhältnis zu seinen prätextuellen Einflüssen. Ab-

¹² Adolf Muschg (1994f): „mich dunket si hân bêde recht“ - Von Parzivals Gegenspielern. In: Ders. 1994g, S. 48-70, hier S. 56.

schließlich soll die Idee vom Spiel des literarischen Textes ausgehend vom zugrundeliegenden literarischen Text konkretisiert, in einen Zusammenhang mit Intertextualität, Rezeption und Autor gebracht und so schließlich fassbar gemacht werden. Vor dem Hintergrund dieser Zielsetzungen lassen sich folgende zentrale Fragen für die anstehende Untersuchung formulieren:

- Zu welchen Ergebnissen kommt die Forschung zur Intertextualität und wie lassen sich diese konkretisieren? Wie sollte eine Methode der Semiotik der Intertextualität strukturiert sein?
- Welcher Forschungsstand und welche Schwerpunkte liegen der heutigen Rezeptionsforschung zugrunde?
- Wie lässt sich der heutige Stand des Autorbegriffs darstellen und welche Rolle spielt der Begriff im „Roten Ritter“?
- In welche Dimensionen lässt sich das ästhetische Spiel differenzieren?
- Welche Position nimmt der „Rote Ritter“ im Œuvre Adolf Muschgs ein und welche Funktionen haben dabei Schreiben, Leser und Frauenfiguren?
- Wie zeigt sich Intertextualität im „Roten Ritter“ konkret in den Textabschnitten zu den weiblichen Protagonisten?
- Und schließlich: wie kann ein literaturtheoretisch fundiertes Deutungsmodell für literarische Texte auf der Grundlage der Intertextualität mithilfe der literarischen Spieltheorie unter Verwendung der Rezeptionsforschung und des Autorkonzeptes aussehen?

1.3. Klärung zentraler Begriffe

Die Forschung verwendet die Begriffe „Intertextualität“ und „Spiel“ mit teilweise sehr deutlich voneinander abweichenden Bedeutungen.

„Intertextualität“ wird sehr unterschiedlich verstanden, abhängig vom Verständnis des Begriffes „Text“. Das zweite Kapi-

tel zur Intertextualität geht differenziert darauf ein. „Text“, verstanden als jede zusammenhängende Folge von mehreren Sätzen in geschriebener und gesprochener Sprache¹³, steht für eine weite Definition von Intertextualität. Die folgende Untersuchung schließt sich der in der neueren Intertextualitätsforschung bevorzugten engeren Definition an. Ihr liegt das textlinguistische Verständnis vom Text als einer zusammenhängenden Folge geschriebener Sätze zugrunde, die durch Situationsbezogenheit, thematischen Zusammenhang, Textkohäsion, Textkohärenz und kommunikative Intention gekennzeichnet ist.¹⁴ Dieser Definition folgt u. a. auch Umberto Eco's Intertextualitätsverständnis, der Intertextualität wie folgt beschreibt:

„echi dell' intertextualità: i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata“¹⁵

Nach Eco's Definition von Intertextualität - Bücher sprechen immer von anderen Büchern und jede Geschichte erzählt eine längst erzählte Geschichte - handelt es sich dabei um ein jedem Text per se innewohnendes Merkmal. Diese Erklärung bleibt jedoch als Arbeitsgrundlage zu vage.

Die der Untersuchung zugrundeliegende Definition lehnt sich an die Intertextualitätsdefinition von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering an. Danach werden unter Intertextualität die Aspekte eines Textes verstanden, „die auf impliziten oder expliziten Bezügen zu einem oder mehreren anderen Texten beruhen“¹⁶.

¹³ Vgl. Arnold/Detering in: „Text“ in: Glossar. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hgg. Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering. 2. Aufl. München 1997, S. 697.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Umberto Eco: (1987d): Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus d. Ital. v. Heinz-Georg Held. München 1987, S. 15; Vgl. ders. (1987a): Nachschrift zum „Namen der Rose“. Dt. v. Burkhart Kroeber. 8. Aufl. München 1987.

¹⁶ Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering: „Intertextualität“. In: Glossar. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft 1997, S. 670.

Der Begriff „Spiel“ wird schon in der Antike diskutiert.¹⁷ Seine Definition ist vielfältig, abhängig von der wissenschaftlichen Disziplin, die sich mit ihr beschäftigt, oder auch dem lebensweltlichen Zusammenhang, in dem er Verwendung findet. Als Universalie verstanden bedeutet „Spiel“ Freiraum und Schonraum vor der Wirklichkeit, zugleich aber auch Instabilität. Seine vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten verwehren eine Eingrenzung auf eine eindeutige Bedeutung. Auch im wissenschaftlichen Verständnis bleibt der Begriff ein, wie Ludwig Wittgenstein es nennt, „Begriff mit verschwommenen Rändern“.¹⁸ Kemper geht sogar so weit, dem Begriff die Möglichkeit der Definition abzusprechen:

„das Spiel zu definieren, heißt, seinem Wesen zuwiderhandeln. Definitionen beziehen sich immer auf fest umreibare, feststellbare Sachverhalte. Das Spiel hat es aber an sich, eher quicklebendig zu Sein und den Anschein von Freiheit zu haben“.¹⁹

Der Spielbegriff impliziert Bewegung und Mehrdeutigkeit. Auch wenn er nicht ganz fassbar ist, soll er als Begriff der Literaturtheorie mit einer Definition als Arbeitsgrundlage für die folgende Untersuchung transparent werden. Dazu spricht Hans-Georg Gadamer vom Text als Spiel:

„Das eigentliche Subjekt des Spieles ist nicht der Spieler, sondern das Spiel selbst.“²⁰

Mit Jaques Derrida versteht Wolfgang Iser unter „Spiel“ einen dynamischen Gegenbegriff zu der Vorstellung sprachlich gesicherter, stabiler Bedeutung, im Gegensatz zu Derrida konstruk-

¹⁷ Vgl. Matuschek 1998.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, in: Ders.: Schriften I, hg. von Rush Rees. Frankfurt/Main 1970, S. 71.

¹⁹ Kemper, zitiert nach: Wenz, Karin: Spiel und Erzählung. In: Netzliteratur 2, 2003, S. 1-11, hier S. 2.

²⁰ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Aufl. unv. Nachdruck der 3., erw. Aufl. Tübingen 1975, S. 102. Hierzu vgl. auch Thomas Anz: Literaturtheorie als Spieltheorie. Aus Anlass neuerer Bücher zum Thema von Stefan Matuschek, Johannes Merkel und Ruth Sonderegger. In: literaturkritik 5, Mai 2001, 3. Jahrgang, S. 1-15.

tiv, als Sinnpotential eines Textes.²¹ Iser's „Textspiel“ meint den Wechselbezug der Sinnebenen, die ein literarisches Zeichen ausmachen. Seiner literarischen Semiotik liegt ein zeichentheoretisches Modell zugrunde, das die offene Deutbarkeit moderner Literatur darstellen soll. „Spiel“ fungiert dabei als Strukturbegriff und vermag das komplexe Verhältnis zu fassen, wie in einem modernen Text mehrere Sinnebenen aufeinander bezogen sind, nämlich in vieldeutigen Bezugsmöglichkeiten.

Iser's semiotische Ausrichtung des Spielverständnisses bleibt abstrakt. Der Spielbegriff wird zum Literaturverständnis, indem man die Strukturformel Spiel auf die Semiotik metaphorischer Sprache bezieht.

Die Postmoderne, zu der u. a. die zentralen Begriffe „Intertextualität“ und „Spiel“ zählen, stellt sich als ein Phänomen dar, das sich dem modernen Betrachter vorerst als Mangelercheinung darstellt. Simulation und Imitation als die ihr eigenen Repräsentationsformen begleiten das Sinnverständnis. Damit wird die Beobachtung zur zentralen Aufgabe der Bestimmung und Selbstbestimmung von Postmoderne. Im Verhältnis zur Moderne erweist sie sich als deren konstante Möglichkeitsbedingung, eine Art Metaebene, die sich als Fortsetzung und Begleitererscheinung zeigen kann.²²

Auch der Begriff „Autor“ wird sehr unterschiedlich definiert und in der Forschung als problematisch befunden.²³ Die Vertreter des Poststrukturalismus beispielsweise bestimmen den „Autor“ als einen Ort, an dem sich Texte kreuzen oder als Funkti-

²¹ Vgl. Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M. 1991, S. 426-480. Vgl. Jaques Derrida: Da la grammatologie. Paris 1967, S. 16.

²² Vgl. Edgar Landgraf: Beobachter der Postmoderne. In: parapluie. elektronische zeitschrift für kultur-künste-literaturen. Ausgabe x.generation, Nr. 6, 1999, S. 1-9.

²³ Vgl. Arnold/Detering: „Autor“ in: Glossar. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft 1997, S. 646f.

on, mit der sich Diskurse rezipieren lassen.²⁴ Dieser Untersuchung liegt weder diese Definition zugrunde noch die traditionelle vom Autor als einem intentionalen Subjekt, das einen bestimmten Sinn in den Text hineinlegt. Der Autor wird hier als eine empirische intentionsfähige Person verstanden, als der Textproduzent, der den Text in einem bestimmten Lebensmoment vor einem spezifischen autobiographischen und gesellschaftlichen Hintergrund verfasst hat.

Hinsichtlich des Begriffes „Leser“ folgt die anstehende Untersuchung im Ansatz der Rezeptionstheorie, indem sie dem Begriff eine Typologie von z. T. rezeptionstheoretisch fundierten Leserbegriffen zugrundelegt: den fiktiven Leser – einen fingierten Leser, der in einem literarischen Text häufig angesprochen wird, den intendierten Leser – das Vorstellungsbild, auf das der Autor zielt, der ideale Leser – die Abstraktion eines umfassend rezipierenden Lesers, den reellen Leser – den konkreten Rezipienten.²⁵

1.4. Zum Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem neuen Ansatz der Intertextualität, der mithilfe von Dimensionen des ästhetischen Spiels die Rezeptionsforschung und das Autorkonzept integriert. Die oben dargestellten Ziele und die leitenden Fragestellungen führen zum folgenden Untersuchungsaufbau:

Im zweiten Kapitel wird zunächst anhand der Darstellung und Auseinandersetzung mit zentralen ausgewählten Aspekten und Ansätzen zur Intertextualität die Methodisierung einer literaturwissenschaftlichen Konzeption erarbeitet. Dabei wird für die Darlegung der traditionellen Forschung das Fundament ge-

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Arnold/Detering: „Leser“ in: Glossar. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft 1997, S. 675.

legt. Darauf bauen die Erarbeitung der Dimensionen von Intertextualität auf, insbesondere die literaturkritische und die textkritische Dimension. Die textkritische Dimension bereitet dann als Schnittstelle zwischen Theorie und praxisbezogener Methode einer Semiotik der Intertextualität vor, die der konkreten Textuntersuchung als eine methodische Grundlage dient.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht anschließend die Rezeptionsforschung. Nach einer Darstellung der Ergebnisse der Rezeptionsforschung wird die produktive deutschsprachige Mittelalter - Rezeption in der (Post)Moderne analysiert.

Das vierte Kapitel befasst sich dann mit dem Autorbegriff. In einem ersten Schritt wird die Theorie erfasst, die hinter dem Autorbegriff steht, der dieser Untersuchung zugrunde liegt. Die Ergebnisse zur Bedeutung des Autors und autobiographischer Elemente für die Untersuchung des „Roten Ritters“ konkretisieren die vorangegangenen Aussagen zum Autorbegriff.

Im fünften Kapitel werden die Dimensionen des ästhetischen Spiels thematisiert. Nach der Diskussion allgemeiner Bedeutungsvarianten, die an die Aussagen zur Begriffserklärung anschließen, folgen literaturtheoretische Bedeutungsansätze, die den Bezugsrahmen für den weiteren Untersuchungsgang liefern.

Das sechste Kapitel befasst sich mit Adolf Muschgs „Parzivâl“-Rezeption „Der Rote Ritter“ vor dem Hintergrund seines literarischen Œuvres. Hier wird anhand des „Roten Ritters“ die Frage nach der literarischen Entwicklung des Autors behandelt. Dann werden unter Berücksichtigung von Produktion und Rezeption die Funktionen des Schreibens für den Autor Adolf Muschg und seine Intentionen für die Rezeption durch den Leser erarbeitet. Die Analyse zur Entwicklung der Frauengestalten im literarischen Œuvre des Autors bereitet mit ihren Ergebnissen die konkrete Textanalyse des „Roten Ritters“ vor.

Im siebten Kapitel werden die Textabschnitte zu den ausgewählten Frauengestalten Herzeloide und Condwîr âmûrs unter Zuhilfenahme der vorher erarbeiteten Fragen, Ergebnisse und Methoden, hier insbesondere der Methode der Semiotik der Intertextualität aus dem zweiten Kapitel gedeutet.

Während sich das achte Kapitel den inhaltlichen Ergebnissen der exemplarischen Textuntersuchung widmet, führt das neunte Kapitel die konzeptionellen Ergebnisse zur Textgestaltung des „Roten Ritters“, d. h. zu der Erzählperspektive und Erzählzeit, der Bedeutung der Frauenfiguren für die Gesamthandlung des „Roten Ritters“ und der Einordnung der Ergebnisse in Muschgs OEuvre zusammen.

Das zehnte Kapitel erarbeitet ausgehend von den ersten Kapiteln und auf der Grundlage der Ergebnisse zur Textdeutung des „Roten Ritters“ eine literaturtheoretisch fundierte Theorie vom Spiel des literarischen Textes.

Das elfte Kapitel beschließt die Untersuchung. Neben einer zusammenfassenden Schlussbetrachtung der Untersuchungsergebnisse wird aus literaturtheoretischer Perspektive das erarbeitete Intertextualitätskonzept mit dem Spielbegriff, der Rezeptionsforschung und dem Autorbegriff zusammen geführt. Hier wird eine literaturtheoretisch fundierte Methode der Textdeutung vorgestellt, in der die Elemente Text, Produktion und Rezeption den ihnen angemessenen „Spielraum“ finden.

2. „Wege des Verstehens“ und Intertextualität.

Darstellung ausgewählter Aspekte und Ansätze zur Methodisierung einer literaturwissenschaftlichen Konzeption

Der Begriff „Intertextualität“ beschreibt die Beziehungen zwischen Texten. Definiert wird er unterschiedlich. Die Literaturwissenschaften beschäftigen sich seit langem mit den verschiedenen Formen der Bezugnahme eines Textes auf einen anderen Text. Verweise auf andere Texte sind von Schriftstellern „immer schon“ praktiziert worden.²⁶

„Hut, Hütchen oder alter Hut? Anmerkungen zum Thema „Intertextualität“²⁷, überschreibt Waltraud Wiethölter daher auch ihre kritischen Anmerkungen zur Intertextualität.

2.1. Zwischen Imitation und Inspiration.

Die traditionelle Forschung zur Beziehung zwischen Texten

Die Literaturwissenschaft verfügt über eine Reihe von Teilgebieten, die sich mit dem Thema „Intertextualität“ intensiv beschäftigen haben. Beispielsweise haben die Themen- und Motivforschung sowie die seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts populäre Analyse der „Produktiven Rezeption“ die verschiedenen Manifestationsformen des Rekurses auf einen anderen Text oder eine Gattungstradition und die verschiedenen Möglichkeiten der Implementierung fremden Textmaterials in einen neuen Text beschrieben und historisch aufgearbeitet.

Mit den Forschungsrichtungen sind bestimmte Vorstellungen über den Autor, sein literarisches „Produkt“ und den Leser verbun-

²⁶ Vgl. Manfred Pfister: Intertextualität. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Zmegac (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neubearb. Aufl. Tübingen 1994, S. 215-218, hier S. 215.

²⁷ Waltraud Wiethölter: Hut, Hütchen oder alter Hut? Anmerkungen zum Thema „Intertextualität“. In: FR 30.06.1992, S. 16.

den. Intertextualität, die mehr sein will als ein „alter Hut“, wird daran zu messen sein, wie sie in der Theorie Autor, Text und Prätext sowie deren Verhältnis zueinander bestimmt, für die individuelle Praxis anwendbar macht und dabei zwischen Einflussphilologie und Autonomieästhetik neue Wege beschreitet.

2.1.1. Sinnkonstruktion und Textspiel.

Die Literaturtheorie des französischen Intertextualitätskonzepts

Der russische Literaturtheoretiker Michail M. Bachtin wird zu Recht als „Gründungsvater“ der Intertextualitätstheorie bezeichnet. Seinem Konzept der „Dialogizität“ liegt die Auffassung zugrunde, das Wort befinde sich in einer beständigen Wider-Rede zu anderen Worten. Julia Kristeva entwickelt von Bachtin aus ihre Theorie der Intertextualität als „Überlagerung von Text-Ebenen, als Dialog verschiedener Schreibweisen“.²⁸ Was sie intendiert, ist eine „Dynamisierung des Strukturalismus“ durch die Auffassung, dass „die literarische Struktur nicht ist, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer anderen Struktur herstellt.“²⁹ Erst der „Dialog“, verstanden als die Verweisungsmechanismen zwischen Text und Prätext, konstituiere den Sinn des neuen Gesamttextes. Textsinn ist demnach Effekt eines Verfahrens, das hier „Textspiel“ genannt wird.³⁰

„Die telquelistische Text-Theorie geht insofern über die klassische Konzeption der Literatur hinaus, als für sie der ‚Sinn‘ keine Gegebenheit ist, die nur noch mittels einer instrumentalen Zeichenstruktur darzustellen wäre. ‚Sinn‘ wird im Text erzeugt, und zwar durch Transformation,

²⁸ Julia Kristeva (1972a): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. Übers. Michael Korinman u. Heiner Stück. In: Ihwe 1972, S. 345-375, hier S. 346.

²⁹ Ebd.

³⁰ Der Begriff „Textspiel“ wird in der vorliegenden Untersuchung umfassender, differenzierter und mit einem anderen Schwerpunkt verwendet. Grundlage ist dabei die im Folgenden dargelegte Definition von „Spiel“.

Auflösung, Be- und Verarbeitung bereits bestehenden ‚Sinns‘, der immer in Textform vorliegt.“³¹

Dazu erteilt Kristeva mit der Gruppe *Tel Quel* und in Einklang mit den sprachphilosophischen Positionen der französischen Poststrukturalisten und Diskurstheoretiker wie Derrida, Lacan und Foucault der subjektorientierten Philologie eine Absage. Roland Barthes proklamiert diese Absage, indem er vom „Tod des Autors“³² spricht.

Kristeva formuliert darüber hinaus das Konzept der *écriture/lecture*: jedem Schreiben ist nach dieser Vorstellung ein produktives Lesen vorausgegangen, jedes Lesen ist ein produktives (Neu-)Schreiben eines Textes.³³ Kristevas Ansatz, den realen Autor eines Textes bei der Intertextualitätsuntersuchung außer Acht zu lassen, schränkt die Untersuchung ein und begrenzt den sich daraus bildenden Erkenntnisbereich.

Der Autor als Individuum, das einen Text verfasst hat, darf bei der Auseinandersetzung mit diesem Text nicht ausgeklammert werden. Seine individuellen und überindividuellen Voraussetzungen, das heißt die biographischen Bedingungen und das soziokulturelle Umfeld des Autors prägen den von ihm verfassten Text. Die Problematik bzw. eigentlich die Unmöglichkeit, bei dem Ziel einer umfassenden Analyse eines intertextuell organisierten Textes vom „Tod des Autors“ auszugehen, stellt Fotis Jannidis in seinem Band „Rückkehr des Autors“³⁴ heraus. Die

³¹ Richard Brütting: „Écriture“ und „texte“. Die französische Literaturwissenschaft „nach dem Strukturalismus“. Kritik traditioneller Positionen und Neuansätze. Bonn 1976 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 213), S. 123. Vgl. dazu auch Renate Lachmann: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrei Belyj's „Petersburg“ und die fremden Texte. In: *Poetica*, Bd. 15, H. 1-2, 1983, S. 66-107.

³² Vgl. Roland Barthes: *Image - Music - Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. Fontana 1977, S. 142-148.

³³ Vgl. dazu Julia Kristeva (1972b): Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Gallas 1972, S. 163-200, hier S. 170f. Die Bedeutung des Begriffs *texte* (zur Absetzung von traditionellen Konzepten in Kleinschreibung) wird auf jede semiotische Praxis erweitert, die Summe aller *texte* ist der „Gesellschafts- oder Kulturtext“ (Kristeva) oder der *texte générale* (Derrida).

³⁴ Vgl. *Rückkehr des Autors* 1999.

„Stimme des Autors“³⁵ muss bekannt sein, um die „Stimme des Textes“ klar erkennen zu können.

2.1.2. „Literatur der Erschöpfung“ - zum Verhältnis von Intertextualität und Postmoderne

Intertextualität ist von zeitgenössischen Schriftstellern derart intensiviert und radikalisiert verwendet worden, dass sie als ein charakteristisches Merkmal (post)moderner Literatur bezeichnet werden kann.³⁶ Einen wegweisenden Textband zur Intertextualität (post)moderner Literatur haben Manfred Pfister und Ulrich Broich herausgegeben. Für diese konkrete Untersuchung besitzt er methodisch grundlegende Bedeutung.³⁷

Die Verwendung des Begriffs „Postmoderne“ folgt dabei einer Definition von Wolfgang Iser, die stellvertretend steht für zahlreiche ähnliche Definitionen:

„Postmoderne liegt dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk, also interferentiell“³⁸

Das Montieren fremden Textmaterials entspricht der Ästhetik der Postmoderne, die sich mit den Formeln „Doppelkodierung“ und „Pluralismus“ beschreiben lässt. Der Begriff der Doppelkodierung meint die „bewusste Schizophrenie“³⁹ des Kunstwerks,

³⁵ Vgl. Gunter Grimm: Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie; mit Analysen und Bibliographie. München 1977 (= UTB; 691).

³⁶ Vgl. dazu Hanns-Josef Ortheil: Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen. Studieneinheit 30. In: Funkkolleg Literarische Moderne 1994, S. 30. Vgl. Hoesterey 1988, S. 164-196. Vgl. Manfred Pfister: How Postmodern is Intertextuality? In: Heinrich F. Plett (1991b): Intertextuality. Berlin 1991 (= Research in Text Theory; Vol. 15), p. 207-224.

³⁷ Vgl. Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Unter Mitarbeit v. Bernd Schulte - Middelich. Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35).

³⁸ Wolfgang Iser (1988a): „Postmoderne“. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs. In: Kemper 1988, S. 9-36, hier S. 15.

³⁹ Iser 1988a, S. 19. Vgl. dazu auch Eco 1987a, S. 82. Ortheil erklärt Postmoderne danach zur Literatur „auf höchstem Niveau“ (Hanns-Josef Ortheil: Das Lesen - ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft! In: Die Zeit, Nr. 17, 17.04.1987, S. 59.).

das Laien wie Kunstexperten anspricht und Trivialitäten wie elitäre ästhetische Codes bedient. Ein signifikantes Kennzeichen des doppelkodierten Kunstwerks ist der Pluralismus - das In- und Miteinander von Stilen und Formen, die sich der Text zunutze macht, um mit der literarischen Tradition sein „Spiel“ zu treiben.⁴⁰

Als Protagonisten dieser postmodernen Verwertung fremden Textmaterials gelten Autoren wie Umberto Eco, der beispielsweise in seiner Nachschrift zum „Namen der Rose“ darlegt, wie er eine Liebesszene aus „lauter religiösen Zitaten zusammenmontiert“⁴¹ hat.

Intertextualität wird teilweise als literarische Reaktion auf den Zustand verstanden, den John Barth als „Literatur der Erschöpfung“⁴² gekennzeichnet hat:

„Mit ‚Erschöpfung‘ meine ich nicht etwas Ermüdetes, vergleichbar etwa dem Subjekt physischen, moralischen oder intellektuellen Niedergangs, sondern lediglich die Ausgezehrtheit bestimmter Formen bzw. die Ausgeschöpftheit bestimmter Möglichkeiten.“⁴³

Rainer Landvogt führt diese Idee weiter. Da Mythen und Archetypen nicht noch einmal erfunden werden könnten, würde sich dem postmodernen Schriftsteller lediglich die „Haltung der Ironie“⁴⁴ anbieten:

„Er verwendet noch einmal, was bereits verwendet worden ist, - versteht es jedoch sozusagen mit distanzierenden Anführungszeichen. [...] Gerade die Explizitheit der Anknüpfung und des Zitats schlägt, indem sie ihre Abhängigkeit von der ungeheuren Masse des Vorgängigen einbekennt, dieser

⁴⁰ Diese Einschätzung wird u. a. von Judith Ryan: Pastiche und Postmoderne. In: Lützel 1991, S. 91-103, hier S. 95 vertreten.

⁴¹ Eco 1987a, S. 51.

⁴² John Barth: Literatur der Erschöpfung. Aus d. Amerikanischen v. Wolfgang Schlüter. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 29, 1987, S. 82-88, hier S. 82.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Rainer Landvogt: Schrift und Schicksal. Zur Textualität und Intertextualität in Klaus Hoffers Roman „Bei den Bieresch“. Diss. Würzburg 1990 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; 57), S. 20.

ein Schnippchen. Sie ist der Versuch, sich gegen die Macht der Prätexte offensiv zu behaupten.“⁴⁵

Indem eine Theorie der Intertextualität versucht, Formen, Funktionen und Effekte der Bezugnahme auf andere Texte zu beschreiben, stellt sie als Literaturtheorie im „Zeitalter post-moderner Serialität“⁴⁶ einen Beitrag zu der von Eco in Aussicht gestellten „Ästhetik der Wiederholung“⁴⁷ dar. Eine Theorie der Intertextualität sollte darüberhinaus die Form, Funktion und Bedeutung eines intertextuell organisierten Textes beschreiben können, um eine Ästhetik zu entwickeln, die für eine Literaturtheorie mehr als nur eine „Wiederholung“ bietet.

Der germanistische Diskurs zur Intertextualität setzt verspätet ein. Da die ersten theoretischen Entwürfe zum Thema Intertextualität hauptsächlich im russischen, französischen und anglo-amerikanischen Sprachraum verfasst wurden, findet die Diskussion und Adaption der Intertextualitätskonzeptionen in Deutschland erst vorrangig im Rahmen der slawischen, romanischen und englischen Philologien statt. Auf den ersten deutschsprachigen Sammelband der Slawistin Renate Lachmann⁴⁸ folgt der von den Slawisten Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel herausgegebene Band „Dialog der Texte“⁴⁹. Wegweisend für weitere Arbeiten zum Thema ist der 1985 erschienene Aufsatz-

⁴⁵ Ebd. Zum ironischen Umgang mit der Tradition vgl. ebenso: Eco 1987a, S. 78 und Barth 1987, S. 84 sowie zu einer ‚Philosophie der Ironie‘ vgl. Richard Rorty: Kontingenz, Ironie, Solidarität. Frankfurt/M. 1989.

⁴⁶ Eco 1987b, S. 61. Vgl. dazu auch Renate Lachmann (1990a): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M. 1990, S. 68: Das Intertextualitätskonzept hat auch die Funktion der „Erstinterpretation von zeitgenössischen Texten, in denen das Machen aus den Fertigteilen der Literatur durch potenzierte Formen der Zitatizitate, Polyvalenzstrategien, Montage- und Textspielverfahren sowohl verfeinert wie radikalisiert wird.“ Vgl. auch Manfred Schmeling: Textuelle Fremdbestimmung und literarischer Vergleich. In: Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum, Bd. 12, H. 1, 1985, S. 231-239, hier S. 233.

⁴⁷ Eco 1987b, S. 61.

⁴⁸ Vgl. Renate Lachmann (Hg.; 1982a): Dialogizität. München 1982 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, Reihe A: Hermeneutik - Semiotik - Rhetorik; 1).

⁴⁹ Vgl. Wolf Schmid/Stempel, Wolf-Dieter (Hgg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband; 11).

band „Intertextualität“ von Broich und Pfister⁵⁰ mit Beiträgen namhafter deutschsprachiger Anglisten.

Zur Entwicklung eines Instrumentariums zur systematischen Erarbeitung der Intertextualität im „Roten Ritter“ bietet der Text von Renate Lachmann „Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne“ einen weiterführenden Ansatz.⁵¹ Mit dem Zugriff auf das Phänomen ‚Text‘⁵² als Distinktionskriterium entwickelt Lachmann ein „3-Dimensionen-Modell“⁵³ zur Differenzierung des Konzepts zur Intertextualität.

Die kulturkritische Dimension umfasst die Konzepte, die Intertextualität als Organisationsstrategie kultureller und diskursiver Wissensformationen definieren. Damit reißt sie ein Panorama auf, während die folgende Untersuchung zentrale Aspekte aufgreift und fokussiert.

Die literaturkritische Dimension entwickelt für die Theorieangebote zur Intertextualität Perspektiven hinsichtlich ihrer Relativierung traditioneller Kategorien der Literaturwissenschaft.

Im Rahmen der texttheoretischen Dimension wird ein Deskriptivinstrumentarium für konkrete Formen der Referenzbeziehungen zwischen Texten entwickelt.

⁵⁰ Vgl. Broich/Pfister 1985.

⁵¹ Vgl. Lachmann 1990a, S. 56f. Vgl. auch Kapitel 1.

⁵² „Die Definition des Begriffs ‚Text‘ bedingt den Anspruch der Intertextualität.“ (Ottmar Ette: Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 9, 1985, S. 497-523, hier S. 503). So schwierig eine allgemeingültige Definition des Phänomens Intertextualität daher ist, so eindeutig ist die Tatsache, daß eine Festlegung abhängig ist von der zugrunde gelegten Texttheorie und ihren theoretisch-methodologischen Implikationen und von der daraus resultierenden Bestimmung des Text-Begriffs selbst. Die Definition von Intertextualität steht und fällt daher mit den ihr unmittelbar zuzuordnenden Kriterien von Text und Textualität. Vgl. Susanne Holthuis: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Diss. Tübingen 1993 (= Stauffenberg Colloquium; 28), S. 29

⁵³ Der Begriff „Dimension“ weist darauf hin, dass die Übergänge zwischen den einzelnen Kategorisierungen fließend sind.

2.2. Exkurs: Die kulturkritische Dimension

Vom Poststrukturalismus wird die kulturkritische Dimension mit einem radikalen Verständnis von Intertextualität vertreten. Insbesondere der französische Poststrukturalismus verwendet „Lebenswelt“ synonym mit „texte général“, das heißt mit dem Konglomerat all jener Texte, über die eine Kultur synchron und diachron verfügt. Der „texte“-Begriff erfährt dabei eine Extensivierung⁵⁴, indem er für jede Form semiotischer Praxis, für jede Art von kultureller Struktur verwandt wird⁵⁵. Jeder Text ist hierbei nur ein Fragment des texte général, da er die Spuren textueller Vergangenheit in sich trägt. Demnach gilt jeder Text als intertextuell organisiert, steht aber als solcher nicht im Mittelpunkt. Die Theorieansätze des Poststrukturalismus vereint eine antihermeneutische Ausprägung – die Kritik an der idealistischen Ursprungs- und Identitätsphilosophie, am autonomen Subjekt Autor, am für sich stehenden Einzeltext, am zugrundeliegenden Text u. a.⁵⁶. Jaques Derrida, Mitbegründer des dazugehörigen Theorieansatzes der Dekonstruktion, erklärt den Sinn eines sprachlichen Zeichens ausschließlich über die *différance*, das heißt aus der arbiträren Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat und der Differenz zwischen den einzelnen Signifikanten. Der Begriff der *différance* konnotiert einige Aspekte der Philosophie Derridas: Zum einen deutet *différance* auf die Opposition Derridas zur europäischen Philosophie und ihrem Denken in Identitäten. Derrida versucht in Differenzen zu denken, das heißt „nicht identifizieren, das Andere und das Verschiedene nicht zurückführen auf dasselbe und

⁵⁴ Vgl. dazu Manfred Pfister (1985a): Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister 1985, S. 1-30, hier S. 7, ebenso Holthuis 1993, S. 14.

⁵⁵ Vgl. Julia Kristeva: Der geschlossene Text. Übers. Peter V. Zima. In: Zima 1977, S. 194-229, hier S. 194 sowie dies. 1972a, S. 346 und dies.: Probleme der Textstrukturation. Übers. Irmela u. Jochen Rehbein. In: Ihwe 1971, S. 484-507, hier S. 500.

⁵⁶ Arnold/Detering in: Grundzüge der Literaturwissenschaft 1997, S. 685 nennen als weitere Kritikpunkte die „eine kohärente Geschichte“ und die „absolute Wahrheit“.

Gleichartige.“⁵⁷ Auch verweist er dabei auf Ferdinand de Saussure. Dieser bestimmt den linguistischen Kode als eine assoziative Verknüpfung zwischen Signifikanten („signifiant“) und Signifikaten („signifié“), das heißt zwischen Bedeutungsträgern und den ihnen zugeordneten Bedeutungen:

„Bei den sprachlichen Zeichen, die aus Bezeichnetem und Bezeichnung bestehen, kommt es auf ihre gegenseitige Sonderung und Abgrenzung an“⁵⁸.

Jeder Text gewinnt als kultureller Signifikant seinen Sinn nur durch Rekurs auf und in der Differenz zu anderen Texten.

Renate Lachmann definiert den Intertext als einen „Gedächtnisraum“, der sich zwischen den Texten entwickelt. Indem ein Text auf einen anderen Bezug nimmt, entsteht er nicht nur in diesem Gedächtnisraum, sondern er bildet ihn auch in seinem Innern ab. Durch das Phänomen der Intertextualität stellt Literatur die „innemotechnische Kunst par excellence“ dar,

„indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet, das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet, Gedächtnishandlung ist, sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht, einen Gedächtnisraum entwirft, in dem die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden. Die Texte repräsentieren das ausgelagerte materialisierte Gedächtnis, das heißt das Gedächtnis, das sich in manifesten Zeichen, im ‚äußeren‘ Schreiben materialisiert“.⁵⁹

Als weiterer Theorieansatz des Poststrukturalismus geht Michel Foucaults Diskurstheorie vom Diskurs als einem Beziehungsgeflecht aus, bei dem die einzelnen Elemente der diskursiven Formation zwar die Fixpunkte darstellen, das Augenmerk der Analyse aber auf die Verbindungsarme gelenkt wird. Die elementare Einheit des Diskurses, die Aussage, besteht aus Texten im klassischen Sinne. Mit dem Terminus „texte“ nach der Definition der französischen Poststrukturalisten um die Gruppe Tel

⁵⁷ Heinz Kimmerle: Derrida zur Einführung. Hamburg 1988 (= Zur Einführung; 37), S. 7; Vgl. Jacques Derrida: (1988a): Die différance. In: Ders.: (1988b): Randgänge der Philosophie. Hg. Peter Engelmann. Aus d. Franz. v. Gerhard Ahrens u. a. Wien 1988, S. 29-52.

⁵⁸ Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Hgg. Charles Bally u. Albert Sechshaye. Übers. Herman Lommel. 2. Aufl. Berlin 1967, S. 145.

⁵⁹ Lachmann 1990a, S. 36.

Quel lässt er sich vergleichen. Intertextualität wird hier als Strategie verstanden, mit der das Funktionieren des manifesten Diskurses beschrieben werden kann. Vom klassischen Strukturalismus übernimmt Foucault das Denken in Strukturen und in Teil-Ganzes-Relationen; als poststruktural wird sein Verzicht auf jedes individuelle bedeutungsstiftende Subjekt und jede transzendente Rechtfertigung der Wahrheit oder Seriosität eines Diskurses identifiziert.⁶⁰ Dreyfuß und Rabinow werfen Foucault vor, nichts anderes als die Humanwissenschaften, insbesondere die Phänomenologie vorzustellen:

„'Bezeichnende Totalitäten' sind einfach durch ‚Systeme der Streuung‘ und transzendente Regeln durch Formationsregeln ersetzt worden“.⁶¹

Mit der Theorie des Interdiskurses baut Jürgen Link auf Foucaults Diskursanalyse auf. Er geht mit der Übertragung rhetorisch-literarischer Formen wie Metaphern auf die gesellschaftliche Diskurspraxis noch einen Schritt weiter in die Richtung der Gleichsetzung von Text und Welt. Ein Distinktionskriterium zur Intertextualitätstheorie sieht Link in der Konzentration der Interdiskursanalyse auf „elementare Parzellen“ des Diskurses statt auf abgeschlossene Texte:

„Das elementar-literarische Material, das bereits Träger ideologischer Distinktionsfunktion ist, [erscheint] als eine Art ‚Angebot‘, das dem Bewussten und vor allem dem Unbewussten des Autors gemacht wird, aus dem der Autor (bewusst und vor allem unbewusst) ‚auswählt‘, das er ‚kombiniert‘, ‚weiterverarbeitet‘, ‚erfindend ergänzt‘ usw.“.⁶²

Zur weiteren Abgrenzung verweist Jürgen Link darauf, dass die Konzepte der Intertextualität lediglich die Interferenz bereits kanonisierter Texte bzw. Autoren in den Blick nähmen, während die Interdiskursanalyse die Interferenz anonymer Dis-

⁶⁰ Vgl. Hubert L. Dreyfuß/Paul Rabinow: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michel Foucault. Aus d. Amerik. Claus Rath u. Ulrich Raulff. Frankfurt/M. 1987, S. 74 u. 81.

⁶¹ Ebd., S. 121.

⁶² Jürgen Link: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse. München 1983, S. 16 u. 21.

kursarten untersuche. Der Interdiskurs stellt für ihn die Bedingung für Intertextualität dar⁶³:

„Bevor Intertextualität entstehen kann, muss Interdiskursivität stets schon da gewesen sein.“⁶⁴

Mit dieser Definition von Intertextualität profiliert Link einen ‚degenerierten‘ Intertextualitätsbegriff, der der Quellenkritik entstammt. Versteht man indes Intertextualität entsprechend der weitesten Definition von jeder kulturellen Äußerungsform als Text, dann besteht kein Unterschied zwischen Intertextualität und Interdiskursivität. Links Konzept kann einen Transfer zwischen ausdifferenzierten Teilsystemen und entsprechenden Sozialdiskursen (beispielsweise Alltagssprache, politische Diskurse moderner Gesellschaften) leisten. Für die Entwicklung eines Intertextualitätskonzeptes zur umfassenden Analyse von Einzeltexten lässt es sich nicht verwenden.

2.3. Theorien zur Intertextualität. Die literaturkritische Dimension

Michail Bachtin entwickelt eine Romantheorie von der Welt als „Dialog“ aus der Verknüpfung seiner Auffassung vom Kultur- und Geschichtsprozess mit einer dialogischen Sprachtheorie. Das dialogische Prinzip erkennt Bachtin in der gesellschaftlichen Struktur, im Wort und vor allen Dingen im Roman wieder. Hauptsächlich beschäftigt er sich mit Literatur als paradigmatischem Ort eines Dialogs sozial-sprachlicher Horizonte. Insofern bewegt sich seine Romantheorie zwischen der kultur- und der literaturkritischen Dimension.⁶⁵ Kristeva begründet daraus

⁶³ Vgl. Jürgen Link: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. 1988, S. 284-307, hier S. 288.

⁶⁴ Ebd., S.30.

⁶⁵ Überblick zu den Arbeiten Bachtins: Katherina Clark/Michael Holquist: Mikhaïl Bakhtin. Cambridge 1984; David K. Danow: The Thought of Mikhaïl Bakhtin. From Word to Culture. Houndmill 1991; Michael Holquist: Dialogism. Bakhtin and this World. London 1990.

einmal das Verständnis von der Welt als „Textur“ und dann den Begriff „Intertextualität“.

2.3.1. Von der „Dialogizität des Wortes“ zur „Dialogizität des Romans“:

Bachtins Romantheorie

In den Kulturdualismus von zentripetalen und zentrifugalen Kräften ordnet Bachtin auch sprach- und literarhistorische Phänomene ein.⁶⁶ Die soziale Redevielfalt der zentrifugalen Kräfte bildet das dialogische Wort⁶⁷ und als seine Gattung den polyphonen Roman.⁶⁸

⁶⁶ Bachtins Kulturdichotomie läßt sich als Reaktion auf die zunehmende Vereinheitlichung und Vereinnahmung der Kultur im stalinistischen Rußland der 20/30er Jahre lesen. Begriffe wie ‚Redeвиelfalt‘ oder ‚Dialogizität des Wortes‘ sowie die Favourisierung von Autoren wie Rabelais und Dostojewskij wenden sich gegen die ab 1934 in der Sowjetunion vorgenommene „Säuberung der literarischen Sprache“, bei der man aus bereits publizierten Romanen Dialektismen oder Vulgarismen entfernt und ihre Sprache glättet (Vgl. Hans Günther: Michail Bachtins Konzeption als Alternative zum Sozialistischen Realismus. In: Peter V. Zima (Hg.): Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text. Amsterdam 1981 (= Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe; 5), S. 137-177, hier S. 154).

⁶⁷ Das dialogische Wort sieht Bachtin als semantische Einheit, in die mindestens zwei „verbalideologische Horizonte“ eingegangen sind. „Verbal-ideologischer Horizont“ meint bei Bachtin ein Sprachbewusstsein, das aufgrund seiner sozialtypologischen Prägung Bedeutungszuweisungen vornimmt, die sich im Wort ablagern. Ein Sprecher kann diese sozialen Konnotationen vorfinden oder dem Wort aufgrund seines eigenen Verhältnisses zur Welt zuweisen. „In der Tat, die sprachliche Form tritt dem Sprechenden, [...], nur im Kontext bestimmter Äusserungen, und folglich nur in einem bestimmten ideologischen Kontext gegenüber. [...] Das Wort ist immer mit ideologischem oder aus dem Leben genommenen Inhalt und Bedeutung gefüllt.“ (Valentin N.Volosinov: Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft. Hg. Samuel M. Weber. Frankfurt/M. 1975, S. 120 u. 126. Vgl. ebenso Michail M. Bachtin: (1979c): Das Wort im Roman. In: Ders. 1979, S. 154-300, hier S. 164 u. 242.) Die einzelnen Bedeutungsschattierungen im Wort initiieren seine innere und äußere Dialogizität (Bachtin 1979c, S. 167): die äußere Dialogizität vollzieht sich im „subjektiven Horizont des Hörers“, indem der Rezipient einer Äusserung versucht, in seiner Replik den verbal-ideologischen Horizont des Sprechers zu antizipieren: „Der Sprecher ist bestrebt, sein Wort mit seinem spezifischen Horizont am fremden Horizont des Verstehenden zu orientieren und tritt in ein dialogisches Verhältnis zu den Momenten dieses Horizonts.“ (Bachtin 1979c, S. 175). Die innere Dialogizität konstituiert sich zwischen den verschiedenen Formen des sprachlichen Bewusstseins, die sich des Wortes bereits bedient haben.

⁶⁸ „Während sich die Hauptvarianten der poetischen Gattungen in der Bahn der vereinheitlichenden und zentralisierenden Kräfte des verbal-ideologischen Lebens herausbildeten, entstanden der Roman und die mit ihm verwandten Gattungen der künstlerischen Prosa historisch im Rahmen der dezentralisierenden, zentrifugalen Kräfte.“ (Bachtin 1979c, S. 166.) Bachtins Ansicht, aus den Monosemierungstendenzen der zentripetalen Kräfte entstehe das monologische Wort mit den Gattungen Epos, Lyrik und Drama, ist zu widersprechen. Alle Gattungen enthalten dialogisches Potential. Zur Verteidigung des dialogischen Potentials vgl. Renate Lachmann: (1982b): Dialogizität und poetische Sprache. In: Dies. 1982a, S. 51-62.

Spezifisch für den polyphonen Roman ist seine Dialogizität auf der Ebene der Erzählstruktur.⁶⁹ Bachtin unterscheidet zwischen vier Ausformungen von Redevielfalt: Erzählsprache, Erzähler, Helden und eingebettete Gattungen.⁷⁰ Auf allen vier Ebenen könnten sich fremde Stimmen unter die Stimme des Autors mischen und mit dieser in einen Dialog treten:

Der Autor ist damit bei Bachtin kein „abstrakter Autor“, der als gestaltendes Prinzip den anderen Erzählinstanzen hierarchisch und funktional übergeordnet ist,⁷¹ sondern eine den anderen gleichberechtigte Stimme.

2.3.2. Theorie der Intertextualität als Provokateur hermeneutischer und strukturalistischer Konzepte der Literaturwissenschaft

Vom „Dialog der Stimmen“ führt ein direkter Weg zum „Dialog der Texte“, zur Intertextualität⁷². Im folgenden werden u. a.

⁶⁹ Bachtin thematisiert mindestens drei Formen der Dialogizität im Roman: (1) innerhalb des romanesken Wortes, (2) auf der Ebene thematischer Einheiten und (3) auf der erzählerischen Ebene des Romans. Die Dialogisierung in thematischen Einheiten untersucht er nach dem Grad der Präsenz der fremden Rede in der entsprechenden Äusserung (Vgl. Bachtin 1979c, S. 244-250). Instruktiver ist Todorovs Klassifikation nach Ort, Form und Grad der Dialogizität. Vgl. Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle. Translated by Wlad Godzich. Manchester 1984 (= Theory and History of Literature; 13), p. 72f.

⁷⁰ Vgl. Bachtin 1979c, S. 192-212. Die Romantheorie Bachtins kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur hinsichtlich ihrer Thematisierung von Dialogizität dargestellt werden. Zu weiteren konstitutiven Prinzipien des Romans vgl. Michael M. Bachtin: Epos und Roman. Zur Methodologie der Erforschung des Romans. Deutsch von Rolf Göbner. In: Arbeitsgruppe Sowjetische Gegenwartsliteratur 1969, S. 191-222, sowie ders.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hgg. Edward Kowalski u. Michael Wegner. Frankfurt/M. 1989.

⁷¹ Vgl. Cordula Kahrman/Gunter Reiß/Manfred Schluchter: Erzähltextanalyse. Eine Einführung. Mit Studien- und Übungstexten. Überarb. Neuausg. Königsstein/Ts. 1986 (= Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft; 2184), S. 43. Vgl. Wolf Schmid: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs. München 1973 (= Beihefte zur Poetica; H. 10), S. 14.

⁷² Intertextualität ist im Werk Bachtins angelegt. Anschlussstellen finden sich insbesondere in der Schrift „Das Wort im Roman“ im Rahmen der literarhistorischen Bemerkungen (Michael M. Bachtin (1979c): Das Wort im Roman. In: Ders. 1979, S. 154-300, hier S. 251-300), bei der Thematisierung der literarischen Parodie (Ebd., S. 199), der Sprachenvielfalt im humoristischen Roman (Ebd., S. 201), den eingebetteten Gattungen (Ebd., S. 209-212), den ‚fremden‘ Einflüssen auf den Autor (Ebd., S. 234) sowie bei der Beschreibung von Umakzentuierungen sogenannter ‚typischer Figuren‘ (Ebd., S. 299). Pfister spricht davon, dass es sich bei Bachtins Poetik um eine „dominant intratextuelle Theorie“ handelt (Vgl. Pfister, Manfred (1985a): Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister 1985, S. 1-30,

die Konzepte diskutiert, die Intertextualität nicht als spezifische Qualität eines Textes auffassen, sondern mit Literarizität identifizieren. Derartige Konzeptionen leiten sich aus Konkretisierungen poststrukturalistischer Theoreme für spezifische Fragestellungen der Literaturtheorie ab. Unter Text wird dabei nicht mehr semiotische Praxis verstanden, sondern der Text als schriftlich fixierte sprachliche Äußerung.

„Without intertextuality, a literary work would simply be unintelligible, like speech in a language one has not yet learned.“⁷³

Laurent Jenny, Gerard Genette, Julia Kristeva und andere wenden sich mit Adaptionen der Gedanken Bachtins gegen hermeneutische und strukturalistische Literaturvorstellungen.

Eine Theorie der Intertextualität akzentuiert, ausgehend von traditionellen literaturtheoretischen Konzepten Faktoren der literarischen Kommunikation neu und bestimmt deren Verhältnis. Daher werden im Folgenden Beiträge der Intertextualitätskonzepte zu den literaturtheoretischen Kategorien Text, Autor und Leser diskutiert.

2.3.2.1. Text und Intertextualität: Komplexion der inneren Identität

„Text“ wird im Folgenden textlinguistisch als zusammenhängende Folge von Sätzen in geschriebener Sprache verstanden⁷⁴, die

hier S. 4), da Bachtin bei seiner Analyse fremder Textelemente lediglich den Bedeutungszuwachs im eigentlichen Text untersuche.

⁷³ Laurent Jenny: *The Strategy of Form*. In: Todorov 1982, p. 34-63, hier p. 34. Vgl. auch Gerard Genette: *Palimpseste. Die Literatur der zweiten Stufe*. Aus d. Franz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1993, S. 11 u. 19.

⁷⁴ Bachtins Modell vom entgrenzten Text fällt dabei heraus. Dieser definiert den Roman als „künstlerisch organisierte Redevielfalt“ (Bachtin 1979c, S. 157). Er ‚öffnet‘ den Text von innen, indem er ihn zu mehreren Stimmen erklärt (Vgl. Michael M. Bachtin (1990c): *Karnevalistisches bei Dostojewski*. In: Ders. 1990, S. 61-185, hier S. 119), in der keine der Bedeutungsinstanzen des Textes überwiegt. Gemäß seiner Denkfigur der Ambivalenz existiert ‚Textsinn‘ nur als Widerstreit von Bedeutungspositionen, der sich auf einer transtextuellen Ebene manifestiert. Einige Konzepte der Intertextualität radikalisieren Bachtins Vorstellung, indem sie die dialogische Struktur von der intratextuellen auf die intertextuelle Dimension, das heißt auf den Dialog des Textes mit den ihn umgebenden fremden Texten übertragen. Der Text wird so in ein literarisches Verweisspiel aufgelöst, ver-

sich durch die Merkmale Situationsbezogenheit, thematischer Zusammenhang, Textkohäsion, Textkohärenz und kommunikative Intention auszeichnet⁷⁵.

2.3.2.1.1. Text als Produkt und Produktivität

Kristeva vertritt eine Konzeption des Textes, nach der dieser sowohl Produkt als auch Produktivität ist. Als Produkt ist er das Resultat eines Generierungsprozesses, bei dem tradiertes, gespeichertes, verdrängtes Textmaterial zu einem neuen Text transformiert wird. Als subjektlose Produktivität schreibt er sich selbst, in dem er sich zu allen synchron und diachron verfügbaren Texten in Beziehung setzt. Jeder Text ist danach positiv besetzt ein Plagiat, oder nach Federmans Wortspiel „Playgiarism“.⁷⁶

Als Produktivität sieht Kristeva den Text in Textbeziehungen eingebunden, die seine Bedeutungsstruktur nie zur Ruhe kommen lassen und den Text in ein dynamisches Geflecht von Textverweisen auflösen. Das wichtigste Moment der energetischen Berührungen zwischen Text und Prätext(en) sieht sie in der Reziprozität dieser Textbeziehungen: Die Sinndynamisierung als eine Bewegung des Textes erfasst Text und Prätext gleichermaßen und ersetzt den Text durch textuelle Kontingenz.⁷⁷

liert seine Einmaligkeit, Vergleichbarkeit und Struktur. Die Entstehung und Rezeption eines Textes werden aussen vor gelassen.

⁷⁵ Vgl. dazu Arnold/Detering in: Grundzüge der Literaturwissenschaft 1997.

⁷⁶ Für Federman hat die Literaturwissenschaft nachzuweisen, „how [...] imagination does not invent to something new. We too often attribute to it, but rather how (consciously or unconsciously) it merely imitates, copies, repeats, proliferates - plagiarizes in other words - what has always been there.“ (Raymond Federman: Imagination as Plagiarism (an unfinished paper ...). In: New Literary History. A Journal for Theory and Interpretation. Vol. 7, No. 3, 1976, p. 563-578, hier p. 565). Vgl. dazu auch Hans-Jost Frey: Der unendliche Text. Frankfurt/M. 1990., S. 22f.

⁷⁷ „Aus der These, wonach die Textbeziehung als Text zu lesen ist, ergibt sich als wichtigste Folge, daß sie reziprok ist. [...] In der reziproken Textbeziehung sind Prophezeiung und Erinnerung gleichberechtigt und im Text der Beziehung gleichzeitig.“ (Frey 1990, S. 8). Zum Begriff der Kontingenz in der Literaturtheorie des Poststrukturalismus vgl. David E. Wellbery: Zur literaturwissenschaftli-

Die Vorstellung einer reziproken Textbeziehung negiert den traditionellen Textbegriff und erhält gerade im Zusammenhang mit dem Spielbegriff für diese Untersuchung eine große Bedeutung. Wie in der Hermeneutik und im Strukturalismus wird bei der folgenden Untersuchung zugrundegelegt, dass sich ein Text von anderen Texten abgrenzen lässt⁷⁸. Bei der Erarbeitung seiner Intertextualität bildet er die Grundlage bzw. auch den Schwerpunkt, zu dem die Prätexte hinzugezogen werden.

Karlheinz Stierle verwendet den Intertextualitätsbegriff sinnvollerweise nur da, wo die Referenzbeziehung zu einem anderen Text motiviert ist. Intertextualität „verlangt immer auch eine in der Sache liegende Begründung, wenn sein Aufwand an verlangter Aufmerksamkeit nicht ins Leere eines bloßen Bildungsspiels laufen soll“⁷⁹.

Stierles Ansatz liegt der folgenden Untersuchung zugrunde. Er setzt zum einen voraus, dass Text und Prätext über eine semiotische Relation verfügen, indem der denotativ gegebene Zeichenzusammenhang auf den Prätext als einen konnotativ aufgerufenen zweiten Text verweist. Dann müssen Text und Prätext eine phänomenologische Relation im Sinne eines Thema-Horizont-Verhältnisses bilden und eine hermeneutische oder pragmatische Relation dadurch demonstrieren, dass der Bezug auf einen Prätext einem Sachzwang entspringt.⁸⁰ Intertextualität darf nicht die Öffnung und Kontingenz des Textes bedeuten. Im Folgenden wird sie für die Komplexion seiner ‚inneren‘ Identität stehen.

„Die ‚intertextuelle‘ Relation ist Moment der Identität des Textes selbst und gewinnt nur im Hinblick auf diese ihre spezifische Bedeutung. Im

chen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus. In: Hempfer 1992, S. 161-169, hier S. 162f.

⁷⁸ Vgl. dazu Manfred Frank: Textauslegung. In: Harth/Gebhardt 1982, S. 123-160, hier S. 141f., sowie Dietrich Harth/Gerhard von Hofe: Unmaßgebliche Vorstellung einiger literaturtheoretischer Grundbegriffe. In: Harth/Gebhardt 1982, S. 8-32, hier S. 18-22.

⁷⁹ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. In: Schmid/Stempel 1983, S. 7-26, hier S. 11.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 13-15.

Text, im Werk ereignet sich die neue Erfahrung als Reorganisation eines vorgängigen Wissens, das erst durch diese neue Gestalt seine Prägnanz und seine innere Kohärenz erhält. [...] Dialogisch in einem genaueren Sinn kann der Bezug zwischen Texten nicht heißen. Jeder Text macht den hereingeholten Text zum Moment seiner eigenen Bewegung.“⁸¹

Stierles dreidimensionales Relationsmodell orientiert sich an den drei Arbeitsfeldern der Semiotik, die sich auch als syntaktische, semantische und pragmatische Textebenen beschreiben lassen⁸² und sich für die konkrete Textarbeit eignen.

2.3.2.1.2. Sinnkomplexion und Sinndispersion des Textes

Kristeva benutzt romantheoretische Schriften für den Versuch einer „Dynamisierung des Strukturalismus“, indem sie von der „productivité“ des Textes in Bezug auf seine materielle Verfasstheit und Sinnkonstitution ausgeht. Indem der Text auf fremde Texte zurückgreift und diese in seine Struktur integriert, flicht er auch deren Bedeutungspotentiale mit ein.

Die Struktur des intertextuell organisierten Textes bezeichnet Lachmann, ausgehend von den zwei widerstreitenden „Sinnintentionen“ von Intertextualität, der Sinnkomplexion und Sinndiffusion⁸³, als „Sinnexplosion“. Sinnkomplexion vollzieht sich, indem der Text die Sinnpotentiale der Prätexte in sich ablagert. Die Spuren der fremden Texte bleiben so im Text lesbar und führen zu einer Sinnakkumulation. Auf der anderen Seite besteht Sinndiffusion darin, dass sich die Sinnpotentiale im Text begegnen und ihren Anspruch auf Wahrheit und Eigentlich-

⁸¹ Ebd., S. 17.

⁸² Vgl. Karlheinz Stierle: Die Einheit des Textes. In: Brackert/Lämmert 1977, S. 168-187, hier S. 174. Vgl. auch ders.: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975.

⁸³ Vgl. Lachmann 1990a, S. 57, 85, 122f., 509f. u. 521.

keit deutlich machen. So wird die Identifizierung eines einzigen Sinns verhindert.⁸⁴

Auf Intertextualität als Sinndispersion übertragen bedeutet dies, dass der Text auf der grammatischen Ebene aufgrund seiner syntaktischen Struktur eine Linearität, Sukzessivität und damit Eindeutigkeit evoziert, die auf die Vielzahl der Intertexte, die auf der figurativen Ebene als Verweisstruktur in den Text hereingeholt werden, trifft.⁸⁵

2.3.2.1.3. Text als Gewebe

Schon im Mittelalter findet man das Verständnis vom Text als Gewebe. In Gottfrieds „Tristan“ wird dieser Vergleich wörtlich genommen und verbildlicht dargestellt:

„Noch ist der varwere mer:
 von Steinahe Bliker,
 die sinen wort sint lussam.
 si worhten vrouwen ander ram
 von golde unde ouch von siden,
 man mohtes under sniden
 mit criheschen borten.
 er hat den wunsch von worten:
 sinen sin, den reinen
 ich wene, daz in feinen
 ze wundere haben gespunnen
 unde haben in in ihr brunnen
 gelutert unde gereinet:
 er ist binamen gefeinet.
 sin zunge, die diu harphe treit,
 die hat zwo volle selecheit:
 daz sint die wort, daz ist der sin:
 die zwei, die harphent under in
 ir mere in vremedem prise.
 der selbe wort wise,

⁸⁴ De Man geht davon aus, dass jede sprachliche Einheit durch den Widerspruch zwischen der grammatischen und der figurativen Bedeutung gekennzeichnet ist (Vgl. de Man 1988b, S. 39f.): „Dichtung ist die avancierteste und verfeinertste Form der Dekonstruktion.“ (Paul de Man: (1988b): Semiotologie und Rhetorik. In: Ders. 1988, S. 31-51, hier S. 48). Vgl. dazu auch Werner Hamacher: Unlesbarkeit. In: Man 1988, S. 7-26, hier S. 22.

⁸⁵ Hamacher 1988, S. 15. Im Gegensatz zu Lachmann bestimmt Jenny Intertextualität als textuelle Harmonisierungsstrategie (Vgl. Jenny 1982, p. 40, 45 u. 48f.).

nemet war, wie der hierunder
 an dem Umbehangen wunder
 mit speher rede entwirfet;
 wie er die mezzere wirfet
 mit behendeclichen rimen!
 wie kann er rime limen,
 als ob si da gewachsen sin!
 ez ist noch der geloube min,
 daz er buch unde buchstabe
 fur vedern an gebunden habe;
 wan wellent ir sin nehmen war,
 sine wort, die sweiment als der ar.“⁸⁶

Eine Bestimmung des Textverstehens als a priori aporetisch neigt die Interpretation. Hermeneutik als auch Strukturalismus setzen einen Sinn des Textes voraus, der sich durch verstehendes Befragen bzw. intersubjektiv nachprüfbares Verfahren der Textanalyse rekonstruieren lässt. Die Bedingung der Möglichkeit angemessener Interpretationen besteht darin, wie Foucault es formuliert,

„einen Überschuss des Signifikats im Verhältnis zum Signifikanten voraus[zusetzen], einen notwendigerweise nicht formulierten Rest des Denkens, den die Sprache im Dunkeln gelassen hat, einen Rückstand, der dessen Wesen ausmacht und der aus seinem Geheimnis hervorzuholen ist.“⁸⁷

Rekurriert wird dabei auf ein Oberflächen-Tiefenmodell, bei dem der Textsinn sich nicht auf der Ebene des materiellen Seins des Textes, auf seiner grammatischen Struktur, sondern auf tieferen, zu entschlüsselnden Sinnschichten befindet.

Intertextualität als ein Verfahren der Mehrfachkodierung des Textes⁸⁸ bedeutet, dass der Text in seinen Sinnschichten nicht aufgelöst wird. Lediglich kommt eine neue intertextuelle Sinnschicht hinzu. Der Text bildet bei dem Vorgang die Grundlage,

⁸⁶ Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Hg. Rüdiger Krohn. Bearb. V. Joachim Hamm u.a. In: www.Mediaevum.de 2001.

⁸⁷ Foucault: *Die Geburt der Kritik*. Zit. nach Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1988, S. 245.

⁸⁸ Vgl. Lachmann 1990a, S. 68 u. 77f. Lachmann wertet die Theorie der Intertextualität auch deshalb nicht als ‚postmodern‘, da intertextuelle Strategien nicht die Auflösung des Sinns befördern, sondern durch den Verweis auf fremde Codes und durch ihre Partizipation am kulturellen Gedächtnis ständig die Möglichkeit kulturellen Sinns bezeugen. Vgl. ebd., S.521f.

der Rezipient, der Produzent und die Prätexte aber bedingen die Sinnschichten.

Wirkungsästhetik als ein Entwurf, der einen Text unter dem Aspekt seiner beabsichtigten wie faktisch vollzogenen und sich vollziehenden Wirkung beim Rezipienten versteht, greift zu kurz und zielt in eine andere Richtung als jene, die der Untersuchung zugrunde liegt.⁸⁹ Hier geht es nicht darum, eine einseitige Text-Leser-Beziehung herauszuarbeiten, sondern den Text in seiner Beziehung zu Prätexten, Leser und Autor zu sehen.

2.3.2.2. Der „Tod des Autors“?

Autoren sind Urheber bzw. Verfasser von schriftlich fixierten sprachlichen Äußerungen. Insofern ist der Autor nur in seiner Beziehung zu Texten definiert. Je nach Literaturtheorie und Methode geraten unterschiedliche Faktoren der Autor-Text-Beziehung in den Blick: biographische, geistes- bzw. sozialgeschichtliche oder psychologische Determinanten. Alle Theorien der literarischen Kommunikation betonen zur Bestimmung des Autor-Text-Verhältnisses Aspekte des schreibenden Individuums. Das, was ein Individuum zum Autor werden lässt, ist infolge dessen Resultat einer Selektion. Als Konstruktion des literaturwissenschaftlichen Diskurses verwendet man statt „Autor“ auch die Begriffe „Autorkonzept“ oder „Autorfunktion“.

Intertextualitätskonzepte sprechen davon, dass ein Text mindestens zwei Autoren und letztendlich keinen individuellen Autor mehr habe.⁹⁰ Roland Barthes erklärt dementsprechend provokativ den „Tod des Autors“⁹¹.

⁸⁹ Vgl. Peter Rusterholz: (1997b): Hermeneutische Modelle. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft 1997, S. 101-136, hier S. 132.

⁹⁰ Für Foucault ist der ‚Autor‘ eine von der Gesellschaft ausgebildete Funktion, mit der man eine Gruppe von Diskursen von anderen differenziert. Nicht jeder Diskurs bedarf der Assoziation mit einem historisch und sozial verortbaren Individuum.

Durch die Idee vom Tod des Autors öffnen Intertextualitätskonzepte den Text für das Interferenzspiel mit seinen Prätexten. Ein elementarer Deutungsbestandteil wird so jedoch willkürlich ausgeklammert.

Gerhard Plumpe betont die Untrennbarkeit der Verbindung zwischen Autor und Intertextualität:

„Gegenüber Tendenzen der Literatur, Autorensubjekte in der Anonymität der ‚écriture‘ verschwinden zu lassen, stabilisiert der juristische Diskurs beharrlich und unbeeindruckt den Autoreffekt: Weder Kalkül noch Kontingenz ist das künstlerische Werk der Expression ‚schöpferischer Subjektivität‘, die dem Spiel der Zeichen ihr eigentümliches Sinngesetz einprägt.“⁹²

Der Autorname besitzt jedoch zuerst einmal klassifikatorische Funktion. Er erlaubt es, eine bestimmte Anzahl von Texten zu gruppieren und abzugrenzen. Auch fordert die Gesellschaft die Verantwortlichkeit eines Individuums für seine Handlungen. Besitzt der Name gesellschaftliche Gültigkeit, ermöglicht er den Diskursteilnehmern, eine bestimmte „Seinsweise des Diskurses“ vorauszusetzen.⁹³ Als Kategorie des juristischen Diskurses verweist der Autorname zudem auf die Deklaration des literarischen Textes als „geistiges Eigentum“⁹⁴

Charakteristisches Merkmal des literarischen Diskurses ist jedoch seine Untrennbarkeit von der Funktion des Autors. Foucault erklärt dementsprechend: „Literarische Anonymität ist uns unerträglich - wir akzeptieren sie nur als Rätsel.“ (Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Aus d. Franz. übers. v. Karin von Hofer. München 1974, S. 19). Vgl. auch ebd., S. 10 und Angele Kremer-Marietti: Michel Foucault. Der Archäologe des Wissens. Frankfurt/M. 1976, S. 109f.) Japp ergänzt dazu: „Was Foucault tatsächlich (in Ansätzen) beschreibt, ist deshalb eine kritische Analyse der Funktion des Autors in der Ordnung des Diskurses, nicht das Verschwinden des Autors aus dieser Ordnung.“ (Uwe Japp: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses. In: Fohrmann/Müller 1988, S. 223-234, hier S. 232f.).

⁹¹ Roland Barthes (1977c): Image - Music - Text. Essays selected and translated by Stephen Heath. Fontana, p. 148 u. ders.: Die Lust am Text. Frankfurt/M. 1984, S. 43.

⁹² Gerhard Plumpe: Kunst und juristischer Diskurs. Mit einer Vorbemerkung zum Diskursbegriff. In: Fohrmann/Müller 1988, S. 330-345, hier S. 341. Vgl. auch ders.: Autor und Publikum. In: Brackert/Stückrath 1992, S. 377-391, hier S. 380.

⁹³ Vgl. Foucault 1974, S. 17. Die Rezeption eines Autornamens aktiviert ein bestimmtes Leseprogramm, da dem jeweiligen Autor ein individueller Status zuerkannt wird.

⁹⁴ Vgl. Plumpe 1992, S. 378-380, sowie ders. 1988, S. 334-336. Vgl. auch Brütting 1976, S. 23: „In enger Beziehung zum ‚theologischen Rest‘ im philologischen Textbegriff steht die Vorstellung, der Autor sei nicht nur absolute Quelle, sondern auch ‚Eigentümer‘ seines Textes. Selbstverständlich wird hierbei vorausgesetzt,

Als Funktion des literaturwissenschaftlichen Diskurses ist der Autor das Resultat einer Zuweisungs-Operation. Dabei errichtet der literaturwissenschaftliche Kommentar eine zweite Signifikantenkette über dem ursprünglichen Text, um nach Fohrmann „diese zweite Signifikantenkette so zu (re)arrangieren, daß eine Signifikatfunktion zugewiesen werden kann.“⁹⁵ Zwei Texte des gleichen Autors sind erst dann als solche klassifiziert, wenn sie eine ähnliche literarische Qualität aufweisen bzw. ihre qualitativen Unterschiede durch Hinweis auf eine schriftstellerische oder persönliche Entwicklung getilgt werden können. Auch sollten sich die Grundaussagen nicht widersprechen, ohne dass sich die Widersprüche durch Veränderungen im Denken des Autors erklären lassen. Diese Texte haben dann auch einen für den Autor charakteristischen Stil und dürfen sich nicht auf historische Ereignisse und Personen beziehen, die erst nach dem Tod des Autors aufgetreten sind. Der Autor, das Signifikat des literaturwissenschaftlichen Kommentars, ist demnach definiert als

„konstantes Wertniveau“, [...] „Feld eines begrifflichen und theoretischen Zusammenhangs“, [...], „stilistische Einheit“, [...] „bestimmter geschichtlicher Augenblick und Schnittpunkt einer Reihe von Ereignissen.“⁹⁶

Im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Kommentars garantiert der Autor als Funktion durch seine vermeintliche Einheit die Einheit des Textes, solange das Subjekt zur Erklärung der Texte und die Texte zur Kontuierung ihres Autors herangezogen werden.

Durch die Verbindung mit dem Autorkonzept folgt die Textuntersuchung einer temporalen Logik, die nur die fremden Texte als

texte sei kein Ergebnis gesellschaftlicher, sondern ausschließlich individueller Produktion; hieraus leitet sich dann der Gedanke ab, *texte* sei eine Art Privateigentum desjenigen, der ihn geschaffen habe.“

⁹⁵ Fohrmann 1988, S. 250. Vgl. auch Foucault 1974, S. 20.

⁹⁶ Foucault 1974, S. 21. Vgl. auch Fohrmann 1988, S. 251: „Je unterschiedlich werden also Texte auf wechselnde Signifikate bezogen: klassifikatorisch oder temporal, genetisch oder funktional. Werke können so zu Gattungen oder zu Autoren, zu Epochen oder Formationen, zu Volksgeist oder Rezipientengruppen in ein bedeutendes Verhältnis gesetzt werden“.

Prätex te gel ten lässt, die dem Autor zur Entstehungszeit des Textes hätten bekannt sein können.⁹⁷

Mit dieser Vorgehensweise, die Hoesterey treffend als „autobiographische Intertextualität“⁹⁸ bezeichnet, wird eine Rückkehr zur traditionellen Quellenforschung und zur Kategorie der Autorintentionalität vermieden, zugleich aber auch eine umfassende Untersuchung ermöglicht, die den Autorbegriff zu integrieren vermag. Die folgende Untersuchung orientiert sich am Prinzip der autobiographischen Intertextualität.

2.3.2.3. Der Leser: eine „black box“

Mit dem Rückgriff auf das Leserkonzept gewinnt Intertextualität eine zusätzliche Sinndimension, indem der Leser die Fülle seiner Lektüreerfahrungen mit dem Text in Beziehung setzt.

Jedes Lesen ist produktives „(Neu-)Schreiben“ des Textes, jedem Schreiben ist ein solch produktives Lesen vorausgegangen. Kristeva und Barthes nennen dies „écriture/lecture“, das „Schreiben-Lesen“.⁹⁹

Der plurale Leser mit dem Konzept des Schreiben-Lesens ist kein genuines Modell der Intertextualitätstheorie: Rezeptionsintertextualität ist „seit jeher Befund der Rezeptionsästhe-

⁹⁷ Eine solche temporale Logik liegt beispielsweise Rohes Untersuchung zugrunde. Vgl. Wolfgang Rohe: Roman aus Diskursen. Gottfried Keller „Der grüne Heinrich“. Diss. München 1990.

⁹⁸ Hoesterey 1988, S. 62.

⁹⁹ „Der Mitsprecher des Schriftstellers ist also der Schriftsteller selbst als Leser eines anderen Textes. Derjenige, der schreibt, ist auch derjenige, der liest. Da sein Mitsprecher ein Text ist, ist er selbst nur ein Text, der sich aufs neue liest, indem er sich wieder schreibt.“ (Kristeva 1972a, S. 372); Vgl. dies. 1972b, S. 170f.: „Der literarische Text lässt sich in die Gesamtheit der Texte einfügen: er ist eine geschriebene Antwort (écriture-réplique) (d.h. Funktion oder Negation) auf einen anderen (auf andere) Text(e). Indem er den vorausgegangenen bzw. synchronen literarischen Korpus liest, lebt der Schriftsteller mittels seiner Schreibweise in der Geschichte, und die Gesellschaft schreibt sich in den Text ein. [...] ‚Schreiben‘ wäre demnach ein zur Produktion, zur Tätigkeit gewordenes ‚Lesen‘: Schreiben-Lesen (écriture-lecture).“ Vgl. auch Barthes 1987, S. 14: „Je pluraler der Text ist, um so weniger ist er geschrieben, bevor ich ihn lese.“

tik¹⁰⁰, in Deutschland der Konstanzer Schule (Jauß, Iser). Hans Robert Jauß betrachtet den Leser als aktiven Faktor bei der Sinnkonstitution literarischer Werke.¹⁰¹

Neue Texte werden vor dem Erwartungshorizont rezipiert. Dieser ist durch fremde Texte bestimmt, die der jeweilige konkrete Text im Leserbewusstsein aufruft (literarischer Erwartungshorizont) bzw. die der Leser mit dem Text in Beziehung setzt (lebensweltlicher Erwartungshorizont).

„Der neue Text evoziert für den Leser (Hörer) den aus früheren Texten vertrauten Horizont von Erwartungen und Spielregeln, die alsdann variiert, korrigiert, abgeändert oder auch nur reproduziert werden.“¹⁰²

Das Modell des Erwartungshorizontes ist Wolfgang Isters Theorie von der Appellstruktur des literarischen Textes verwandt. Nach Iser offeriert der Text Unbestimmtheits- bzw. Leerstellen, die der Leser mit eigenen (Lektüre-) Erfahrungen auffüllt.¹⁰³ Die Unbestimmtheitsstellen des Textes bedingen die Möglichkeit für die Beteiligung des Lesers an der Sinnkonstitution des Textes.¹⁰⁴

Ein Konsens über die Grundlagen des Textverstehens ist allerdings in der (Post)Moderne nicht möglich, da der Kontext lite-

¹⁰⁰ Lachmann 1990a, S. 57.

¹⁰¹ Vgl. Hans-Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation. 5. Aufl. Frankfurt/M. 1974a (= es; 418), S. 168. „Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar.“ (Ebd., S. 169). Jauß plädiert daher für eine Literaturgeschichte der Rezeptionen, die sich diachronisch als Rezeptionzusammenhang, synchron als Rezeptionssituation und in ihrem Verhältnis zur allgemeinen Geschichte schreibt.

¹⁰² Ebd., S. 175. Vgl. dazu auch ebd. S. 177.

¹⁰³ Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning 1993, S. 228-252, hier S. 235.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 234-236. Vgl. dazu Theodor Verweyen/Gunther Witting: Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat. Konstanz 1987 (= Konstanzer Bibliothek; 6) u. dies. Parodie, Palinodie, Kontradiktio, Kontrafaktur - Elementare Adaptionsformen im Rahmen der Intertextualitätsdiskussion. In: Lachmann 1982a, S. 202-236.

rarischen Verstehens zu einer milieuspezifischen Option einzelner Schichten zerfällt.¹⁰⁵

Riffaterre und Holthuis vertreten Konzepte von Intertextualität, die den Leser zur „Clearingstelle der intertextuellen Transaktionen“¹⁰⁶ erklären. Das Interpretans der intertextuellen Bedeutungsstruktur ist für Michael Riffaterre die Summe der Prätexte, deren Kenntnis der Text vom Leser als Rezeptionsbedingung verlangt.¹⁰⁷

„An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences).“¹⁰⁸

Zur überzeitlichen Garantie dieses Verstehens hinterlässt der Intertext im Text für den Leser Spuren, die „ungrammaticalities“.¹⁰⁹

Das Verständnis von Intertextualität als spezifischer Textverarbeitungsstrategie hat den Vorteil, den Blick auf die intertextuellen „Wissensbestände“, bzw. „Szenographien“¹¹⁰ zu len-

¹⁰⁵ Der Zugriff auf einen Text kann auf verschiedenen Verständnisebenen erfolgen und sich auch auf eine beschränken. Bogdal ist der Ansicht, aus dieser Tatsache resultiere der Erfolg postmoderner Texte. Vgl. Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen 1990 (= WV Studium ; 156), S. 155.

¹⁰⁶ Pfister 1985a, S. 20.

¹⁰⁷ Vgl. Michael Riffaterre: Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive. In: Worton/Still 1990, p. 56-78, hier p. 70. Vgl. Dazu auch Thais E. Morgan: Is there an intertext in this text?: Literary and interdisciplinary approaches to intertextuality. In: American Journal of Semiotics, Vol. 3, No. 4, 1985, p. 1-40, hier p. 26. Die Nähe zur Zeichentheorie ist einer der Gründe, warum Kloepfer dem Konzept der Intertextualität einen Innovationswert abspricht. Vgl. Rolf Kloepfer: Grundlagen des „dialogischen“ Prinzips in der Literatur. In: Lachmann 1982a, S. 85-106, hier S. 90, Anm. 13.

¹⁰⁸ Riffaterre 1990, p. 56.

¹⁰⁹ „The intertext leaves an indelible trace in the the text, a formal constant which plays the role of an imperative for reading, and which governs the decoding of the message.“ (Riffaterre, La Trace de l'intertexte. Zit. nach Morgan 1985, p. 24.). Von Riffaterre ausgehend definiert Holthuis Intertextualität als „eine Texten nicht inhärente Eigenschaft“ (Holthuis 1993, S. 31). Diese wird vom Text durch Intertextualitätssignale motiviert, ist aber letztendlich ein Phänomen der Textverarbeitung des Rezipienten. Holthuis räumt sogar ein, mit ihrer rezeptionsästhetischen Konzeption lediglich eine Form von Intertextualität zu analysieren: „Sie reflektiert damit einen Pol des Gegenstandsbereichs Intertextualität, ohne daß der andere, ‚produktionsorientierte‘ Faktor deshalb auszuschließen ist.“ (Ebd., S. 33f.).

¹¹⁰ Eco 1987, S. 101 u. 103.

ken, die Einfluss auf die Realisierung des literarischen Textes im Bewusstsein des Lesers besitzen. Holthuis' und Riffaterres Ansatz von der Verantwortung des Lesers für das Erkennen bzw. Herausarbeiten des semantischen Potential eines Textes unterschlägt allerdings das rezipientenunabhängige Sinnpotential eines Textes und überantwortet es dem kognitiven Apparat eines Subjekts, über den die Kognitionspsychologie nur rudimentäre Kenntnisse besitzt.¹¹¹

Der Versuch einer strukturalistischen Reformulierung der Intertextualität wird auch dadurch problematisch, dass der Leser eine „black box“ bleibt, deren Textverarbeitungsprozesse weder empirisch nachzuprüfen noch literaturwissenschaftlich zu operationalisieren sind. Die Konzepte von Riffaterre und Holthuis stehen vor dem gleichen Problem wie die Rezeptionsästhetik: der Anspruch, „literarische Rezeption als Signifikationsprozeß systematisch zu beschreiben“ ist nur durch „eigene Signifikationen bzw. Interpretationen einzulösen“.¹¹² Weil der empirische Leseakt dem literaturwissenschaftlichen Forscher verschlossen bleibt, kann er den Leser lediglich als „Ephiphänomen“ betrachten und bleibt auf die „systematische Analyse im Werk selbst vertexteter Rezeptionslenkungen“¹¹³ verwiesen. Hier stellt sich die Frage der Effizienz.¹¹⁴ Riffaterres und Holthuis' Intertextualitätskonzepte werden wie die der Konstanzer Schule zu einer um rezeptionsästhetische Aspekte er-

¹¹¹ Holthuis sieht in diesem Manko kein großes Problem: „'Die Einkreisung eines sich ständig entziehenden, seine Konturen verwischenden Phänomens, nämlich des semantischen Gestus von Texten' bedarf daher kaum mystifizierender Vorstellungen, sondern spielt sich schlicht im kognitiven Apparat des Lesers ab.“ (Holthuis 1993, S. 223).

¹¹² Ute Gerhard: Schiller als „Religion“. Literarische Signaturen des XIX. Jahrhunderts. Diss. München 1994, S. 19.

¹¹³ Rainer Warning: Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik. In: Ders. 1991, S. 9-41, hier S. 25. Vgl. auch Jürgen Schutte: Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart 1985. 3., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1993 (= Sammlung Metzler, Abt. B: Literaturwissenschaftliche Methodenlehre; 217), S. 178.

¹¹⁴ Vgl. dazu Wolfgang Adam/ Holger Dainat/Gunter Schandera: Wissenschaft und Systemveränderung: Rezeptionsforschung in Ost und West - eine konvergente Entwicklung? Tagung vom 24.-26.02.2000 am Institut für Germanistik der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Erscheint 2003.

weiterten Werkinterpretation. Sie unterliegen einem Zirkelschluss, insofern der postulierte produktive Charakter des Lesaktes als Beweis für eine bestimmte Vertextungspraxis gilt.¹¹⁵ Pfister erklärt dazu:

„Fragen nach dem Wissen und den Intentionen des Autors, nach der Textintentionalität und nach den Informationsvorgaben beim Rezipienten und der Rezeptionssteuerung durch den Text selbst, wie sie konkreten Aktualisierungen des intertextuellen Beziehungspotentials zugrunde liegen, bleiben angesichts der Dezentrierung der Subjekte und der Entgrenzung der Texte belanglos, ja stellen einen Rückfall in bürgerlich-humanistische Mythen dar“.¹¹⁶

2.4. Von der Theorie zur Methode: Die texttheoretische Dimension

Der intertextuelle Textbegriff gewinnt seine Konturen aus der Auseinandersetzung zwischen Konzepten der Literaturwissenschaft. Im Sinne von Riffaterre werden sie restrukturalisiert, indem Intertextualität als eine Textstruktur aufgefasst wird, die sich textanalytisch beschreiben lässt.

Wolfgang Preisendanz betont, die Universalisierung der Begriffe „Text“ und „Intertextualität“ schließe aus, „Dialogizität bzw. Intertextualität als spezifische Möglichkeiten literarischer Sinnkonstitution in semantischer bzw. pragmatischer Beziehung auszuzeichnen.“¹¹⁷ Dementsprechend werden zur Operationalisierung einer Semiotik der Intertextualität im Folgenden Forschungsbeiträge auf ihren Beitrag zu einem Analyseinstrumentarium zur Deskription intertextuell organisierter Textstellen hin untersucht.

¹¹⁵ Vgl. Klaus W. Hempfer: Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Roman. München 1976 (= Romanica Monacensia; 11), S. 53.

¹¹⁶ Pfister 1985a, S. 23

¹¹⁷ Wolfgang Preisendanz: Zum Beitrag von Renate Lachmann „Dialogizität und poetische Sprache“. In: Lachmann 1982a, S. 25-28, hier S. 26.

2.4.1. Sondierungsversuche - Bezugfelder des Textes

Um Formen von Intertextualität herauszuarbeiten, schlagen Broich und Pfister vor:

„Ins Zentrum der Überlegungen und Analysen sollte nicht ein poststrukturalistischer Intertextualitätsbegriff gerückt werden, der seine revolutionären Implikationen ja gerade seiner undifferenzierten Universalität verdankt, sondern ein enger gefasster Begriff, der es ermöglicht, Intertextualität von Nicht-Intertextualität zu unterscheiden und historisch und typologisch unterschiedliche Formen der Intertextualität voneinander abzuheben.“¹¹⁸

Für das Untersuchungsfeld einer Semiotik der Intertextualität muss eine intertextuelle Textbeziehung als besondere Form des Textverweises bestimmbar sein. Zur Analyse der texttheoretischen Dimension von Intertextualität bedarf es daher der Reduktion des Begriffs „Text“ auf eine begrenzte Menge sprachlicher Zeichen. So lässt sich die intertextuelle Textbeziehung als spezifische Referenz zwischen Texten auszeichnen.

Zum Referenzspektrum des Textes gehören seine Beziehungen zum Bereich der sozio-kulturellen Bedeutungssysteme, zu deren Objekten, Institutionen, Begriffen und Strategien; zu Objekten anderer künstlerischer Systeme (Musik, bildende Kunst, Malerei, Film) sowie zu anderen textuellen Äußerungsformen und -regeln.¹¹⁹

2.4.1.1. Extratextualität

Zu den textexternen Bezugfeldern des Textes zählt als umfassendste Kategorie der sozio-kulturelle Kontext. Dieser be-

¹¹⁸ Broich/Pfister 1985, S. X.

¹¹⁹ Vgl. Holthuis 1993, S. 43f. Holthuis nennt als Referenzformen des Textes seine Beziehung zu aussersprachlichen Objekten, Sachverhalten oder Sachverhaltskonfigurationen, zu anderen verbalen Objekten und zu Objekten anderer semiotischer Systeme. Diese Unterscheidung lässt ausser Acht, dass auch der Bereich der aussersprachlichen Wirklichkeit durch semantisch-semiotische Systeme konstituiert und strukturiert wird, die den Objekten und Sachverhalten Bedeutung verleihen. Verbale und andere künstlerische Objekte sind Teile dieser soziokulturellen Bedeutungssysteme. Aufgrund der Bedeutungsvielfalt ästhetischer Objekte können sie zwischen Objekten aus ihren eigenen Reihen vielschichtigere Referenzstrukturen ausbilden.

zeichnet alle „geordnete[n] Zeichenvorräte und rekurrenten Bedeutungskomplexe, die in einem - zumindest für kurze Zeitabschnitte - relativ festen pragmatischen bzw. institutionellen Rahmen gebraucht werden“.¹²⁰ Der Kontext gilt als Summe der diskursiven Gefüge, in die der Text eingewoben ist und auf die er mittels Referenzstrukturen verweist. Insofern ist der Kontextbegriff ein heuristisches Konstrukt. Das System semantisch-semiotischer Einheiten, die in den Text eingegangen sind, lässt sich nur annäherungsweise rekonstruieren und beschreiben. Kontextuelle Elemente sind Bedeutungsmomente und durch Rekurs auf andere Texte vermittelbar.¹²¹ Zum Kontext eines Textes zählen nur die Elemente, zu denen der jeweilige Text in ein Verhältnis gesetzt werden kann. Diese Auswahl-Operation dient dem Rezipienten dazu, mit Hilfe der Einordnung des Textes in sozialhistorische Zusammenhänge das Bedeutungsspektrum des Textes zu erweitern und die Textauslegung zu objektivieren.¹²²

Interdiskursivitätskonzepte, deren Diskurs- oder Textbegriff jedes sozio-kulturelle Bedeutungssystem bezeichnet, begreifen jede Form des Kontextbezugs als intertextuelle Relation. Der Begriff des Kontextes wird so durch den des Intertextes absorbiert.¹²³ Der engere Textbegriff, der diesem Kapitel zugrunde liegt, erklärt den Intertext, das heißt die Summe der verbalen Objekte, auf die der Text Bezug nimmt, zu einem Teil des Kontextes.

Kristevas Unterscheidung zwischen extensiver und intensiver Intertextualität zeigt, dass es auch bei diesem revidierten

¹²⁰ Renate Werner/Jochen Schulte-Sasse: Einführung in die Literaturwissenschaft. 5. Aufl. München 1987, S. 194.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 199 sowie Schutte 1985, S. 76.

¹²² Vgl. Schutte 1985, S. 76.

¹²³ Für eine solche terminologische Verschiebung plädiert E. R. Hart: Text, Context, Intertext. In: Journal of Literary Studies, Vol. 1-2, 1985, p. 1-13, hier p. 11. Vgl. auch Barthes 1978, S. 187: „Der Ausdruck Inter-Text? Er hat im Grunde keine Positivität; er dient dazu, das Gesetz vom Kontext zu bekämpfen.“ (Vgl. ebd., S. 139).

Begriffsverhältnis methodisch hilfreich ist, die Bezüge des Textes auf semantisch-semiotische Systeme von den Referenzen auf bestimmte Texte, Textgruppen und Textnormen zu differenzieren. Die Referenz auf sozialhistorisch verortbare diskursive Faktoren, wie zum Beispiel historische Ereignisse¹²⁴ wird daher im Folgenden „extratextuelle Beziehung“ genannt. Der Begriff „Intertextuelle Beziehung“ steht für Referenzen auf literarische Texte, Gattungskonventionen u. ä.¹²⁵

2.4.1.2. Intermedialität und Intergenerität

Bestehen Text und Bezugs-Text in verschiedenen Medien, spricht man von „hetero-medialer Intertextualität“ oder von „Intermedialität“.¹²⁶ Diese kann verschiedene Formen und historisch variable Strukturen annehmen.¹²⁷ Die intermedialen Bezüge des Textes werden bei der Intertextualitätsanalyse nicht berücksichtigt, da Intertextualität im engeren Sinn eine intrasemiotische Relation zwischen Texten bezeichnet.

Von der Intermedialität wird die Intergenerität unterschieden, die den Bezug und Wechsel zwischen Texten verschiedener Gattungen beschreibt. Die Bezugfelder können sich, zum Beispiel

¹²⁴ So beispielsweise Udo J. Hebel (1989b): Romaninterpretation als Textarchäologie. Untersuchungen am Beispiel von F. Scott Fitzgeralds *This Side of Paradise*. Frankfurt/M. 1989 (= Mainzer Studien zur Amerikanistik; 23), S. 28 u. 43; Marja-Leena Hakkarainen: Das Turnier der Texte. Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts. Diss. Frankfurt/M. 1994 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1436), S. 25; Jonathan Culler: Pre-supposition and Intertextuality. In: *Modern Language Notes*, Vol. 91, 1976, p. 1380-1396, hier p. 1383.

¹²⁵ Dies folgt Grübel, der intertextuelle Relationen als Relationen zu dem Text homogenen Erscheinungen, extratextuelle als Relationen zu dem Text heterogenen Erscheinungen bestimmt (Vgl. Rainer Grübel: Grübel, Rainer: Die Geburt der Texte aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostojewskijs Roman „Die Brüder Karamazov“ im Lichte seines Mottos. In: Schmid/Stempel 1983, S. 205-271, hier S. 223.). Vgl. dazu auch Schutte 1985, S. 76.

¹²⁶ Vgl. János S. Petöfi/Terry Olivi (1988a): Schöpferische Textinterpretation. Einige Aspekte der Intertextualität. In: Dies. 1988, S. 335-350, hier S. 337 und Grübel 1983, S. 223f.

¹²⁷ Vgl. Horst Zander: Intertextualität und Medienwechsel. In: Broich/Pfister 1985, S. 178-196, sowie Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmid/Stempel 1983, S. 290-360.

im Fall der Aufführung eines Textes, überschneiden. Die Referenz eines Textes auf einen gattungsfremden Text gehört zur Intertextualität, die szenische Realisation eines Bühnenstücks zur Intermedialität.¹²⁸ Intergenerität hat in der Forschungsliteratur zum Thema Intertextualität einen geringeren Stellenwert.¹²⁹

2.4.1.3. Intratextualität, Paratextualität und Intertextualität

Neben seiner Referenz auf sozio-kulturelle Bedeutungssysteme und Objekte anderer Kunstformen kann ein Text auch Beziehungen zu Objekten seines eigenen künstlerischen Systems, das heißt zu literarischen Texten, Textsegmenten, -gruppen oder -normen aufbauen. Während Extratextualität und Intermedialität ausschließlich textexterne Referenzformen bezeichnen, muss bei dem Bezug auf andere verbale Objekte zwischen einer textinternen und einer textexternen Beziehungsstruktur unterschieden werden.

Jede intertextuell organisierte Textstelle verweist als doppelt kodiertes Zeichen auf Bezugstexte und auf den sie umgebenden syntaktisch-semanticen Zeichenzusammenhang. Auf der syntagmatischen Achse lässt sich die intertextuell organisierte Textstelle als Zeichenfolge beschreiben, deren Elemente durch grammatikalische Konnexionen, Wiederaufnahme-Relationen oder thematische Verweise mit einem innertextuellen Kontext oder Kotext verflochten sind.¹³⁰

¹²⁸ Vgl. Bernd Lenz: Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen. In: Broich/Pfister 1985, S. 158-178, hier S. 159, Anm. 3.

¹²⁹ Ausnahmen bilden die Untersuchungen von Lenz (1985, S. 164) und Genette (1993, S. 383).

¹³⁰ „Gehen wir in einem Text von einem bestimmten Zeichen aus, so nennen wir alle übrigen Zeichen des Textes den Kontext dieses Zeichens“ (Jürgen Link: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmatische Einführung auf strukturalistischer Basis. 3. Aufl. München 1985, S. 40). Der Kotextbegriff stammt aus der Linguistik und bezeichnet dort den situativen Kontext, während der Begriff Kontext die syntaktische Umgebung des sprachlichen Zeichens benennt. In der Litera-

Die Beziehung zwischen einem Textelement und seinem Kotext wird als „Intratextualität“ bezeichnet und damit von Intertextualität als Beziehung zwischen einzelnen Texten oder Textklassen unterschieden.¹³¹ Die Analyse intratextueller Strukturen gibt Aufschluss über die kotextuelle Einbettung und die textimmanente Bedeutung der intertextuell organisierten Textstelle. Beide Momente sind für eine Intertextualitätsanalyse wichtig: die kotextuelle Einbettung erklärt die intertextuelle Markierung (Vgl. Kap. 2.4.2.); die textimmanente Bedeutung begründet die Sinnkomplexions- und Sinndiffusionsprozesse.

Auf der Grenze zwischen Intra- und Intertextualität steht die Paratextualität. Zum Paratext gehört „all jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und das als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“¹³² Die paratextuellen Elemente im selben Textband oder in den Textzwischenräumen bezeichnet Genette als „Peritext“¹³³, die Elemente außerhalb als „Epitext“.¹³⁴

Der Epitext lässt sich in den Intertext einordnen. Eine Sonderform der Intratextualität ist die Peritextualität, solange es sich um Elemente handelt, die auf der syntagmatischen Textachse angeordnet sind. Gehören paratextuelle Elemente mehr zur Institution des Buches als zu der des Textes (Umschlag, Waschzettel, Klappentext), bezeichnet Peritextualität eine gesonderte Form des Text-Text-Kontakts.

turwissenschaft versteht man den aussersprachlichen, situativen Kontext als Kontext im eigentlichen Sinn und den sprachlichen Zusammenhang einer Äusserung als Kotext. Vgl. dazu Michael Titzmann: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. 3. Aufl. München 1993 (= Information und Synthese; 5. UTB; 582), S. 50.

¹³¹ Grüber verwendet statt „Intratextualität“ den Begriff „Intertextualität“ (Vgl. Grüber 1983, S. 222).

¹³² Genette 1989, S. 12.

¹³³ Darunter versteht er Titel, Vor- und Nachwort, Motti, Kapitelüberschriften, Fußnoten, Anmerkungen etc., aber auch Waschzettel und Umschlag.

¹³⁴ Dies sind u. a. Briefe, Tagebuchnotizen, Interviewbeiträge, Selbst- und Fremdkommentare.

Paratextualität soll im Folgenden als Form der Referenz zwischen textuellen Äußerungsformen berücksichtigt werden, auch deshalb, weil erst der Bezug zum Paratext die intertextuelle Disposition eines Textes oder intertextuelle Markierung einer Textstelle offenkundig werden lässt (Vgl. Kap. 2.4.2.3.), zum Beispiel bei Motti¹³⁵.

¹³⁵ Vgl. Genette 1989, S. 141-156. Während Titel oder Kapitelüberschriften oft lediglich Anspielungen auf literarische Texte enthalten (Vgl. Genette 1993, S. 12), ist das Motto intertextuell von besonderem Interesse, da es ein intra-, ein para- und ein intertextuell organisiertes Textelement gleichzeitig darstellt. Zudem ist das Motto als Zitat formal identisch mit der referierten Textstelle des Bezugstextes und demzufolge Markierung und Markiertes in einem.

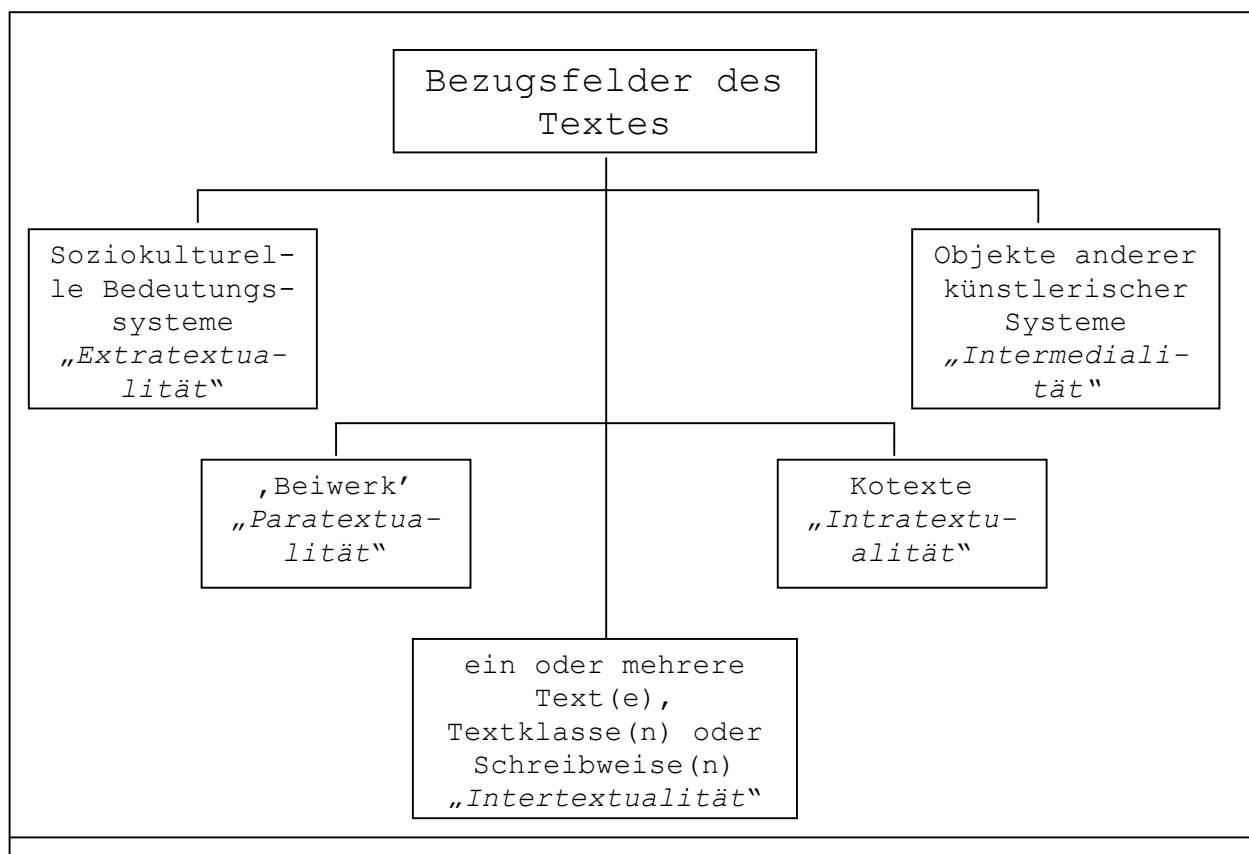


Abb. 2-1: Bezugsfelder des Textes

Quelle: Eigene Darstellung

Unter Abgrenzung der Extratextualität, Intermedialität, Intra- und Paratextualität stellt sich Intertextualität als Referenz eines Textes auf einen oder mehrere andere Texte, eine Textklasse oder Konvention desselben Mediums dar. Als spezifische textuelle Qualität manifestiert sie sich zwischen einem referierenden Text und mindestens einem Bezugstext.

Als referierender Text wird bei einer Intertextualitätsanalyse meist ein einzelner literarischer Text untersucht, von dem ausgehend die Interferenzstrukturen zum Bezugstext beschrieben werden.¹³⁶ Dem referierenden Text steht als Referenzobjekt der

¹³⁶ Statt „referierender Text“ werden in der Forschungsliteratur auch folgende Termini verwandt: „Phänotext“ (Kristeva, Saumjan), „manifeste Text“ (Lachmann, Holthuis, Hebel), „Hypertext“ (Genette), „pluraler/multipler Text“ (Barthes), „sekundärer Text“ (Grivel) sowie „Posttext“ (Greber). Sehr selten wird unter dem referierenden Text eine Textgruppe oder -klasse verstanden, die in affirmativer oder negierender Absicht Bezug auf einen Einzeltext oder eine andere Textklasse nimmt. Nies bringt als Beispiel für die Bezugnahme einer ganzen Textgruppe auf einen Einzeltext die Robinsonaden (affirmative Bezugnahme) und Anti-Utopien (negierende Bezugnahme; Vgl. Fritz Nies: Frage und Antwort als dialogische Struktur

Bezugs- oder Prätext gegenüber.¹³⁷ Prätext eines literarischen Textes kann jeder weitere Text oder eine Textklasse sein. Bezüge zu einem oder mehreren individuellen Text(en) werden als Einzeltextreferenz bezeichnet, Verweise auf eine bestimmte Gattung, ein Textsortenmuster oder eine spezifische Schreibweise als Systemreferenz (Vgl. Kap. 2.4.3.1.).

Nur bei Einzeltextreferenzen unterscheidet man die verschiedenen Intertextualitätstypen nach der Frequenz der referierten Texte. Frequenz meint dabei die Anzahl, Streubreite, Dichte und Häufigkeit der Referenzen.¹³⁸

Einzeltextreferenzen erfolgen in der Regel als allographe Intertextualität zwischen Texten verschiedener Autoren. Die Intertextualitätsforschung kennt jedoch auch die autographe Intertextualität oder Autotextualität als Referenz auf einen Prätext des gleichen Autors.¹³⁹ Als Sonderfall intertextueller Bezüge gilt die Pseudo-Intertextualität. Sie dient entweder der Schein-Authentizität, indem sie mit bekannten Formen des

im Verhältnis von Autor zu Autor (Werk zu Werk). In: Lachmann 1982a, S. 185-189, hier S. 187).

¹³⁷ Die Begriffe „Prätext“ (Pleynet), „Bezugstext“ und „Referenztext“ (Lachmann, Holthuis) werden im Folgenden synonym verwendet. Die Forschungsliteratur kennt auch folgende Termini: „Genotext“ (Kristeva, Saumjan), „Hypotext“ (Genette), „primärer Text“ (Grivel), „latenter (Inter-)Text“ (Freud, Hebel), „Text im Text“ (Tartuer Schule) und „Subtext“ (Rusinko, Taranovsky).

¹³⁸ Vgl. Pfister 1985a, S. 30; Heinrich F. Plett (1991a): Intertextualities. In: Plett 1991b, p. 3-29, hier p. 9, 11 u. 18. Holthuis 1993, S. 97; Petöfi/Olivi 1988a, S. 337; Wolfgang Karrer: Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion. In: Broich/Pfister 1985, S. 98-116, hier S. 103. Monika Lindner: Integrationsformen der Intertextualität. In: Broich/Pfister 1985, S. 116-135, hier S. 121. Genette spricht nur für den Fall, dass auf den/die Text(e) auszugsweise als Zitat oder Anspielung Bezug genommen wird, von Intertextualität; für die Referenz auf den Prätext als Ganzen behält er sich den Terminus *Hypertextualität* vor. Genette definiert Intertextualität als „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, das heißt in den meisten Fällen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“ (Genette 1993, S. 10). Hypertextualität bezeichne hingegen die Überlagerung eines Textes durch einen anderen (ebd., S. 15).

¹³⁹ Autographe Intertextualität wird von Holthuis auch als „Auto-Intertextualität“, allographe Intertextualität als „Hetero-Intertextualität“ bezeichnet (Vgl. Holthuis 1993, S. 44f.). Vgl. auch Genette 1993, S. 75. Intratextualität ist eine besonders verdichtete Form der Autotextualität (Vgl. Ulrich Broich (1985c): Zur Einzeltextreferenz. In: Broich / Pfister 1985, S. 48-52, hier S. 49).

Belegs oder Bildungszitats arbeitet oder sie imitiert nur noch.¹⁴⁰

Referierender Text, Bezugstext und eine Beziehung zwischen beiden Texten¹⁴¹ konstituieren Intertextualität.

2.4.1.4. Vertikale Kontextsysteme

Auf der syntagmatischen Achse unterhält eine intertextuell organisierte Textstelle Beziehungen zu ihrem Kotext als dem unmittelbaren Zeichenzusammenhang, in dem sie erscheint (Intratextualität), und zu ihrem Peritext als dem Beiwerk, das aus einem Text ein Buch werden lässt (Paratextualität).

Auf der paradigmatischen Achse referiert das intertextuell organisierte Textsegment auf den soziokulturellen Kontext, der jeden Text als sozialhistorische Produktions- und Rezeptionssituation umgibt (Extratextualität), und auf bestimmte Prätex-

¹⁴⁰ Vgl. Ulrich Suerbaum: Fiktion der Intertextualität. Text im Text bei Daniel Defoe. In: Ilse Nolting-Hauff/Joachim Schulze (Hgg.): Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten. Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag. Amsterdam 1988. S. 257-275.

¹⁴¹ Lachmann bezeichnet die Text-Text-Relation als „impliziten Text“: „Der implizite Text ist der Ort der Überschneidung von präsentem und absentem Text, der Ort der Interferenz von Texten, die kulturelle Erfahrungen als kommunikative vermittelt und kodiert haben.“ (Lachmann 1990a, S. 63). Auch Frey versteht die zwischentextliche Beziehung als Text, „dessen Teile - die Einzeltexte - einander gegenseitig so verändern, daß sie ihre Beziehung zueinander bedeuten.“ (Frey 1990, S. 23. Vgl. auch ebd. S. 8 u. S. 21f.). Im Sinne der Denkfigur der Ambivalenz bei Bachtin konstituieren Text und Prätext durch ihre Beziehung zueinander einen ‚Zwischen-Text‘, der ein gedankliches Drittes als dynamische Textinterferenz darstellt. Um dem impliziten Text als einem dritten ‚Text‘-Element neben referierendem Text und Prätext Rechnung zu tragen und um den Charakter des textuellen ‚Zwischen‘ zu betonen, wird die Textbeziehung im Folgenden mit dem Terminus *Intertext* gekennzeichnet. Der Begriff *Intertext* besitzt allerdings mindestens fünf verschiedene Bedeutungen: (1) der referierende Text als intertextuell organisierter Text (Beispielsweise Erika Greber: Intertextualität und Interpretierbarkeit des Textes. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks. Diss. München 1989 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen; Bd. 60. NF, Reihe C: Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit; 8); Plett 1991a); (2) als Referenz- oder Prätext (Beispielsweise Hebel 1989b, Lachmann 1990a); (3) als Summe der Texte, die im Rezeptionsakt mit dem Text in Verbindung gebracht werden können (Beispielsweise Michael Riffaterre: Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive. In: Worton/Still 1990, p. 56-78 u. ders. Semiotics of Poetry. London 1980; Charles Grivel: Serien textueller Perzeption. Eine Skizze. In: Schmid/Stempel 1983, S. 53-83); (4) als Textbeziehung zwischen referierendem Text und Referenztext (Vgl. Roland Barthes: S/Z. Übers. Jürgen Hoch. Frankfurt/M. 1987) und (5) als *texte généralisé* (Vgl. Barthes 1987 u. ders. Über mich selbst. Aus d. Franz. v. Jürgen Hoch. München 1978).

te, Textsorten oder Gattungskonventionen bzw. Objekte anderer künstlerischer Systeme (Intertextualität und Intermedialität). Diese Referenzformen bilden bestimmte Kontextsysteme aus.

Auf der horizontalen Ebene lassen sich diese Kontextsysteme als Interferenzen zwischen den internen Verweisstrukturen im referierenden Text und im Prätext beschreiben. Nach Ben-Porat steht die Bestimmung der kotextuellen Bedeutung einer Textstelle des referierenden Textes am Beginn eines sich sukzessiv entfaltenden Lektüre- und Interpretationsprozesses. Als basale lokale Interpretation, die dem Zeichenzusammenhang, in dem das intertextuelle Signal erscheint, einer entsprechenden Bedeutung zuordnet, bietet die Bestimmung der textimmanenten Funktion der referierenden Textstelle die Grundlage für alle weiteren Interpretationsschritte.¹⁴²

Erscheint das Pendant zur intertextuell organisierten Textstelle im Prätext ebenfalls als eine identifizierbare Zeichenfolge, so muss auch hier die kotextuelle Einbindung und textimmanente Funktion bestimmt werden. Eine solche Bedeutungszuweisung des Zeichenzusammenhangs des Bezugstextes, in dem das referierte Textsegment erscheint, stellt die zweite lokale Interpretation dar. Beide kotextuellen Bedeutungen werden in einem dritten Lektüreschritt so zueinander in Beziehung gesetzt, dass die Intratextualität des referierenden Textes und die Intratextualität des Prätextes in ein Spannungsverhältnis zueinander gebracht werden.

Diese Präsenz und wechselseitige Konfrontation der kotextuellen Bedeutungen im Intertext wird als intertextuelle Sinnkom-

¹⁴² Vgl. Ziva Ben-Porat: The Poetics of Literary Allusion. In: PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1, 1976, p. 105-128, hier p. 110f. „Each intertextual reference is the occasion for an alternative: either one continues reading, taking it only as a segment like any other, integrated into the syntagmatic structure of the text, or else on turns to the source text, carrying out a sort of intellectual anamnesis where the intertextual reference appears like a paradigmatic element that has been displaced, deriving from a forgotten structure.“ (Jenny 1982, p. 44).

plexion beider Textstellen lesbar.¹⁴³ Übertragen auf eine Intertextualitätsanalyse stellen der erste und zweite Lektüreschritt die Bestimmung der kotextuellen Einbettung und textimmanenten Funktion der intertextuell organisierten Textstelle im referierenden Text und der markierten Textstelle im Prätext dar. Der dritte Lektüreschritt ist äquivalent zu einer abschließenden Konkretisierung der intertextuellen Funktion des Text-Text-Bezugs (Vgl. Kap. 2.4.3.4.2.).

Auf der vertikalen Ebene kann eine Interferenz zwischen den kontextuellen Bezügen des intertextuell organisierten Textes und den inter- und extratextuellen Referenzen des Bezugstextes konstatiert werden. Hoesterey nennt die Bezüge des Textes zu einem oder mehreren Prätexten primäre Intertextualität, die Bezüge zum Kontext des Bezugstextes sekundäre Intertextualität.¹⁴⁴ Jedem intertextuell organisierten Textsegment, dem auf der syntagmatischen Achse nur gleichwertige Elemente, andere Textsegmente zugeordnet sind (surface context), steht somit auf der paradigmatischen Achse ein expandierter inter- und extratextueller Kontext (*Infracontext*) gegenüber.

"The relationship between surface context and infracontext is thus not a = b, but a < A: within its framework, a vertical system is *isosemantic*."¹⁴⁵

Die primären und sekundären kontextuellen Bezüge von Text und Prätext kreieren einen Intertext als „vertikal-assoziative Sinndimension“.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. Ben-Porat 1976, p. 110f.

¹⁴⁴ Vgl. Hoesterey 1988, S. 102 u. 114. Diese Terminologisierung wird von Edelsbach übernommen (Vgl. Eva Edelsbach: Bobrowskis Widmungstexte an Dichter und Künstler des 18. Jahrhunderts. Dialogizität und Intertextualität. Diss. St. Ingbert 1990 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Bd. 19), S. 15). Die primäre Intertextualität stellt nach Anthony L. Johnson den „denotative nucleus“ dar, auf dem die sekundäre Intertextualität ein „connotative cytoplasm“ aufbaut (Anthony L. Johnson: Allusion in Poetry. In: PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, Vol. 1, 1976, p. 579-587, hier p. 580). Vgl. dazu auch Udo J. Hebel: Towards a Descriptive Poetics of Allusion. In: Plett 1991b, p. 135-164, hier p. 138.

¹⁴⁵ Claes Schaar: Vertical context systems. In: Ringbom 1975, p. 146-157, hier p. 149.

Für eine Intertextualitätsanalyse lassen sich mit dem vertikalen Kontextsystem historische Textverarbeitungsstrategien ermitteln und die Transformationsprozesse beobachten, mit denen kulturelles Wissen weiter- und umgeschrieben wird, beispielsweise das von Smirnov untersuchte „zitierte Zitat“¹⁴⁷.

Derartige Kontextsysteme erscheinen methodisch kaum beherrschbar und lediglich ansatzweise rekonstruierbar.¹⁴⁸

2.4.2. Markierungen der Intertextualität

2.4.2.1. Der Marker: doppelt kodiertes Textzeichen

Jeder intertextuell organisierte Text weist Textsegmente auf, die als Schaltstellen zwischen Text und Prätext fungieren. Diese gehören als Referenzsignale oder intertextuelle Marker (m), die die Interferenz zwischen Text und Prätext motivieren, zur Generierung von Intertextualität.

Der Marker ist seiner Struktur nach ein doppelt kodiertes Textzeichen, ein „dual sign“ (Riffaterre). Er gehört zum syn-

¹⁴⁶ Renate Lachmann: Intertextuelle Strukturen in Vladimir Kazakovs ‚Osibka Zivych‘. In: Döring-Smirnov/Rehder/Schmid 1984, S. 345-364, hier S. 347. „In der Absorption und Konsumption der fremden Texte entsteht der neue Text als deren semantische Komplexion, die weniger in einer horizontal-linearen Textqualität als vielmehr in einer vertikal-tabellarischen Struktur der Intertextualität repräsentiert ist.“ (Ebd.) Vgl. auch Claes Schaar: Linear sequence, spatial structure, complex sign, and vertical context system. In: Poetics, Vol. 7, 1978, p. 377-388, hier p. 382; Carmela Perri: On alluding. In: Poetics, Vol. 7, 1978, p. 289-307, hier p. 296.

¹⁴⁷ „[Bei diesem] kann ein Prototext als Spielraum, in dem Sinnoperationen ausgeführt werden, dienen. In dieser intertextuellen Situation werden semantische Operationen dem Prototext vom neuen Text vorgegeben, so daß die Sinninformation eines früheren Textes (bzw. dessen Abschnittes) im folgenden Kunstwerk gespeichert wird. [...] Wenn das konstruierende Zitat zutage tritt, dann wird die unmittelbare Sinnperzeption des älteren (bzw. des älteren und des jüngeren Textes) verändert.“ (Igar P. Smirnov: Das zitierte Zitat. In: Schmid/Stempel 1983, S. 273-290, hier S. 288). Vgl. dazu auch Hermann Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. 2., durchges. Aufl. Stuttgart 1967.

¹⁴⁸ Dies liegt u. a. daran, dass sich die Bedeutung eines Textes erst im Akt der Lektüre einstellt, wobei die jeweilige Lektürestراتيجية von der geistes- und sozialgeschichtlichen Disposition des Rezipienten, der Textvermittlung und Bearbeitungen abhängig ist. Bei der Rekonstruktion vertikaler Kontextsysteme spielt daher die Aufarbeitung der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Prätextes als Intertextualitätsgeschichte eine große Rolle. Mit ihrer Hilfe kann versucht werden, die ‚Bedeutung‘ zu bestimmen, auf die der spätere Text reagiert. Auch Lachmann erwähnt, der implizite Text könne nur „annähernd, das heißt horizontbedingt“ (Lachmann 1990a, S. 63) beschrieben werden.

tagmatischen Zeichenzusammenhang im referierenden Text, hat eine kotextuelle Bedeutung und eine textimmanente Funktion, ist aber „always identifiable as an element or pattern belonging to another independent text.“¹⁴⁹ Der Marker verweist damit auf den Kotext (Intratextualität) und die Prätexte, die mit seiner Hilfe in die Textstruktur des referierenden Textes sedimentiert worden sind.

Der Bestimmung des Referenzsignals als ‚dual sign‘ steht Pletts Versuch gegenüber: Danach substituiert der Marker ein bestimmtes Textelement einer ‚ursprünglicheren‘ oder ‚eigentlichen‘ Textfassung und bleibt in der späteren Textform als Fremdkörper erhalten.

„Das Zitat ist ein aus einem Prätext abgeleitetes Sprachsegment, das in einen (Folge)Text eingelassen ist, wo es ein *proprie*-Segment substituiert.“¹⁵⁰

Eine solche Definition funktionalisiert das Referenzsignal einseitig, indem seine Aussagekraft auf die Bedeutung im Ko- und Kontext des referierenden Textes reduziert wird. Die Verweis- und Konnexionsfunktion des Referenzsignals fehlen dabei.¹⁵¹

„The dual sign is an equivocal word situated at the point where two sequences of semantic or formal associations intersect. Nodal point might be a better image, since the word links together chains of associations drawn along parallel path by the sentence.“¹⁵²

Der Verweis des doppelt kodierten Textzeichens auf den Prätext ist stets eine *Referenz in absentia*, da der Bezugstext durch den Marker nur repräsentiert wird. Auch wenn die Textsequenz

¹⁴⁹ Ben-Porat 1976, p. 108. Vgl. auch Perri 1978, p. 290: „‘Allusion’ means the marker in the alluding text, the sign - simple or complex - that points to a referent by echoing it in some way.“ Broich hält beide Definitionen des Markers (Ben-Porat) für zu abstrakt (Vgl. Ulrich Broich (1985a): Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich/Pfister 1985, S. 31-47, hier S. 34), liefert jedoch keine alternative Definition der Markierung.

¹⁵⁰ Heinrich Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. In: Broich/Pfister 1985, S. 78-98, hier S. 81.

¹⁵¹ Plett 1985, S. 81.

¹⁵² Riffaterre 1980, p. 86. Vgl. auch ders. 1990, p. 58 u. 75. Vgl. auch Perri 1978, p. 295.

des Prätextes im referierenden Text re-linearisiert erscheint, wird der Bezugstext nicht re-produziert.¹⁵³ Das Referenzsignal ist Teil des Zeichenzusammenhanges des referierenden Textes, hat hier seine kotextuelle Einbettung und eine textimmanente Bedeutung. Gleichzeitig verweist es als Zitat oder Allusion auf ein bestimmtes Textsegment des Prätextes, das dort kotextuell eingebunden ist.¹⁵⁴

m_1 und m_2 sind im Falle eines Zitats lediglich formal identisch. Sie weisen unterschiedliche (kotextuelle) Bedeutungen auf, die zur Bestimmung der intertextuellen Spannung zwischen Text und Prätext berücksichtigt werden müssen.¹⁵⁵ Bei allen anderen Formen des Text-Text-Kontakts müssen neben Marker und markiertem Prätextelement auch die Modifikationen des Markers gegenüber seinem Pendant im Referenztext beschrieben werden.

„Zur Unzugehörigkeit des Zitats gehört, daß die Texte sich füreinander öffnen. Der Text, der gibt, und der Text, der nimmt, beanspruchen es beide, und doch muß jeder es dem anderen überlassen. Das Zitat reißt die Texte auf, oder macht sie mindestens porös, so, daß sie ineinander einfließen oder eingreifen.“¹⁵⁶

Als Referenz *in absentia* stellt der intertextuelle Marker eine besondere Beziehung zum Prätext her. Er vermag dessen ko- und kontextuelle Bedeutung einzuholen, eventuell ein vertikales Kontextsystem aufzubauen, in dem er nur auf ausgewählte Prätextelemente Bezug nimmt. Die generelle Referenzstruktur des

¹⁵³ Vgl. Holthuis 1993, S. 92f.

¹⁵⁴ Ben-Porat nennt das Pendant zum Marker im Bezugstext „the marked“ (Vgl. Ben-Porat 1976, p. 110).

¹⁵⁵ „Am interessantesten ist jedoch, daß die unveränderten Wörter die Schlüsselrolle spielen - wir nannten sie den Kern der Entsprechung -, wobei aber gerade diese Wörter sich ihrem Wesen nach im Original und in der Parodie am stärksten unterscheiden und dadurch anschaulicher die These demonstrieren, daß das poetische Wort vom Kontext abhängig ist.“ (Isaak I. Revzin: Das Schema einer Sprache mit endlich vielen Zuständen und die Möglichkeiten, es in der Poetik anzuwenden (zum Mechanismus der Parodie). In: Ihwe 1971, S. 587-602, hier S. 589). Vgl. dazu Ben-Porat 1976, p. 115, Anm. 10. Heinrich Plett sieht dagegen das Zitat (Z) als Element des referierenden Textes und des Referenztextes. Er unterscheidet zwei Existenzformen des Zitats: Intertextuelle Derivation ($Z_1 = Z_2$) und intertextuelle Identität ($Z_1 = Z_2$; Vgl. Plett 1991a, p. 9).

¹⁵⁶ Frey 1990, S. 51. Vgl. zum Zitat auch Meyer 1967.

Markers zum Prätext wird oft als metonymische Beziehung charakterisiert.¹⁵⁷

Perri wendet zu Recht ein, die Beziehung des Markers zum Referenztext sei keine *pars pro toto*-Relation, bei der das gesamte Bedeutungspotential des Prätextes aufgerufen werde. Der Marker verweist zwar trotz Bezugnahme auf eine bestimmte Textstelle des Prätextes auf den kompletten Prätext. Durch die Selektion des Prätextelementes (m_2) wird jedoch eine perspektivische Beziehung zum Referenztext geschaffen.¹⁵⁸ Die Auswahl von m_2 sagt etwas über die Konnotationen des vertikalen Kontextsystems, die in die intertextuelle Relation miteinbezogen werden.¹⁵⁹

Die genaue Bestimmung der textimmanenten Funktion der referierten Textelemente bedingt die Analyse der Verweisstruktur des referierenden Textes. Zugleich führt die Selektion bestimmter Prätextelemente zu deren partieller Isolation. Diese schafft Raum für eine neue Lektüre des Referenztextes. Die Text-Text-Relation definiert sich somit nicht als Repräsentation eines Textes im anderen, sondern als reziproke Textbeziehung, deren sinndynamisierende Kraft beide Texte erfasst.

¹⁵⁷ „In its manifest belonging to a larger independent system (the evoked text) the marker maintains the metonymic structure of the relationship sign-referent which characterizes all allusions. An 'object' is represented by one of its components or by one of the systems to which it belongs. The metonymic structure is maintained in another sense as well. In terms of the end product, the formation of intertextuell patterns, the marker regardless of the form it takes - is used for the activation of independent elements from the evoked text.“ (Ben-Porat 1976, p. 108f. Vgl. auch Udo J. Hebel (1989a): *Intertextuality, Allusion, and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. New York 1989 (= *Bibliographies and Indexes in World Literature*; 18), p. 139).

¹⁵⁸ Vgl. Perri 1978, p. 292, 297 u. 299. Auch Schaar kritisiert die Bestimmung der Marker-Prätext-Beziehung als metonymische Relation: „The view that the 'allusion' is metonymic in character seems to me to be a rather mechanistic concept which ignores the function of the system, the formation of the sign. The point is that surface- and infra-context merge so that a homogeneous though complex unit of meanings emerges in the act of perception, and in this unit the boundary between part and whole is obliterated.“ (Schaar 1978, p. 384).

¹⁵⁹ Ben-Porat gibt zu bedenken, eine solche Referenz müsse die Prätextelemente nicht in ihrer ursprünglichen Ordnung belassen (Ben-Porat 1976, p. 109).

2.4.2.2. Identifizierung des Markers

Der Begriff ‚Marker‘ legt nahe, dass das Referenzsignal neben seinem Verweis auf Kotext und Prätext auch sich als referierendes Element markiert. Riffaterre vergleicht die Struktur des doppelt kodierten Textzeichens mit der Funktionsweise der Syllepse, bei der ein Wort (oder Satzteil) mehreren syntaktisch oder semantisch verschiedenen Satzteilen zugeordnet ist. Ähnlich werde die Zugehörigkeit des Markers zu einem anderen Kotext als „ungrammaticality“ dechiffrierbar.¹⁶⁰

„Das doppelt kodierte Element verweist auf die Syntax, die es konstituiert, das heißt auf eine präsenzte Zeichenreihe von textueller Konsistenz, und gleichzeitig - als Isotopiebruch - auf absente Texte.“¹⁶¹

Wird eine solche intratextuelle Defizienz auf den verschiedenen Textebenen oder im Rahmen der unterschiedlichen Präsentationsformen des Textes erkennbar, sprechen u. a. Broich und Füger von „Markierung der Intertextualität“. Markierung bestehe dann, wenn der Autor den Bezug auf den Prätext intendiert und dem Leser so die intertextuellen Bezüge signalisiert werden, unabhängig davon, ob der Leser die Referenzsignale entschlüsselt oder nicht.¹⁶² Broich führt dazu aus:

„Nach diesem Konzept liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt. [...] Es liegt daher nahe, daß Verfasser solcher Texte deren intertextuelle Bezüge auf irgendeine Weise markieren, damit der Leser diese Bezüge sieht und sie auch als intendiert erkennt. [...] [Dies bedeutet jedoch nicht], daß Intertextualität in jedem Fall durch entsprechende Signale markiert sein muß, daß Markiertheit also ein notwendiges Konstituens von Intertextualität ist.“¹⁶³

¹⁶⁰ Riffaterre 1990, p. 71. Vgl. dazu auch Lausberg 1984, S. 105f. Culler versteht die Marker als Präsuppositionen, die auf einen entsprechenden Prätext ‚mitverweisen‘: „The first is to look at the specific presuppositions of a given text, the way in which it präduces a pre-text, an intertextual space whose occupants may or may not correspond to other actual texts.“ (Culler 1976, p. 1395).

¹⁶¹ Lachmann 1990a, S. 80.

¹⁶² Vgl. Broich 1985a, S. 31f.

¹⁶³ Ebd. Füger erklärt dazu, solche Fälle könnten als markiert gelten „als hier die Referenz auf den Prätext sowie die damit verbundene Absicht des Autors vom Leser erkannt werden sollen, der Bezugnahme also eine für das Gelingen des Kommunikati-

Zur „Nullstufe intertextueller Markierung“, das heißt zur nicht-markierten Intertextualität zählen nach dieser Skalierung nur solche Bezüge¹⁶⁴, die vom Autor nicht intendiert worden sind. Die gleichen Autoren rechnen nur intendierte und markierte Textreferenzen zum ‚Kernbereich‘ der Intertextualität.¹⁶⁵ Diese Definition widerspricht der Markierung zentralen Thesen der Intertextualitätstheorie von Kristeva oder Barthes. Zugleich etabliert sie eine hermeneutische Fundierung der Intertextualität, die für die Praxis problematisch wird¹⁶⁶, denn welches Kriterium macht es möglich, zwischen bewussten oder unbewussten Zitaten zu differenzieren, wenn dem Rezipienten nur der Text zur Verfügung steht? Broich und Füger scheinen den Grad der Expliztheit der Markierung als Hinweis auf die Intentionalität zu sehen.¹⁶⁷

Liegt allerdings eine intertextuelle Markierung dann vor, wenn die Textbezüge vom Autor intendiert verarbeitet worden sind, dann kann die Expliztheit der Markierung nicht gleichzeitig Indikator für die Autorintention sein. Intertextualität kann nicht dadurch objektiviert werden, dass man ihre Referenzstrukturen rezeptionsunabhängig zu formulieren versucht. Die Markierung ist einem Textsegment nicht äußerlich, das heißt eine vom Autor beigefügte Zeichenqualität. Ein Textelement des referierenden Textes wird erst dann zu einer intertextuellen Markierung, wenn es vom Rezipienten als ein Referenzsignal erkannt wird.

onsprozesses wesentliche und deshalb als solche kenntlich zu machende Aufgabe zugewiesen wird.“ (Wilhelm Füger: Intertextualia Orwelliana. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 21, 1989, S. 179-200, hier S. 181)

¹⁶⁴ Vgl. Füger 1989, S. 181.

¹⁶⁵ Vgl. Pfister 1985a, S. 27; Broich 1985b, S. 48; Füger 1989, S. 181; Wolf Schmid: Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puskins Posthalternovelle und ihre Prätexte. In: Schmid/Stempel 1983, S. 140-187, hier S. 143.

¹⁶⁶ Vgl. Wolfram Groddeck: ‚Und das Wort hab‘ ich vergessen.‘ Intertextualität als Herausforderung und Grenzbestimmung philologischen Kommentierens, dargestellt an einem Gedicht von Heinrich Heine. In: Martens 1993, S. 1-10, hier S. 3, 6 u. 10.

¹⁶⁷ Vgl. Broich 1985a, S. 33; Füger 1989, S. 182.

„There cannot be an intertext without the awareness of it.“¹⁶⁸

Jede drucktechnische oder grammatikalische Hervorhebung kann den intertextuellen Marker nur *zusätzlich* ‚markieren‘. Ein Textelement muss immer erst als Schaltstelle zwischen der syntagmatischen Einbettung und der paradigmatisch-intertextuellen Expansion lokalisiert werden, bevor das Vorliegen von Markierungsformen konstatiert werden kann. Ein Rezipient ohne ‚Intertextualitätsbewusstsein‘ rezipiert einen intertextuell organisierten Text nicht-intertextuell.

2.4.2.3. Markierungen des Markers

Die Hervorhebungen des Markers werden nach dem Grad der Explizitheit in explizite und implizite Markierungen sowie Mischformen differenziert.¹⁶⁹ Das Verständnis von ‚explizit‘/‚implizit‘ ist nicht eindeutig.¹⁷⁰ Holthuis zählt zu den expliziten Markierungen alle Marker, die „durch konventionalisierte graphotextologische Markierungen und durch bibliographische Angaben gekennzeichnet sind.“¹⁷¹ Implizite Markierungen seien nur „aus der spezifischen Disposition des Textes selbst zu erschließen.“¹⁷²

Holthuis' Unterscheidung orientiert sich an wissenschaftlicher Zitationsweise und eignet sich daher kaum zur Differenzierung literarischer Markierungsformen. Die Kategorie der impliziten Markierung wird oft überladen, in dem ihr alle Arten literatureigener Signalisierung von Intertextualität zugeordnet werden. Zudem ergibt sich aus der dargestellten Typologisierung

¹⁶⁸ Riffaterre 1990, p. 75. Vgl. Ben-Porat 1976, p. 110; Jenny 1982, p. 44; Plett 1985, S. 95; Wolf-Dieter Stempel: Intertextualität und Rezeption. In: Schmid/Stempel 1983, S. 85-109, hier S. 104; Lachmann 1990a, S. 60.

¹⁶⁹ So beispielsweise Plett 1985, S. 85; Plett 1991a, p. 11f.; Holthuis 1993, S. 108-111; Hoesterey 1988, S. 168f.

¹⁷⁰ So zählt Plett Anführungszeichen oder Kursivdruck 1985 zu den expliziten Markierungen, 1991 aber zu impliziten Markern (Vgl. Plett 1985, S. 85 vs. ders. 1991a, p. 12).

¹⁷¹ Holthuis 1993, S. 109.

¹⁷² Ebd., S. 110.

außer der Notierung (explizit / implizit) kein Erkenntnisgewinn.

Lindner und Moennighoff beschreiben die intertextuellen Marker hinsichtlich ihrer Integration auf den verschiedenen Textebenen des referierenden Textes. Eine solche Klassifikation hat den Vorteil, dass bei der Bestimmung der Integrationsform des Markers Aussagen über die perspektivische Beziehung zum Referenztext getroffen werden können.¹⁷³ Mit der Annahme eines Textebenenmodells wird die Analyse von Elementen- und Struktur-Repräsentationen sowohl auf der *discours*- als auch auf der *histoire*-Ebene möglich (Vgl. Kap. 2.4.3.2.).¹⁷⁴

Markierungen auf der phonologischen Ebene findet man oft bei Gattungs- oder Stilparodien (Pastiche). Durch die Übernahme metrischer Muster, das Nachempfinden spezifischer Satzbildungsmuster oder die Nachbildung phonologischer Eigentümlichkeiten kann dabei auf eine bestimmte lyrische Gattung, den Stil eines Autors oder eine literarhistorische Epoche verwiesen werden.¹⁷⁵

Auf der lexikalisch-semantischen Textebene ergeben sich Markierungsformen durch Transformation von Wortbildungsmustern oder rhetorischen Wortformen sowie durch Übernahme von Schlüs-

¹⁷³ Vgl. Lindner 1985, S. 119f. sowie Burkhard Moennighoff (1997a): Intertextualität im scherzhaften Epos des 18. Jahrhunderts. Diss. Göttingen 1991 (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen, englischen und skandinavischen Philologie; 293), S. 20-35. Sowohl Lindner als auch Moennighoff bezeichnen ihre Textebenenklassifikation nicht als Typologie von Markierungsformen. Moennighoff nennt seine Klassifikation „Intertextualitätsebenen“ oder „Bereiche der Intertextualität“ (Ebd., S. 19 u. 36). Da beide unter diesen Stichworten Erscheinungsformen von intertextuellen Markern beschreiben, werden hier ihre Typologisierungen dargestellt.

¹⁷⁴ Dies stellt eine wichtige Revision des poststrukturalistischen Textbegriffs im Sinne einer Semiotik der Intertextualität dar. Die Annahme eines Textebenenmodells steht im Gegensatz zum poststrukturalistischen ‚Textgewebe‘, das eine räumliche und zeitliche Ausdehnung, aber keine Tiefendimension aufweist. Eine Semiotik der Intertextualität benötigt jedoch die Differenzierung des Textes in Textebenen.

¹⁷⁵ Vgl. Holthuis 1993, S. 113. Genette nennt zwei Bedingungen für Persiflage, die für jede karikierende Stilparodie oder jedes Pastiche gelten: ihr Gelingen ist erstens davon abhängig, daß der zu parodierende Autor „berühmt“ ist, und zweitens davon abhängig, daß dieser Autor „imitierbar ist, d. h., daß er markante Charakteristika, Tics, Besonderheiten aufweist. Auch dies versteht sich von selbst: um einen Stil nachahmen zu können, muß man es mit einem Stil, mit einer spezifischen Schreibweise zu tun haben.“ (Genette 1993, S. 129).

selwörtern. Als solche sind beispielsweise Allusionen von Titeln zu nennen, die sich bereits aufgrund ihrer Position zu Beginn eines Textes und aufgrund ihrer Kennzeichnungsfunktion literarischer Texte als Signalcharakter eignen.¹⁷⁶ Titelzitate oder -allusionen funktionieren daher oft als „thematische Titel“, indem sie eine Rezeptionsstrategie vorgeben, die den Vergleich der im Text dargebotenen Handlungssequenzen oder Motivstrukturen mit dem Referenztext provoziert.¹⁷⁷ Die perspektivische Brechung des Prätextes durch die Auswahl des Markers ist durch ein Titelzitat besonders schwach, da hierbei der gesamte Referenztext abgerufen wird. Beispiele für solche „Inter-Titel-Relationen“ sind Texte wie „Dr. Faustus“ (Thomas Mann), „Neue Lebensansichten eines Katers“ (Christa Wolf), „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ (Gottfried Keller) – oder „Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl“ (Adolf Muschg).¹⁷⁸ Auf der lexikalisch-semantischen Ebene des Textes findet man zudem Signalisierungen von Intertextualität durch Sprach- oder Codewechsel.¹⁷⁹

Zu den Markierungen auf der pragmatischen Textebene zählt Lindner die Referenzsignale, die in die fiktive Sprecher-Hörer-Relation, das heißt in die Erzählstruktur des Textes

¹⁷⁶ Nach Broich gehören sie zu den am häufigsten verwendeten Mitteln, einen Text-Text-Bezug zu signalisieren. Vgl. Broich 1985a, S. 36. Vgl. auch Genette 1989, S. 77.

¹⁷⁷ Dies gilt auch für Muschgs „Roten Ritter“. Zum Begriff des „thematischen Titels“ vgl. Genette 1989, S. 79. Genette ersetzt mit diesem Begriff Hoeks den Terminus „objektaler Titel“ (Vgl. ebd., S. 80).

¹⁷⁸ „Inter-Titel-Relation“ ist eine Übersetzung von Hoeks „intertitularite“. Vgl. dazu Holthuis 1993, S. 148. Zu weiteren Möglichkeiten der Titelzitate und -allusionen vgl. ebd., S. 147-153; Genette 1993, S. 54-57; Broich 1985a, S. 35-38; Wolfgang Karrer: Titles and Mottoes as Intertextual Devices. In: Plett 1991b, p. 122-134, S. 122-134; Arnold Rothe: Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte. Frankfurt/M. 1986 (Das Abendland; NF; 16); Gerard Genette: Structure and Functions of the Title in Literature. In: Critical Inquiry, Vol. 14, 1987/88, p. 692-720; Wulff, Hans J.: Zur Textsemiotik des Titels. 3., erw. Aufl. Münster 1985 (= Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik; 12).

¹⁷⁹ Plett nennt sieben Formen des Codewechsels, die einen intertextuellen Marker darstellen können: interlingual, diachrone, diatopisch, diastrastisch, diatypisch, graphemisch und prosodisch. Vgl. Plett 1985, S. 85 sowie Plett 1991a, p. 11. Zum Codewechsel als Markierungsform vgl. auch Hoesterey 1988, S. 169 sowie Füger 1989, S. 182f. Als diatopische und diastratische Markierungen sind beispielsweise Formen von Dialogizität zu klassifizieren, die Bachtin am humoristischen Roman des 18./19. Jahrhunderts untersucht (Vgl. Bachtin 1979c, S. 180f. u. 194).

eingebunden sind.¹⁸⁰ Dies sind unter anderem die Nachbildung von Handlungssequenzen, Figurenkonstellationen, Motiven, aber auch das Auftreten der Phänomene, die unter das Stichwort „Buch im Buch“ fallen. So kann eine Figur einen Prätext beispielsweise kommentieren, zur Identifikation verwenden (Shakespeares „Hamlet“ in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“); der Prätext kann im Geschehen als physischer Gegenstand präsent sein (die Ausgabe von Goethes ‚Werther‘ in „Die neuen Leiden des jungen W.“); oder fiktive Figuren aus dem Referenztext treten im Geschehen des referierenden Textes auf (Goethes ‚Wilhelm Meister‘ in „Die Versuche und Hindernisse Karls“).¹⁸¹

Prätextbezüge können auch durch Nebentexte identifiziert werden. Nach Genette unterscheidet man peritextuelle und epitextuelle Markierungen. Referenzsignale im Peritext sind zum Beispiel Fußnoten, Motti oder Vor- und Nachworte eines Textes. Als epitextuelle Markierung gilt eine Identifizierung des intertextuellen Bezugs, die ein Autor mit Interviews oder Selbstkommentaren vornimmt.¹⁸²

Sowohl auf den textinternen Ebenen als auch im Rahmen des Paratextes können Referenzsignale durch drucktechnische Hervorhebungen zusätzlich markiert werden. Das gleiche gilt für Formen der graphemischen Markierung: auf der syntaktischen und der lexikalisch-semantischen wie auf der Ebene der Erzählstruktur ist eine Signalisierung von Markern durch Anführungs-

¹⁸⁰ Vgl. Lindner 1985, S. 119.

¹⁸¹ Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser. Frankfurt/M. 1980, S. 74-86 sowie Broich 1985a, S. 39f. Zu weiteren Untersuchungen vgl. Wolfgang Müller (1991a): Interfiguralität. A Study of the Interdependence of Literary Figures. In: Plett 1991b, p. 101-121; Ders. (1991b): Namen als intertextuelle Elemente. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 23, 1991, S. 139-165.

¹⁸² Vgl. Broich 1985a, S. 35-38. Beispiele für epitextuelle Markierungen sind die von den Autoren der Gedichte verfassten Gedichtinterpretationen. Vgl. Hilde Domin (Hg.): Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser. Frankfurt/M. 1969.

zeichen, Doppelpunkte, spatiale Leerstellen oder orthographische Besonderheiten möglich.¹⁸³

2.4.3. Referenzstrukturen der Intertextualität

Das Verhältnis zwischen referierendem Text, Prätext, dem Intertext und Marker bringt Intertextualität als neue textuelle Qualität hervor. Der Intertext stellt eine relative Größe dar, da die Beziehung zwischen referierendem Text und Prätext seine Verfasstheit bestimmt, die durch den Marker initiiert und perspektiviert wird. Fixpunkt des intertextuellen Verhältnisses ist der referierende Text. Die Referenzstruktur des Intertextes muss daher in Abhängigkeit von der Varianz des Prätextes und Markers beschrieben werden. Dabei differenziert man zwischen zwei Interferenzmustern: je nach Anzahl und Art der Prätexte gestaltet sich der Intertext als Einzel- oder Systemreferenz; je nach Dichte und Platzierung der Marker vollzieht er eine Elementen- oder Struktur-Repräsentation.

2.4.3.1. Einzeltext- und Systemreferenz

Ein erstes Interferenzmuster wird durch die Art des Prätextbezugs vorgegeben. Mit diesem Kriterium bestimmen Petöfi und Olivi die Globaltypen intertextueller Relationen:

„Eine *intertextuelle Relation* zwischen zwei gegebenen Texten besteht dann, wenn sie entweder typologisch verwandt sind, oder wenn der eine auf irgendeine Weise auf den anderen referiert.“¹⁸⁴

¹⁸³ Plett nennt die drucktechnischen Hervorhebungen „segmentale“ und die graphemischen Signalisierungen „intersegmentale Indikatoren“. Vgl. Plett 1985, S. 85.

¹⁸⁴ Petöfi/Olivi 1988, S. 335. Holthuis bezeichnet diese Klassifizierung als „möglichst umfassende Konzeption“, die es vermeidet, „zu stark zu spezifizieren und damit zu undurchsichtigen Festlegungen zu führen“ (Holthuis 1993, S. 49). Damit formuliert sie positiv das Manko der Klassifizierung: Es fehlt die Festlegung, was im einzelnen ‚referieren‘ bedeutet und warum typologische Intertextualität ohne Formen der Referenz auskommt (Vgl. Petöfi/Olivi 1988, S. 338). Differenzierungen und Fragen nach der Erkennbarkeit spezifischer Intertextualitätsformen werden angesprochen, ohne dass eine Erklärung folgt (Vgl. ebd., S. 345f. u. 349).

Die Termini „referentielle“ und „typologische Intertextualität“ sind mit Broichs und Pfisters Unterscheidung zwischen „Einzeltext“- und „Systemreferenz“ vergleichbar. Broich und Pfister gehen jedoch weiter als Petöfi und Olivi, indem sie beide Relationsmuster als ‚Referenz‘ und damit als zielgerichtete Bezugnahme auf verbale Objekte klassifizieren. Systemreferenz steht für eine intertextuelle Strategie spezifischer literarischer Texte und nicht für ein typologisches Verwandtschaftsverhältnis, das jeder Text besitzt. Bei einer Einzeltextreferenz unterhält ein Text Beziehungen zu einem oder mehreren identifizierbaren Einzeltexten. Dabei lassen sich referierender Text und Prätext genau angeben als intertextuelles Verhältnis zwischen Text A und B (bzw. den Texten B - X). Zwischen einer Referenz auf einen Prätext und der Referenz auf mehrere Prätexte zu unterscheiden ist methodisch uninteressant, da der oben genannte Prototyp (zum Beispiel bei einem Cento) lediglich erweitert wird.

Wird mehr als ein Prätext in die Referenzstruktur des untersuchten Textes eingebunden, ist es dagegen wichtig, die Hierarchie der Referenztexte zu bestimmen. Dies bedeutet zum einen die Klärung des Dominanzverhältnisses der Bezugstexte. Gleichrangig präsent sind die Prätexte dann, wenn sich die Anzahl der Prätextbezüge und der Anteil der ‚zitierten‘ Textpassagen entsprechen. Dagegen dominiert ein Prätext die anderen, wenn der Bezug auf ihn als strukturelle und thematische Konstante des referierenden Textes registriert werden kann, der die Referenzen auf andere Prätextelemente lediglich beigeordnet sind.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Vgl. Broich 1985b, S. 50. Bei der Bestimmung der Prätexthierarchie muss auch die Serienbildung in Betracht gezogen werden. Vgl. dazu Grivel 1983, S. 64 u. 66. Die vordergründige Referenz auf einen Text eröffnet den Bezug auf das vertikale Kontextsystem, das heißt auf die Referenzstrukturen des Prätextes, und von diesen Prätexten zweiter Ordnung auf andere Textes und so fort. Vgl. Wolf Kittler: Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka. Erlangen 1985, S. 111f. sowie Bettine Menke: Das Schweigen der Sirenen: Die Rhetorik und das Schweigen. In: Janota 1993, S. 134-162.

Zur Systemreferenz eines Textes zählt Pfister die Prätextbezüge, die nicht auf einen individuellen Bezugstext rekurrieren, sondern auf einen ‚Prätext‘, der von „Textkollektiva gebildet [wird] oder genauer von den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen“.¹⁸⁶ Systemreferenzen unterhält der Text daher zu

1. sprachlichen Codes und dem Normensystem der Textualität,
2. verschiedenen Diskurstypen,
3. literarischen Schreibweisen und Gattungen sowie
4. Archetypen und Mythen.¹⁸⁷

Von diesen vier ‚textbildenden Systemen‘ gehört nur das dritte zum Geltungsbereich der Intertextualität, wie er hier definiert ist. Eine Erweiterung der Systemreferenzen um das vierte System ist sinnvoll, wenn diese in Form von literarischen Texten oder mythischen Narrationen vorliegen. Die Untersuchung der Referenzen auf sprachliche Codes bzw. auf diskursive Formationen muss der Interdiskursivitäts- oder Kontextanalyse überantwortet werden.

Der Bezug des referierenden Textes auf eine Textsorte, Gattungstradition oder literarische Schreibweise wird als generische Systemreferenz oder „Architextualität“¹⁸⁸ bezeichnet. Diese Form des Text-Textmuster-Kontakts ist nach Suerbaum besonders wirkungsmächtig bei der Entstehung literarischer Gattungen¹⁸⁹:

„Bei allen Gattungen gehört Intertextualität zu den konstitutiven Merkmalen: Gattungen bestehen aus Texten, die ihren Zusammenhang als Reihe oder Gruppe dadurch erhalten, daß sie aufeinander bezogen sind, und die ihre

¹⁸⁶ Pfister 1985b, S. 53.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 53-56.

¹⁸⁸ Genette 1993, S. 13. Architextualität bezeichnet den fünften und letzten Typus der Transtextualität. Vgl. auch Jenny 1982, p. 34 u. 42.

¹⁸⁹ Ulrich Suerbaum: Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen. In: Broich/Pfister 1985, S. 58-77, sowie ders.: Text, Gattung, Intertextualität. In: Fabian 1993, S. 81-123.

Bezogenheit auf andere Texte in der Regel durch deutliche, von jedem Rezipienten zu lesende Signale und Markierungen zum Ausdruck bringen.“¹⁹⁰

Abhängig von den konstitutiven Strukturen der referierten Gattung sind Markierungen generischer Intertextualität auf allen Textebenen zu lokalisieren.¹⁹¹

Jede Systemreferenz verweist neben dem Bezug auf Gattungstraditionen, literarischen Schreibweisen oder Textkonventionen auf einen paradigmatischen Text einer Gattung, einer literarischen Schreibweise, einer Textkonvention, jede Einzeltextreferenz über den konkreten Text hinaus auf seine textbildenden Systeme. Pfister urteilt daher:

„Ein System ist überhaupt nur über seine Aktualisierungen greifbar, denen es zugrundeliegt, und jedes System ist gleichzeitig die Aktualisierung eines abstrakteren Systems, wie die Aktualisierung selbst wieder Systemcharakter hat.“¹⁹²

Da sich Einzeltext- und Systemreferenz nicht scharf voneinander abgrenzen lassen, ist es sinnvoll, methodisch beide als Eckpunkte einer Skala intertextueller Verweismodi zu sehen, so dass man bei einer intertextuellen Relation den Grad der Dominanz einer Referenz bestimmen kann.

¹⁹⁰ Suerbaum 1985, S. 58f.

¹⁹¹ Kontextsysteme werden auch bei der (generischen) Systemreferenz in die intertextuelle Relation miteinbezogen, wengleich der Verweis auf Gattungsmuster oder konventionalisierte Schreibweisen bereits den Rekurs auf eine (strukturelle oder thematische) Serie impliziert. Suerbaum unterscheidet bei der Ausformung der Gattungs-Intertextualität zwischen zwei intertextuellen ‚Prozessen‘, die sich kumulativ ergänzen: Als lineare, reihenbezogene Intertextualität definiert er den Verweis des Textes auf Segmente vorhergehender Texte in einer Reihe oder einer Gattung. Gleichzeitig verarbeitet der Text in einem reihenspezifischen Modus auch Elemente anderer (gattungsfremder) Texte, um sich ihnen gegenüber abzugrenzen und die eigene Reihe zu profilieren (perspektivierende Intertextualität). Vgl. Suerbaum 1985, S. 64 u. 68 sowie ders. 1993, S. 117 u. 121. Vgl. auch Holthuis 1993, S. 54f.

¹⁹² Pfister 1985a, S. 18f. Vgl. Adelsbach 1990, S. 15 und Füger 1989, S. 188. Kritiker der generischen Intertextualität wie Hempfer oder Kloepfer plädieren daher dafür, Intertextualität auf Einzeltextreferenzen zu begrenzen und Systemreferenzen in die generellen Kontext- oder Kode-Bezüge des Textes zu integrieren. Vgl. Kloepfer 1982a, S. 92f.; Hempfer 1976, S. 54; Ders.: Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. *Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Nouveau Roman*. München 1976 (= *Romanica Monacensia*; 11), S. 17.

2.4.3.2. Elementen- und Struktur-Repräsentation

Die zweite Interferenzstruktur lässt sich im Text nach der Anzahl und Anordnung der Marker ($m_1 - x_1$) und ihrer Beziehung zu den entsprechenden Segmenten im Referenztext ($m_2 - x_2$) ablesen. Karrer spricht von einer Elementen-Reproduktion oder „wörtlichen“ Intertextualität, wenn bei einer intertextuellen Relation die Beziehung zwischen m_1 und m_2 aktualisiert wird, während die anderen Referenzen des Textes impliziert bleiben.¹⁹³

Eine solche Übernahme fremder Textelemente findet man beispielsweise beim Zitat. Der Begriff „Elementen-Reproduktion“ ist missverständlich, da m_1 und m_2 durch ihre Einbindung in den Ko- und Kontext von Text 1 und 2 nie identisch und daher lediglich repräsentierbar sind. Der Begriff wird hier daher durch „Elementen-Repräsentation“ ersetzt.

Da die Beziehung des Markers zu seinem Pendant im Referenztext implizit auch den Bezug auf andere Textelemente des Prätextes und den Intertext abrufen, wird die Elementen-Repräsentation auch als *metonymische* Intertextualität bezeichnet. Die Referenzstruktur entspricht einer Kontiguitätsbeziehung zum Prätext, bei der sich der referierende Text *pars pro toto* den Textsinn des Referenztextes aneignet.

„Eine Kontiguitätsbeziehung liegt vor, wenn ein konstitutives Element eines fremden Textes (seine thematische, sequentiell-narrative oder stilistische Ebene betreffend) im manifesten Text wiederholt wird, das den Referenztext als ganzen evoziert, oder wenn eine signifikante Textstrategie eines fremden Textes repräsentiert wird, die den Referenztext in seiner Zugehörigkeit zu einer Poetik, zu einer literarischen Konvention mit spezifischen stilistischen, thematischen der narrativen Mustern aufruft.“¹⁹⁴

¹⁹³ Vgl. Karrer 1985, S. 102.

¹⁹⁴ Lachmann 1990a, S. 60f. Vgl. dazu ebd., S. 39f. u. 111f. Siehe auch Lindner 1985, S. 126. Mit dem Begriff ‚metonymische Intertextualität‘ nimmt Lachmann zentrale Begriffe von Jakobson auf. Dieser unterscheidet zwei Systemanordnungen sprachlicher Zeichen: die Kombination (Kontiguitätsverhältnis) und die Selektion (Similaritätsverhältnis). Den beiden Zeichenbeziehungen entsprechen zwei Redeweisen: die Kontiguitätsbeziehung bringt Metonymien, die Similaritätsbeziehung Metaphern her-

Die Bestimmung der Elementen-Repräsentation als metonymische Textbeziehung ist bei Lachmann problematisch, da die Wahl des Terminus ‚Metonymie‘ impliziert, dass der Prätext bei einer solchen Referenzstruktur als ganzer abgerufen wird. Die Evolvierung des Prätextes kann sich nur auf dessen Bedeutungspotential beziehen. Eine Referenz auf den Textsinn des Prätextes stellt immer eine perspektivische Beziehung dar, die nur ausgewählte Aspekte des Bedeutungsspektrums des Prätextes aufruft (Vgl. Kap. 2.4.2.1.).

Eine *Struktur-Repräsentation* verwirklicht eine strukturelle Analogie zwischen referierendem Text und Referenztext.¹⁹⁵ Die Beziehungen zwischen m_1 und m_2 bzw. x_1 und x_2 treten in den Hintergrund zugunsten einer Referenz zwischen den Relationen $m_1 \leftrightarrow x_1$ und $m_2 \leftrightarrow x_2$. Eine Struktur-Repräsentation erscheint daher „primär als Relation zwischen Relationen unterschiedlicher Elemente, als Beziehung (Analogie der Relationen und Verschiedenheit der relationierten Elemente)“.¹⁹⁶

Der Verweis auf Textstrukturen kann auf jeder Textebene erfolgen. Durch den Begriff Struktur-Repräsentation lassen sich insbesondere Text-Text-Relationen beschreiben, die auf der *histoire*-Ebene des Textes stattfinden und für die keine kanonisierten Termini existieren. Dazu gehören die Nachbildung bestimmter Sequenzfolgen oder abstrakter Konzepte, die Übernahme von Figurenkonstellationen oder Motivstrukturen (Vgl. Kap. 2.5.).¹⁹⁷

vor. Vgl. Roman Jakobson (1974a): Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hg. Wolfgang Raible. München 1974 (= sammlung dialog; 71), S. 121f. u. 133f. Renate Lachmann: (1984b): Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Stierle/Warning 1984, S. 133-138. Die Übertragung der Terminologie Jakobsons auf die Referenzstrukturen der Intertextualität (metonymische bzw. metaphorische Intertextualität, Kontiguitäts- bzw. Similaritätsbeziehung) wird erstmals von Ben-Porat und Jenny getroffen. (Vgl. Ben-Porat 1976, p. 117; Jenny 1982, p. 53).

¹⁹⁵ Vgl. Karrer 1985, S. 102. Vgl. Riffaterre 1990, p. 75f.

¹⁹⁶ Karrer 1985, S. 102. Vgl. ebd., S. 54f.

¹⁹⁷ Vgl. Stierle 1982, S. 216-223.

Die Struktur-Repräsentation wird von Lachmann und anderen als *Similaritätsbeziehung* gekennzeichnet. Hier werden voneinander unabhängige Texte miteinander verknüpft, indem zwischen beiden eine strukturelle Ähnlichkeitsbeziehung aufgebaut wird.

„Werden dagegen im Phänotext [= referierender Text] Strukturen als fremdtextlichen Strukturen äquivalente signalisiert, läßt sich von einer Similaritätsbeziehung sprechen. Diese Relation realisiert sich nicht in zitierten Elementen oder Verfahren, sondern im Aufbau von analogen Strategien, die ihre Entsprechungen in bestimmten Referenztexten haben. Die Analogie kann hierbei eine formale Äquivalenz bei völliger Umbewertung der Funktion oder die funktionale Äquivalenz bei völliger Umbesetzung der Form bedeuten.“¹⁹⁸

Indem die metaphorische Intertextualität Strukturen und damit Element-Verkettungsmuster nachbildet, aktualisiert sie größere Textzusammenhänge des Prätextes. Dies kann so massiv werden, dass der Eindruck entsteht, der referierende Text ‚überlagere‘ den Prätext. Diese Text-Text-Beziehung heißt *„Hypertextualität“*.¹⁹⁹

Elementen- und Struktur-Repräsentation können in einem Text gleichzeitig realisiert sein. In einem solchen Fall bestimmt man das Referenzstrukturmuster nach dem Verhältnis der repräsentierten Elemente zur Anzahl der repräsentierten Strukturen.²⁰⁰

2.4.3.3. Komplexe Referenzstrukturmuster

Die Termini Elementen- und Struktur-Repräsentation bezeichnen mögliche Referenzstrukturen, die hinsichtlich der Art der Mar-

¹⁹⁸ Lachmann 1990a, S. 61. Vgl. auch ebd. S. 39f. u. 111f.

¹⁹⁹ Vgl. Genette 1993, S. 14f., S. 18 u. 20. Die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ bezeichnet Genette als „Intertextualität“ (Ebd., S. 10), im Sinne einer Elementen-Repräsentation eine „punktuelle und / oder fakultative Hypertextualität“ (Ebd., S.21).

²⁰⁰ Theoretisch ergeben sich daher mindestens drei Referenzstrukturmuster: alleinige Elementen-Repräsentation, gemischte Repräsentation von Elementen und Strukturen, alleinige Strukturen-Repräsentation. Karrer nennt als viertes Verfahren eine 'Null-Reproduktion', das heißt weder die Übernahme von Elementen noch von Strukturen, die dann eintrete, wenn ein Text auf einen Prätext durch Titelzitate/-allusionen oder Nennung von Figurennamen referiere (Vgl. Karrer 1985, S. 103, 106 u. 114). Da der Titel und die Figuren Elemente des Referenztextes sind, werden hier beide Formen der Elementen-Repräsentation zugeordnet.

kierung unterschieden werden, das heißt nach der Anordnung der Marker im referierenden Text. Die Begriffe Einzeltext- und Systemreferenz reflektieren die Art der Prätexte, auf die der referierende Text verweist. Eine Korrelierung beider Referenzstrukturen ist daher sinnvoll. So kann ein Zitat relativ leicht als dominante Einzeltextreferenz mit Elementen-Repräsentation gekennzeichnet werden.²⁰¹

Da beide Referenzstrukturen hinsichtlich der Quantität der repräsentierten Elemente und Strukturen bzw. der Bezugstexte differenziert werden müssen, können manifeste Formen des Text-Text-Kontakts erst mit Hilfe einer dritten Dimensionierung angemessen beschrieben werden. So zählen die von Lachmann klassifizierten Intertextualitätsstrukturen Kontamination und Anagramm zur Elementen-Repräsentation und unterscheiden sich lediglich hinsichtlich der Anzahl der Prätexte und der Frequenz der im Text eingeflochtenen Marker.²⁰²

Zur Ermittlung komplexer Referenzstrukturmuster lässt sich aus dem Verhältnis zwischen der Art und Anzahl der Referenzstrukturen Prätextbezug (Einzeltext- oder Systemreferenz) und Referenzverfahren (Elementen- oder Struktur-Repräsentation) die Quantität der übernommenen Prätexte bzw. Prätextelemente und -strukturen festhalten.

2.4.3.4. Funktionstypen der Intertextualität

Eine Semiotik der Intertextualität kann außer einem Deskriptionsinstrumentarium ein Deutungsschema für intertextuelle Bezüge leisten. Intertextualität bildet im Rahmen der texttheoretischen Dimension konkrete Referenzstrukturmuster aus, deren

²⁰¹ Genette entwickelt eine zweidimensionale Beschreibung von Referenzstrukturmustern (Vgl. Genette 1993, S. 110-112).

²⁰² Zur Struktur der Kontamination vgl. Lachmann 1990a, S. 60f. sowie Lindner 1985, S. 121f. Zur Struktur des Anagramms siehe Lachmann 1990a, S. 60f., 122 u. 495 sowie Lindner 1985, S. 121f.

Relevanz für Text und Prätext beschrieben werden kann.²⁰³ Zum Verhältnis der literarischen Texte zueinander erklärt Bachtin:

„Es gilt, gegen oder für alte literarische Formen zu kämpfen, sie sind zu benutzen und zu kombinieren, ihr Widerstand ist zu überwinden oder in ihnen ist Unterstützung zu suchen.“²⁰⁴

Die Formel des ‚für oder gegen‘ muss nach Bachtins Denkfigur der Ambivalenz als Affirmation und Negation, als dynamisch-prozessuale Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition begriffen werden. In der Forschung wird diese Funktionsbestimmung oft als Oppositionsverhältnis gelesen. Affirmation wird dabei negativ konnotiert und als ‚Trivialliteratur‘ abgewertet, während die Negation der älteren Texte im Sinne der ‚Entautomatisierung‘ (Sklovskij, Tynjanov) als eigentliches „Merkmal des Künstlerischen“²⁰⁵ gesehen wird.

Eine solche Dichotomisierung intertextueller Funktionen ist zu pauschal, um historische Typen von Intertextualität angemessen beschreiben zu können. Sie vernachlässigt ‚leise Zwischentöne‘, die literarische Texte mit Hilfe eines einzelnen Zitats, einer versteckten Anspielung hervorbringen können. Unbeachtet bleiben die intratextuelle Funktion als Motivierung des intertextuellen Verweises durch den referierenden Text und die metatextuelle Funktion als Verhältnis des Textes zur Literatur.

Im Folgenden sollen daher die Funktionen der Intertextualität hinsichtlich ihrer Ausformungen auf den verschiedenen Funkti-

²⁰³ Vgl. dazu Stierle 1983, S. 15 und Lachmann 1990a, S. 57.

²⁰⁴ Michail M. Bachtin (1979b): Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Ders. 1979, S. 95-153, hier S. 120.

²⁰⁵ Viktor Sklovskij: Die Kunst als Verfahren. In: Strieder 1969, S. 5-35, hier S. 31. Weiter führt er aus: „Untersuchen wir die dichterische Sprache sowohl in ihrem Laut- und Wortbestand als auch in ihrem Charakter der Anordnung der Worte und Sinnstrukturen, die aus ihren Worten gefügt sind, so treffen wir überall auf dasselbe Merkmal des Künstlerischen: daß es absichtlich für eine vom Automatismus befreitete Wahrnehmung geschaffen ist und daß das Ziel des Schöpfers das Sehen dieses Künstlerischen ist, und das ‚künstlich‘ so gemacht ist, daß die Wahrnehmung bei ihm aufgehalten wird und ihre höchstmögliche Kraft und Dauer erreicht, wobei die Sache nicht in ihrer Dimension wahrgenommen wird, sondern gewissermaßen in ihrer Kontinuität.“ (Ebd.). Ähnlich Jurij Tynjanov: Die literarischen Kunstmittel und die Evolution der Literatur. Aus d. Russ. übers. v. Alexander Kaempfe. Frankfurt/M. 1967, S. 21. Vgl. dazu Bernd Schulte-Middelich: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Broich/Pfister 1985, S. 197-242, hier S. 199-201.

onsebenen (intratextuell, intertextuell, metatextuell) dargestellt werden,²⁰⁶ um Funktionstypen zu entwickeln, die annäherungsweise eine Zuordnung konkreter Textbezüge ermöglichen.²⁰⁷

2.4.3.4.1. Die intratextuellen Funktionen

Die intratextuelle Funktionalisierung entspricht der Sinnkomplexion auf der Ebene des referierenden Textes, bei der die intertextuellen Relationen zur Konstruktion der Textwelt des referierenden Textes unmittelbar relevant sind.²⁰⁸ Die Zusatzkodierung des referierenden Textes entspricht einer neutralen Sinnkonstitution, -stützung, -erweiterung oder -kontrastierung.²⁰⁹

Intertextuelle Verweise dienen dann der Sinnkonstitution des Textes, wenn sie zur Illustrierung oder Evozierung in den Text integriert werden, ohne den Prätext oder ausgewählte Prätextelemente eingehender zu thematisieren.²¹⁰ Eine derartige Verwendungsweise intertextueller Verfahren ist schwer abzugrenzen von sinnunterstützenden oder sinnerweiternden Funktionen des Text-Text-Kontakts. Bei diesem substitutionären Funktionstypus liefern die eingebetteten Prätextsegmente Zusatzinformationen für den referierenden Text, die dieser für den

²⁰⁶ Vgl. dazu Hebel 1989b, S. 99-104 sowie ders. 1991b, p. 156-158. Eine Verortung intertextueller Funktionen auf der intra-, inter- und metatextuellen Ebene entspricht der Bestimmung der Funktionstypen bei Schulte-Middelich zur Beschreibung konkreter Funktionen intertextueller Textkonstitution: 1. Prätext, 2. referierender Text, 3. Prätext und referierender Text und 4. jenseits von Text und Prätext. Gleichbedeutend sind Funktionstyp 2 mit der intratextuellen Funktion, Funktionstyp 1 und 3 mit der intertextuellen Funktion, Funktionstyp 4 mit der metatextuellen Funktion (Vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 206).

²⁰⁷ Vgl. Rumjana Kiefer: Kleists Erzählungen in der Literatur der Gegenwart. Ein Beitrag zur Geschichte der Intertextualität am Beispiel von Texten A. Muschgs, E. L. Doctorows und E. Plessens. St. Ingbert 1994 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 44), S. 29.

²⁰⁸ Vgl. Holthuis 1993, S. 209. Holthuis nennt die intratextuelle Funktion auch „konstruktiven Funktionstypus“ (Ebd.). Die intratextuelle Funktion bestimmt im Gegensatz zu der intratextuellen Textbeziehung bzw. der textimmanenten Bedeutung einer intertextuell organisierten Textstelle die Bedeutung des Text-Text-Bezugs für den referierenden Text.

²⁰⁹ Vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 214f.

²¹⁰ Vgl. Stempel 1983, S. 96; Schulte-Middelich 1985, S. 220f.

Aufbau seines strukturell-narrativen Textmodells verwendet, beispielsweise im Rahmen der Sinnstützung bzw. Sinnerweiterung zur inhaltlichen Legitimation.²¹¹

Eine ordnungsstiftende Funktion kann der Prätextbezug übernehmen, indem der Marker beispielsweise durch ein Titelzitat oder ein Motto den Prätext als Analogon zum referierenden Text aufruft und so die Rezeption des referierenden Textes leitet.²¹² Gleichzeitig können derartige intertextuelle Verfahren einen Sinnkontrast zwischen referierendem Text und Prätext herbeiführen²¹³, indem die ordnende Funktion des Textbezugs in diesem Fall als Negativ-Folie die Rezeption von Text und Prätext perspektiviert.

2.4.3.4.2. Die intertextuellen Funktionen

Die intertextuellen Funktionen beschreiben das Verhältnis des referierenden Textes zum Prätext bzw. der perspektivischen Beziehung zwischen beiden Texten.²¹⁴ Lachmann benennt drei Modelle der Intertextualität, die die globale Einstellung des Textes gegenüber seinem eigenen Traditionszusammenhang reflektieren: Als Modell der *Partizipation* beschreibt sie das Weiter- und Wiederschreiben fremder Texte, bei dem der Prätext im Akt der Referenz eine Bedeutungsbestätigung oder eine Bedeutungserweiterung erfährt.²¹⁵ Diese Art der affirmativen Intertextua-

²¹¹ Vgl. Michael Ahlers: Die Stimme des Menelaos. Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction. Diss. Würzburg 1992 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft; 83), S. 97-102 sowie S. 185; Hebel 1989b, S. 100-102; Gerhard Goebel: Funktionen des „Buches im Buche“ in Werken zweier Repräsentanten des „Nouveau Roman“. In: Leube/Schrader 1972, S. 34-52, hier S. 37.

²¹² Vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 221; Goebel 1972, S. 37-49; Hebel 1989b, S. 102f.

²¹³ Zum Sinnkontrast vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 223-225. Genette diskutiert Formen der Sinnerweiterung oder des Sinnkontrasts im Rahmen der semantischen bzw. thematischen Transposition. Vgl. Genette 1993, S. 404-493.

²¹⁴ Vgl. Plett 1991a, p. 19 sowie Suerbaum 1993, S. 73.

²¹⁵ Vgl. Lachmann 1990a, S. 38. Lachmann nennt dieses Text-Text-Verhältnis auch „summierend“ (Ebd., S. 57) im Sinne einer „Assimilation“ oder „Überbietung“ des Textes (Ebd., S. 430).

lität findet sich beispielsweise bei Fortschreibungen oder Supplementen.²¹⁶

Tropik als zweites Modell der Intertextualität bezeichnet das Wiederschreiben als ein Widerschreiben,

„als Wegwenden des Vorläufertextes, als Kampf, tragischen Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte, als Versuch der Überbietung, Abwehr und Löschung der Spuren des Vorläufertextes.“²¹⁷

Als dekonstruierendes Verhältnis zwischen referierendem Text und Prätext impliziert *Tropik* mindestens zwei ‚Stoßrichtungen‘: die negative und die invertierende Intertextualität. Die negative Intertextualität bedeutet die Zurückweisung des Traditionszusammenhangs und die Betonung des eigenen innovativen Status‘ (Kontradiktio, Kontrafaktor).²¹⁸ Die invertierende Intertextualität ‚spielt‘ mehr mit dem Bedeutungspotential des Prätextes, versucht dieses umzukehren bzw. auch umzubewerten (Parodie, Travestie, Persiflage).

Das dritte Modell der Intertextualität ist die *Transformation*, das Umschreiben fremder Texte

„eine über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiern, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte mischt.“²¹⁹

Diese Art des relativistischen Text-Text-Verhältnisses stellt eine Zwischenstufe in der Bachtin'schen Dichotomie dar, die für die Literatur der (Post-)Moderne charakteristisch ist.

²¹⁶ Vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 216.

²¹⁷ Lachmann 1990a, S. 39. Diese Bestimmung der Intertextualität als Generationenkonflikt bezieht sich auf Blooms psychoanalytische Ausdeutung intertextueller Schreibstrategien.

²¹⁸ Plett verortet die negative Intertextualität in der Romantik. Vgl. Plett 1991a, p. 19.

²¹⁹ Lachmann 1990a, S. 39. Vgl. dazu auch S. 57 u. 430. Vgl. dazu Klaus Zimmermann: Erkundungen zur Texttypologie. Mit einem Ausblick auf die Nutzung einer Texttypologie für eine Corpustheorie. Tübingen 1978 (= Forschungsberichte des Instituts für Deutsche Sprache Mannheim; 39), S. 187.

Durch Collagen oder Montagen werden die Bedeutungspotentiale von Text und Prätext in ein Spannungsverhältnis versetzt, das im Sinne der Ambivalenz Text und Prätext gleichermaßen relativiert. Ziel dieser Methode ist die Evozierung eines alternativen dritten Modells oder die generelle Verweigerung verbindlicher Sinnentwürfe durch Literatur.²²⁰ Eine solche Verweigerungshaltung reflektiert über die Konstitutionsbedingungen des literarischen Diskurses und verwirklicht ansatzweise die metatextuelle Funktion.

2.4.3.4.3. Die metatextuelle Funktion

Volosinovs Formel „Rede in der Rede ist Rede über die Rede“²²¹ bezeichnet die Zusatzkodierung auf einer Metaebene jenseits von Text und Prätext.²²² Dadurch, dass der referierende Text fremde Textelemente in seine Struktur einbaut und sich als relational zu einem anderen Zeichenzusammenhang zu erkennen gibt, macht er die intertextuelle Textkonstitution zum Thema. Gleichzeitig verweist er auf die Brüchigkeit geltender Kunstbegriffe, auf die Mittelbarkeit des literarischen Diskurses und die Diskursabhängigkeit von Wirklichkeitserfahrung.

„Das durch Z. [das Zitat] eingeführte Verhältnis von A- und B-Text hat eine metasprachliche Komponente: Die semantische Einheit Z. verhält sich, verglichen mit anderen Elementen des A-Textes, als Superzeichen, Teil einer zweiten Realität. Z. ist vorfabriziert, also bereits Sprache und bedingt deshalb auch den Diskurs über diese.“²²³

Da die metatextuelle Funktion jedem intertextuellen Verweis auf einen Prätext innewohnt, kann Intertextualität auch als Metatextualität gekennzeichnet werden.²²⁴ Bei der Bestimmung

²²⁰ Vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 225 sowie Plett 1991a, p. 19.

²²¹ Volosinov 1975, S. 178. Lachmann formuliert diese Formel im Sinne der Intertextualität um: „Der Text im Text ist Text über den Text.“ (Vgl. Lachmann 1991a, S. 63).

²²² Vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 214 u. 230.

²²³ Hans-Ulrich Simon: „Zitat“. In: Kanzog/Masser 1984, Bd. 4, S. 1049-1081, hier S. 1056.

²²⁴ Vgl. Jenny 1982, p. 37 u. 53.

der metatextuellen Funktion müssen daher lediglich die Grade textueller Selbstreflexion differenziert werden, von der einfachen Markierung eines fremden Textelements als ‚Text im Text‘ bis hin zur exzessiven Ausschöpfung intertextueller Verfahren im postmodernen Roman.²²⁵

2.4.3.4.4 Intertextuelle Intensitäten

Pfister schlägt vor, den Verweis eines Textes auf einen anderen nicht nach seiner texinternen bzw. textexternen Funktion, sondern nach der Intensität des intertextuellen Bezugs durch sechs qualitative Kriterien zu bestimmen:

1. *Referentialität*: Das Text-Text-Verhältnis ist umso *intensiver* intertextuell, je mehr der referierende Text den Prätext thematisiert, kommentiert oder interpretiert.²²⁶

2. *Kommunikativität*: Die *Deutlichkeit* der intertextuellen Markierung verweist gemäß der Markierung auf den Grad der Bewusstheit und Intentionalität des intertextuellen Bezugs im Rahmen der Autor-Leser-Kommunikation (Vgl. Kap. 2.4.2.2.): „Als Prätexte kommen dann vor allem die kanonisierten Texte der Weltliteratur in Frage bzw. gerade aktuell und breit rezipierte und diskutierte Texte.“²²⁷

3. *Autorefektivität*: Die perspektivische und deutlich markierte *Referenz* auf einen fremden Text nimmt an Intensität zu, je stärker die intertextuellen Bezüge im Text selbst thematisiert werden.²²⁸ Dieses Kriterium rekurriert auf die Funktion der textuellen Selbstreflexion, die gerade in (post-)modernen

²²⁵ Vgl. Lindner 1985, S. 130.

²²⁶ Vgl. Pfister 1985a, S. 26. Diese „textuelle Transzendenz“ nennt Genette „Metatextualität“. Vgl. Genette 1989.

²²⁷ Pfister 1985a, S. 27.

²²⁸ Vgl. ebd.

Texten radikalisiert wird, um als Metakommunikation einen Diskurs über den literarischen Diskurs zu bemühen.²²⁹

4. *Strukturalität*: Hier geht es um die *syntagmatische Einbettung* der Marker in den referierenden Text. Ein Text-Text-Bezug, bei dem der Prätext nur ‚anzitiert‘ wird, weist einen geringen Grad an Intertextualität auf. Die Intensität der Textrelation steigt, sobald der Prätext im Sinne von Hypertextualität zur strukturellen Folie des Textes wird (Vgl. Kap. 2.4.3.2.).²³⁰

5. *Selektivität*: Gemessen wird hier die *Pointierung und Prägnanz* (beispielsweise der Grad der Exklusivität bzw. der Inklusivität des Prätextelements) der perspektivischen Beziehung des Markers zum Referenztext (Vgl. Kap. 2.4.2.1.). Unter dem Gesichtspunkt der Selektivität gehört Einzeltextreferenzen der Vorzug vor Systemreferenzen, weil die intertextuelle Referenz bei letzteren weniger stark fokussierbar ist.²³¹

6. *Dialogizität*: Dieses Kriterium verweist auf Bachtins Analyse des verbal-ideologischen Spannungsverhältnisses zwischen zwei Äußerungen. Es geht um semantische Kontrastierungen²³². Pfister umschreibt damit Referenzen ‚gegen den Strich‘, ironische Brechungen kanonisierter Texte, wie beispielsweise bei der Kontrafaktur und Kontradiktio.²³³ Jenny geht soweit, nur Text-Text-Bezüge als intertextuelle Strukturen gelten zu lassen, bei denen der referierende Text zum Prätext in einem Verhältnis der Transformation, der Negation oder des Widerspruchs steht. Reine ‚Bildungszitate‘, die nach Pfisters Skalierung

²²⁹ Vgl. Ahlers 1992, S. 61-102 u. 199-218.

²³⁰ Vgl. Pfister 1985, S. 28.

²³¹ Vgl. ebd., S. 28f.

²³² Schmid spricht daher von „Intersemantizität“ (Schmid 1983, S. 144). Vgl. auch Kloepfer 1982a, S. 93f.: „Poetisch bzw. ästhetisch relevant ist aber nicht die bloße Erweiterung der natürlichen Polyfunktionalität sprachlicher und anderer Zeichen, sondern die Ausnutzung möglicher Spannungen zwischen den so eröffneten Zeichenebenen und -dimensionen.“

²³³ Vgl. Verwey/Witting 1987, S. 213-221.

von verminderter intertextueller Intensität sind, schließt Jenny aus.

„Contrary to what Kristeva says, intertextuality in the strict sense is not unrelated to source criticism: it designates not a confused, mysterious accumulation of influences, but the work of transformation and assimilation of various texts that is accomplished by a focal text which keeps control over the meaning.“²³⁴

Die vorgestellten Charakteristika für intertextuelle Bezüge müssen mit den quantitativen Kriterien der Anzahl und Dichte korreliert werden. Der Faktor *Anzahl* beschreibt die Streubreite der Prätexte, Prätextelemente und -strukturen, das heißt er spricht den Grad der Homogenität des Corpus von Prätexten an. Bei dem Faktor *Dichte* geht es um die Häufigkeit der intertextuellen Bezüge auf einen Prätext, das heißt um deren Frequenz.²³⁵ Die Skalierung stellt eine gute Ausgangsbasis für die Bewertung intertextueller Bezugnahmen dar. Pfister bietet seine Skala als „Vermittlungsmodell“ zwischen den ‚weiten‘ und ‚engen‘ Konzeptionen von Intertextualität an²³⁶. Das Angebot ist mit der Skalierung jedoch nicht zu erreichen, da Pfister von einem Intertextualitätsbegriff ausgeht, der die ‚weiten‘ Konzeptionen nicht berücksichtigt.²³⁷

Die Skalierung der Intertextualität zeigt, dass Pfister Intertextualität in hohem Maß mit Dialogizität im Sinne eines semantischen Spannungsverhältnisses zwischen Text und Prätext identifiziert. Die Kriterien Referentialität, Autoreflexivität, Selektivität und Dialogizität berücksichtigen eine per-

²³⁴ Jenny 1989, p. 39f.

²³⁵ Vgl. Pfister 1985a, S. 30.

²³⁶ Vgl. Pfister 1985, S. 25.

²³⁷ Die Einbeziehung poststrukturalistischer Konzeptionen von Intertextualität würde bedeuten, neben der Dialogizität auch ein Kriterium wie Interdiskursivität zur Bestimmung der Diskursnähe oder -ferne einzuführen (Vgl. Hebel 1989b, S. 79-82 sowie ders. 1991b, p. 149). Zudem wäre es für eine Bestimmung der Intensität der intertextuellen Referenz von Bedeutung, den Grad der Exklusivität bzw. Inklusivität eines Text-Text-Bezugs danach zu bemessen, wie stark die Texte hinsichtlich ihres Auftretens in Zeit und Raum variieren. Die Referenz eines Textes aus dem 20. Jahrhundert kann beispielsweise dann als exklusiver eingestuft werden, wenn statt eines populären zeitgenössischen Textes als Prätext ein relativ unbekannter antiker Text ausgewählt worden ist. (Vgl. ders. 1989b, S. 80 sowie ders. 1991b, p. 148).

spektivische Beziehung des referierenden Textes zum Prätext, in der sich der Text soweit vom Prätext distanziert, dass er diesen kommentieren oder darüber reflektieren kann. Die Konzentration auf derartig dekonstruktive oder metakommunikative Referenzen ist wichtig, um die spezifische Dialektik zwischen Sinnkomplexion und -diffusion von Intertextualität beschreibbar zu machen.

Der beständige Nachweis eines semantischen Konflikts zwischen Text und Prätext ist einer poststrukturalistischen Ästhetik stark verpflichtet, die das ‚Axiom‘ beschwört, der Text ‚spiele‘ mit seiner Tradition.²³⁸ Der Rekurs auf relativistische Tendenzen im literarischen Kunstwerk berücksichtigt den historischen Stellenwert der Intertextualität.²³⁹

Das semantische Spannungsverhältnis zwischen eigener und fremder Rede kann zwischen einem untilgbaren Konflikt und einer bestätigenden Anrufung fremder Autoritäten²⁴⁰ variieren. Eine Überbetonung des semantischen Differenzverhältnisses intertextueller Verweisstrukturen vernachlässigt die Aufgaben der Textspeicherung und Traditionssicherung (Vgl. Kap. 3.1.) und wertet somit die affirmative Funktion von Intertextualität ab.

2.5. Eine Semiotik der Intertextualität

Das hier in Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur entwickelte Begriffs- und Deskriptionsinstrumentarium einer Semiotik der Intertextualität stellt eine differenzierte Methode zur Analyse konkreter Text-Text-Relationen dar und kommt in der folgenden Untersuchung zur Anwendung.

²³⁸ Siehe die Textanalysen zu ausgewählten Texten der anglo-amerikanischen Literatur in Broich/Pfister 1985, sowie die Interpretation von Celans „Gauner- und Ganovenweise“ in Holthuis 1993, S. 235-248. Vgl. auch Lachmann 1990a, S. 57.

²³⁹ Eco 1987a, S. 77.

²⁴⁰ Vgl. Bachtin 1979c, S. 229f.

Das Begriffs- und Deskriptionsinstrumentarium einer Semiotik der Intertextualität führt von der Elementen- zur Strukturuntersuchung:

1. An einzelnen Markern, das heißt Referenzsignale, lassen sich die Ebenen der Intertextualität bestimmen:
 - 1.1. *Auftreten*: von verdeckt bis explizit
 - 1.2. *Kommunikationssystem*:
 - a. inneres Kommunikationssystem
 - b. Äußeres Kommunikationssystem
 - c. ohne Kommunikationssystem
 - 1.3. *Markierungsbereiche*:
 - a. phonologisch
 - b. syntaktisch
 - c. lexikalisch-semantisch
 - d. pragmatisch
 - e. Nebentext: peritextuell
 - f. Nebentext: epitextuell
 - g. drucktechnisch
 - h. graphemisch
2. Auf dieser nächsthöheren Stufe geht es um die Relation von Text und Prätext(en):
 - 2.1. *Partizipation*:
 - a. Sinnkonstitution
 - b. Sinnstützung oder
 - c. Sinnerweiterung
 - 2.2. *Tropik*:
 - a. negative Intertextualität oder
 - b. invertierende Intertextualität
 - 2.3. *Transformation*
3. Für die ausgewählten Textpassagen lässt sich die Quantität der Referenzsignale feststellen:
 - 3.1. *Anzahl* (Streubreite, Homogenität des Korpus):
 - a. Einzeltextreferenz:
 - a.a. anagrammatisch (nur Marker aus einem Prätext)
 - oder
 - a.b. kontaminatorisch (Übernahme von Markern aus verschiedenen Prätexten); oder
 - b. Systemreferenz
 - 3.2. *Dichte* (Frequenz, Extension der intertextuellen Bezüge): Auf dieser Ebene wird die Intensität von Intertextualität nach qualitativen Kriterien²⁴¹ herausgearbeitet:
 - a. *Referentialität*
 - b. *Kommunikation*
 - c. *Autoreflexivität*
 - d. *Strukturalität*
 - e. *Selektivität*
 - f. *Dialogizität*

²⁴¹ Vgl. Pfister 1985a, S. 1-30.

- 4 Bei der Bestimmung der Formen von Intertextualität handelt es sich um die nächsthöhere Untersuchungsebene:
- 4.1. *Intertextualität* im engeren Sinn (Definition s.o. Vgl. v. a. Kap. 2.4.1.3)
 - 4.2. *Paratextualität* (Definition s. o. Vgl. Kap. 2.4.1.3.)
 - 4.3. *Metatextualität* (Definition s. o. Vgl. Kap. 2.4.3.4.3.)
 - 4.4. *Hypertextualität* (Definition s. o.)
 - 4.5. *Architextualität* (Definition s. o.)
 - 4.6. *Extratextualität*: vertikales Kontextsystem (Vgl. Kap. 2.4.1.1.)
 - 4.7. *Intermedialität*: Bezug auf andere Medien (Vgl. Kap. 2.4.1.2.)
 - 4.8. *Intergenerität*: Bezug auf andere Gattungen (Vgl. Kap. 2.4.1.2.)
 - 4.9. *metonymische Intertextualität* (Kontiguitätsrelation): Elementenrepräsentation (Vgl. Kap. 2.4.3.2.)
 - 4.10. *metaphorische Intertextualität* (Similaritätsrelation): Strukturrepräsentation (Vgl. Kap. 2.4.3.2.)
 - 4.11. *extensive Intertextualität*: Beziehung zwischen Kotext und soziokulturellem Bedeutungssystem
 - 4.12. *intensive Intertextualität*: Beziehung zwischen Kotext und anderen verbalen Objekten
5. Zuletzt werden mithilfe der vorher erzielten Ergebnisse die Funktionen von Intertextualität benannt:
- 5.1. Art der Zweckhaftigkeit:
 - a. selbstzweckhaft bzw. spielerisch,
 - b. einzel-zweckgerichtet (Schaffung von Problembewusstsein etc.) oder
 - c. gesamt-zweckgerichtet (Textgesamtstruktur als philosophische Aussage etc.):
 - 5.2. Grad und Beschaffenheit der Wirkungsstrategie
 - a. affirmative Wirkungsstrategie,
 - b. neutrale Position oder
 - c. kritische Wirkungsstrategie

Vorbedingung für eine syntaktische Beschreibung der Intertextualität ist die Sondierung der Text-Text-Bezüge von anderen Bezugsfeldern des Textes. Durch die Unterscheidung von der Extra-, Para- und Intratextualität und Intermedialität wird Intertextualität als Referenz eines Textes auf einen oder mehrere andere Texte, eine Textklasse oder Konvention desselben Mediums definierbar (Vgl. Kap. 2.4.1.). Dann lassen sich für die Strukturbeschreibung die Konstituenten der Intertextualität benennen: der *referierende Text* und der *Referenztext*, die zueinander in Beziehung gesetzt werden (Vgl. Kap. 2.4.1.4.); das Textzeichen ‚Marker‘, das sowohl einem Zeichenzusammenhang

des referierenden Textes angehört als auch ein Äquivalent im Zeichenzusammenhang des Referenztextes besitzt und somit die Interferenz beider Texte initiiert (Vgl. Kap. 2.4.2.); und der *Intertext* als die Textbeziehung, auf die referierender Text und Referenztext hin lesbar werden (Vgl. Kap. 2.4.1.3.).

Das Verhältnis dieser vier Größen zueinander bestimmt die spezifischen Referenzstrukturen der Intertextualität, die auch als Kernstück der syntaktischen Beschreibung betrachtet werden können. *Einzeltext- oder Systemreferenz* erklärt die Art des Prätextbezugs (Vgl. Kap. 2.4.3.1.), *Elementen- oder Struktur-Repräsentation* die Anzahl und Anordnung der intertextuellen Referenzsignale im referierenden Text (Vgl. Kap. 2.4.3.2.). Je nach Verteilung der einzelnen Strukturen im Text und nach Quantität der übernommenen Prätextelemente und -strukturen bilden diese Referenzstrukturen komplexe Strukturmuster aus, mit deren Hilfe auch die historischen Formen für Text-Text-Relationen strukturell beschreibbar werden (Vgl. Kap. 2.4.3.3.).

Die hier nur ansatzweise projektierte Grammatik sowie Interpretation der Intertextualität zeigt, dass sich eine dezidierte Intertextualitätsanalyse auf die Untersuchung von Texteinheiten konzentriert. Exemplarisch können so die konkreten Erscheinungsformen von Intertextualität und deren Bedeutungsspektrum aufgezeigt werden.²⁴² Darüber hinaus bietet dieser neue rezeptionstheoretische Ansatz der Rezeptionsforschung,

²⁴² Eine umfassende Makroanalyse eines Romans mit all seinen Prätexten, seinen architekturellen und extratextuellen Bezügen wird dermaßen umfangreich ausfallen, dass sie in den meisten Fällen und auch für diese Untersuchung nicht zu leisten ist.

die an Attraktivität verloren hat²⁴³, die Chance einer verdienten Neubesichtigung.²⁴⁴

²⁴³ Vgl. Theodor Verweyen/Gunther Witting: Anmerkungen zur Rezeptionsästhetik. In Adam/Dainat/Schandera, erscheint 2003. Vgl. auch Manfred Engel: Im Maestrom des Mainstream? Plädoyer für eine zweite Ebene der Theoriedebatte. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37, 1993, S. 437-441, hier S. 439f.: „Was etwa ist von der Rezeptionsforschung geblieben als ihr Kernvokabular – ‚Leerstelle‘, ‚Erwartungshorizont‘ etc. – und ganz allgemein ein größeres Interesse am Leser?“.

²⁴⁴ So hebt Adam beispielsweise für die Rezeptionsforschung hervor, „dass der rezeptionstheoretische Ansatz wohl den einzigen bemerkenswerten innovativen Beitrag der deutschsprachigen Literaturwissenschaft nach 1945 zur internationalen Methodendiskussion gebildet hat.“ (Wolfgang Adam: Vorwort. In: Adam/Dainat/Schandera, erscheint 2003) und führt dazu Rosenberg an (Vgl. Rainer Rosenberg: Jahresbericht der Geisteswissenschaftlichen Zentren. Berlin 1996, S. 113.).

3. „Alte Geschichten und neues Erzählen“ – Rezeptionsforschung und Mittelalterrezeption

Rezeptionsforschung definiert als:

„Sammelbezeichnung für verschiedene Richtungen der Literaturwissenschaft, die sich mit der Aneignung und Verarbeitung von Texten durch Leser [...] beschäftigen.“²⁴⁵

ist auch immer Rezeptionsgeschichte.

Schon der Untertitel von Adolf Muschg's Roman „Der Rote Ritter“ – „Eine Geschichte von Parzival“ – macht das Werk als Rezeption des „Parzival“ Wolframs von Eschenbach kenntlich. Die Tatsache, dass explizit auf einen Prätext hingewiesen wird, lenkt den Schwerpunkt bei den Bezugstext zur Untersuchung der Intertextualität auf Wolframs Parzivalroman.

Zugleich macht der Untertitel deutlich, dass die Person und Funktion des Autors bei der Werkuntersuchung ihren Platz haben müssen, denn er weist darauf hin, dass der Autor Produzent und Rezipient ist, dass der Autor produktiv rezipiert hat („Eine Geschichte“), und dass er eine Geschichte erzählt, in der Wolframs Parzival-Figur eine wichtige Rolle als „Roter Ritter“ spielt.

Hinsichtlich der folgenden Ausführungen zur Rezeptionsforschung und zu der Auseinandersetzung mit der Rezeption am konkreten Text liegt der Schwerpunkt beim Leser-Autor, da Adolf Muschg als Rezipient und Produzent (s. o.) in den Blickpunkt gerät.

²⁴⁵ Arnold/Detering 1997, S. 689.

3.1. Rezeptionsforschung – Die Auseinandersetzung mit dem Dialog zwischen Leser und Text

Den Begriff „Rezeption“ definiert Jauß im Unterschied zur „Wirkung“ als „das vom Adressaten bedingte Element der Konkretisation oder Traditionsbildung“²⁴⁶. Dieser Ansatz konzentriert sich auf den zugrundeliegenden Text als Reaktionsauslöser für eine Rezeption²⁴⁷.

Mit der Konstanzer Antrittsvorlesung „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ begründet Jauß 1967 durch eine Theorie ästhetischer Rezeptionsgeschichte das Interesse am Leser als Teil einer kommunikationstheoretischen Neuorientierung. Sein literarisches Werk begreift er als Konvergenz von Text und Rezeption: Ein Text erfordere als virtuelle Struktur die Konkretisierung durch den Leser als individuell unterschiedliche „aneignende“ Erfahrung: erst diese konstituieren die Bedeutung.

Mit den von Jauß, Ingarden und Iser als Unbestimmtheits- bzw. Leerstellen des Textes bezeichneten Markern, die Interpretationen „zulassen“, kann der Leser unterschiedlich umgehen. Jede Rezeption stellt danach eine neue Konstruktion dar, die verschiedene, auch gegenläufige Lesarten legitim werden lässt. Grimm führt diesen Gedanken weiter und erklärt für den Rezeptionsakt:

„Die Erwartung des Lesers definiert das Objekt der Rezeption“²⁴⁸

Für die Text- und Rezeptionsanalyse stellt diese Theorie jedoch ein Problem dar, denn, so Rusterholz:

²⁴⁶ Hans Robert Jauß (1975c): Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. In: Warning 1975, S. 353-400, hier S. 383.

²⁴⁷ Karl Robert Mandelkow: Probleme der Wirkungsgeschichte. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik II, 1970, H. 1, S. 71-84, hier S. 83) schlägt vor, zwischen Wirkung im engeren Sinn als Werkrezeption durch den Leser und Wirkung im weiteren Sinn als Einfluß zu unterscheiden. Für die methodische Praxis stellt dies jedoch keine Hilfe dar. Vgl. zur begrifflichen Auseinandersetzung Grimm 1977, S. 23f.

„Wie weit gelingt es, Werkssystem und Interpretationssystem zu trennen? Welche Kriterien adäquaten Verstehens sind denkbar?“²⁴⁹

Erwartung verstanden als Bewusstseinskorrelat greift dafür zu kurz. Der Rezipient muss nach Grimm in seinem sozialisationsgeschichtlich bestimmten Voraussetzungssystem und in seinem Bestreben, ein subjektiv befriedigendes, das heißt nach seinen Kriterien sinnvolles Rezeptionsergebnis zu konstruieren, gesehen werden. Damit stellt sich schon jede Übersetzung als differenzierte Form der Rezeption dar.

Zu den Faktoren, die den Rezeptionsprozess steuern, zählt Hauptmeier neben dem Alltagswissen „Scripts“ (= als handlungssteuernde Routine abrufbare kognitive Muster), „Frames“ (= allgemeine Muster mit zentralen Konzepten zusammengefassten Alltagswissens), „Pläne“ (= globale zielgesteuerte Ereignismuster), „Schemata“, „Inferenzen“, „Makroregeln“ (= Operationen zum Aufbau der Zentralidee eines Textes), „Konversationsmaximen“, „Antizipationen“ und „Rekorrekturen“, „Verstehenserwartungen, -anforderungen und -bedingungen“.²⁵⁰

Bei Jauß steht der Begriff Erwartungshorizont zentral als

„ein objektivierbares Bezugssystem der Erwartungen, das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens [ergebe] und sich aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache [erkläre]“²⁵¹.

Auch wenn er formuliert, „dass der Leser ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartung als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung wahrnehmen kann“²⁵², klammert er den realen Leser weitgehend aus und konstruiert den „Idealleser“ als Instanz textadäquater Konkretisation, der

²⁴⁸ Ebd., S. 44.

²⁴⁹ Rusterholz 1997b, S. 132.

²⁵⁰ Hauptmeier 1985, S. 91-93.

²⁵¹ Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1970, S. 174.

²⁵² Ebd., S. 177.

die im Text enthaltenen Vorstellungen herauslöst²⁵³. Eine Ausnahme bildet für ihn der Leser, wie Adolf Muschg als Leser von Wolframs „Parzivâl“, der als rezipierender Autor literarisch produktiv und damit wirkungsgeschichtlich bedeutsam wird,²⁵⁴ wengleich auch hier nicht die historisch-soziale Einbindung und die individuelle Auseinandersetzung, sondern ästhetische Normsysteme im Vordergrund stehen²⁵⁵. Jauß versucht, Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren. Dazu erklärt er in seinem Aufsatz „Racines und Goethes Iphigenie“ Literaturgeschichte als Prozess der Rezeption von Texten durch Leser und der Wirkung von Texten auf Autoren.

Der Prozeß der Vermittlung von Wirkung und Rezeption eines Kunstwerkes ist ein Dialog zwischen einem gegenwärtigen und einem vergangenen Subjekt, in dem das letztere dem ersteren erst wieder ‚etwas sagen‘ kann^{.256}

Das Sinnpotential eines Textes aktualisiert sich nach Jauß in jeder Rezeption, in einem „freieren Spielraum eines dialogischen Verstehens“²⁵⁷ mit dem Leser. Wenn dieser Vorgang zu einer Verschriftlichung der Rezeption durch den dadurch zum Autor avancierten Leser, zu einer produktiven Rezeption führt, so betrachtet Jauß diese als gelungen, wenn der Mythos aus dem alten Werk nicht nur von etwas Vergangenen erzählt, sondern auch wieder zum heutigen Leser spricht, ihn anspricht und sichtbar macht, „was uns heute an der idealistischen Lösung des mit dem [...] Mythos gestellten Problems nicht mehr be-

²⁵³ Ausführlicher dazu Hans Robert Jauß (1975a): Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. In: Poetica 1975, S. 325-344, hier S. 339. Im Gegensatz dazu geht die empirische Rezeptionsforschung vom konkreten individuellen Rezipienten aus. Vgl. Groeben, den Begründer der empirischen Literaturwissenschaft zu dieser Ausrichtung, in: Norbert Groeben: Literaturpsychologische Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie. Stuttgart 1972 (= Sprache und Literatur; 80), S. 13ff.

²⁵⁴ Vgl. Stückraths Kritik. (Jörn Stückrath: Historische Rezeptionsforschung. Stuttgart 1979, S. 119) an Jauß 1970, S. 169.

²⁵⁵ Vgl. Baasner 1996, S. 173.

²⁵⁶ Hans Robert Jauß (1975c): Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. In: Warning 1975, S. 353-400, hier S. 384.

²⁵⁷ Ebd.

friedigen kann.“²⁵⁸ Die diesbezügliche Untersuchung, die Jauß an Racines und Goethes „Iphigenie“ vornimmt, beeinflusst die folgende Untersuchung des Verhältnisses des „Roten Ritters“ zu Wolframs „Parzivâl“.

Bezogen auf die Rezeption von Goethes „Iphigenie“ erklärt Jauß zum Wert und zur Aufgabe einer produktiven Rezeption:

„Eine Rettung der ‚Iphigenie‘ ist nur unter Preisgabe der geschlossenen klassischen Form, ihre Übersetzung in eine neue Gegenwart nur durch die Aufnahme von Fragen möglich, die uns das Ungenügen an Goethes Lösung aufgibt.“²⁵⁹

Jauß hebt als Qualitätsmerkmale einer produktiven Rezeption hervor, dass diese mit dem rezipierten Werk arbeitet, idealistische Lösungen hinterfragt, Verhaltensweisen von Figuren anfragt, die Probleme hinter den darin gegebenen Lösungen zu Fragen umformt und neue Antwortmöglichkeiten sucht. Mandelkow ergänzt dazu:

„Ein Werk der Vergangenheit bedarf des Zugriffs der ‚Rettung‘, der ‚Übersetzung‘ in eine jeweils neue Gegenwart [...]. Es geht um die Wiederherstellung der durch die rezeptive Überlieferung verschütteten Möglichkeit, die Fragen der Gegenwart mit den Antworten der Klassiker derart zu vermitteln, daß zwischen beiden jene Spannung eines bewußtseinsverändernden Dialogs erneut stattfindet, die das Signum ihrer entstehungsgeschichtlichen Gegenwart war.“²⁶⁰

Auf welche Art und Weise und in welchem Ausmaß dem „Roten Ritter“ die von Mandelkow angesprochene „Rettung“ des Parzivâl-Romans gelingt, wird die Textarbeit am Werk zeigen.

Nach Jauß und Mandelkow steht bei einer produktiven Rezeption die Rezeption im Dienst der Produktion, so dass sich die Frage nach einer Objektadäquanz nicht stellt: Inadäquanz ist bei diesem Verständnis der Ausdruck einer final gerichteten Inten-

²⁵⁸ Ebd., S. 379. Jauß' Stellungnahme ist auf die Iphigenie-Rezeption bezogen, läßt sich aber auf der Grundlage seiner Literaturtheorie verallgemeinern.

²⁵⁹ Ebd., S. 379.

²⁶⁰ Karl Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd. II. 1919-1982. München 1989, S. 250.

tion, die den Subjektbezug und die Intentionen des rezipierenden Produzenten in den Vordergrund rückt.

Grimm differenziert die produktive Rezeption in eine vom Text ausgehende objektorientierte und eine von den Handlungen des Autors ausgehende subjektorientierte Richtung. Letztere gliedert er in fünf Teilbereiche:

1. Verarbeitung des rezipierten Textes als Gesamtheit (Bearbeitung, Nachdichtung, Neuformung etc.);
2. inhaltliche Teilmomente der Vorlagetexte (Ideen, Probleme, Motive, Themen, Handlungen und Figuren etc.);
3. ausschließliche Benutzung der literarischen Vorlage (sprachliche Gestaltung, Figurenkonstellation etc.);
4. Orientierung am Gesamtwerk eines anderen Autors;
5. Rezeption der Literatur einer Epoche.²⁶¹

Für die Zeugnisse einer Rezeption unterscheidet Grimm materiale Kategorien der Konkretisationsanalyse zu Rezeptionszeugnissen:

- I. „Primärzeugnisse einer historischen Rezeption“, rezeptionsdokumentierende Texte des Rezipienten mit
 1. „rezeptionsunmittelbaren Zeugnissen“ (Randbemerkungen, Notizblätter, Tagebucheinträge, Briefe etc.) und
 2. „rezeptionsmittelbaren Zeugnissen“ (Autobiographien, Memoiren etc.);
- II. „Sekundärzeugnisse einer Rezeption“, das heißt Metatexte eines Produzenten als Information über die Konkretisation eines Rezipienten;
- III. „Tertiärzeugnisse einer Rezeption“, die im Unterschied zu I. und II. nicht „subjektzentrierte Dokumente“, sondern „subjektrationale Zweckprodukte“ sind (Interpretationen, Rezensionen, Literaturgeschichten, Gutachten, selektierend-kodierende Abrisse etc.), Quellen oder Darstellungen;

²⁶¹ Vgl. Grimm 1977, S. 148-150.

IV. „Indirekte Zeugnisse einer Rezeption“, das heißt literarische Texte, die Rezeptionen selektieren, manipulieren und modifizieren, da überlieferte Aussagen über die Autorintention, ein ästhetisches Gebilde zu erstellen, vermittelt sind (literarische Darstellung von Rezeptionen, Indizfunktion der Textbeschaffenheit, literarische Neuprodukte als Dokumente einer produktiven Rezeption).²⁶²

Rezeption ist ein aktuelles Thema und stellt sich als methodische Grundlage für zahlreiche Werkanalysen dar, insbesondere jene mit rezeptionsgeschichtlichem Schwerpunkt. Als solche erfährt sie in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine Spezifikation, insbesondere durch die Arbeiten von Laemmert zur Eichendorff-Rezeption²⁶³ und von Stöcklein zur Literatur als Vergnügen und Erkenntnis²⁶⁴. Diese bereiten die ab Ende der siebziger Jahre zahlreich werdenden Beiträge zur Mittelalter-Rezeption vor. Als Wegbereiter und Verfasser zentraler Arbeiten sind für diesen Forschungsbereich stellvertretend Peter Wapnewski und Ulrich Müller zu nennen.

3.2. Produktive Rezeption in der (Post)Moderne

Die Ansätze zur Rezeptionstheorie von Mukarovsky und Jauß²⁶⁵ rekurrieren auf die Methode für die folgende Textanalyse. Das Rezeptionsprodukt einer subjektorientierten produktiven Rezeption kann damit vor dem Hintergrund des Gesamtwerks des Autors im sozial-historischen Rahmen betrachtet werden. Zu dem sozial-historischen Rahmen werden auch andere produktive Rezeptionen zu ähnlichen Texten oder zum gleichen Text gezählt, die unter ähnlichen gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen und

²⁶² Vgl. ebd., S. 109-116.

²⁶³ Vgl. Lämmert 1975.

²⁶⁴ Vgl. Paul Stöcklein: Literatur als Vergnügen und Erkenntnis. Essays zur Wissenschaft von der Sprache und Literatur. Heidelberg 1974.

²⁶⁵ Vgl. Jan Mukarovsky: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt/M. 1970 (= es; 428), S. 128; Jauß 1970, S. 169; Walter Reese: Literarische Rezeption. Stuttgart 1980 (= SM; 194), S. 32-34 u. 57-60.

in zeitlicher Nähe geschaffen worden sind. Eine Untersuchung der Vielzahl und Vielfalt der gesamten produktiven Rezeptionen ist nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Die innovative deutschsprachige²⁶⁶ Literatur seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts zeigt eine Tendenz zur produktiven Mittelalter-Rezeption.²⁶⁷

3.2.1. Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur

Die Tendenz zur Mittelalter-Rezeption erstreckt sich in den achtziger Jahren auf Kunst, Literatur, Musik und wird in der Massenkultur gleichsam zu einem Trendthema. Eine Phantasie, die sich durch Wirklichkeitsferne und durch ein Weiterdenken der Wirklichkeit auszeichnet, entwickelt sich in dieser Zeit zu einem thematischen Schwerpunkt in der Literatur.

Eine wirklichkeitsferne und eine die Wirklichkeit weiterdenkende Phantasie entwickelt sich in dieser Zeit zu einem thematischen Schwerpunkt in der Literatur.²⁶⁸ Härter bewertet diese

²⁶⁶ Die Zahl der fremdsprachigen produktiven Mittelalter-Rezeptionen der Gegenwart ist hoch, auch im literarischen Bereich, in dem sich vor allem in Frankreich, den USA und Großbritannien produktive Vielfalt zeigt. Zur modernen literarischen Artus-Rezeption im Ausland vgl. Raymond H. Thompson: *The return from Avalon. A study of the Arthurian legend in modern fiction*. Westport 1985 (= *Contributions to the study of science fiction and fantasy*; 14); Ulrich Müller: *Formen der Mittelalter - Rezeption. Teil 2. Einleitung*. In: *Mittelalter - Rezeption. Ein Symposium 1986*, S. 507-510; Norris J. Lacy (ed.): *The Arthurian Encyclopedia*. New York 1986; Karin Lichtblau: *Aspekte der Rezeption des Artusstoffes in der modernen französischen Literatur: Artus, Merlin und die Suche nach dem Gral*. In: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit 1996, S. 647-662; Ulrich Müller (1988a): *Bibliographie zur internationalen Artus-Rezeption: Artus, Lanzelet, Gral, Tristan. Nachträge 1970-1988*. In: *Mittelalter-Rezeption III 1988*, S. 717-720; Tuszay 1996. Zahlreiche Werke, vor allem der trivilliteraturnahen Populärliteratur, wurden ins Deutsche übersetzt, beispielsweise die Romane von Zimmer-Bradley. Da diese originär im ausländischen Kulturraum entstanden sind, stehen sie ausserhalb der folgenden Untersuchung.

²⁶⁷ Im Folgenden stehen die Begriffe „Mittelalter-Rezeption“ und „produktive Mittelalter-Rezeption“ für die deutschsprachige literarisch produktive Mittelalter-Rezeption seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

²⁶⁸ Dagegen wird die deutschsprachige Literatur der 60er und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts von gesellschaftlich und politisch engagierten Texten geprägt. Vgl. Werner Wunderlich: „Zuviel Durcheinander hier ...“. *Literaturkritische Anmerkungen zur Mittelalter-Rezeption 1989*. In: *Mittelalter-Rezeption IV 1991*, S. 487-494, hier S. 487.

Entwicklung als „größer werdende Eigenständigkeit der Literatur gegenüber der Wirklichkeit“²⁶⁹.

Zum Kennzeichen der Literatur der achtziger Jahre bestimmt Wasielewski-Knecht die „Arbeit am Mythos“²⁷⁰, die bei Härter unter die literarischen Tendenzen „Apokalypsen und Katastrophen“ und „Mythenrezeption“²⁷¹ fällt. Beide Aspekte bilden nach Härter zusammen mit dem „fabulierenden Erzählen“²⁷² und dem „literarischen Selbstbezug“²⁷³ die schriftstellerischen Tendenzen dieser Zeit. Den Schwerpunkt der Leitenden bildet für ihn die Mittelalter-Rezeption aufgrund ihrer

„Stoff- und Motivfülle und dadurch, daß die innerhalb der Mittelalter-Rezeption bearbeiteten Mythen selbst nicht Erzählungen von Begebenheiten, sondern immer schon Erzählungen von Erzählungen sind, intertextuelle Vorbilder einer sich organisierenden Literatur.“²⁷⁴

Da es sich bei den Mittelalter-Stoffen um rezipierte Mythoskonstrukte handelt, die überzeitlich aktuell bleiben, indem sie nach Kühnel in jeder Zeit der „Selbstbestätigung, Selbstvergewisserung, Selbstdarstellung, Legitimation“²⁷⁵ dienen, stellt sich die mittelalterliche Quelle als eine Determinante der Werkentstehung unter mehreren dar. Elemente der rezipierten Epoche sind denen der rezipierenden Epoche untergeordnet, sie werden durch die Subjektivität des rezipierenden Autors gebrochen.²⁷⁶ Deutlich wird diese Schwerpunktverlagerung und

²⁶⁹ Andreas Härter: Alte Geschichten und neues Erzählen. Zur Situierung der Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre. In: Mittelalter-Rezeption V 1996, S. 330-350, hier S. 334.

²⁷⁰ Claudia Wasielewski-Knecht: Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1993 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1402), S. 231.

²⁷¹ Härter 1996, S. 335-337.

²⁷² Ebd., S. 337-340.

²⁷³ Ebd., S. 343-345.

²⁷⁴ Ebd., S. 346.

²⁷⁵ Jürgen Kühnel: Anmerkungen zum ‚Mittelalterbild‘ aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Ein Diskussionsbeitrag. In: Forum 1983, S. 159-186, hier S. 185.

²⁷⁶ Vgl. Siegrid Schmidt: Mittelhochdeutsche Epenstoffe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beobachtungen zur Aufarbeitung des Artus- und Parzival-Stoffes in erzählender Literatur für Jugendliche und Erwachsene mit einer Bibliographie der Adaptionen der Stoffkreise Artus, Parzival, Tristan, Gudrun und Nibelungen 1945-1981. Bd. 1. Untersuchungen und Dokumentation. Göppingen 1989 (= GAG; 495

die Symbiose aus Historizität und Aktualität am folgenden Schaubild zur produktiven Mittelalter-Rezeption, das sich an Siegfried Schmidts Ausführungen zum Rezeptions- bzw. Produktionsvorgang anlehnt:²⁷⁷

I), S. 195) zu den angesprochenen Tendenzen literarischer Mittelalter-Rezeptionen nach 1945.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

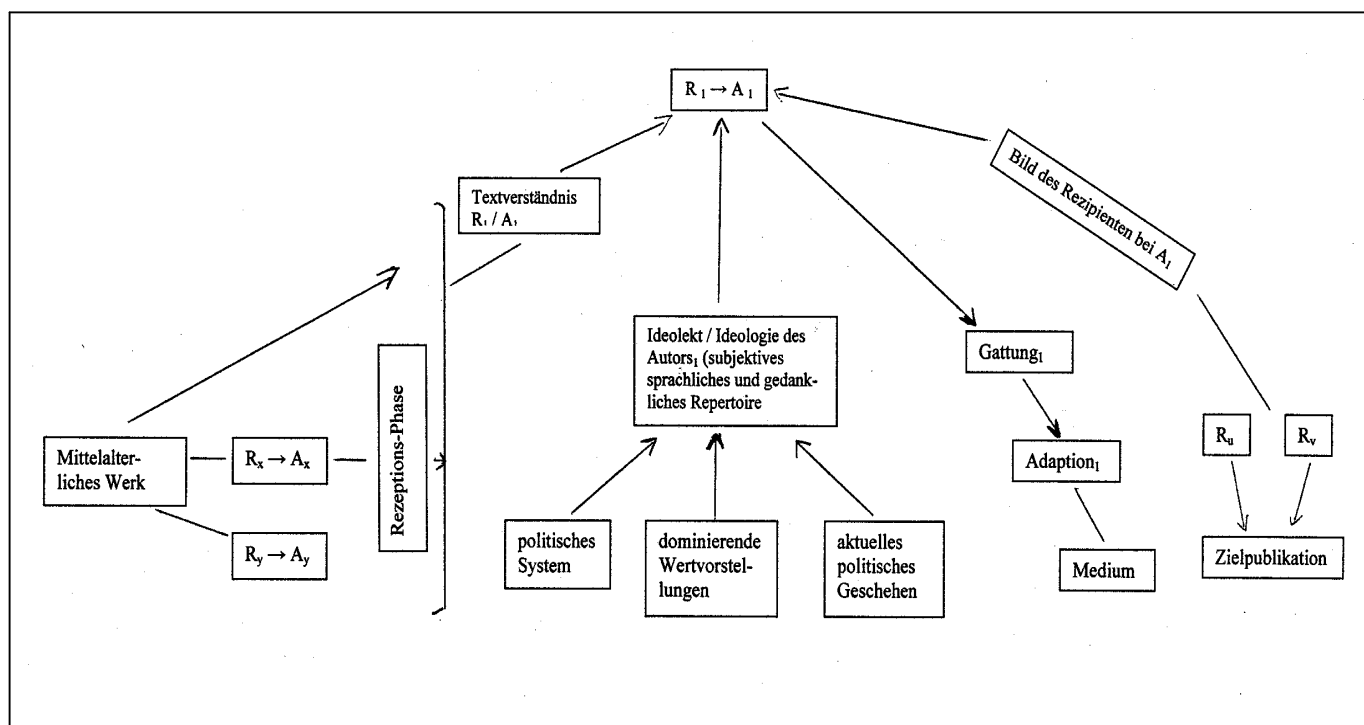


Abb. 3-1: Produktive Rezeption eines Autors

Quelle: Siegfried Schmidt Mittelhochdeutsche Epenstoffe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, S. 195

Abkürzungen:
A = Autor
R = Rezipient

In der produktiven Mittelalter-Rezeption erhalten mittelalterliche Stoffe und Motive eine aktuelle Bedeutung.²⁷⁸ Sie werden verfremdet, häufig auch nur wie ein „Materiallager“ verwendet, aus dem willkürlich Einzelteile entnommen werden. Vielfach geht mit der Verfremdung ein Gattungswechsel von der epischen zur dramatischen Form einher.²⁷⁹ Permanentes Movens bildet in den neuen literarischen Texten die Identitätssuche, die mit Kritik oder Affirmation zum rezipierten Werk einhergeht.²⁸⁰

²⁷⁸ Ausgenommen sind Rezeptionen, die zur reproduktiven Rezeption (Unterscheidung nach Müller, s. o.) zählen.

²⁷⁹ Ausnahmen findet man - neben der vorliegenden Rezeption - vor allem im trivialen Bereich. Vgl. dazu Jürgen Kühnel: ‚Produktive Mittelalterrezeption‘. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption IV 1991, S. 433-467, hier S. 449.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 454f.

Für die allgemein anhaltende Beliebtheit mittelalterlicher Stoffe gibt es mehrere Gründe. Schaffry sieht einen zentralen Grund im Wunsch, in die einfache und „heile Welt“ des Mittelalters zu flüchten. Auch die Vorstellung von einem gleichzeitig romantisch-märchenhaften wie abenteuerlichen Leben im Mittelalter gilt als Grund für die seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts anhaltende Mittelalterfaszination.²⁸¹ Das angesprochene Thema „Identitätssuche“ lässt sich insbesondere mit den Mythenkonstrukten mittelalterlicher Epen realisieren: Denn diese spielen in einer Zeit, in der religiöse, gesellschaftliche und politische Umbrüche stattfinden.²⁸²

Seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wird von den Mittelalterepen vor allem der Artûssagenkreis produktiv rezipiert²⁸³. In den Rezeptionen geht es um den Mythos von Tafelrunde und Gralssuche als Motive für Gemeinschaft, Fragen und Sinnsuche. Wunderlichs Ansicht, dieser Mythos werde in der deutschsprachigen produktiven Rezeption „zur umfassenden zivilisationsgeschichtlichen Metapher für das Scheitern von Utopien und für die historische Absage an die Machbarkeit von Frieden, Freiheit und Fortschritt“²⁸⁴, formuliert die thematischen Tendenzen zu einseitig, macht aber die Differenz zwischen der deutschsprachigen und ausländischen Artûs-Rezeption

²⁸¹ Vgl. Andreas Schaffry: *Die Ritter der Tafelrunde oder der Weg ist das Ziel: Christoph Hein und die Rezeption des mittelalterlichen Artus-Stoff*. In: *Mittelalter-Rezeption V* 1996, S. 493-510, hier S. 504f.

²⁸² Vgl. dazu auch Christoph Hein (1990b): *Die Zeit, die nicht vergehen kann. Gedanken zum Historiker-Streit anlässlich zweier deutscher 40-Jahrestage*. In: *Ders.* 1990, S. 128-154, hier S. 133f. und Schaffry 1996, S. 505f.

²⁸³ Vgl. Wunderlich 1991, S. 489. Ausnahmen bilden u. a. Volker Brauns „Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor“ (Volker Braun: *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor*. In: *Ders.* 1989, S. 133-196; vgl. dazu Rüdiger Krohn: *Die Enteignung des Mittelalters oder: Der Verlust der einen auf der Suche nach der anderen Zeit*. In: *Mittelalter - Rezeption IV* 1991, S. 469-485, hier S. 479 u. 485, Anm. 32); Dieter Kühn: *Herr Neidhart*. Frankfurt/M. 1981; Vgl. Andreas Härter: *Alte Geschichten und neues Erzählen. Zur Situierung der Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre*. In: *Mittelalter-Rezeption V* 1996, S. 330-350, hier S. 338-340 u. 349 und Irmtraud Morgner: *Amanda. Ein Hexenroman*. Darmstadt 1984 (= *Sammlung Luchterhand*; 529); Vgl. Härter 1996, S. 338, hier 340 u. 349).

²⁸⁴ Wunderlich 1991, S. 489. Ähnlich Ulrich Müller (1991d): *Moderne Gral-Questen: Vom Nachleben des ‚epischen Mythos‘ der sinnsuchenden Reise. Fragmentarische Beobachtungen zu einigen modernen Dramen und Romanen sowie zu Science-fiction-Filmen*. In: *Georg Mayer zum 60. Geburtstag 1991*, S. 69-92, hier S. 82.

deutlich. Letztere fällt durch fantasy-geprägte Happy-End-Romane mit weiblichen emanzipierten Protagonisten auf,²⁸⁵ typisch dafür sind beispielsweise die Romane von Marion Zimmer Bradley.²⁸⁶

„Die besondere Bedeutung der Geschichte des Grals, der Gralsuche und des Gralssuchers Parzivâl“²⁸⁷ kombiniert mit einer „Artûs-Vernachlässigung“²⁸⁸ charakterisieren nach Ulrich Müller die produktive moderne deutschsprachige Artûs-Rezeption. Nach seiner Definition zählen dazu sieben Werke: Sechs werden im Folgenden kurz vorgestellt - mit Inhalt, Thema, Charakteristischem und der Verbindung zum Gesamtwerk - und als Vergleichsmaterial berücksichtigt²⁸⁹. Bei dem siebten Werk handelt es sich um Muschgs „Parzivâl“-Rezeption von 1993, die dieser Untersuchung als exemplarisches Werk zugrunde liegt.

3.2.2. Artus-Rezeptionen der achtziger und neunziger Jahre

Tankred Dorsts Theaterstück „*Merlin oder Das wüste Land*“ (1981) spielt in einer Artûswelt, in der die Menschen erleben, wie ihre moralischen Lebensorientierungen zerfallen, ihre als

²⁸⁵ Vgl. zur ausländischen Artûs-Rezeption Thompson 1985, S. 177; Müller 1986, S. 10-17; Lacy 1988, S. 201; Tuszay 1996.

²⁸⁶ Vgl. Ulrich Müller: ‚Our man in Camelot‘. Mittelalter-Rezeption in der Literatur, aufgezeigt an Artus-Romanen der Jahre 1970-1983. Mit einem Verzeichnis zur internationalen Artus - Rezeption 1970-1985. In: Forum 1983, S. 3-32.

²⁸⁷ Ulrich Müller (1991a): Artus-Rezeption ohne König Artus: Zur deutschen Artus-Rezeption unter dem Einfluß von Richard Wagner. In: Moderne Artus-Rezeption 18.-20. Jahrhundert 1991, S. 143-165, hier S. 154.

²⁸⁸ Müller 1991a, S. 159. Der Autor bemerkt zugespitzt „the specific German reception of King Arthur [is] the reception of King Arthur without King Arthur“ (Ulrich Müller: „Mittelalter-Rezeption“ in Europe and America: Perceval, Parzival, Parsifal. In: Mittelalter-Rezeption V 1996, S. 24-45, hier S. 31); als Hauptquelle macht er das Werk Wolframs von Eschenbach aus (Vgl. ebd. 1996, S. 32). Eine Ausnahme bildet der auf Artûs konzentrierte (aber trivial geprägte) Roman „Die Burg“ (Salzburg 1986) von Alois Brandstetter.

²⁸⁹ Aussen vor bleiben Werke, die schwerpunktmäßig Übersetzungen mittelalterlicher Werke sind, und nach der Definition von Müller (Vgl. Müller 1983, S. 14) zur reproduktiven Mittelalter-Rezeption zählen. Nach Müllers Definition (Vgl. auch Müller 1991a) gilt Dieter Kühns „Parzivâl des Wolfram von Eschenbach“ (1986) auch noch als reproduktive Mittelalter-Rezeption, da hier die Übersetzung im Vordergrund steht. Auf das Werk wird daher in dieser Darstellung zur deutschsprachigen produktiven Artus-Rezeption nicht näher eingegangen. Vgl. dazu Kühn in: Evelyn S. Firchow: Mittelalter und Moderne: Ein Interview mit Dieter Kühn. In: German Quarterly 67, 1994, S. 455-462.

Gralssuche dargestellte Lebenssinnfindung missglückt und ihre Utopien am Widerspruch von idealem Anspruch und Realisierung scheitern. Anhand dieses Themenkreises zeigt der Autor aktuelle Problemkreise auf, deren überzeitliche Relevanz vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Textes deutlich wird: Es geht um den Verlust von Wertesystemen, um die Frage nach der Wahrheit und um Erlösungssehnsucht²⁹⁰. Dorst versteht seine Figuren als Individuen²⁹¹, wobei die Frauenfiguren als Wegbegleiterinnen der männlichen Figuren neben diesen verblassen. Deutlich fügt sich der „Merlin“ in Dorsts Gesamtwerk ein: Man erkennt seine marionettenhaften Figuren, Clowns und die Farce wieder.²⁹² Dorst ergänzt: „Wie können wir leben? fragen alle Stücke meines Theaters: Welche Macht treibt uns zu unseren Taten ...? Nichts ist sicher, und die Wahrheit ... bleibt unauffindbar“²⁹³.

Gegensätzlich dazu thematisiert *Incape (Petra) Künkels* feministischer Roman „auf der reise nach avalon“ (1982) die Suche dreier Frauen nach der Insel „avalon“ als Identitätssuche auf dem Weg zur Selbstfindung. Damit bildet der Roman eine Variation des Themas „weibliche Identitätssuche“, das Künkels Gesamtwerk durchzieht.²⁹⁴

Während *Frido Manns* erstes Erzählwerk „*Professor Parsifal. Autobiographischer Roman*“ (1985)²⁹⁵ einen 68er Helden auf dem Weg zur Selbstfindung begleitet, sind in *Peter Handkes* „*Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*“ (1989) acht Personen

²⁹⁰ Genauer führten dazu Gerhard P.Knapp: Grenzgang zwischen Mythos, Utopie und Geschichte. Tankred Dorsts *Merlin* und sein Verhältnis zur literarischen Tradition. In: *Literarische Tradition heute* 1988, S. 225-260, hier S. 259 und Wasielewski-Knecht 1993, S. 238-240, hier 262 und 314 aus.

²⁹¹ Ähnlich äussern sich dazu Härter 1990, S. 337 und Wasielewski-Knecht 1993, S. 238.

²⁹² Vgl. Tankred Dorst (1989a): Aufführungen und Aufnahme. In: Tankred Dorst 1989, S. 179-185, hier S. 180.

²⁹³ Tankred Dorst (1989d): Selbstaussagen. In: Tankred Dorst 1989, S. 174-178, hier S. 176f.

²⁹⁴ Vgl. dazu Müller 1991a.

²⁹⁵ Ebd.

auf der Sinnsuche. Zusammen mit Parzivâl wollen sie das Fragen, genauer das „Spiel vom Fragen“ lernen. Dabei erscheinen die Ursprünglichkeit und Echtheit der Kindheit und der Sprache als Verbindung von Sprach- bzw. Ursprungs- und Selbstfindung wie ein Hinweis für den Leser²⁹⁶. Diesem Motiv untergeordnet treten alle Figuren gleichberechtigt als typisierte Schauspieler auf. Handke verwendet hier mehrere Motive, die sein Gesamtwerk bestimmen, unter anderem das Motiv der Suche.²⁹⁷

Christoph Heins Stück *„Die Ritter der Tafelrunde“* (1989) erschließt sich als eine gesellschaftspolitische Zeitkritik. Das Werk zeigt, wie neun Mitglieder der Artûsgesellschaft auf den Zerfall ihrer Macht und Werte reagieren. Für sich gesehen handelt es sich bei dem Werk um eine Parabel zum Generationen- und Geschlechterkonflikt vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund um die Diagnose einer Situation, in der eine gescheiterte Herrschaftsschicht der neuen Generation und jeder Veränderung den Weg versperrt. Im Vordergrund stehen ausgeprägt typisierte Figuren und ihre Beziehungen mit Gegenwartsbezug: Die Frauen und die Vertreter der jüngeren Generation erscheinen oberflächlich gleichberechtigt und treten selbstbewusst auf, von den älteren Männern werden sie jedoch nicht dementsprechend akzeptiert²⁹⁸. Als „gesellschaftliche Autobiographie“ und „Geschichte, die als Jetztzeit konstruiert“ ist²⁹⁹, fügt sich das Werk thematisch in Heins Gesamtwerk ein.

Im Text *„Parzivâl. Ein Szenarium“* (1990) übernimmt Tankred Dorst viele Szenen aus seinem *„Merlin“* wörtlich.³⁰⁰ Das Stück

²⁹⁶ Ähnlich Wasielewski-Knecht 1993, S. 295 u. 304.

²⁹⁷ Vgl. dazu Müller 1991b, S. 503. An den entsprechenden Stellen verweist Handke auf seine Werke, in denen er die wieder auftretenden Motive zuerst verarbeitete. Dazu ausführlicher Wasielewski-Knecht 1993, S. 281.

²⁹⁸ Ausführlicher gehen Joschko (Vgl. Dirk Joschko: Christoph Heins *„Die Ritter der Tafelrunde“*, oder: Grals-Suche zwischen Auf- und Abbruch. In: *Mittelalter-Rezeption IV* 1991, S. 525-541) und Wasielewski-Knecht (1993, S. 271-280) darauf ein.

²⁹⁹ Joschko 1991, S. 536f.

³⁰⁰ Da dieses Stück den Text *„Der nackte Mann“* (Dorst 1986a) enthält, wird dieser nicht gesondert besprochen.

thematisiert im Konflikt zwischen dem „Urmenschen“ Parzivâl und einer hochentwickelten Zivilisationsgesellschaft die Frage nach der Schuld des Menschen. Parzivâl als Hoffnungsträger ist die Hauptfigur, ihm in der Bedeutung untergeordnet treten Frauenfiguren als Wegbegleiter auf.³⁰¹

Allen vorgestellten deutschsprachigen produktiven Artûsstoff-Rezeptionen ist gemeinsam, dass, wie oben angesprochen, der Parzivâl-Gral-Mythos vom Suchen und Fragen nach dem Lebenssinn, nach Werten und der eigenen Identität verbunden mit Problemen, Konflikten bis hin zum Zerfall bzw. Scheitern den thematischen Rahmen bilden. Die mittelalterliche Werkvorlage wird dabei unterschiedlich stark als Kulisse für gegenwärtige eigene bzw. gesellschaftliche Fragen und Probleme verwendet und weiterentwickelt. Aufschlussreich ist, inwiefern die Rezeption Elemente aufweist, die das Gesamtwerk des Autors kennzeichnen, beispielsweise hinsichtlich Form, Gestaltung und inhaltlicher Tendenzen.

Autorübergreifend findet man bei den Rezeptionen seit Anfang der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts³⁰² Gestaltungselemente der Postmoderne, unter anderem Montage, Collage, Fabulierlust, Reflexion vom gesellschaftlichen bis zum individuellen Selbstbezug.³⁰³ Gemeinsam ist den literarischen Texten, dass man ihnen nur vor dem Hintergrund des Zusammenwirkens von rezipiertem Werk, dessen Rezeptionsgeschichte, des gesellschaftli-

³⁰¹ Wasielewski-Knecht geht kurz darauf ein (vgl. Wasielewski-Knecht 1993, S. 262-270).

³⁰² Natürlich setzen die achtziger Jahre mit den neuen Leitendenzen nicht unvermittelt ein. Die bestimmenden Autoren sind zum großen Teil die gleichen wie vorher, sodass es sich um eine Entwicklung handelt. Beispiele der „Vorläufer“ der Mittelalter-Rezeption in den achtziger Jahren sind Irmtraud Morgners „Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz“ (Irmtraud Morgner: Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz, nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura: Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos. Darmstadt 1974), Dieter Kühns „Ich Wolkenstein“ (Dieter Kühn: Ich Wolkenstein: eine Biographie. Frankfurt/M. 1977) und Günter de Bruyns „Tristan und Isolde“ (1988).

³⁰³ Härter (1990) geht ausführlich auf die Gestaltungselemente der Postmoderne ein.

chen und individuellen Kontextes des Autors gerecht werden kann.³⁰⁴

³⁰⁴ Vgl. Ulrich Müller 1986, S. 7; ders.: Vorwort. In: Mittelalter-Rezeption III 1988, S. III-VII., S. V. u. ders. 1994, S. 323.

4. Autorbegriff und Autobiographisches

Jannidis, Lauer, Martinez und Winko sprechen im Band „Rückkehr des Autors“ den Spagat der heutigen Literaturwissenschaft bezüglich der Interpretation literarischer Texte an: Sie steht zwischen dem „Vorwurf theoretischer Naivität“ bei der Verwendung des Autorbegriffs³⁰⁵ und der großen Bedeutung des Autors in der Praxis der Interpretation.³⁰⁶ Resümierend betonen die Autoren die „unbestreitbare Relevanz dieses Begriffs“³⁰⁷ und werten den Bezug zwischen Autor und Text als „sinnvolle Analysekategorie“.³⁰⁸

4.1. Rückkehr des Autors – ein Autorkonzept

In den vorangegangenen Untersuchungsteilen ist der Autorbegriff in der literaturkritischen Perspektive der hermeneutischen und strukturalistischen Konzepte der Literaturwissenschaft zur Intertextualität diskutiert, die Festlegung auf die Betrachtung des Autors in der Konzeptionsdarstellung erklärt und verwendet worden. Hier wird zum Stand der „Autor“-Diskussion der konzeptionell-begriffliche Rahmen ergänzt. Der Autor wird in dieser Untersuchung als *empirische intentionsfähige Person* verstanden, als *Textproduzent, der den Text in einem bestimmten Lebensmoment vor einem spezifischen autobiographischen und gesellschaftspolitischen Hintergrund verfasst hat*.

³⁰⁵ Der Autor als empirische Person muss getrennt gesehen werden von den Erzählinstanzen eines literarischen Textes, bei denen es sich um eine narrative und theoretische Instanz handelt.

³⁰⁶ Vgl. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Rückkehr des Autors 1999, S. 3-35, hier S. 3.

³⁰⁷ Ebd. S. 34.

³⁰⁸ Ebd. Jannidis/Lauer/Martinez/Winko warnen vor einer unreflektierten Verwendung des Autorbegriffs, aber auch vor einer pauschalen Verabschiedung davon. Sie weisen darauf hin, dass hier ein Forschungsdesiderat vorliegt.

Ließe man die Betrachtung des Autors beim „Roten Ritter“ außen vor, würde man das Sinnangebot des Textes zu Unrecht verknappen, denn jeder Text hat Produzenten und Rezipienten. Der *Produzent* ist zugleich *zweifacher Rezipient*: einmal von anderen Texten und von Erfahrungsräumen, die er in seinem Text verarbeitet, und dann von seinem eigenen Text. Bei Äußerungen des Autors über seinen Text in Nachschriften handelt es sich also um Aussagen eines Rezipienten, und zwar eines besonderen „vorbelasteten“ Rezipienten. Zwar ist Literatur subjektabhängig, weil Bedeutungszuschreibungen von Bewusstseinszuständen beeinflusst werden, doch vermag kein Leser eine beliebige Textbedeutung zu erschaffen. Durch den Autor als Produzenten eines Textes wird immer nur ein bestimmter Ausschnitt möglicher Anordnungen von Textelementen ausgewählt.

Eine „Textwelt“ ist durch die „*doppelte Autorschaft*“, den Autor als Schreiber des Textes und den Rezipienten des Textes als Hervorbringer von „Textwelt“ gekennzeichnet. Jedoch operiert jeder Umgang mit Texten im Rahmen konstruktiv vom Produzenten-Autor gesetzter *Deutungsspielräume*.³⁰⁹ Dementsprechend erklärt Lauer, Texte seien

„wie alle menschlichen Artefakte mit einem Autorindex versehen. Wir können nicht anders, als uns zu einem Text auch einen Autor hinzuzudenken.“³¹⁰

Als *Erklärung* und *Identifikation* von Schreibhandlungen kommt *Autorabsichten* eine besondere Bedeutung zu.³¹¹ Für den „Roten Ritter“ lassen sich folgende feststellen:

³⁰⁹ Martindale zeigt in seinem Aufsatz (Vgl. Colin Martindale: What Can Texts Tell Us About Authors and What Can Authors Tell Us About Texts? In: Rückkehr des Autors 1999, S. 183-208), dass es einen Zusammenhang zwischen Autordisposition und Textorganisation gibt, der von den Lesern wahrgenommen und ausgewertet wird.

³¹⁰ Gerhard Lauer (1999a): Einführung: Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft. In: Rückkehr des Autors 1999, S. 159-166, hier S. 164. Vgl. auch Karl Eibl: Der „Autor“ als biologische Disposition. In: Rückkehr des Autors 1999, S. 47-60 u. Ekaterini Kaleri: Werkimmanenz und Autor. In: Rückkehr des Autors 1999, S. 235-254.

³¹¹ Diesen Gedanken stellt Bühler ausführlich dar. Vgl. Axel Bühler: Autorabsicht und fiktionale Rede. In: Rückkehr des Autors 1999, S. 61-76.

1. *kommunikative Autorabsichten*, die die vom Autor intendierte Wirkung seines Textes auf die Rezipienten betreffen, beispielsweise bei fiktionalen Texten die Aufforderung an Rezipienten zum „So-tun-als-ob“³¹², die man bei Muschg als eine weitergehende Aufforderung zum wirklichen „Tun“, zum reflektierten Rollenspiel verstehen muss (s. o.);

2. *sekundäre Autorabsichten*, die mit der kommunikativen verbunden sein können und unter die Muschgs Interesse daran fällt, dass der Rezipient mithilfe des reflektierten Rollenspiels neue Erkenntnisse über sich und seine Handlungsmöglichkeiten erhält, die seine Persönlichkeitsentwicklung und seine Zukunft positiv beeinflussen³¹³;

3. *Absichten des Mitteleinsatzes*, bei denen es um konventionelle und unkonventionelle Mittel zur Durchführung einer bestimmten angestrebten kommunikativen Handlung geht. Konventionelle Mittel sind bei Muschg beispielsweise die Gestaltungsart, die den „Roten Ritter“ als Roman ausweist. Als unkonventionelle Mittel setzt Muschg beispielsweise Einschübe in Mittelhochdeutsch ein, um die Fiktionalität der Darstellung zu betonen, oder eine Textsequenz in Kapitälchen, um sie als Bildschirmtext auszuweisen³¹⁴.

Wie oben schon erwähnt, handelt es sich bei dem Autor in dem Moment, in dem er zu seinem Werk Stellung nimmt, um einen Rezipienten besonderer Art. Aus dem Text lassen sich mögliche Autorabsichten ableiten, begründen und festmachen. Dabei steht jedoch der Text und nicht der Autor im Vordergrund. Die Unterteilung der Autorabsichten soll deshalb nicht wie bei Bühler diesem *autorintentionalistisch* im engeren Sinn, sondern komplexer mit *rezeptionsästhetischem Schwerpunkt* eingeordnet werden. Im Mittelpunkt steht der Text bzw. die Rekonstruktion von

³¹² Vgl. ebd., S. 64 u. 67f.

³¹³ Vgl. ebd., S. 64.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 64f.

Textbedeutung. Dem empirischen Autor kommt eine untergeordnete Funktion zu. Die Beschaffenheit, methodische Relevanz und Funktion des Autorbezugs ist hier in der hermeneutischen Suchregel so manifestiert worden, dass historische Informationen zu Autor und Entstehungszeit, Parallelen in anderen Texten des Autors, Parzivâlrezeptionen in zeitlicher Nähe und andere Kontexte in die Untersuchung miteinbezogen worden sind. Die Bezugnahme auf den Autor, verstanden im weitesten Sinn wie oben, dient der Rekonstruktion einer ‚angemessenen‘ Textbedeutung.³¹⁵ Dafür können auch autobiographische Elemente und lebensweltliche Zusammenhänge des Autors hinzugenommen werden.

4.2. Der Autor und Autobiographisches im „Roten Ritter“

Als Narziss und Hypochonder, wie sich Muschg in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts beschreibt, nimmt er zum Verhältnis von seiner Biographie zum „Roten Ritter“ mehrfach Stellung. Beispielsweise überlegt er zu Wolframs „Parzivâl“:

„Was hatte ich diesem *Parzivâl* als Stoff zu bieten? Privat: eine schmerzhafteste Lebenswende, die Verlustanzeige einer Ehe, den Versuch einer neuen Bindung. Auch eine Neigung zur Hypochondrie brachte ich mit“³¹⁶

Hier kommen inhaltlich autobiographische Elemente und methodisch der Hang des Autors zur Selbstdarstellung als Grundlage für einen neuen Parzivâlroman auf Wolframs Grundlage „ins Spiel“. An anderer Stelle stellt Muschg bezogen auf die Leser eines Buches fest,

„daß alles, was ein Verfasser über sein Buch sagen kann, nicht Wahrheit, nur Weiterdichtung ist, die ihre (= der Leser) Kompetenz nicht berührt.“³¹⁷

³¹⁵ Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 1999, S. 20.

³¹⁶ Muschg 1994k, S. 37.

³¹⁷ Adolf Muschg (1994l): Vorbemerkung. In: Ders. 1994, S. 9-15, hier S. 12.

Allerdings wurde der Interpretation eines literarischen Textes Wesentliches fehlen, wenn man die autobiographischen Aspekte außen vor ließe.

Beim „Roten Ritter“ ergibt ein Vergleich zwischen der Darstellung der ausgewählten Frauenfiguren und Muschgs Biographie bzw. seinen Aussagen zur eigenen Person Überschneidungspunkte: Ähnlich wie Muschg für seine Kindheit feststellt, wird Herzloydes Leben von religiös geprägten Normen bestimmt, die Gehorsam, Askese und Triebunterdrückung verlangen (s. o.). Condwîr âmûrs ähnelt Muschg in der Suche nach sich und in dem Mut, dabei eigene Wege zu gehen (s. o.). Beide Frauenfiguren erleben wie Muschg Situationen, in denen sie sich fremd und im Zwiespalt fühlen (s. o.). Nach eigenen Aussagen hat Muschg sich bei der Gestaltung der Condwîr âmûrs-Figur an seiner ersten Ehefrau orientiert (s. o.). Seine Vorstellung von einer idealen Partnerschaft (s. o.) hat der Autor als „Glücksprogramm“³¹⁸ anhand der Beziehung zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl umgesetzt. In der Darstellung der Herzloydefigur und deren Beziehung zu Parzivâl sind Aussagen des Autors über seine Kindheit, Verhaltenszüge seiner Mutter und seiner Beziehung zu ihr wiederzuerkennen (s. o.). Muschg erklärt dazu, diese Darstellung habe ihm zur Aufarbeitung seiner Vergangenheit gedient (s. o.). Die Condwîr âmûrs-Darstellung ist für ihn dagegen als „Geschichte von der zweiten Chance, dem Neuen Anfang“³¹⁹ zukunftsweisend.

In Wolframs „Parzivâl“ hat Muschg sich eigenen Aussagen zufolge gesucht. Um sich darin finden zu können, ist er zum produktiven Rezipienten geworden und hat Wolframs „Parzivâl“ zu seiner Geschichte gemacht.

³¹⁸ Muschg 1994k, S. 41.

³¹⁹ Muschg 1994d, S. 100.

Muschg spricht dabei von der Produktion eines Mehrwertes³²⁰. Verbunden mit seinen eigenen Werten, Idealen, Erfahrungen, Sichtweisen, persönlichen Voraussetzungen und dem Gefühl, dass jede von Wolframs Figuren nach einem „eigenen Sinn“ verlangt hat³²¹, habe er die Figuren „dafür ausgerüstet, in einer andern, nicht mehr Wolframs Welt, zu bestehen“³²².

Der Autor betont, er habe sich ohne bewusstes Zutun eigener autobiographischer Elemente beim Schreiben auf die Romanfiguren der mittelalterlichen Vorlage eingelassen und erst nach dem Schreibprozess durch diese als „befremdliche Zuträger“³²³ Autobiographisches erkannt:

„Was sich im Roten Ritter aussprach, kam ‚von weiter her‘, buchstabierte das scheinbar Bekannte ungewohnt.“³²⁴

Als Rezipient der eigenen Produktion tauchen für Muschg im „Roten Ritter“ autobiographische Elemente als Referenzsignale extensiver Intertextualität in einem Rahmen auf, der sie gleichsam neu interpretiert und ihm über den Abstand der Spielzeit Mittelalter und der Zugehörigkeit der Elemente zu Figuren, die in einer zweiten Wirklichkeit erfahrbar sind, Selbsterfahrungsmomente ermöglicht.

Mit der ihm oft zugesprochenen Funktion von „Literatur als Therapie“ hat der genannte Prozess nur wenig gemein, auch, wenn Muschg die Romanfiguren als „diagnostische Figuren der höheren Art“³²⁵ bezeichnet. Vielmehr geht es hier um den Spielgedanken: Das Sicheinlassen auf etwas scheinbar Fremdes, in dem man sich erkennt und über das man Neues über sich erfährt.

³²⁰ Vgl. ebd.

³²¹ Vgl. ebd., S. 124.

³²² Ebd.

³²³ Ebd., S. 116.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Muschg in: Nüchtern 1993, S. 19.

5. Dimensionen des ästhetischen Spiels

Betrachtet man die Verwendung des Spielbegriffs, so lassen sich nicht eine unmittelbar systematische, sondern eher vielfältige Verwendungen in Theorien verschiedener Wissenschaften und in der Praxis des alltäglichen Lebens nachweisen.

5.1 Allgemeine Bedeutungsvarianten

Unter „Spiel“ versteht der Kulturwissenschaftler Johann Huizinga das die Artikulationsfähigkeiten des Menschen. Der Mensch ist für ihn ein Spieler.³²⁶ Gegen den *homo sapiens* und den *homo faber* setzt Huizinga den *homo ludens*. Der Theorie, die dahinter steht, legt er folgende Definition von „Spiel“ zugrunde:

„Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘“³²⁷

Huizinga führt die gesamte Kultur auf den Spielbegriff. Dementsprechend entwickelt er seine Spieltheorie als Soziologie der Kulthandlungen. Das Spiel ist, anthropologisch gesehen, mit menschlicher Autonomie verbunden. Dieser Ansicht steht die von der *natura ludens* gegenüber als Holismus des Spiels³²⁸. Bei der Wahl zwischen den zwei oben genannten Ansichten von Spiel entscheidet das Subjekt des Spielens grundsätzliche Deutungsvarianten: Spielt der Mensch oder spielt das Spiel – mit dem Menschen? Diese Überlegung zielt weiter als der Schillersche Idealismus vom Menschen, der „nur da ganz Mensch [ist], wo er

³²⁶ Vgl. Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek 1956 (=rowohlts deutsche enzyklopädie; 21).

³²⁷ Ebd., S. 37.

³²⁸ Diese These wird von Eigen/Winkler ausgeführt (Vgl. Manfred Eigen/Ruthild Winkler: *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*. 9. Aufl. München 1990.). Sie verstehen das Spiel als Weltformel: „Wir sehen das Spiel als das Naturphänomen, das in der Dichotomie von Zufall und Notwendigkeit allem Geschehen zugrunde liegt.“ (Ebd., S. 11).

spielt“³²⁹. Schon in der Antike, bei Platon und Aristoteles liegen die Anfänge theoretischer Überlegungen zur Literatur als Spiel. In der Verbindung von Spiel und Selbstverwirklichung mit Selbstgenuss findet eine Entwicklung in der italienischen Literatur des 16. Jahrhunderts³³⁰ statt. In der Frage, wer spielt, geht es um die menschliche Autonomie und um die Definition von Spiel.

Vor theologischem Hintergrund erhält „Spiel“ noch eine weitere Ebene. Die theologische Realenzyklopädie definiert Spiel als

„eine eigenständige Wirklichkeit des Menschenlebens und seiner Glückserfüllung. Darum läßt es sich aus dem Gegensatz zu Arbeit, Kampf, Pflicht, Ernst, Sein zum Tode nur negativ – als Arbeitsunterbrechung, Unernst, Zeitvertreib, kindisches Vergnügen – und im Erwarten von Seinsgeschick und Weltlauf nur sinnbildhaft – als Seinsmetapher und Weltsymbol – fassen. [...] halten Spielen und Mitspielen sinnstiftend einen genuinen Zeit-, Raum-, Welt-, Gemeinschafts- und Gottesbezug und eine Möglichkeit geglückten Daseins offen. [...] Der Gottesdienst als Prolepsis der neuen Welt ist das eigentliche Spiel von Gott und Mensch [...]. Beide [d. i. Spiel und Ritual] sind gerade in ihrer Dialektik von Offenheit und Unbestimmtheit sowie Form und Ordnung *Leben ermöglichende Gebilde*.“³³¹

Den Aspekt des besonderen Moments im Spielen deutet Huizinga nur als ein „Anderssein“ an. Aus theologischer Betrachtungsperspektive liegt hier der Gottbezug und die spirituelle Ebene des Spiels.³³² Das Deutsche Universalwörterbuch definiert Spiel allgemein als

„1. a) Tätigkeit, die ohne bewussten Zweck zum Vergnügen, zur Entspannung, aus Freude an ihr selbst und an ihrem Resultat ausgeübt wird;
b) Spiel, das nach festen Regeln durchgeführt wird;
c) Spiel, bei dem der Erfolg vorwiegend vom Zufall abhängt und bei dem um Geld gespielt wird;

³²⁹ Schiller 1962, S. 359.

³³⁰ Dies führt Matuschek (Vgl. Stefan Matuschek: Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel. Heidelberg 1998 (= Jenaer germanistische Forschungen; N.F.; 2), S. 115ff.) weiter aus. Er nennt konkret für die Verbindung von Spiel mit dem Ideal des ganzen Menschen die literarische Inszenierung im italienischen Cinquecento.

³³¹ Hans Wissmann: „Spiel III“ in: TRE 2000, Bd. 31, S. 683–686, hier S. 675 u. 679; ähnlich Hans Scheuerl (Hg.): Das Spiel. Bd. 2. Die Theorie des Spiels. Weinheim 1991, Sp. 244f.

³³² Für die Liturgie hält „Spiel“ die lebendige Verbindung von Kreativität und rituellem Vollzug bereit. Auf den Zusammenhang zwischen Spiel und Ritual geht Braungart näher ein. Vgl. Wolfgang Braungart: Ritual und Literatur. Tübingen 1996 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 53). Vgl. Kap. 8.5.

- d) nach bestimmten Regeln erfolgender sportlicher Wettkampf, bei dem zwei Parteien um den Sieg kämpfen;
2. Art zu spielen, Spielweise;
3. Abschnitt eines Spiels;
4. Anzahl zum Spielen bestimmter Gegenstände;
5. a) künstlerische Darbietung (Schauspieler);
b) Darbietung eines Musikstücks;
6. Schauspiel;
7. Musikkapelle;
8. Bewegung;
9. Ernstes leicht nehmen;
10. Bewegungsfreiheit von zwei nah beieinander liegenden Teilen;
11. gewagtes (gefährliches) Tun³³³

Der Gebrauch des Wortes ist vielfältig. Im Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm sind für das Substantiv „Spiel“ 23 Bedeutungsvarianten verzeichnet. Im allgemeinen Sprachgebrauch hat Spiel eine positive Grundkonnotation. Dort wird der Begriff mit Unbeschwertheit, Muße als Freiheit für erfüllende Tätigkeiten bzw. Dinge und Autonomie übersetzt und die bekannten Schillerworte aus Schillers 15. Brief „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ werden dazugedacht.³³⁴

Der Spielbegriff ist durch seine innere Gegensätzlichkeit von Muße/Willkür/Zufall einerseits und Grenzen/Gesetz/Notwendigkeit andererseits lebendig. Auch die Rede von der Literatur als Spiel, das einen Begriff wie eine Metapher meinen kann, lebt nach Matuschek von einer Spannung

„zwischen der reichen konkreten Anschauung und den daran anschließenden Übertragungs- und Abstraktionsmöglichkeiten, [...] den vielen lebensweltlichen Erscheinungen, die Spiel heißen, und deren Analogieangeboten für die Deutung der Literatur.“³³⁵

Ausgehend von den zahlreichen Verstehensmöglichkeiten von Spiel können auch Literatur und Kunst als Spiel erklärt werden: das sprachlich Formale bzw. die Komposition eines literarischen Textes analog zum Musikstück; das schöpferische Han-

³³³ „Spiel“ in: Deutsches Universalwörterbuch. Duden. 4., neu bearb. u. erw. Aufl. Hg. Dudenredaktion. Mannheim 2001, S. 1483f.

³³⁴ Mit dem Ausspruch „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“, erklärt er das Spiel zum reinen „ästhetischen Zustand“, zur humanistischen Utopie. Schiller formuliert von da aus den befreienden Anspruch der Kunst - „Spiel“ wird für ihn zur Losung der befreienden Kunst.

³³⁵ Matuschek 1998, S. 253.

deln des Autors; die Fiktionalität als fingierte Wirklichkeit, ein ‚so tun, als ob‘; und Rezeption als die Bereitschaft, sich auf die Fiktion als eine Welt mit eigenen Regeln einzulassen.³³⁶

5.2. Literaturtheoretische Bedeutungsansätze

Sachfragen der Philosophie als Sprachproblem aufzufassen, hat Tradition. In seiner Bedeutung als Instabilität, Willkür von Verabredung und Zufall, einem Miteinander von subjektiver Freiheit und objektiver Notwendigkeit kann „Spiel“ als Schlüsselbegriff für ein modernes Weltverständnis fungieren. Bezogen auf den hermeneutischen Prozess, die Semiotik metaphorischer Sprache wird das Weltverständnis zum Literaturverständnis.

Mit der Aussage „Das *regelmäßige* Ideenspiel ist die *wahre* Philosophie“³³⁷, lässt Novalis eine Gesetzmäßigkeit der Eigendynamik von Spiel gegenüberstehen und dahinter sein Studienfeld der mathematischen Kombinatorik (über das er sich beispielsweise auch in Bezug auf das Schachspiel äußert³³⁸) erkennen, das er auch mit dem Begriff „Spiel“ bezeichnet. Die sprachliche Kombinatorik bzw. literarische Texte als Spiel versteht er als intellektuelle Kunst und den Dichter als Schöpfer:

„Der Dichter, Rhetor und Philosoph *spielen* und componieren grammatisch.“³³⁹

Von Schlegel aus, der das Recht auf die Selbständigkeit von Kunst propagiert, formuliert Novalis zu sprachlichen Konstruktionen:

³³⁶ Vgl. Hugo Rahner: *Der spielende Mensch*. Einsiedeln 1990.

³³⁷ Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe* Friedrich von Hardenbergs. Hgg. H.-J. Mähl u. R. Samuel. München 1978, Bd. II, S. 106.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 699.

³³⁹ Ebd., S. 597.

„Sie machen eine Welt für sich aus - sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, [...] eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.“³⁴⁰

Während der Begriff „Spiel“ bei Novalis konstruktive Antonymik (nach Fichte) mit dem Anspruch mathematischer Kombinatorik verbindet und schließlich Poesie als ein Spielen der Worte mit sich selbst darstellt, wendet er bei Schlegel die Mimesis-Tradition.

„die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbstständigkeit (Autonomie)“³⁴¹

Im Miteinander kehren seine Sätze vom ironischen und andächtigen Spiel³⁴² die Tradition der Poetik um: Sie richten Kunst nicht nach der realen Welt aus, sondern projizieren ein ironisches und ein würdiges Verständnis vom „ewig sich bildenden Kunstwerk“³⁴³ und von der Kunst als Spiel auf die reale Welt. Schlegels „Gespräch über die Poesie“ zeichnet seine Spieltheorie als literarische Kunst der Ambivalenz aus.

Die grundlegend mit dem Begriff „Spiel“ verbundene Idee Schlegels, alles könne ganz anders sein, als es sich darstellt, wird von Bohler/Hörisch als „grundstürzende Idee frühromantischer Reflexionskunst“³⁴⁴ bezeichnet. Gerade diese Idee begründet ein modernes, herausforderndes Denken in Widersprüchen. Spiel dient innerhalb einer Vieldeutigkeit und Unsicherheit als Sicherheit, denn alles stellt sich vieldeutig dar, selbst die Unsicherheit. Schlegel erklärt Ironie zum philosophisch-ästhetischen Konzept, bei dem die Selbstaufhebung jeder Aussa-

³⁴⁰ Ebd., S. 438.

³⁴¹ Schlegel 1958ff., Bd. II, S. 325.

³⁴² Beide Sätze stammen aus Schlegels Schrift „Gespräch über die Poesie“: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk“ und „wir fordern, dass die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei.“ [Schlegel] 1979ff. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. E. Behler unter Mitwirkung von H. Eichner u. J.-J. Anstett. Paderborn 1979-1991, Bd. II, S. 323f. Vgl. dazu Matuschek 1998, S. 233.

³⁴³ Schlegel 1979ff., Bd. II, S. 325.

³⁴⁴ Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hgg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn 1987, S. 7.

ge die Unzulänglichkeit begrifflicher Fixierung anzeigen soll.³⁴⁵

Die Verbindung zum Spiel schafft Schlegel mit seine Definition der Ironie als Haltung, „das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel“³⁴⁶ zu nehmen und darzustellen. Mithilfe der Ironie vermag der Spielbegriff ängstigend Ambivalentes und Unsicheres zur positiven Vieldeutigkeit, konkret zur Option und Freiheit werden zu lassen. Die Umsetzung in eine literarische Theorie entsteht über die konkrete Erfassung philosophischer Sachfragen als sprachliche Konstruktionen.

Die frühromantische Idee ästhetischer Autonomie eröffnet einen Spielbegriff für die literarische Theorie, der lebensweltliche Erscheinungen, die Spiel heißen, um sie als Analogieangebote für die Deutung von Literatur nutzbar zu machen. Zugleich lebt der Spielbegriff vom spannungsvollen Dialog zwischen konkreter Anschauung und Übertragungs- bzw. Abstraktionsversuchen, zwischen Philosophie, Philologie, Literatur und Realität. Die differenzierte und zugleich offene dialogische Theorie der Frühromantiker wird in den folgenden Jahrhunderten monologisiert bzw. verengt und reduziert. Eine gegenläufige Tendenz zeigt beispielsweise Iser³⁴⁷, der im Begriff „Spiel“ Semiotik und Anthropologie verknüpft und eine Theorie des literarischen Sinnpotentials entwickelt.

In den „Perspektiven literarischer Anthropologie“³⁴⁸ verwendet Iser „Spiel“ als Strukturbegriff zur Beschreibung dessen, wie im modernen Text mehrere Sinnebenen aufeinander bezogen sind. Dahinter steht sein zeichentheoretisches Modell für die offene

³⁴⁵ Vgl. Matuschek 1998, S. 247f. Matuschek betont, hierbei handele es sich um ein „gesicherte[s] Kennzeichen frühromantischer Modernität“ (Matuschek 1998, S. 248).

³⁴⁶ Schlegel 1979ff., Bd. II, S. 323; s.o.

³⁴⁷ Auch Gadamer könnte hier genannt werden. Vgl. Matuschek 1998, S. 19f.

³⁴⁸ Wolfgang Iser: Akte des Fingierens, Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Funktionen des Fiktiven 1983, S. 121-151.

Deutbarkeit moderner Literatur. Sinnebenen stünden dort in vieldeutigen Bezugsmöglichkeiten zueinander.

„[Dieses] hohe Maß an Instabilität, [...] der Verlust garantierter Zuordnungen“ [ist] „eine Quelle semantischer Produktivität“³⁴⁹.

Durch die Definition des Spielbegriffs erhält Iser's Modell einen Vorzeichenwechsel: Die Destruktion der Festigkeit allegorischer und typologischer Elemente, über die er zu seinem Modell gelangt, wird durch den Spielbegriff positiv zum Spielraum umgedeutet.

„Der Spielraum [des Textes] wird daher zum Generator einer Semantik, die sich dadurch auszeichnet, daß die erzeugten Bedeutungsebenen sich wie Signifikanten ausnehmen, die nicht mehr auf ein konventionsstabilisiertes Signifikat zugeordnet sind, sondern sich ein solches selbst suchen.“³⁵⁰

Aus dem Verlust garantierter Zuordnungen ergibt sich so ein Raum für neue Möglichkeiten. Damit versucht Iser, die Herausforderung des Dekonstruktivismus (Derrida, de Man) zum Positiven zu wenden, denn dieser verbindet an sich mit der Spielmetapher die Auflösung sprachlicher Bedeutung. Iser übernimmt von Derrida das Sprachverständnis, indem er die Bedeutungsebenen des Textes „Signifikanten“ nennt, „die nicht mehr auf ein konventionsstabilisiertes Signifikat zugeordnet sind“³⁵¹. Derrida wie Iser verwenden Spiel als Gegenbegriff zu jeder Form sprachlich festgelegter Bedeutung. Während aber Derrida dies als Sinnverlust kennzeichnet³⁵², interpretiert Iser dieses konstruktiv als Sinnpotential der Literatur.

Iser belässt es nicht bei der Binnenperspektive hinsichtlich der Strukturen literarischer Texte. Seine Literaturtheorie weitet er zur Anthropologie aus. Literatur wird für ihn zum Ort menschlicher Selbstbestimmung, da sich der Mensch immer in Selbstentwürfen definiere, die seine Erfahrung überstiegen und

³⁴⁹ Ebd., S. 125.

³⁵⁰ Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M. 1991, S. 124.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Vgl. Jacques Derrida (1967a): De la grammatologie. Paris 1967, S.16.

der Wirklichkeit vorausgehen würden. Im literarischen Text als Prozess gehe es darum, dass ein undifferenziertes Vorstellungspotential an Imaginärem durch die Figuren einer Fiktion konkrete Züge annimmt. Iser erklärt die Beziehung von Fiktivem und Imaginärem als „Kipp-Spiel“: Aus der „Nachahmungskomponente“ ergebe sich eine „Symbolisierung“, indem im Zusammentreffen über die erfahrbare Wirklichkeit hinaus neue Perspektiven menschlicher Selbstbestimmung entstehen würden.³⁵³ Dem Textspiel als Wechselbezug der Sinnebenen bei literarischen Zeichen entspricht nach Iser der Wechselbezug von Fiktivem und Imaginärem, von Möglichkeiten und Versuchen, Ausschnitten daraus Kontur zu geben, als „Zeichen einer anthropologischen Disponiertheit“³⁵⁴. Iser nimmt in seine Theorie die von Roger Caillois vorgeschlagene Differenzierung des Spiels anhand elementarer menschlicher Verhaltensweisen auf.

„Agôn“ (= Wettstreit),

„Alea“ (= Zufallsergebenheit),

„Mimicry“ (= Maskierung) und

„Ilinx“ (= Rausch)

nennt Caillois seine vier Kategorien des Spiels³⁵⁵. Caillois' Kategorien - Modell vom Spiel als anthropologisches Phänomen - übersetzt Iser in vier Strukturmuster des literarischen Textes³⁵⁶. In seine Anthropologie nimmt er es nicht auf, obgleich es sich zu dessen Differenzierung und Zusammenführung mit seinen literarischen Modellen eignen würde.

„Spiel“ wird bei Iser zum Literaturverständnis, indem die Strukturformel „Spiel“ auf den hermeneutischen Prozess bzw.

³⁵³ Iser 1991, S. 430-442.

³⁵⁴ Ebd., S. 405.

³⁵⁵ Vgl. Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch. Frankfurt/M. 1982 (= Ullstein-Buch; 35153), S. 27-46.

³⁵⁶ „Die Spiele des Textes unterwerfen alle Positionen je unterschiedlichen Veränderungen; *agôn* organisiert dies als Gegeneinander, *alea* zerspaltet sie zu Unberechenbarem, *mimicry* doppelt sie durch Markierung und *ilinx* läßt sie ständig in ein anderes ihrer selbst umschlagen.“ Iser 1991, S. 466.

nach der Textwissenschaft der Moderne auf die Semiotik metaphorischer Sprache bezogen wird.

An Hartmanns „Iwein“ zeigt Heimann-Seelbach, wie ein mittelalterlicher Autor die Zentraltugenden „staete“, die der Verpflichtung zu normiertem Verhalten gleichkommt, spielerisch zu „wandelunge“ verändert, und „guete“ nicht mehr nur mit „Herzengüte“ übersetzt, sondern als

„das Vermögen, in den Wirrnissen des Einzelfalls das Richtige zu finden – und dafür gegebenenfalls von bestimmten Prinzipien abzurücken“.³⁵⁷

Das spielerische Element zeigt sich hier auf der Ebene der formalen begrifflichen Bedeutungsverschiebung und auf der inhaltlichen Erzählebene. „Spiel“ bedeutet auf der inhaltlichen Ebene eine wachsende Ausnutzung und Vergrößerung der Handlungsspielräume bei den Romanfiguren, verbunden mit einer Abnahme des Einflusses von Werten und Normen, von der „Güterabwägung“ bis hin zur „List“.³⁵⁸ Das grenzüberschreitende Verhalten, mit dem eine Person kollidierende Normen zu lösen vermag, bezeichnet Heimann-Seelbach als „List“. Es ließe sich auch als „Spiel mit Spielregeln“ bezeichnen, entsprechend dem gleichnamigen Aufsatz von Otto Neudeck.³⁵⁹

Während Heimann-Seelbach ihre Untersuchung auf die Erzählhandlung bzw. innerhalb dieser auf das Verhalten von Figuren in Entscheidungssituationen konzentriert, geht es Neudeck um die Verbindung von „Spiel“ und Erzählformen. Anhand ausgewählter Beispiele höfischer Literatur stellt er fest:

³⁵⁷ Sabine Heimann-Seelbach: *Calculus Minervae*. Zum prudentiellen Experiment im *Iwein* Hartmanns von Aue. In: *Euphorion* 95, 2001, H.3, S. 263-285, hier S. 271f.

³⁵⁸ Während die Romanfiguren auf der ersten spielerischen Stufe der *Güterabwägung* innerhalb der Logik der Konfliktkonstellation bleiben und dem Prinzip der Wahl auf der wertrationalen Ebene kollidierender Normen folgen („Das prudentielle Element“, S. 275-280), lösen sie auf der zweiten Stufe mithilfe einer List, das heißt mit „instrumenteller Vernunft“ (S. 282) das Dilemma, indem sie Grenzen der Werte überschreiten bzw. „die Herrschaft des Ritus“ (Ebd.) ignorieren („*Calculus Minervae*“, S. 280-283). Vgl. Heimann-Seelbach 2001, S. 276-283.

³⁵⁹ Vgl. Otto Neudeck: *Das Spiel mit den Spielregeln*. Zur literarischen Emanzipation von Formen körperhaft – ritualisierter Kommunikation im Mittelalter. In: *Euphorion* 95, 2001, H. 3, S. 287-303.

„Im Medium der Literatur wird imaginiert, dass Kommunikation gerade deshalb gelingt, weil gegen die Spielregeln der symbolischen Kommunikation verstoßen wird“.³⁶⁰

Seine These macht er beispielsweise daran fest, dass in der Literatur die Inszenierung und Gestaltung von Ritualen anstelle vom jeweiligen Herrscher vom Erzähler als Spielleiter aus einer Metaebene heraus gesteuert wird.³⁶¹ Geplantes Spiel als Rollenspiel, in dem man eine Inszenierung spontan wirken lässt, so erkennt Neudeck mit Althoff³⁶², sei Bestandteil der öffentlichen Kommunikation im Mittelalter. „Spiel“ wird hier als eine abgesprochene rollenhafte Selbstinszenierung verstanden, die eine Distanzierung impliziert. Infolge dessen erweist sich auch der literarische Diskurs in der höfischen Literatur als Inszenierung bzw. Fiktion. Höfische Literatur erscheint als Repräsentation der Repräsentation, so dass Neudeck feststellt:

„Als Folge der Verschriftlichung würde somit die Verbindlichkeit von Zeichen, die in einer ritualisiert-körperhaften Interaktion eigentlich der ernsthaften Kommunikation dienen, spielerisch relativierbar.“³⁶³

Durch diese Entwicklung wird die Voraussetzung für die Autonomie und damit auch für das freie Spiel der Literatur gegenüber den gesellschaftlichen Werten und Normen geschaffen.

Heimann-Seelbach und Neudeck verbinden den Spielbegriff mit emanzipatorischen Tendenzen. Ihr Fokus liegt auf mittelalterlichen Epen, aus deren Handlungen bzw. Erzählweisen sie literarisch ergiebige, auffällige Grenzüberschreitungen entnehmen.

³⁶⁰ Ebd., S. 299.

³⁶¹ Dieser meldet sich zu Wort, tritt mit einem fiktiven Publikum in einen Dialog und inszeniert das Geschehen.

³⁶² Vgl. Gerd Althoff: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997, S. 376.

³⁶³ Neudeck 2001, S. 302.

6. „Entzifferungsversuche“ – eine literarische Entwicklung: Autor, Leser und Frauenfiguren

6.1 Muschgs „Parzivâl“-Rezeption und sein literarisches Œuvre

Im Untertitel definiert Adolf Muschg seine Parzivâl-Rezeption als „Eine Geschichte von Parzivâl“. Angesichts des Seitenumfangs und der Tatsache, dass die Handlung des „Roten Ritters“ Wolframs „Parzivâl“ weitgehend folgt, wirkt der Untertitel unzutreffend einschränkend. Warum also nur „Eine“ Geschichte? Deutet dies auf eine adorative Haltung vor Wolframs „Parzivâl“ hin, auf mehrere andere Geschichten im „Roten Ritter“, deren Held *nicht Parzivâl* ist oder auf die Sichtweise des „Roten Ritters“ als *einer* Parzivâl-Rezeption unter vielen? Die Fragen ließen sich fortsetzen. Fest steht, dass es sich bei dem „Roten Ritter“ um *Adolf Muschgs* Geschichte von Parzivâl handelt. Zugleich scheint mit dem Untertitel die Hoffnung auf die Kompetenz des Lesers signalisiert zu werden, mit dem Namen Parzivâl eigenes Wissen über die Parzivâlgeschichte aufrufen zu können.³⁶⁴ Muschgs neue „Geschichte“ steht in der Tradition vieler anderer „Geschichten“ von Parzivâl – und von Adolf Muschg.

6.1.1. Die Parzival-Rezeption als Ausdruck einer literarischen Entwicklung

Bleibende Aktualität kennzeichnet die Themen aller Texte von Adolf Muschg: In einer realitätsnah anmutenden Alltagswelt treten Figuren auf, die angepasst in sozial-gesellschaftlichen Zwängen leben sowie Figuren, die damit unzufrieden sind und aus diesem Leben ausbrechen möchten, weil sie eigene Bedürfnisse und Wünsche entdeckt haben. Dem Leser ist mit den Texten

³⁶⁴ Nach Rothe handelt es sich bei diesem Untertitel um eine Titelvariation. Durch die Aufnahme des Namens des Haupthelden bzw. des gleichnamigen Titels des Wolframschen Epos erhält Muschgs Untertitel Verweisfunktion und wird als Rezeption identifiziert (Vgl. Rothe 1986, S. 40-42).

die Möglichkeit gegeben, anhand der Figuren für eigene Fragen und Probleme sensibel zu werden.

Der Autor Adolf Muschg zeichnet seine Figuren mit ausgeprägter Sensibilität für soziale und psychologische Problematiken. An Beziehungen, vor allem an Liebespaar- und Mutter-Sohn-Beziehungen, stellt er in Gesprächsszenen mithilfe der Beschreibung von Mimik und Gestik Symptome der Entfremdung, Ängste, unheilbare Zustände, heilsame Situationen und positive Entwicklungen dar - in Erzählungen als Mikrokosmos privater Beziehungen, in Romanen und Theaterstücken als umfassende Konzeption von Zeiterscheinungen, bei der die Vor- und Abbildung gesellschaftspolitischer Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen im Privatbereich an Beziehungen zwischen einzelnen Figuren exemplarisch werden.

Im „Roten Ritter“ treten zahlreiche Figuren in gesellschaftlich und politisch führenden Positionen vor dem Hintergrund der Umbruchsituation im ausgehenden Hochmittelalter auf. Wie in Muschgs anderen Texten steht auch in diesem Text das Private im Mittelpunkt, der Mensch als Individuum und der Mensch in seinen Beziehungen zur Umwelt. An diesen Darstellungen werden exemplarisch unterschiedliche Auswirkungen von gesellschaftlichen und politischen Zuständen deutlich.

In den Lebensentwürfen der Figuren in Muschgs Œuvre zeigt sich eine Entwicklung. Der Autor bezeichnet diese Entwicklung 1989 als eine Wendung vom Mythos Ödipus³⁶⁵ zur Kunstfigur Orpheus. Ödipus, so Muschg, sei so, wie er rational-analytisch seine Herkunfts-Geschichte verfolge, ein Heros des neunzehnten Jahrhunderts. Er reduziere sich auf den Kopf bzw. seine Psyche und sei dadurch zum Scheitern verurteilt.

³⁶⁵ Adolf Muschg (1989e): Psychoanalyse und Manipulation - oder warum ich mit diesem Thema nicht fertig werde. In: Dierks 1989a, S. 293-318, hier S. 318.

Orpheus dagegen steht für Ganzheit, für die Leib-Seele-Einheit eines Menschen, der sich nicht verliert, weil er mit der Natur eins wird, in ihr aufgeht. Nach Muschg verkörpert Orpheus den Menschen, „der wissen will, was er erfährt“³⁶⁶, der bereit ist, sich auf Neues einzulassen und jedes Sich-Verwandeln als „seine Spielarten“³⁶⁷ begreift.

„Erfahrung, Verwandlung, Einheit der Gegensätze: sie gehören zum Mythos des Orpheus [...] Er ist die Kunstfigur, die auch ihrer eigenen Grenze spottet; die zur Grenzüberschreitung ins Menschliche verlockt: aus der Kunst in die Lebenskunst.“³⁶⁸

Muschg entfernt sich vom Ödipus- und Narzissus-Modell der Psychoanalyse – ein neues psychoanalytisches Modell steht aus.³⁶⁹ Eine Nähe zeigt sich allerdings zu Nietzsches „Geburt der Tragödie“³⁷⁰, in der der Mythos die Möglichkeit bestätigt, dass sich das Ich mit der Natur versöhnt, wobei es sich dort verliert, im Schein der Kunst aber bestehen bleibt.

Muschgs mythologisch-psychologisches Orpheusmotiv hat eine ästhetische Seite, bei der es um Muschg als Erzähler und um seine literarischen Texte geht. Sie zeigt sich erstmals deutlich im Vampirroman „Das Licht und der Schlüssel“.

Die Tendenz der Figurengestaltung rückt hier von einer Ausschließlichkeit und von schematischer eindimensionaler Typisierung ab. Es gibt nicht mehr nur die Hauptfiguren, die sich im Erleiden eines scheinbar unabwendbaren Schicksals gefallen. Vielmehr treten auch Protagonisten auf, die aus den Verhaltensmustern ausbrechen, die das gesellschaftliche Umfeld von ihnen erwartet, und die sich auf die Suche nach ihren Bedürfnissen, Wünschen und ihrem Lebenssinn begeben, um sich selbst zu verwirklichen. Identitäten, Raum, Zeit und Bedeutungszuwei-

³⁶⁶ Ebd., S. 314.

³⁶⁷ Ebd., S. 312.

³⁶⁸ Ebd., S. 315 u. 318.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 303–318.

³⁷⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche: Werke: in drei Bänden. 7.Aufl. München 1973.

sungen erscheinen nicht eindeutig und vertiefen den Eindruck von Bodenlosigkeit, der diesen Roman begleitet. Das alles bildet keinen offenen Kontrast zum traditionellen Erzählmodell mit den typischen Elementen wie einer klaren Raum-Zeit-Verwaltung. Die nach außen hin scheinbare Übernahme dieses Erzählmodells begleitet von innen her eine Entgrenzung, Verfremdung und auch Auflösung desselben. Dieser innere Prozess wirkt spielerisch leicht. Muschg löst sich leise, aber tiefgreifend von tradierten ich- und wirklichkeitsbezogenen Erzählformen, die er selbst in zahlreichen Texten praktiziert hat. Diese Entwicklung gibt Adolf Muschgs Texten eine neue Qualität. Schon im Vampirroman findet man so auf mehreren Ebenen ansatzweise die Realisierung des Kunstwerkes als Spiel.

Bei Muschg zeichnet sich ausgehend vom Vampirroman als neues Thema die Suche nach der eigenen Persönlichkeit in der Andersartigkeit eines Gegenübers ab. Der Autor beschreibt seine eigene literarische Entwicklung als „Grenzüberschreitung ins Menschliche“³⁷¹. In seinem Erzählstil ist eine neue spielerische Leichtigkeit erkennbar, die ihre inhaltliche Entsprechung in den Motiven Spiel, Fragen bzw. Infragestellen und Suche findet.

1994 erklärt Muschg anhand des Medusa-Mythos, alles im Leben sei ohne seinen Gegensatz undenkbar, man könne sich nur finden, wenn man sich im anderen suche.³⁷² Muschgs neue literarische Akzentuierung spricht dafür, die figurenorientierte Untersuchung seiner Parzivâl-Rezeption exemplarisch an Frauenfiguren durchzuführen: Die Darstellung der männlichen Figuren hat in Muschgs literarischem Werk durchgängig den Schwerpunkt gebildet. Bis auf die neuesten literarischen Texte lassen sich diese Figuren auf wenige Typen zusammenfassen. Dagegen sind

³⁷¹ Muschg 1989e, S. 303.

³⁷² Ausführlich geht Muschg auf den Gedanken der Ganzheitlichkeit als Verbindung von Verschiedenheiten in seiner Rede „Ungeheuer Mensch“ ein. Vgl. ders. (1994e): Die Frage nach dem Gral. In: Ders. 1994, S. 71-98, hier S. 65f.

bei der Darstellung der Frauenfiguren von den literarischen Anfängen bis zum „Roten Ritter“ deutliche Veränderungen erkennbar. Daran lässt sich Muschgs literarische Entwicklung erarbeiten. Die Stellungnahmen zum „Roten Ritter“ im Vergleich zu seinem literarischen Œuvre zeigen unterschiedliche Akzente und Ansätze.

6.1.2. Stellungnahmen zur „Parzivâl“-Rezeption Adolf Muschgs

Die Vielfalt der Stellungnahmen zu Adolf Muschgs „Parzivâl“-Rezeption bedingt die Exemplarität der folgenden Ausführungen. In zahlreichen Rezensionen zum „Roten Ritter“ werden im Vergleich zu Wolframs Parzivâlroman Veränderungen in der Erzählstruktur, Erzähltechnik und Sprache in der Psychologisierung und Dialogisierung der Figuren hervorgehoben.

Bertau ist der Ansicht, Muschg expliziere im „Roten Ritter“ das Schicksal seiner Gestalten „in der Art der Psychoanalyse“³⁷³ und verändere zu diesem Zweck Handlungsmomente aus dem Wolframschen „Parzivâl“. Daneben betrachtet er das Werk als ein Erkenntnisinstrument für den Leser³⁷⁴ und den Autor, „für die Erinnerung an sich selbst [...], an eigenes Glück und an eigene Schuld“³⁷⁵. Bertaus Kommentar konzentriert sich auf eine psychologische Lesart und lässt die übrigen dabei unbeachtet.

Undifferenziert und pauschalisierend ist Lorbergs Ergebnis, Muschgs Parzivâl-Roman stelle zwei Frauentypen dar, die „dem alten System verbundene [...] passiv und hilflose“³⁷⁶ Frauenfi-

³⁷³ Karl Bertau: Der Gral im Streik. Adolf Muschgs Parzival-Roman. In: Evangelischer Kommentar 6, 1993, S. 361-364, hier S. 362.

³⁷⁴ Vgl. ebd, S. 361 u. 363f.

³⁷⁵ Ebd., S. 361.

³⁷⁶ Jutta Annemarie Lorberg: Wolfram von Eschenbach 'Parzival' und Adolf Muschg 'Der rote Ritter'. - Eine vergleichende Untersuchung -. Universität Göttingen, Magisterarbeit, 1995, S. 100.

gur und die „sich neuorientierende, zur Emanzipation aufbrechende“ Frauenfigur³⁷⁷.

Nach Classen wird im „Roten Ritter“ „die Geschichte Parzivals [...] als auch diejenige der mittelalterlichen Welt als Spiegel der modernen nacherzählt“³⁷⁸. Der „Rote Ritter“ erzählt allerdings nicht nach. Zudem enthält er nicht nur Parzivals Geschichte, sondern auch die Geschichten zahlreicher weiterer Romanfiguren. Muschg, so stellt Classen richtig fest, präsentiert anhand der Romanfiguren Spielen und Lesen als Künste, die erlernt und beherrscht werden müssen, um den Weg zu sich und seinem eigenen Lebenssinn finden zu können.³⁷⁹

Obermaier erkennt in ihrer Untersuchung des „Roten Ritters“, dass es Muschg um die einzelnen Figuren mit ihren Eigenarten geht³⁸⁰ und der Autor diese mit „Körper und Psyche, einem Ich-Bewusstsein, Erfahrung und Geschichte“³⁸¹ ausgestattet hat. Damit geht ihrer Ansicht nach ein Eigenrecht für den natürlichen und sozialen Handlungsraum einher. Muschg lasse „Geschichte als Variation“³⁸² präsent werden, indem er die mittelalterliche Handlung sukzessive modernisiere, so dass die Figuren

„aus dem Mittelalter in die Neuzeit wachsen, [...] von mittelalterlichen Typen zu modernen Persönlichkeiten [entwickelt werden]. [...] Was Muschgs Figuren als Ende ihrer Welt, als kommende neue Welt erfahren, ist für die Leser ein Rückblick auf den Anfang der Welt, in der sie leben“³⁸³.

³⁷⁷ Ebd., S. 100. Vgl. ausführlicher dazu dies., S. 61-64 u. 81-86. Neben formalen Defiziten - beispielsweise spricht Lorberg von „Frauen“ statt von „Frauenfiguren“ - verwendet die Autorin mehrfach Pauschalurteile.

³⁷⁸ Albrecht Classen: Seinskonstitution im Leseakt: Adolf Muschgs *Der rote Ritter* als Antwort auf eine mittelalterliche These. In: *études germaniques* 51, 1996, S. 307-327, hier S. 311.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 315 u. 319-327.

³⁸⁰ Dem figuralen Schwerpunkt entspricht Muschgs polyperspektivische und personale Erzählweise. Vgl. Sabine Obermaier: „Die Geschichte erzählt uns“ - Zum Verhältnis von Mittelalter und Neuzeit in Adolf Muschgs Roman *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*. In: *Euphorion* 91, 1997, H. 3/4, S. 467-488, hier S. 469.

³⁸¹ Ebd., S. 470.

³⁸² Ebd., S. 471.

³⁸³ Ebd., S. 479.

Sicherlich erwecken zahlreiche Elemente im „Roten Ritter“ den Eindruck einer modernisierten „Parzival“-Version. Obermaier lässt bei ihrer Erkenntnis allerdings unbeachtet, dass es sich bei den mittelalterlichen und modernen Elementen um Bestandteile aus zwei Fiktionsebenen handelt, die nebeneinander bestehen und dem Leser so eine doppelte Fiktion ermöglichen (s. u.).

Muschg greife immer wieder auf bestimmte „Mythen, Geschichten und Figuren“³⁸⁴ zurück, erklärt Gölz und verbindet diese Aussage mit der Idee der Therapiefunktion von Literatur und dem Thema „Leben als Suche nach sich im anderen und nach dem anderen im eigenen Ich“.³⁸⁵ Zu kurz kommt bei Gölz die Eigenart des „Roten Ritters“ innerhalb des Œuvre von Adolf Muschg – Mythen, Geschichten, Figuren und Themen im „Roten Ritter“ weichen teilweise sehr deutlich von Muschgs anderen Texten ab (s. u.).

In ihrer Untersuchung zu ausgewählten neuesten „Parzival“-Rezeptionen widmet Wagemann ein Kapitel dem „Roten Ritter“. Alle neueren „Parzival“-Rezeptionen setzen sich ihrer Ansicht nach mit dem „Problem der Identitätsfindung, unterteilt in die Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft und diejenige nach dem Verhältnis des Individuums zu Gott“³⁸⁶ auseinander. Muschgs „Parzival“-Rezeption hat für sie eine psychotherapeutische Ausrichtung, so dass sie hier, wohl in Anlehnung an dessen Buch „Literatur als Therapie“³⁸⁷ bzw. an seine gleichnamige Frankfurter Poetikvorlesung von „Literatur als Therapie“³⁸⁸ spricht. Wagemann erkennt, dass Muschg seine Figu-

³⁸⁴ Peter Gölz (1994b): Von Ödipus zu Parzival: Inter- und Intratextualität bei Adolf Muschg. In: Neue Perspektiven zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz 1994, S. 215-225, hier S. 215.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 221 u. 223f.

³⁸⁶ Anke Wagemann: Wolframs von Eschenbach „Parzival“ im 20. Jahrhundert. Untersuchungen zu Wandel und Funktion in Literatur, Theater und Film. Göttingen 1998 (= GAG; 646), S. 18.

³⁸⁷ Vgl. Muschg 1981b.

³⁸⁸ Ebd., S. 193. Wagemann streift den Spielaspekt, indem sie mit der Therapie das Spiel verbunden sieht.

ren psychologisiert und mit neuen Handlungsmotiven ausgestattet hat.³⁸⁹ Im Mittelpunkt der Parzivâlgeschichte steht für sie das Elsterngleichnis, das Muschg in der Darstellung der Umbruchsituation um 1200, in deren Niederschlag in der „Zerrissenheit des Menschen“ und in seinem eigenen „Streben nach Ganzheit“ konkretisiert.³⁹⁰ Mit dem Elsterngleichnis spricht Wagemann eine für das Verständnis des „Roten Ritters“ elementare Metapher an, bedeutsam auch für diese Untersuchung.

Adolf Muschg, der mehrfach eine persönliche Nähe zwischen Parzivâl und sich, dessen Welt und seiner eigenen bemerkt hat³⁹¹, erklärt, sein Roman sei „kein Verkleidungszauber für Privatsachen“³⁹²:

„Mein Mittelalter [ist] eine doppelte Fiktion [...]; Zeitgenossenschaft mit meiner Zeitperiode im Medium einer *scheinbar* längst vergangenen“³⁹³

,eine Verbindung von Gegenwart und Mittelalter, die Brechungen von Vertrautem und Fremdem bewirkt, verstehende Nähe ohne Identifikation, die, so Muschg, ein „Durchspielen von Handlungsoptionen“³⁹⁴ ermögliche. Zur Figurengestaltung erklärt der Autor, er habe sie zum Bestehen „in einer anderen, nicht mehr Wolframs Welt“³⁹⁵ ausgerüstet. Dazu zählt Muschg theoretisch schon 1981 das Spielen und Lesen:

„Wer lesen kann, kann spielen, wer spielt, findet sich und seinen Sinn im Suchen“³⁹⁶.

Der Autor hat seit dem Erscheinen seiner Parzivâlrezeption mehrfach zu diesem Werk Stellung genommen. Nur wenig äußert er

³⁸⁹ Dies verdeutlicht Wagemann an Herzeloide. Vgl. Wagemann 1998, S. 204. Ansonsten konzentriert sich die Darstellung auf die Figur Parzivâl.

³⁹⁰ Ebd. 1998, S. 256.

³⁹¹ Vgl. Adolf Muschg (1993c): Liebe - eine Zumutung. In: SZ Magazin, Literatur 10, 12.03.1993, S. 26-34, hier S. 34.

³⁹² Ders. (1994d): Ein Klappentext. In: Ders. 1994, S. 99-101, hier S. 121f.

³⁹³ Ebd., S. 122.

³⁹⁴ Muschg 1994f., S. 36.

³⁹⁵ Ebd., S. 124.

³⁹⁶ Muschg 1981b, S. 177f.

sich dabei zum Aspekt des Spielens und zu den Frauengestalten im Roman. Teilweise widersprüchlich sind Muschgs Aussagen zur Verflechtung autobiographischer Elemente mit dem „Roten Ritter“. Literarisches Spielen und die Darstellung der Frauengestalten im Parzivalroman sowie die Rolle der eigenen Autobiographie für den „Roten Ritter“ erscheinen angesichts der Ausführungen dazu als leitende Gesichtspunkte zur Untersuchung dieses Romans von Adolf Muschg.

Bei Untersuchungen von Texten verstorbener Autoren wird die fehlende Möglichkeit einer Autorenbefragung bedauert, umso mehr, seit mit der „Rückkehr des Autors“ die Größe „Autor“ wieder ihren festen Platz innerhalb der Forschung und wissenschaftlichen Diskussion zur Textdeutung innehat. Im konkreten Fall ist diese Möglichkeit gegeben.

6.1.3. Interview mit Adolf Muschg zum „Roten Ritter“

Mehrere Vorgespräche gingen dem mehrstündigen Interview mit Adolf Muschg voraus. Bei der hier abgedruckten Version handelt es sich um eine vom Autor minimal gekürzte Fassung des Originals.

Mit Erlaubnis des Autors wird das Interview ausschließlich in dieser Untersuchung veröffentlicht.

Interview mit Adolf Muschg (= A.M.) zum „Roten Ritter“, geführt von Anabel Niermann (= A.N.) am 21.05.1999 in Männedorf (Schweiz) im Privathaus von Adolf Muschg

A.N. Fangen wir bei der Entstehung des „Roten Ritters“ an. Wie haben Sie begonnen?

A.M. Meine persönliche Situation, eine Art Haltlosigkeit, war der Motivationsfaktor, so kann man das wohl sagen: Ich stand vor privaten Trümmern, ein wenig hilflos; meine Ehe war kaputt und es ging nicht mehr, obwohl ich wusste, dass meine damalige Frau all' das hatte, was man sich von einer Ehefrau wohl erträumt. In dieser Situation fühlte ich mich allein, auch wenn

mir viele gute Freunde zur Seite standen. Mir fehlte jemand, etwas, das mir wieder meinen Halt geben konnte, bei dem ich das Gefühl hätte, mich vergessen zu können, um mich wiederzufinden. Dieser Jemand war Parzivâl im gleichnamigen Wolframtext. Wolframs Handlungsstrang wurde beim Schreiben meine äußerst wichtige Halteleine.

Trotzdem hatte ich sehr viele Vorentwürfe, das meiste davon habe ich total verworfen, Unmengen von Papier sind das gewesen.

A.N. Sie betonen für sich die Bedeutung der Parzivâlfigur. Hat das für Sie einen Ausschließlichkeitscharakter?

A.M. Vordergründig mag es so scheinen, meinten auch viele - nein, eigentlich nicht. In allen Figuren habe ich mich irgendwie wiederfinden können, zumindest in Teilen, beispielsweise in Form von Erinnerungen an jemanden, der/die mein Leben mitgeprägt hat. Die „Parzivâl“-Figuren waren für mich in der Zeit der persönlichen Krise Gesprächspartner, waren mir die Nächsten.

A.N. Sie deuteten die Verbindung zwischen Ihrer persönlichen Situation und der Entstehung des „Roten Ritters“ an. Wenn es den „Roten Ritter“ von Adolf Muschg noch nicht gäbe, wie würde er aussehen, wenn Sie ihn jetzt schreiben würden?

A.M. Ein neuer „Roter Ritter“ wäre ganz anders, da bin ich mir sicher, würde meiner jetzigen Lebenssituation entsprechen und - eigentlich wäre er unmöglich, nein, ich glaube, es würde dann keinen geben, dafür geht es mir jetzt privat und persönlich zu gut. Für die Entstehung des „Roten Ritters“ war meine Krisensituation notwendig, er ist ein Stück Vergangenheitsbewältigung. Vielleicht würde ich für einen neuen „Roten Ritter“ der Orgelûse-Gâwân-Geschichte eine Fortsetzung schreiben, denn diese Geschichte endet eigentlich unbefriedigend offen, fast leer.

A.N. Wie würden Sie Ihr jetziges Verhältnis zum „Roten Ritter“ charakterisieren?

A.M. Der „Rote Ritter“ war für mich ein Stück Vergangenheitsbewältigung und ist nun Vergangenheit geworden, die ich aus einer Distanz heraus sehe. Auch und gerade weil mein eigenes Leben, meine Erfahrungen, Gedanken, Eindrücke, meine Umgebung und meine Wünsche, weil dies alles in einem defizitären Zustand ein Kreativpotential bildete, wurde ihm endgültig die Eigenschaft des Unantastbaren, der heiligen Erinnerung genom-

men, indem ich es mehr unbewusst als Arbeitsmaterial verwendete.

A.N. Charakterisieren Sie Ihre damalige Beziehung zum Thema „Parzivâl“ und zu Ihrem damals entstehenden „Roten Ritter“!

A.M. Der „Parzivâl“ war mein Lebensthema - ich sah mich als Parzivâl und Gâwân zugleich, ich war es und war es nicht, denn die Frauenfiguren waren „das Andere“, in dem ich mich finden konnte. Zeitweise bildete der „Parzivâl“ mein Zentrum: mein Leben, meine Therapie, mein Mich-Wiederfinden - nun ist er mir fremd geworden. Ich bin gewachsen, der „Rote Ritter“ ist für mich nun wie ein zu klein gewordenes Kleidungsstück, das man geliebt hat.

A.N. Sie erwähnten vorhin, in den „Roten Ritter“ seien Teile Ihres eigenen Lebens miteingeflossen. Bezieht sich das nur auf Ihre Person oder kommen bzw. kamen da auch andere Personen mit „ins Spiel“?

A.M. Der Ausdruck „ins Spiel“ trifft die Sache. Ja, denn platt war es natürlich nicht, dass ich Personen aus meinem Umfeld genommen und in den „Roten Ritter“ hineinkopiert hätte, wie es einige Kritiker mutmaßten - ich habe mit ihnen gespielt, Charakterzüge, Persönlichkeitsmerkmale, Details aus dem Verhalten oder Aussehen, oft anspielungsartig mit dem Mittelalter-Thema verbunden und dann mischte sich das, verband es sich zu etwas Neuem. Natürlich sind für mich Elemente wiederzuerkennen: Herzloyde ist ein Stück weit meine Mutter, der der protestantische Glaube verbot, das Leben zu genießen und die es deshalb auch mir verbot, vermeintlich weil sie das Beste für mich wollte. Wolframs „Quasi-Mutter-Gottes-Darstellung“ habe ich verdeutlicht und drastischer gemacht, das bot sich geradezu an und kam mir nur allzu bekannt vor - die Mutter, die ihr Heil durch den Sohn, genauer durch die Erziehung des Sohnes erlangen will und das als Mutter eines „Auserwählten“, eines Jesus-ähnlichen Wesens. Soltâne kann daher nie wirklich so sein, wie ich diesen Ort schildere, denn er muss zu Herzloydes utopischen Zielen passen und das kann er nur als „Fiktions“-Idylle.

A.N. Wie verhält sich die Verarbeitung authentischer Elemente bei den anderen weiblichen Hauptfiguren?

A.M. Sie fragen nach den Frauenfiguren und das ist ungewöhnlich. Wenn es um mein Figureninventar ging, drehten sich die Fragen zumeist nur um den Parzivâl. Berechtigt ist die Frage allemal, ich würde diesen Bereich als zentral beurteilen, denn

wenn ein Mann Frauenfiguren zum Leben erweckt, dann schreibt er eben aus männlicher Perspektive. Und doch oder gerade über diese Distanz sind mir die Frauenfiguren sehr nahe gekommen und erst da habe ich gemerkt, dass sie für das Werk und die Figur „Parzivâl“ eine tragende Rolle spielen. Alle Figuren von Wolfram habe ich weiterentwickelt, bei den Frauenfiguren, besonders Herzloyde, Sigûne, Orgelûse und Condwîr âmûrs, sehr viel mehr als bei den männlichen Figuren. Aber zurück zur Anfangsfrage. Ebenso wie mich der Frauentyp Herzloyde eher befremdete, erging es mir mit Sigûne, die Leidende, sich Opfern- de bei Wolfram wurde von mir ins Erträglich-Mythische abgewan- delt. Zufrieden bin ich mit dieser Lösung nicht. Orgelûse, ei- ne faszinierende Schönheit, die stark wirkt, aber eigentlich sehr verletzlich ist, eine Neurotikerin, die bei mir zu ge- stört ist, um ihr Glück genießen zu können, hat einige sehr liebenswerte Züge meiner jetzigen Frau. Condwîr âmûrs dagegen verkörpert in Teilen die von mir bewunderte Hanna Johansen, von der ich mich damals gerade getrennt hatte. Zum Beispiel und gerade hier nutzte ich Wolframs Aussparungen, um Condwîr âmûrs als die starke Frau, die sie meiner Ansicht nach ist, zu zeigen. Genauso, wie Parzivâl und Gâwân komplementär sind, das heißt u. a. sowohl „männliche“ als auch „weibliche“ Eigen- schaften haben, sieht es bei den Frauenfiguren aus. Vergleich- bar verhält es sich mit Verteilung von Schwächen und Stärken.

A.N. Haben Sie bei Ihrer Figurengestaltung oder im Nachhinein sogenannte Themen „entdeckt“, die für Sie eine Schlüsselstel- lung einnehmen?

A.M. Sicherlich gibt es da mehrere, mit unterschiedlicher Mo- tivation ausgewählt. Ich persönlich finde beispielsweise das Thema wichtig: „Wie das Ich trotz eigener und globaler Proble- me stetig nach Selbstfindung strebt und diese nur erreichen kann, wenn es sich dabei in Frage stellen kann“ - ideal in ei- ner Mann-Frau-Partnerschaft.

A.N. Im „Roten Ritter“ lassen Sie den Leser Lebenswegabschnit- te der Romanfiguren mitgehen. Dabei erscheinen gerade Verhal- tensdetails aus dem Alltag wie bedeutende Großereignisse. Be- steht da eine Verbindung zu der von Ihnen intendierten Funkti- on Ihrer Literatur?

A.M. Der „Rote Ritter“ bot mir die Möglichkeit, eine Vielzahl von Lebensläufen als Modellentwürfe zu gestalten, ein „So- kann-es-gehen“ an den Leser, der das Lesen als Spiel begreifen sollte. Die Brüche sollen ihn zum aufmerksamen Leser machen, der die Fiktionalität der Texte akzeptiert und die Lebensläufe

gedanklich ausprobieren kann. Da ist Fantasie und Sich-Einlassen gefragt. Deshalb auch das „Pst“ am Ende des Buches und im Inhaltsverzeichnis die Ankündigung des nichtexistierenden letzten Kapitels „Der Leser“ – er, der Leser soll sich Gedanken machen: wie geht es wohl weiter?

Die Aussagen des Autors entstammen natürlich einer subjektiven Perspektive. Durch die zeitliche Entfernung zum Schreiben des Romans hat der Autor ein anderes Verhältnis zu seinem Roman gewonnen, ein distanzierteres, aber immer noch von innerem Beteiligtsein geprägtes.

Muschg bezeichnet den „Roten Ritter“ an einer Stelle im Interview als „Vergangenheitsbewältigung“. Dieser Roman sei in einer persönlichen Krisensituation entstanden und seine eigenen unbewältigten Probleme seien zum Kreativpotential beim Schreiben geworden. In jeder seiner Figuren finde sich etwas von seiner Person, seinen Erlebnissen und seinem Umfeld wieder. Autobiographisches im „Roten Ritter“ kann danach im weitesten Sinn verstanden werden, beispielsweise als Anlehnung an erlebte Personen, Situationen, Vorgänge. Die subjektive Perspektive prägt jedes Schreiben. Sie vermittelt Adolf Muschg beim Lesen und Weiterschreiben Déjà-vus. Das geschieht intendiert, denn Muschg hat mit Wolframs „Parzivâl“ gespielt, indem er diese Darstellung mit dem, was ihn bewegt, verändert hat. Das Mittelalter habe ihm durch die zeitliche und kulturelle Distanz die Möglichkeit gegeben, Inhalten seines eigenen Lebens über die zeitliche Distanz mit einer neuen Leichtigkeit zu begegnen. Muschg ist literarisch gewachsen. Der Autor bemerkt dies selbst und spricht über seine neue, differenzierte Darstellung und die gestiegene Bedeutung der Frauengestalten in seinen Texten, über die Wunschvorstellung von einer emanzipierten, glücklichen Partnerschaft zwischen Mann und Frau und männlicher Figuren mit „männlichen“ wie „weiblichen“ Eigenschaften im „Roten Ritter“.

In seiner Reflexion bleibt Muschg seiner Aussage nach diesmal nicht bei der Beziehung zwischen dem Werk und seiner eigenen Person stehen. Er denkt den Leser dazu. Den „Roten Ritter“ bietet er dem Leser als ein Spiel an, in dem dieser eigene Möglichkeiten an den Lebensläufen der Romanfiguren ausprobieren kann. An dieser Stelle wird deutlich, dass weder Rezeptionstheorien noch Intertextualitätskonzepte allein die Methode für die Analyse der Parzivalrezeption von Adolf Muschg zu liefern vermögen. Der Begriff „Spiel“ bzw. die Dimensionen des ästhetischen Spiels führen zu einer werkgerechten Methode – der methodische Schlüssel liegt im Begriff „Gegenspieler“.

6.2 „Literatur als Therapie“ für „Unterlassene Anwesenheit“? – Die Funktion des Schreibens und der Literatur für den Autor

In der Schrift, die seine Frankfurter Poetikvorlesungen zum Thema „Literatur als Therapie“ dokumentiert und kommentiert, äußert Muschg,

„daß mein Bedürfnis nach Therapie [...] mit dem Wunsch zu schreiben auf dunkle Weise zusammenhängt“³⁹⁷.

6.2.1. Schreiben als „Ersatz-Körper“ und der neurotische Autor

Seinen Anstoß zu schreiben bezeichnet Muschg als inneren Drang. Er sagt von sich:

„Ich meine es nötig zu haben“³⁹⁸.

Diese Aussage ist von mehreren Komponenten motiviert. Auf den ersten Blick bietet das Schreiben Muschg ein Versteck, in das er flüchtet, um vor aktuellen Problemen und Belastungen aus seiner Vergangenheit sicher zu sein:

³⁹⁷ Muschg 1981b, S. 98.

³⁹⁸ Ebd., S. 14.

„Das Schreiben wurde mein Ersatz-Körper; ich konnte ihn vielleicht dazu erziehen, täuschend genau nachzubilden, was mir fehlte, ohne mich darüber zu täuschen, daß nicht er es war, was mir fehlte.“³⁹⁹

Adolf Muschg erklärt in seiner Schrift „Literatur als Therapie“⁴⁰⁰, dass er sich mit dem Schreiben einen Scheinbereich aufgebaut habe, von dem er sicher sei, dass dieser seine Bedürfnisse nicht tatsächlich befriedigen könne. Nach eigenen Aussagen hofft der Autor ursprünglich, mit dem Schreiben „die Lücken meiner Existenz stopfen“⁴⁰¹ zu können, merkt aber dann, dass seine Texte „zum Ausplauderer dieser Lücken“⁴⁰² geworden sind. In vielen seiner Texte treten als Protagonisten Männer, Einzelkinder mit starker Mutterfixierung auf. Es handelt sich dabei meist um Deutschschweizer mittleren Alters, die oft als Schriftsteller tätig sind, Frau und Kinder haben⁴⁰³. Deutlich zeigt diese Beschreibung eine Ähnlichkeit zwischen den Figuren und dem Autor. Muschg nimmt dazu Stellung:

„Diese Figuren sind natürlich nicht ‚Ich‘ - aber eben darin, daß sie es nicht sind, sind sie mir verwandt. Durch solche Mangelkulturen kann man in den Geruch therapeutischer Kompetenz kommen.“⁴⁰⁴

Der Begriff „Mangelkulturen“ spielt auf den Charakter der meisten literarischen Texte von Adolf Muschg an. Ein Schlüsselmotiv ist dafür die Fremdheit: Muschg erzählt, wie jemand

³⁹⁹ Ebd., S. 105f. auf diesen Gedanken greifen Voris (Renate Voris: Adolf Muschg. München 1984 (= Autorenbücher; 42), S. 110), Rath (Wolfgang Rath: Zum Werk von Adolf Muschg und Reto Hännly. In: Sprache im technischen Zeitalter 25, 1987, S. 113-116, hier S. 114), Schlosser (Horst Dieter Schlosser: Poetik und Sprache. Zur Auffassung von Sprache in der neuen Folge der Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1979-1986). In: Poetik 1988, S. 135-160, hier S. 154), Dierks (Manfred Dierks (1989b): Festigen und Lösen. Über die Grundgeste im Werk Adolf Muschgs. In: Ders. 1989, S. 116-142, hier S. 129f.) und Götz (Peter Götz (1994a): Mythen als Therapie? Adolf Muschgs Illustrationen der Psychoanalyse. In: Neophilologus 78, 1994, S. 437-461, hier S. 438) zurück.

⁴⁰⁰ Vgl. Muschg 1981b.

⁴⁰¹ Ebd., S. 109.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Beispiele für Protagonisten, die Ähnlichkeiten zum Autor aufweisen, sind Gottfried Keller in „Gottfried Keller“ (Adolf Muschg (1980c): Gottfried Keller. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1980 (= st; 617)), der Schriftsteller in der Erzählung „Der Turmhahn“ (Adolf Muschg (1989h): Der Turmhahn und andere Liebesgeschichten. (Erstausgabe: Frankfurt/M. 1987) 2. Aufl. Frankfurt/M. 1989 (= st; 1630), S. 9-48) und der Sohn in der Erzählung „Intensivstation: Drei Stimmen. 1. Diskant“ (Adolf Muschg (1993b): Leib und Leben. (Erstausgabe: Frankfurt/M. 1982) Erzählungen. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1993 (= st; 2153), S. 51-67).

⁴⁰⁴ Muschg 1981b, S. 104.

sich selbst fremd ist, wird oder geworden ist, wie Partner einander fremd sind, werden oder geworden sind, wie unter diesen Bedingungen der Alltag ablaufen kann und wie die Betroffenen an ihrer Situation leiden,⁴⁰⁵ in den meisten Fällen ohne diese positiv zu verändern. Insbesondere die ödipal geprägte Mutter-Sohn-Beziehung steht oft im Mittelpunkt einer Erzählung. Die Beziehungsstörung bleibt dabei durchgängig bestehen.⁴⁰⁶

Muschg erhofft sich vom Schreiben die Möglichkeit, eigene Probleme und Bedürfnisse im Schutz der Rolle als Autor durch ein Zur-Sprache-Bringen zu entschärfen. Kritiker kommentieren dazu noch in den 90er Jahren, Muschgs Texte seien nur Produkte seiner Versuche einer Selbsttherapie.⁴⁰⁷ In diesem Zusammenhang vermutet Schafroth,

⁴⁰⁵ Zu dieser Entfremdungsproblematik äussern sich zahlreiche Personen, u. a. Kuhn (Christoph Kuhn: Beziehungs-Fremdheit in Geschichten und Analysen. In: Tages Anzeiger, 26.04.1976, o. S.), Rauh (Inge Rauh: Das alltägliche Unglück. Adolf Muschgs Erzählungsband „Entfernte Bekannte“ - Vom Gefühl der Entfremdung. In: Nürnberger Nachrichten, 28.07.1976, o.S.), Wallmann (Jürgen P.Wallmann: „Entfernte Bekannte“ von Adolf Muschg. In: Die Tat 2, 1977, o. S.), Hilty (Hans Rudolf Hilty: Scharf beobachtete Gefühle. Adolf Muschgs Erzählung „Noch ein Wunsch“. In: Die Weltwoche, 16.01.1980, S. 2), Ossar (Michael Ossar: Der eingebildete Kranke bei Adolf Muschg. In: Neophilologus 66, 1982, S. 269-277, hier S. 269), Pulver (Elsbeth Pulver: Eine Poetik der Gegenwart. Zu den Frankfurter Vorlesungen von Adolf Muschg. In: Schweizer Monatshefte 1982, H. 3, S. 265-272, hier S. 271), Seemann (Hellmut Seemann: Mars oder Die Möglichkeit von Glück. Adolf Muschg - der Weg eines Autors bis zu den neuen Erzählungen: Leib und Leben. In: Deutsches allgemeines Sonntagsblatt, 11.04.1982, S. 15), Eilers (Irene Eilers: Ich-Identität und Liebe im erzählerischen Werk Adolf Muschgs, untersucht am Beispiel der Sammlung „Entfernte Bekannte“. Hochschule Hildesheim, Diplomarbeit, 1985, S. 94) und Pulver (Elsbeth Pulver (1987b): Geschichten von Tod und Liebe. Zu den neuen Erzählungen von Adolf Muschg „Der Turmhahn“. In: St. Galler Tagblatt, 19.03.1987, Kultur, o. S.). Muschg hat sich mit dem Leiden an Fremdheit, das seinen Ausdruck in psychosomatischen Krankheiten findet, über seine Erzählungen und Romane hinaus auseinandergesetzt (Vgl. beispielsweise Muschg 1981b, S. 153-171 und Muschg (1986c): Das Verhältnis Literaturwissenschaftler - Autor. In: London German Studies, Nr. 3, 1986, S. 180-193, hier S. 64-77). Nüchtern kommentiert dazu, für Muschg bilde „die Auseinandersetzung mit Krankheit [...] ein Lebensthema.“ (Klaus Nüchtern: Der Gral, ein Wanderpokal. In: Stadtzeitung Wien, 23.-29.04.1993, Kultur, S. 18f., S. 18).

⁴⁰⁶ Beispielhaft ist dafür die Erzählung „Herr Hartmann“ (Muschg 1989h, S. 83-119) zu nennen. Ausführlicher zu Muschgs Verwendung des Freudschen Ödipusschemas vgl. Wyatt (Frederich Wyatt: Orpheus beklagt sich über Ödipus. Adolf Muschgs Anschauung der Psychoanalyse als Mythologie. In: Merkur 43, 1989, S. 132-147, hier S. 132).

⁴⁰⁷ Vgl. Klaus Siblewski: Wen rettet Literatur? In: Frankfurter Hefte 37, 1982, H. 6, S. 70-73, hier S. 70. Vgl. Peter Gözl: Ödipus/Orpheus/Dracula. Adolf Muschgs mythologische Metarmorphosen. A thesis submitted to the Department of German Language and Literature. Kingston, Queen's University, Diss., 1992, S. 52.

„Muschg hat sich seine Biographie wahrscheinlich stärker ausgebeutet als die meisten zeitgenössischen Schriftsteller“.⁴⁰⁸

Ohne tiefer auf diese Frage einzugehen, lässt sich feststellen: Muschg zeichnet häufig, wie oben dargestellt, Protagonisten, die zu seiner Person und zu seiner eigenen Vergangenheit auffallend ähnlich ausfallen. Pulver erklärt dazu 1982, dass „der Autor sich selbst gewissermaßen auf die Couch, seine Herkunft auf den Seziertisch legt“⁴⁰⁹ und verweist damit wieder auf die Frage „Literatur als Therapie?“ an.⁴¹⁰ Muschg verneint diese Frage schon 1981, indem er in der Lebenskunst den gemeinsamen Fluchtpunkt von Literatur und Therapie erkennt⁴¹¹ und zugleich einschränkt:

„sie haben nicht einen Weg. Kunst - oder Literatur - ist keine Therapie, aber sie macht Mut dazu, den Weg zur Therapie im Ganzen weiterzugehen.“⁴¹²

Das Schreiben, das heißt das Erstellen literarischer Texte⁴¹³ steht für Muschg allgemein in untrennbarer Verbindung zu Neurosen und zum Narzismus eines Autors. Allgemein und konkret persönlich hat es für ihn mit der Verarbeitung seiner Problembelastung durch Kindheitserlebnisse⁴¹⁴ zu tun. Demnach ergibt sich für Muschg seine ununterbrochene literarische Produktivi-

⁴⁰⁸ Heinz F. Schafroth: Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache. Zur schriftstellerischen Entwicklung Adolf Muschgs. In: Ricker-Abderhalden 1979c, S. 13-36, hier S. 24.

⁴⁰⁹ Pulver 1982, S. 268.

⁴¹⁰ Nach Fuhr lässt sich bei vielen Autoren der Generation von Muschg und später die Tendenz zum Narzismus und das Bedürfnis nach Therapie erkennen, bei der „68er-Generation“ hält er es für typisch (Vgl. Eckhard Fuhr: Alles Achtundsechziger. In: FAZ, 27.03.1993, o. S.). Er mag mit dieser These Recht haben, denn die von ihm erfassten Jahrgänge sind vielfach in einem kleinbürgerlichen wirtschaftlich aufstrebenden Elternhaus aufgewachsen, das zu Ordnung, Anpassung und Fleiß anhielt, aber kein Verständnis für kritische Anfragen und individuelle Entwicklungsbedürfnisse der Kinder hatte.

⁴¹¹ Vgl. Muschg 1981b, S. 179; ähnlich S. 203.

⁴¹² Ebd., S. 203.

⁴¹³ Hierunter werden literarisch anspruchsvolle Texte verstanden, die im engeren Sinn keine Auftragstexte sind, das heißt die Ausdruck des Autors sind, autortypisch in Thema, Aufbau, Gestaltung, Stil etc.

⁴¹⁴ Vgl. Muschg 1981b, S. 114.

tät durch ein hohes Maß an andauernder Problembelastung⁴¹⁵. Jung führt dazu aus:

„Kunst ist für Muschg Ausdruck einer unheilbar neurotischen Verfassung eines einzelnen; hier jedoch positiv gewendet als hoher, tendenziell kulturstiftender Wert. Die Unheilbarkeit des Künstlers ist es erst, die zum Wohl der Menschheit gereicht: Kunst setzt die Unfähigkeit ihres Urhebers zum Trauern voraus. Sie lebt davon, daß der Autor nicht mit sich selbst im reinen ist.“⁴¹⁶

Diese Aussage hieße, dass die Produktion von Literatur, verstanden als Kunst, das Kranksein des Autors, zumindest als eine Form seelischer Störung voraussetzt. Ein Autor, der dauerhaft Literatur mit dem Anspruch von Kunst produziert, schöpft danach aus seinen eigenen Problemen. Das Schreiben wirkt dann als Droge und Schmerzmittel zugleich - es betäubt Probleme, ohne sie zu lösen und lässt die Probleme gleichzeitig zum Anlass und zur Grundlage für das Schreiben werden.

Muschg bewertet in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts das Verhältnis zwischen seiner Literatur bzw. seinem Schreiben und seiner eigenen psychischen Verfassung:

„Das Schreiben hat mein Leben nicht entlastet. Es hat nur den Riß verdeutlicht, der durch meine Geschichte geht. [...] was an meiner Schreibarbeit entwicklungsfähig [...] ist, lebt nun gerade vom mehr oder weniger dunklen Gefühl des Lebensmangels.“⁴¹⁷

Seiner Aussage nach dient ihm Schreiben nicht als Lebenshilfe. Schreiben zeige ihm nur seine Problembelastung vergrößert. Die daraus gewonnene Einsicht, die Muschg als „dunkles Gefühl des Lebensmangels“ bezeichnet, erscheint ihm als Gewinn. Sie mache sein Schreiben „entwicklungsfähig“. Dennoch sieht er das Schreiben sehr problematisch.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 115f., 118f., 125 u. 150f.

⁴¹⁶ Irene Jung: Schreiben und Selbstreflexion: eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen 1989, S. 168.

⁴¹⁷ Muschg 1981b, S. 104.

„Schreiben hieß, meine Bedürfnisse verraten - in doppeltem Sinn; ich brachte sie aus, ja: veröffentlichte sie - und blieb eben so die Erfüllung schuldig.“⁴¹⁸

Muschgs Schreibprozess wirkt sich auf die Lebensbewältigung des Autors aus. Anstelle dass Muschg seine Probleme direkt zu lösen versucht, begnügt er sich eigener Aussagen nach damit, seine Probleme offen zu legen, indem er sie in seinen Texten verarbeitet. Ein Lösen in der Realität ist dadurch seiner Ansicht nach nicht möglich. Für ihn scheint es jedoch keine andere Vorgehensweise zu geben.

„Meine eigene Disposition [...] schreibt mir gewissermaßen das Aufbrechenlassen von Spannungen vor, weil ihre Unterdrückung mit krank macht.“⁴¹⁹

Muschgs Literatur zeigt Brüche, Spannungen, unerfüllte Bedürfnisse innerhalb einer Person, hinter denen der Autor den eigenen „Riß durch seine Geschichte“ erkennt.⁴²⁰ Der Autor vermutet, die Verarbeitung persönlicher problematischer Elemente in seiner Literatur verhindere, dass ihn diese Dinge krank machen. Literatur vermag nicht eine Therapie zu ersetzen und so erklärt Muschg:

„Literatur ist in meiner Geschichte kein Verfahren zur Deckung eines Defizits.“⁴²¹

Trotz dieser Feststellung erkennt Muschg schon 1981, dass sein Schreibprozess positive Auswirkungen für ihn in sich birgt, auch wenn er diese nicht ausdrücklich anspricht:

„die Erfahrungen, die man sich einmal durch Schreiben ersparen wollte, macht man beim Schreiben, wohl oder übel. [...] Ja, jeder Konflikt, den man zu vermeiden hoffte, erzeugt einen Doppelgänger im Werk.“⁴²²

⁴¹⁸ Ebd., S. 109.

⁴¹⁹ Muschg in: Jos Hogeveen/Matthias Prangel: Gespräch mit Adolf Muschg. In: Deutsche Bücher 3, 1981, S. 170-189, hier S. 185.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Muschg 1981b, S. 106.

⁴²² Ebd., S. 122.

Erfahrung heißt nicht nur Veröffentlichung, sie bedeutet mehr. Damit führt diese Aussage von Muschg seine Bewertung des Schreibens als Bedürfnisverrat positiv weiter.

6.2.2. Der literarische Text mit Spielgedanken: Entblößung und Verkleidung

Situationen, die Muschg sich ersparen wollte, Erlebnisse, die er hatte vergessen wollen, durchlebt er nach eigener Aussage beim Schreiben. Damit funktioniert die eigene Literatur für ihn im Entstehungsprozess nicht als Schonraum, sondern vielmehr als Simulations- und Probenraum. Hier fühlt sich der Autor existentiell getroffen, so, als werde ihm mitgespielt. Die spielerische Aktivität ist es denn auch, die für Muschg die Qualität eines Kunstgebildes ausmacht:

„Nur in dieser Radikalität sticht das Kunstgebilde heraus aus dem Dickicht der Ideologien und dem Nebel der Verschleierungen. Es gehört ganz offenbar die eigene Gefährdung dazu ... Es gehört ein radikaler Spieltrieb dazu ... Es gehört dazu, daß ein Mensch sich selbst aufs Spiel setze“⁴²³.

Muschg erwähnt in der Schreib- und Reflexionsphase von „Literatur als Therapie“ den Begriff „Spiel“ ausschließlich im Fokus auf den Autor. „Spiel“ steht hier für die existentielle Bereitschaft des Autors, sich zu „entblößen“ und in der Verschriftlichung dessen sich der Möglichkeit auszusetzen, dass man, genauer: beispielsweise geschilderte Verhaltensweisen in Frage gestellt werden.⁴²⁴ Der Leser bleibt an dieser Stelle noch unbeachtet. In den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt Muschg den Autor. Dass Muschg sich aber schon in dieser Schreibphase eingehend mit der Verbindung von Spiel und Literatur auseinandersetzt, verdeutlicht auch die Kapitelüberschrift „Spielen, verspielen, spielen“ aus seinem Buch „Lite-

⁴²³ Ebd., S. 119.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 131 u. 134.

ratur als Therapie?“⁴²⁵ Anfang der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts findet man bei Muschg den Spielgedanken noch nicht literarisch umgesetzt. Muschg beurteilt seinen Schreibprozess in den folgenden Jahren immer noch fast ausschließlich psychologisch und mit dem Focus auf seine eigene Befindlichkeit. Jedoch billigt er diesem nun auch eine positive Rückwirkung auf die eigene Person zu:

„Das Zur-Sprache-Bringen eigenen [...] Leidens hebt dieses Leiden ja nicht auf; es kann aber – über die [...] Verdrängung hinaus – den Wunsch nach dem Möglichen bekräftigen“.⁴²⁶

Muschg sieht nun im Schreiben eine Hilfe auf dem Weg zur Selbsterkenntnis, hier insbesondere als ein Zur-Sprache-Bringen, das zur Antriebsfeder im persönlichen Wahrnehmungsprozess werden kann.⁴²⁷ Beziehungsprobleme bilden den thematischen Schwerpunkt von Muschgs literarischen Texten⁴²⁸, denn diese haben den Autor geprägt und diese hat er vor, im Schreiben zu verarbeiten. Für ihn sei die „äußere Fremde nötig, um die Fremde meiner eigenen Gebilde etwas durchsichtiger zu machen.“⁴²⁹ Im Sprechen über seine Autorschaft bildet das Mitteilen seiner eigenen problembelasteten Befindlichkeit den Schwerpunkt. Immer mehr jedoch tritt der Text bzw. mehr noch treten die Figuren darin als eigenständige Objekte in den Vordergrund:

⁴²⁵ Vgl. Muschg 1981b.

⁴²⁶ Muschg: in Klaus Pankow: Kränkung und Krankheit. Adolf Muschg – Aspekte seiner Poetik. In: Dierks 1989, S. 50-55, hier S. 52.

⁴²⁷ Vgl. Muschg in: Walter Höllerer: Literaturstadt Zürich. Diskussion mit Adolf Muschg und Reto Häny. In: Sprache im technischen Zeitalter 25, 1987, S. 117-130, hier S. 121.

⁴²⁸ Nach Schnell (Vgl. Ralf Schnell: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart 1993, S. 515) sei das Problematisieren, wie man es auch bei Muschg erkenne, als Grundton eines literarischen Textes für die gesamte moderne deutschsprachige Literatur in der Schweiz typisch. Als Grundzug von Muschgs Literatur ist dies nicht zutreffend. Zwar wird ein Großteil seiner Texte von problematisch anmutenden Situationen bestimmt, jedoch nicht als „Problematisieren“, sondern als Bestandsaufnahme, z.T. verbunden mit Lösungsansätzen.

⁴²⁹ Adolf Muschg (1989d): Öffentlichkeit als Versteck. In: Dierks 1989a, S. 263-266, hier S. 264.

„wenn die Figuren *für sich* bestehen können, sagen sie allenfalls auch etwas über mich [...]; etwas, was ich von mir nicht wußte und nur durch diese Figuren erfahren konnte.“⁴³⁰

Der Ausdruck „*für sich* bestehen können“ deutet auf eine individualisierte, psychologisierte und differenzierte Figurendarstellung hin. Mehr und mehr tritt für den Autor das Geschriebene, sein Text als eine eigene Welt mit einem Eigenleben und einer Eigendynamik in den Vordergrund:

„Ich schaffe auf dem Papier ein anderes Leben; aber es ist eine Art von Arbeit an allem Ungelösten. Ein Orientierungsversuch.“⁴³¹

Durch die Verschriftlichung eigener Probleme als Probleme einer *für sich* bestehenden Figur schafft sich Muschg über die Distanz eine Entlastung und einen fiktiven „Partner“. Im Schreibprozess kann er sich als Berater um die Probleme der Figur „kümmern“, die eigentlich seine Probleme sind:

„ich erschleiche mir [im Schreiben] manchmal ein wenig Stabilität. So verrückt ist das: Einer, der sich kaum im Gleichgewicht hält, bezieht aus dieser Erfahrung, indem er sie zu Papier bringt, ein Stück Gleichgewicht.“⁴³²

Schreiben steht bei Muschg in dieser Schreibphase im Zusammenhang mit der Flucht vor eigenen Problemen⁴³³, aber auch mit der Aufdeckung der eigenen Probleme. Selbstkritisch sieht Muschg sein Schreiben in der Gefahr, „lebensverhindernder Schein- und Hohlkörper zu werden“⁴³⁴. Er erklärt, als solcher biete Schreiben die Berechtigung zum Leiden, befriedige aber nicht⁴³⁵.

⁴³⁰ Muschg in: Manfred Dierks (1989c) (Hg.): Adolf Muschg. Frankfurt/M. 1989 (= st; 2086), S. 336.

⁴³¹ Muschg in: ebd., S. 341.

⁴³² Muschg in: Paul F. Reitze (1989b): Wenn Artisten den Markt kommandieren. Gespräch mit Adolf Muschg. In: Die Welt, 11.10.1989, S. 7.

⁴³³ Nach Welzig (Werner Welzig: Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1967 (= Kröners Taschenausgabe; 367), S. 15f.) findet man den Gedanken des Autors, vor Problemen in das Schreiben zu flüchten, im modernen Entwicklungsroman öfter. Typisch für Muschg ist dabei das Schreiben bzw. Beschreiben von Beziehungsstörungen zwischen mehreren Menschen, die durch die fokussierte Betrachtungsweise vergrößert und dramatisiert erscheinen.

⁴³⁴ Adolf Muschg (1986a): Dreizehn Briefe Mijnheers. Vom Bildersehen und Stilleben. Mit einem Vorwort des Autors. Frankfurt/M. 1986 (= Bibliothek Suhrkamp; 920), S. 103 u. 106. Schon vorher spricht Muschg vom Schreiben als Ersatzkörper (Muschg 1981b, S. 105; s.o.). Dazu äussern sich Voris (1984, S. 110), Rath (1987, S.

„Alice Miller hat in ihrem ‚Drama des begabten Kindes‘ einer Legion von ödipal Geschädigten die Erlaubnis zum Trauern gegeben. [...] Zugleich reichte sie ihnen den süßen Trost, daß sie als Überforderte zugleich Erwählte, Begabte waren. [...] Ich habe das Buch gebraucht wie eine Kur. Das eigene Leid wurde in ihm ja [...] kulturell gewürdigt; [...] Die Pathologie des Narzißmus, recht gedeutet, warf selbst enormen narzistischen Gewinn ab“⁴³⁶

Muschgs bezieht Millers Aussagen insbesondere auf sich: Er versteht sich als „Narziss“ und damit als „Erwählter“ bzw. „Begabter“. Schreiben nutzt er auch zur Selbstdarstellung. Der Nachweis der allgemeinen Bedeutung seiner persönlichen Probleme in der literarischen Verarbeitung wird vom Autor dabei als Selbstbestätigung empfunden⁴³⁷. Muschg kokettiert mit seiner Rolle als Narziss – direkt in Texten über seine Autorschaft und indirekt in seiner Literatur, beispielsweise in mithilfe der Gestaltung von Figuren, die ihm ähneln.

Zu Beginn der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts spricht Muschg davon, seine eigene „ödipale Schädigung“ präge sein literarisches Werk (s. o.). Ende der achtziger Jahre erklärt er, bis zu seinem Vampirroman „Das Licht und der Schlüssel“⁴³⁸ sei sein Werk von der Figur Ödipus bestimmt gewesen, der für ihn den körperfernen, distanzierten, narzistischen Intellektuellen verkörpere.

Seit dem Vampirroman sei Orpheus die Symbolfigur für sein literarisches Werk geworden, der ganzheitlich denkende Mensch, der die Widersprüche in seinem Wesen akzeptiere⁴³⁹ (Vgl. Kap. 3.3.). Neben dieser direkten Absage an ödipal geprägte Texte verarbeitet Muschg in seinen literarischen Texten weiterhin

114), Schlosser (Horst Dieter Schlosser: Poetik und Sprache. Zur Auffassung von Sprache in der neuen Folge der Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1979-1986). In: Poetik 1988, S. 135-160, hier S. 154) und Dierks (1989b, S. 129f.).

⁴³⁵ Vgl. dazu Dierks (1989b, S. 130), Jung (1989, S. 167) und Pankow (1989, S. 51).

⁴³⁶ Muschg 1981b, S. 114.

⁴³⁷ Vgl. Muschg 1989d, S. 263. Dazu vgl. Voris (1984, S. 84) und Roß (Jan Roß: Der Wille zum Leben. Adolf Muschg: „Der Turmhahn und andere Liebesgeschichten“. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 29.03.1987, S. 27).

⁴³⁸ Vgl. Muschg 1984b.

⁴³⁹ Vgl. Adolf Muschg (1994m): Warnung vor Utopie. Adolf Muschgs Dankrede für den Büchner-Preis. In: Kölner-Stadt-Anzeiger, 17.10.1994, S. 26.

die Probleme seiner Kindheit und zum Teil daraus erwachsende, in seiner jüngeren Vergangenheit aufgetretene Probleme⁴⁴⁰, das heißt weiterhin Elemente einer „ödipalen Schädigung“ mit narzisstischen Ausprägungen. Muschgs Erinnerungen an ödipal geprägte Kindheitserlebnisse finden sich in der literarischen Verarbeitung bei den Protagonisten in dementsprechenden Handlungs- und Charakterelementen wieder. Deutlich wird das auch nach dem Vampirroman an der Darstellung von Mutter-Sohn-Beziehungen. Bei Muschg lässt sich eine Entwicklung hinsichtlich der Funktion des Schreibens an der Symbolfigur Orpheus nur tendenziell festmachen. Genauere Auskünfte geben die Aussagen des Autors zu seinem Schreibprozess. Muschg äußert sich 1995 zu seinen neuesten literarischen Texten:

„Meine Bücher kommen mir wie Entzifferungsversuche vor“⁴⁴¹.

Der Autor befindet sich beim Schreiben auf der Suche nach sich selbst. Diesen Weg geht er über Verkleidungen, das heißt über die Figurendarstellung in seinen literarischen Texten, denn Muschg ist der Ansicht, dass man

„in Verkleidung mit sich viel unbedachter umgeht als in der Ich-Form. Da habe ich viele Entdeckungen gemacht.“⁴⁴²

Aus diesem Grund einen spielerischen Wechsel und Umgang mit mehreren Erzählperspektiven und bevorzugt zudem eine neutrale bzw. eine am Geschehen nicht unmittelbar beteiligte Erzählinstanz. Beispielsweise halten sich die „3 Eier“, eine Erzählinstanz im „Roten Ritter“⁴⁴³, in der Nähe des von ihnen erzählten Geschehens auf. Sie unterbrechen an einigen Stellen

⁴⁴⁰ Vgl. dazu Matt (Beatrice von Matt: Beredt und bedrängt. Adolf Muschg - Empfänger des Zürcher Literaturpreises. In: Neue Zürcher Zeitung, 31.08.1984, S. 35) und Muschg in: Achim Roscher: Adolf Muschg: Schreib-Auskunft. In: Neue Deutsche Literatur 38, 1990, H. 7, S. 55-57, hier S. 57 und Achim Roscher: Lebensmuster. Gespräch mit Adolf Muschg. In: Neue Deutsche Literatur 6, 1993, S. 12-28, hier S. 26.

⁴⁴¹ Muschg 1995d, S. 24f.

⁴⁴² Muschg in: Nüchtern 1993, S. 18.

⁴⁴³ Zur Einführung dieser Erzählinstanz widmet Muschg dieser ein ganzes Kapitel: „Die 3 Eier“ (Vgl. RR 104,3-115,7).

die Erzählung der Romanhandlung durch Kommentare und Schilderungen, die ein Mehr an Wissen vermuten lassen, das aber nicht mitgeteilt oder nur angedeutet wird. Erst kurz vor Handlungsende treten sie in die Handlung ein und werden dann vom übergeordneten neutralen Erzähler wieder ‚abgelöst‘. Muschg begründet seine Abkehr von der Ich-Form folgendermaßen:

„Ich ist ein anderer, sagte Rimbaud [...] und wenn das schon und zuerst für uns selber zutrifft, so kann die große Dichtung gar nicht anders genug sein und ist als solche ein tauglicher Prüfstein.“⁴⁴⁴

Über den Abstand der Fiktion und einer leicht distanzierenden Darstellung glaubt Muschg sich der eigenen Person nähern zu können, indem er sie neu als Gegenüber entdeckt. Das Schreiben als ein Sich-Einlassen auf etwas Fremdes und gleichzeitig Vertrautes geht mit drei Bedürfnissen einher, die der Autor beim Schreiben mitverarbeitet: dem Wunsch nach Harmonie; dem Ziel, an sich zu arbeiten und dem Drang zum Spielen.

6.2.3. „Der Rote Ritter“ – ein Märchenspiel?

Im „Roten Ritter“ werden erstmals die drei Bedürfnisse – nach Harmonie, Selbstentwicklung und Spiel – durchgehend umgesetzt, eine deutliche Weiterentwicklung der Ansätze, die vorher erstmals im Vampirroman festzustellen sind. Muschg erklärt, in seiner Parzival-Rezeption habe er erstmals die „Befriedigung eines persönlichen Glücksverlangens“⁴⁴⁵ und seine „Sehnsucht nach weltumfassender, friedlich-demokratischer Harmonie“⁴⁴⁶ realisiert, unter anderem durch die Darstellung der Romanfiguren in einer „Verwandtschaft von allen mit allen“⁴⁴⁷, durch die Auflösung des menschenfeindlich diktatorischen Gralssystems

⁴⁴⁴ Adolf Muschg (1995c): Abdruck einer Spur, Rede für Wolframs Eschenbach. In: Literatur in Bayern 39, 1995, S. 2-5, hier S. 4.

⁴⁴⁵ Vgl. Muschg in: Bettina Schulte: Die geliehene Geschichte. Adolf Muschg in Freiburg. In: Badische Zeitung, 28.04.1993, S. 15. Ähnlich dazu Muschg in: Rita Utzenrath: Geknüpft wie ein Teppich. Adolf Muschg las aus seinem „Parzival“-Roman. In: Rheinische Post, 25.03.1993, o. S.

⁴⁴⁶ Vgl. Muschg in: Reitze 1989b, S. 7. Ähnlich Muschg 1995d, S. 21.

⁴⁴⁷ Muschg in: Reitze 1989b, S. 7. Ähnlich dazu Muschg in: Götz 1992, S. 213.

und durch die glückende Romanehe von Condwîr âmûrs und Parzival:

„Die Zeit ist noch nicht lange her, als mein früheres Netz zerriß und das neue noch nicht trug. Unter diesen Umständen war der Rote Ritter für mich eine lebensrettende Phantasie, ein Survival-Training. [...] Ganz sicher bin ich mit einem starken Heimweh nach Beständigkeit, einem Rest von Heimat geschlagen. Was mir fehlte, habe ich in eine Romanehe gesteckt, das ist klar. Das Märchenmotiv kam mir recht: die Glücksverheißung, daß sich das Vertraute wiederfindet, wenn auch verwandelt und nach schwerer Prüfung.“⁴⁴⁸

In Muschgs Texten werden den Handelnden Glück und Harmonie nicht geschenkt. Nur durch die ununterbrochene Arbeit an sich, an der eigenen Vergangenheit und Gegenwart lässt sich dies erreichen. Auf sich bezogen erklärt Muschg zum „Roten Ritter“:

„dieser Roman war zugleich die Arbeit an der schwierigsten Situation meines Lebens.“⁴⁴⁹

Widersprüche behandelt der Autor dem Wolframschen Elsterngleichnis aus dem Parzival-Roman entsprechend: er verknüpft sie zur Vielfalt und Vielseitigkeit, zum Austausch miteinander und zur Gemeinschaft. Muschg sieht in Widersprüchen Optionen für die Zukunft, die zum Spielen einladen. Aus den verschiedenen Spielarten ergeben sich Konstellationen, die neue Möglichkeiten eröffnen.

Bei der Entstehung des „Roten Ritters“ liegen Muschg mit Wolframs „Parzival“ die Grundlagen für seinen Text wie ein Spielfeld vor. Nun setzt er das praktisch um, was er theoretisch teilweise schon 1981 in „Literatur als Therapie“ formuliert hat. Die Parzivalgeschichte und seine eigenen Voraussetzungen betrachtet Muschg zusammen als

„ein Spielfeld für das Fällige - eine Phantasiearbeit am Möglichen, das wirklich werden will, und insofern das Gegenteil eines müßigen Spiels: eine aktive Phantasie“⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Adolf Muschg (1995g): *Liebe, Literatur & Leidenschaft*. Adolf Muschg im Gespräch mit Reinhard Schmidt-Degenhardt. Hg. Reinhard Schmidt-Degenhardt. Zürich 1995 (=Pendo-Profile; 7), S. 59.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 186.

Während Muschg bis dahin den Spielbegriff auf seine Aktivität konzentriert hat (s. o.), verwendet er ihn nun auch für Literatur. Geändert haben sich auch die Vorzeichen: 1981 spricht Muschg im Hinblick auf „Spiel“ nur von „Radikalität“ und „Gefährdung“⁴⁵¹, nun formuliert er positiver („möglich“, „aktiv“). In der Doppelrolle als Rezipient und Produzent gibt es für Muschg ein doppeltes Spiel zu spielen, das des Mitspielers und das des Spielleiters:

„Soviel Festigkeit im Haltlosen scheinen wir durch keinerlei Lehre zu gewinnen [...]. Nur im *Spiel* empfinden wir uns der Schöpfung verwandt [...], im Spiel, das Parzival, der Frager von weit her, mit uns anstellt, wittern wir eine frohe Botschaft. [...] Eigentlich wollte ich Ihnen von einem Gegenspieler erzählen, den ich gegen Parzival aufgeboten habe, damit er nicht zu leichtes Spiel mit mir habe.“⁴⁵²

Auch der Sprachduktus erscheint nun verändert. Muschg formuliert in der „Wir“-Form, bezieht also den Leser mit ein, auch und vor allem bei der Verwendung des Spielbegriffs. Im Sich-Mitspielen-Lassen von Wolframs „Parzival“ und den eigenen Weichenstellungen erfährt Muschg, wie er sich innerlich fallen lassen kann. Darüber gewinnt er eine Leichtigkeit, die sein Schreiben zu einem Spiel mit Möglichkeiten werden lässt. Indem er Probleme von sich distanziert, eingefahrene Wege verlässt und selbstgesetzte Festlegungen aufgibt, erkennt er:

„Kann sich der Mensch dieser Grundlässigkeit anheimgeben, zeigt sie sich als Boden aller Tage.“⁴⁵³

Die drei Aspekte Spiel, die Arbeit an sich selbst und das Sich-Einlassen auf Möglichkeiten hängen bei Muschgs neuer Literatur zusammen. Sie bestimmen die Entwicklung des Autors in seiner Beziehung zum Schreiben: Sein Schreiben betrachtet dieser unter anderem als ein Spiel, das die Arbeit an sich selbst impliziert. Diese „Spiel-Arbeit“ bedeutet zu lernen, sich auf

⁴⁵⁰ Adolf Muschg (1994k): Was „Parzival“ für einen Wert hat. In: Ders. 1994, S. 19-47, hier S. 35.

⁴⁵¹ Vgl. Muschg 1981b, S. 119; Vgl. siehe oben.

⁴⁵² Ebd., S. 41.

⁴⁵³ Ebd., S. 40.

Möglichkeiten einzulassen, diese durchzuspielen um sie zur Vergangenheitsbewältigung und für die eigene Zukunft nutzbar zu machen. Muschg denkt nun auch den Leser dazu und sieht für diesen die Rezeption des „Roten Ritters“ als „Spiel-Arbeit“ vor (s. o.).

Während sich der Autor in den ersten Jahrzehnten seiner schriftstellerischen Tätigkeit in das Schreiben geflüchtet hat, um vor seinen Problemen Schutz zu suchen, lernt er über das Motiv Spiel, sich beim Schreiben fallenzulassen und Probleme zu lösen. Durch diese Arbeit an sich empfindet Muschg innere Harmonie⁴⁵⁴, und bemerkt:

„für mich ist das Schreiben so schön wie für Kinder Ostereier suchen oder Geschenke auspacken.“⁴⁵⁵

Schreiben erscheint Muschg als ein Sich-auf-seinen-Weg-Begeben, voller Ungewissheiten und Überraschungen, die zu positiven Erlebnissen werden können, wenn man sich darauf einlässt. Der Schreibprozess hat für Muschg die spielerischen Funktionen, Handlungsmöglichkeiten auszuprobieren, Spannungen abzubauen und Erfahrungen zu verarbeiten. Diese Funktionen soll auch der abgeschlossene Text für den Leser haben. Für den Autor selbst hat der eigene „fertige“ literarische Text an Bedeutung verloren. Er selbst ist am Schreiben des Textes gewachsen, indem er seinen Schutz aus Distanz und Nichtbeteiligung fallengelassen hat. So werden seine Belastungen und Sehnsüchte offengelegt. Dies gibt dem Autor die Freiheit, die eigenen Gegebenheiten als Material für ein literarisches Spiel mit Möglichkeiten zu nutzen und das heißt, sie dem Schreibprozess anzuvertrauen:

„Vielleicht müssen wir viel eher lernen, los- und uns fallen zu lassen. Denn dasselbe Element, in dem wir unterzugehen fürchten, könnte das Element sein, das uns trägt. Die Verzweiflung erkennt eines Tages: uns ist

⁴⁵⁴ Erst „verwandelt und nach schwerer Prüfung“ (Muschg 1995g, S. 59), so äussert sich Muschg zur Ehe zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl, kann diese nach seiner Ansicht als Beispiel für eine harmonische Ehe dienen.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 55.

nicht zu helfen, nicht einmal durch die Liebe. Das Kunstwerk sagt: geschenkt, natürlich ist dir nicht zu helfen. Was machst du nun daraus, und wohin gehen wir von hier? Das Kunstwerk tanzt auf genau der Stelle, wo uns nicht zu helfen ist, und macht sie unsicher. Sein Anfang ist immer da, wo alles aufhört. Da beginnt es zu spielen. Und der Spieltrieb, den es dabei weckt, verbindet Kunst und Leben wie eine Hängebrücke. Sie führt nicht über einen Abgrund, sie schwebt im Grundlosen. Darin gedeiht das Kraut der Lebenskunst.“⁴⁵⁶

Muschg spricht hier eine Empfehlung für sich und den Leser aus: Das Spiel erscheint erst als „Gefährdung“, so wie er es noch 1981 charakterisiert. Es enthält jedoch das Potential zur „Lebenskunst“, das realisiert werden kann, wenn man auf seinen Spieltrieb hört und diesem folgt.

6.3. Vom „Fremdkörper“ zum „Licht und der Schlüssel“. Die „Zu- mutung“ an den Leser

Muschg entdeckt das Schreiben erst als Ort der eigenen Persönlichkeitsentwicklung. In „Literatur als Therapie?“ äußert der Autor den Wunsch, in seinem Werk vom Leser gefunden zu werden⁴⁵⁷ und nennt „den für mich immer noch ungewohnten Wunsch, dem Leser im Klartext zu sagen, dass ich nicht nur seine Mitarbeit brauche, sondern sein Mitgefühl.“⁴⁵⁸ Sich selbst sieht er dabei im Mittelpunkt. Hinter den Aussagen lassen sich die oben erwähnten narzistischen Züge entdecken: der Wunsch nach Lob und Anerkennung für erlebtes Leid und veröffentlichte Leistung (s. o.).

6.3.1. Aufzeigen von Entfremdungen

Schonungslos offen will Muschg erzählen⁴⁵⁹ und dem Leser in veränderter Form das zumuten, was er selbst erfahren und emp-

⁴⁵⁶ Muschg 1994k, S. 40

⁴⁵⁷ Vgl. Muschg 1981b, S. 99.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 12.

⁴⁵⁹ Vgl. Adolf Muschg (1979a): Bericht von einer falschen Front, oder: Der Schein trägt nicht. In: Ricker-Abderhalden 1979c, S. 290-308, hier S. 300 u. ders. 1981b, S. 125 u. 190. Dazu äussern sich unter anderem Schmidt (Aurel Schmidt: Lauter Versäumnisse. Zu Adolf Muschgs neuem Erzählband „Entfernte Bekannte“. In:

funden hat.⁴⁶⁰ Muschg spricht davon, der Schein der Fiktion von Literatur habe „die Kraft einzuleuchten“⁴⁶¹. Dies will er für sich und den Leser nutzen. Der Leser soll darüber aufgeklärt werden, dass er sein Leben ändern kann⁴⁶². Ist er mit seinem Leben unzufrieden, will Muschg ihn für Möglichkeiten, das eigene Leben zu ändern, sensibilisieren und anregen, die ersten Schritte zu tun:

„Es genügt, daß es [= das Kunstwerk] erscheint, sich zeigt in seiner *andern* Freiheit, damit der Betrachter etwas spüre wie: *du mußt dein Leben ändern*, oder: es könnte alles ganz anders sein.“⁴⁶³

Muschg weist auf die Kraft des Kunstwerks hin und zitiert dazu aus Rilkes Torso-Gedicht:

„Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;
und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.“⁴⁶⁴

Jeder Rezipient soll im Kunstwerk durch dessen Aufzeigen einer „*andern* Freiheit“ individuelle Möglichkeiten erkennen können,

National-Zeitung, 10.04.1976, S. 30), Geiser (Christoph Geiser: Liebe, politisch. In: Ricker-Abderhalden 1979c, S. 193-197, hier S. 196), Kienzle (Siegfried Kienzle: Adolf Muschg. In: Ricker-Abderhalden 1979c, S. 53-71, hier S. 53), Ricker-Abderhalden (Judith Ricker-Abderhalden (1979a): Adolf Muschg und die Kritik. Anstelle eines Nachwortes. In: Dies. 1979c, S. 309-329, hier S. 327), Kindlers Neues Literaturlexikon. Hg. Walter Jens. München 1990, S. 321, Voris (1984, S. 11, 31 u. 119) und Eilers (Irene Eilers: Ich-Identität und Liebe im erzählerischen Werk Adolf Muschgs, untersucht am Beispiel der Sammlung „Entfernte Bekannte“. Hochschule Hildesheim, Diplomarbeit, 1985, S. 50).

⁴⁶⁰ Vgl. dazu bestätigend unter anderem Hart Nibbrig (Christiaan L. Hart Nibbrig: Die Schwierigkeit, aufrecht zu gehen. Zur Aufrichtigkeit des Erzählers Adolf Muschg. In: Ricker-Abderhalden 1979c, S. 37-52, hier S. 38), Krättli (Anton Krättli: Gegenwart in Einzelheiten. In: Ricker-Abderhalden 1979, S. 249-252, hier S. 251), Ricker-Abderhalden (Judith Ricker-Abderhalden: Das Motiv des Fremdkörpers im Werk Adolf Muschgs. In: Dies. 1979c, S. 72-97, hier S. 87) u. Siblewski (1982, S. 72).

⁴⁶¹ Muschg 1981b, S. 141.

⁴⁶² Vgl. Muschg 1979a, S. 300f.

⁴⁶³ Muschg 1981b, S. 140. Muschg rezipiert und verfremdet schon vor dem „Roten Ritter“ bekannte ältere literarische Werke, vorzugsweise bis dahin jedoch in theoretischen Abhandlungen und als Zitat wie dieses hier aus Rainer Maria Rilkes Torso-Gedicht.

⁴⁶⁴ Die 3. u. 4. Strophe aus dem vierstrophigen Gedicht „Archaischer Torso Apollos“ von Rilke in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. Ernst Zinn. Frankfurt/M., 1975, Bd. 2, S. 557. Vgl. dazu Groddecks Interpretation des „Torso“-Gedichtes in: Wolfram Groddeck: Rilke, Rainer Maria: Archaischer Torso Apollos. Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke. Stuttgart 1992 (= UTB; 17510), S. 87-103. Vgl. August Stahl: Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk. München 1978.

wie sein Leben anders aussehen könnte und wie sich diese Erfahrung zum mehr oder weniger großen Drang nach einer Lebensänderung entwickeln kann. Dahinter steht auch Muschgs Einflussnahme als Autor auf den Leser und seine extrem autobiographische Orientierung.

Muschg weist sich in seinen reflektierenden Texten explizit als Begleiter und Lehrer des Lesers aus. Durch Fragen, Infragestellen Art und Inhalt seiner Textdarstellung will er diesen zum Hinterfragen, Ausprobieren und Umdenken führen. Gleichwohl besteht natürlich die Trennung zwischen Autor und Erzähler des Textes,

„es ist deutlich, daß die Kunst nicht Realität abbildet, sondern sichtbar macht. [...] Fiktion heißt nicht verminderte Realität, sondern Herstellung des möglichen Wahren gegenüber dem Positiven.“⁴⁶⁵

Kunst ist mehr als Realität. Sie erschließt Möglichkeiten von Realität, lädt zum Ausprobieren von Möglichkeiten ein. Der Leser soll Fiktion als solche begreifen, aber nicht, um ihr die Realität vorzuziehen. Vielmehr sollen die Erkenntnisse aus fiktionalen Handlungen den Leser für sein Handeln in der Realität stärken. Muschg hat das Bedürfnis, den Leser für Lebensmangel zu sensibilisieren und ihn zur Änderung solcher Situationen und Zustände zu motivieren. Aus diesem Grund zeigt er dem Leser in Texten aus den ersten Jahrzehnten ausschließlich „Mangelkulturen“⁴⁶⁶:

„was an meiner Schreibe [...] für Leser, wie es scheint, brauchbar geworden ist, lebt nun gerade vom mehr oder weniger dunklen Gefühl des Lebensmangels; des unzureichenden Kontaktes der Figuren zu sich selbst und zueinander.“⁴⁶⁷

Schein-Harmonien sollen als Disharmonien entlarvt und aufgebrochen werden, indem der Leser mit Entfremdungserscheinungen von Figuren zu sich selbst und in ihrer Beziehung zu anderen

⁴⁶⁵ Muschg 1981b, S. 141.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 104.

⁴⁶⁷ Ebd.

konfrontiert wird. In Muschgs Texten erlebt der Leser einsame, unzufriedene und/oder kranke Personen, denen der Kontakt zum eigenen Körper, das Gefühl für dessen Bedürfnisse und ganzheitliches Verhalten abhanden gekommen sind. Diese Figuren haben nur emotionsarme bis ausschließlich sachliche Kontakte und zerrüttete, stagnierende Beziehungen, in denen keine Entwicklung stattfindet.⁴⁶⁸

In seinen Texten unterlegt Muschg die Figuren und deren Beziehungen zueinander zumeist mit einem gesellschaftlichen und/oder politischen Hintergrund, der zeigt, wie sich die im Kleinen, teilweise nur im Privaten geschilderten Probleme in Gesellschaft und Politik wiederfinden. Damit will der Autor dem Leser die Erkenntnis nahe bringen, dass die von Paragraphen, Wirtschaft bzw. materiellem Erfolg und anderen Äußerlichkeiten, von Werten und Normen bestimmte bürgerliche Gesellschaft⁴⁶⁹ die Entfremdung des einzelnen Individuums initiiert und verstärkt.⁴⁷⁰

Muschg kritisiert in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts kein bestimmtes politisches System, sondern die ihm lebensfeindlich erscheinenden Elemente jeder Gesellschaft, zu denen er Gefühllosigkeit, Selbstgerechtigkeit, Intoleranz und Eigendünkel zählt.⁴⁷¹ In seinen Texten bringt er dem Leser nahe, wie sich das gesellschaftliche Umfeld negativ

⁴⁶⁸ Vgl. dazu Muschg 1979a, S. 300f. In zahlreichen Texten beschäftigt Muschg sich mit den psychischen Ursachen von Krankheiten und setzt mit der Erklärung bei der Entfremdungsthematik an.

⁴⁶⁹ Vgl. Muschg: „Antworten zu einer Autorenumfrage“. In: Schriftsteller in unserer Zeit 1972, S. 143-145, hier S. 144. Dazu vgl. Ricker-Abderhalden (1979b, S. 76) und Obermüller (Klara Obermüller: Auf grosser Talfahrt in die Löcher der Kindheit. „Das Licht und der Schlüssel“: Adolf Muschgs neuer Roman über einen Vampir, ein Stilleben und eine Katze. In: Die Weltwoche, 30.08.1984, S. 41).

⁴⁷⁰ Vgl. Adolf Muschg (1979b): Bonnie und Clyde mit stillem Abgang. Diese Generation wird keine Barrikaden mehr bauen. In: Pardon 9, 1979, o. S. Diesen Gedanken führen u. a. Ricker-Abderhalden (1979a, S. 319) und Voris (1984, S. 117) weiter aus. In der ehemaligen DDR wurde dieser Aspekt von einigen Literaturkritikern aufgegriffen, die Muschgs Kritik auf die Bundesrepublik bezogen und zur verfälschenden generalisierenden Aussage nutzten, jedes kapitalistische System sei unmenschlich.

⁴⁷¹ Ähnlich dazu Renate Böschenstein-Schäfer: Laudatio. Rede zur Ricarda-Huch-Preisverleihung an Adolf Muschg. In: Ricarda-Huch-Preis. Reden 1993, S. 15-24, hier S. 21-23.

auf das integrierte Individuum auswirken kann und auch, wie Individuen, die sich dem gesellschaftlichen System nicht oder nur teilweise anpassen, deshalb mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Die Figuren, die wie Gegenpole zur Gesellschaft stehen, erscheinen als Fremdkörper und als Zeichen der Hoffnung zugleich: Sie reflektieren die gesellschaftspolitischen Zustände, hinterfragen diese und die eigene Lebenssituation. Teilweise wagen sie einen Neuanfang.⁴⁷²

Muschg will mit seinen literarischen Texten den Leser persönlich ansprechen: Dieser soll sich ganz auf den Text einlassen und von diesem getroffen bzw. betroffen werden, um für eigene Fremdheiten sensibel zu werden⁴⁷³:

„Eine solche [= Herausforderung] ist die angefochtene Form, die [...] notwendig defekte. Die Scherbe ist das stärkere Bild des verlorenen Gefäßes als die vollständige Kopie, das Fragment redet vom Ganzen mit der Stimme der Wahrheit, auch wenn sie schmerzhaft ist.“⁴⁷⁴

Muschg greift hier die Schlegelsche Fragmenttheorie auf. Schlegel definiert dabei ein Fragment als ein in sich vollendetes, von der Umgebung abgesondertes Kunstwerk, das durch Schärfe und Klarheit besticht.⁴⁷⁵ Erst in der Kürze und Defektheit gebe die Darstellung einer Lage einen Eindruck von dem fehlenden Ganzen. Der kleine, konkrete Ausschnitt eines allgemeinen Zustandes ist zugleich einprägsamer und fassbarer als die ausführliche Schilderung des Ganzen. Hinzu kommt, dass bei diesem Verfahren das ungenannte Ganze durch die Darstellung des Segmentes gewertet wird. Es kann bestätigt oder kritisiert

⁴⁷² Vgl. Muschg in: Anne Rose Katz: Keller auf der Couch. Interview mit Keller-Kenner Muschg. In: WamS, 25.12.1977, S. 30, o. S. Vgl. dazu auch Ricker-Abderhalden 1979b, S. 74.

⁴⁷³ Vgl. Muschg 1980c, S. 9.

⁴⁷⁴ Muschg 1981b, S. 140.

⁴⁷⁵ Vgl. Friedrich Schlegel: Schriften zur Literatur. Hg. Wolfdietrich Rasch. München 1972, S. 45 u. 181.

werden, je nachdem, welche Auswahl getroffen und wie diese präsentiert wird.⁴⁷⁶

Im literarischen Text sieht Muschg eine Botschaft an den Leser, „eine Einladung zur Handlungsfähigkeit“⁴⁷⁷ und erklärt, seine Literatur mache

„Lust dazu; das Werk will sich fortsetzen in Bewegung. [...] Kunst ist [...] ein Kind des Mangels und des Reichtums. Der Mangel ist die Wahrheit, der Reichtum ist die Kraft, mit der der Mangel offenbart wird.“⁴⁷⁸

Für Muschg steht ein literarisches Werk nicht für sich, fertig und unantastbar. Er definiert es als Kunst, wenn es „unfertig“ ist und den Leser zum Handeln einlädt. Dafür zeigt es dem Leser Mangel – als Handlungsspielraum und Ermutigung zum Handeln. Muschg wünscht sich, dass der Leser vom Text zur Suche nach neuen Wegen, zum Hinterfragen eingefahrener Sicht- und Handlungsweisen und zu einem aktiven und schöpferischen Umgang mit eigenen Wahrnehmungen angeregt wird. Jung meint, Muschg fordere vom Leser ein „soziales und politisches Engagement für eine Veränderung bzw. Überwindung bestehender [...] Unterdrückung und Restriktion“⁴⁷⁹. Doch so weit und konkret geht Muschgs Intention nicht. Ihm geht es darum, den Leser für sein eigenes Verhalten zu sensibilisieren und für das Durchspielen von Verhaltensmöglichkeiten mit Hilfe der Literatur zu ermutigen.

⁴⁷⁶ Verweyen und Witting, die sich mit dem Cento befassen, stellen für diese Form der Textselektion eine ähnliche Zweiteilung fest. Sie unterscheiden zwischen der Cento-Kontrafraktur und der Cento-Parodie: „Im Geltungsbereich der Imitation“ würden „Autorität und Glanz der Prätexte usurpiert und damit zugleich deren Normhaftigkeit stabilisiert. Im Geltungsbereich der Innovation fungiert die Zitatmontage beim Cento dominant gegen die zitierten Prätexte“ (Theodor Verweyen/Gunther Witting: Schlegel, Friedrich: Schriften zur Literatur. Hg. Wolfdietrich Rasch. München 1972, S. 22).

⁴⁷⁷ Muschg 1981b, S. 147.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 147.

⁴⁷⁹ Jung 1989, S. 165.

6.3.2. Der Mensch „muß spielen“

Schon 1974 spricht Muschg im Zusammenhang mit der persönlichen Entwicklung von „Fragen“ und „Spiel“: Erst die Fragehaltung und die Bereitschaft, sich selbst in Frage zu stellen, eröffnen neue Möglichkeiten, Chancen, Perspektiven für eine neue Lebensqualität⁴⁸⁰, die im spielerischen Umgang mit sich und der Umwelt ausprobiert werden können. Der literarische Text soll dabei als Grundlage fungieren.

„Das Kunstwerk ist ein Spielfeld, auf dem die Umgangsformen [...] geübt werden können; das die Erfahrung von Grenzen ebenso mit Lust besetzt, wie es einlädt zu ihrer Überschreitung.“⁴⁸¹

Solange in der Gesellschaft ein Mangel an sozial praktizierter Phantasie bestehe, sei die Kunst als Spiel und als Befähigung zum Spiel notwendig. „Spiel“ ist für Muschg in „Literatur als Therapie“ immer der Versuch, mithilfe der Phantasie der Kunst die Grenzen des modernen Subjekts, das seine Leib-Seele-Einheit verloren hat, zu überwinden und zu erweitern:

„Daß der Mensch nur ganz Mensch sei, wo er spiele, ist nicht die ganze Wahrheit der Ästhetik; er muß spielen, weil er nicht ganz Mensch ist, und weil er daran verzweifelt ist, es hinreichend zu werden.“⁴⁸²

In den 90er Jahren entwickelt Muschg seine Gedanken vom literarischen Text bzw. Kunstwerk als Spiel weiter. Den Leser als eigentlichen ‚Gegenspieler‘ eines literarischen Textes erklärt er zu seinem „Komplizen, zum Mitspieler“⁴⁸³. Wenn sich ein Leser auf eine Teilnahme am Spiel eingelassen hat, dann wird der literarische Text aktiv:

⁴⁸⁰ Vgl. Adolf Muschg (1974b): Vom Preis eines Preises, oder die Wohltat des Zweifels. Adolf Muschgs Rede anlässlich der Verleihung des Großen Preises der Schweizerischen Schiller-Stiftung an Max Frisch. In: FAZ, 19.01.1974, o. S.

⁴⁸¹ Muschg 1981b, S. 177.

⁴⁸² Ebd., S. 151.

⁴⁸³ Muschg 1994f, S. 67.

„Das Kunstwerk eröffnet Wege dazu [= zum Morgen], indem es den Leser bewegt, seine Phantasie provoziert, seinen Möglichkeitssinn weckt. Es öffnet ihn selbst als ersten. Es macht ihm Lust zum Mitspielen“⁴⁸⁴

Während Muschg in den ersten Jahrzehnten seiner Tätigkeit vor allem für sich schreibt, lenkt er hier den Fokus auf den Leser und dessen Beziehung zum Text. Den Text versteht er als lebendiges Spiel, das den Leser zur Teilnahme auffordern soll. Lesen wird damit zur Interaktion zwischen Leser und Text, die dann zu Mitspieler und Spielfeld werden.

Damit das Spiel funktioniert, muss der Leser seine Distanz zum Text aufgeben. Er muss dem Text seinen Spielangeboten gegenüber offen, neugierig und vertrauensvoll sein. Dann wird er vom Text auf neue Wege gebracht. Der Text ist die Spielfläche und enthält Mitspieler, Spielregeln und Spielverlaufsangebote. Auf dem Weg als Mitspieler soll der Leser „lebensfähig“ werden⁴⁸⁵, indem er Grenzen erfährt bzw. kennenlernt⁴⁸⁶ und das Leben in einer Schwebelage, ohne Bodenkontakt und Sicherheiten mit vielen neuen Handlungsmöglichkeiten kennenlernt:

„Das Kunstwerk tanzt genau auf der Stelle, wo uns nicht zu helfen ist, und macht sie unsicher. [...] Und der Spieltrieb, den es dabei erweckt, verbindet Kunst und Leben wie eine Hängebrücke. Sie führt nicht über einen Abgrund, sie schwebt im Grundlosen. [...] Im Spiel zeigt sich, daß unser Leben keinen Grund braucht, um wegsam und festlich zu sein. [...] Kann sich der Mensch dieser Grundlosigkeit anheimgeben, zeigt sie sich als Boden aller Tage.“⁴⁸⁷

Muschg geht davon aus, dass dem Menschen Sicherheiten wichtig sind. Hinter seinem Spielangebot steht die Meinung, dass der Mensch vielfach zu vorsichtig oder zu bequem ist, Gewohntes zu verändern und gewohntes Terrain zu verlassen, auch wenn er mit seiner Situation nicht zufrieden ist. Das möchte er ändern.

⁴⁸⁴ Muschg 1994k, S. 47.

⁴⁸⁵ Vgl. Adolf Muschg (1995b): Die Grundsätze und die Kunst. In: „verbergendes Ent-hüllen“ 1995, S. 13-19, hier S. 16-18 u. Muschg 1995g, S. 175.

⁴⁸⁶ Vgl. Adolf Muschg (1993e): Im Namen einer Mitbürgerin. Dankrede für den Ricarda-Huch-Preis der Stadt Darmstadt. In: Ricarda-Huch-Preis. Reden 1993, S. 27-37, hier S. 36 u. Muschg in: Gächter 1994, S. 63.

⁴⁸⁷ Muschg 1994k, S. 40.

Der Leser soll seinem Spieltrieb nachgeben und neue Verhaltensmöglichkeiten ausprobieren.

Das obige Zitat deutet auf literarische Texte von Muschg hin, in denen entweder das Misslingen von Lebensentwürfen dargestellt wird, in denen (selbst)auferlegte Zwänge einengen und zum Absterben der eigenen Persönlichkeit und persönlicher Beziehungen führen⁴⁸⁸ oder aber in denen alternative, positive Lebensformen gezeigt werden, die dem Motiv folgen, dass das Sich-Einlassen auf eine Grundlosigkeit diese zum „Boden aller Tage“ werden lässt.⁴⁸⁹

Utopieentwürfe sollen dem Leser Hoffnung geben, Zeichen sein für die Möglichkeit eines harmonischen Lebens und ihn zum Spielen ermuntern. Zur Harmonie gehört für Muschg, dass der Leser die Widersprüche in seiner eigenen Person annimmt und sich als ganzheitliche Leib-Seele-Einheit erfahren lernt⁴⁹⁰. Wenn der Mitspieler dieses Entwicklungsstadium erreicht hat, kann er zu einem anderen Spiel wechseln oder das Spiel anders füllen und seine Erfahrung und Entwicklung in der Realität umsetzen.

Als Symbol für die Weiterentwicklung von Muschgs Texten im Hinblick auf deren Funktionen für den Autor als Produzenten sowie für den Leser als Rezipienten passt die vom Autor in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts zur Verdeutlichung einer programmatischen Abkehr von der Symbolfigur Ödipus gewählte Figur Orpheus als Symbol für das Sich-Anvertrauen an die Ungewissheit zukünftiger Ereignisse und neuer Wege. Orpheus verkörpert zudem Muschgs Idealleser.

⁴⁸⁸ Vgl. Muschg 1993e, S. 36 u. Muschg in: Sven Gächter: „Die Schweiz kann nicht mehr über ihre Zukunft abstimmen!“. Der Büchner-Preisträger Adolf Muschg über Literatur und Heimat. In: Die Weltwoche, 13.10.1994, S. 63, u. Muschg 1995b, S. 17.

⁴⁸⁹ Vgl. Muschg in: Götz 1992, S. 213 u. Muschg in: Roscher 1993, S. 22f. u. Muschg 1995d, S. 21.

⁴⁹⁰ Vgl. Muschg 1994c, S. 15.

6.4. „Nur ausziehen wollte sie sich nicht“

Entwicklung der Frauengestalten im Œuvre Adolf Muschgs

Muschg gehört zu der Generation, die die Frauenbewegung seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts als junger Erwachsener miterlebt und deren Aktivitäten mit Anteilnahme aufgenommen hat.

1975 wendet er sich in einem Buch für Mädchen direkt an diese Zielgruppe:

„Ich erwarte von Ihnen ein Stück tägliche Befreiung“⁴⁹¹.

Die Äußerung verdeutlicht, dass der Autor die Emanzipation von Frauen und Mädchen unterstützt. Offensichtlich machen das auch seine Aussagen, die Frauenbewegung sei „das Solideste, was von '68 übrig geblieben ist“⁴⁹² und „die Frauen [sehen] weiter als die Männer, weil sie gelernt haben, Gefühle ernst zu nehmen“⁴⁹³. Muschg hat die Umsetzung der Haltung, die er hinter seinen Äußerungen zu erkennen gibt, überdacht.

6.4.1. „Frauensprache“ und „Männerbücher“: Stellungnahmen zur Figurendarstellung

Zu der Darstellung der Frauenfiguren in seinem literarischen Werk reflektiert Muschg 1985 kritisch, die Frauenfiguren in seinen Texten seien nur Personal⁴⁹⁴. 1992 resümiert Muschg:

„Ich hatte mir [...] bewußt machen müssen, wie sehr ich doch zwar nicht Männerbücher schreibe, aber doch Bücher, in denen Männer Protagonisten

⁴⁹¹ Adolf Muschg (1975a): Frauen-Sprache. In: Rotstrumpf 1975, S. 247-253, hier S. 250.

⁴⁹² Muschg in: Paul F. Reitze (1989a): Adolf Muschg: Den Deutschen gönnen wir kein Vorurteil. Interview mit Adolf Muschg. In: Die Welt, 09.10.1989, Nr. 235, S. 9.

⁴⁹³ Muschg in: ebd.

⁴⁹⁴ Vgl. Muschg in: Christoph Neidhart: Kein blinder Fleck. Porträt des Schriftstellers Adolf Muschg. In: du 11, 1985, S. 6-11, hier S. 11.

sind und daß [meine] Liebesgeschichten gewissermaßen etwas sind, was die Männer anzetteln, die Männer erleiden.“⁴⁹⁵

Der Autor ist der Ansicht, seine persönliche Haltung zur Frauenemanzipation literarisch nicht umgesetzt zu haben. Wie Pole stehen seine außerliterarischen Aussagen zu Frauen den Frauendarstellungen in seiner Literatur gegenüber.

In der Sekundärliteratur gehen die Meinungen über die Rollen, die die Frauenfiguren in Muschgs literarischem Werk spielen, auseinander. Voris kommt 1984 zu dem Ergebnis:

„die Frau bei Muschg [ist] stumm, spricht nicht. Spricht sie, denkt sie nicht.“⁴⁹⁶

Mit dieser plakativen Äußerung stellt sie die These auf, dass Muschgs Frauenfiguren angepasst und zurückhaltend oder dumm und laut erscheinen. Weiter erklärt Voris:

„Grundsätzliche Figurenkonstellation ist [...] die Frau als Krankenschwester, die gekoppelt wird mit der Figur der Mutter“⁴⁹⁷

Voris' Stellungnahmen sind überzeichnet. Als betont verschärfende Aussagen zur Tendenz der Frauendarstellung in Muschgs literarischem Werk bis 1984 kommt ihnen jedoch eine Berechtigung zu: Mütterliche Frauen mit einem ausgeprägten Pflegebedürfnis und Krankenschwestern findet man bei Muschg in zahlreichen Texten. Es trifft auch zu, dass ein Großteil der Frauenfiguren in Muschgs Texten entweder derb, dominant und etwas einfältig oder zurückhaltend und angepasst dargestellt werden.

Neidhart formuliert 1985 seine Kritik an Muschgs Frauendarstellung, indem er zum literarischen Werk Muschgs bis zum Vampirroman von 1984 anmerkt, bei Muschg seien die Frauenfiguren „Gefängnisaufseherin oder Kampfpreis“⁴⁹⁸. Neidharts Aussage ähnelt Voris' oben zitierten Äußerungen: „Gefängnisaufseherin“

⁴⁹⁵ Muschg in: Götz 1992, S. 209.

⁴⁹⁶ Voris 1984, S. 136, Anmerkung 157.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Neidhart 1985, S. 8.

kann mit „Spricht sie, denkt sie nicht“ (s. o.) ergänzt werden; „Kampfpreis“ mit „stumm, spricht nicht“ (s. o.). Aus Neidharts Sicht zeigt Muschg mit dem Vampirroman im Hinblick auf die Darstellung der Frauenfiguren Ansätze einer positiven Entwicklung:

„‘Das Licht und der Schlüssel‘ ist ein Buch des Abschieds [...] von Muschgs hämisch-unbeholfener Art, Frauen zu zeichnen“.⁴⁹⁹

Das, was Neidhart als „hämisch-unbeholfene Art“ bezeichnet, stellt sich nach Theweleit in der von Männern verfassten Literatur nicht als Einzelfall dar. Aus vielen Texten gehe hervor, dass

„Die Emotionalität, die sexuelle Intensität, die von Frauen ausgeht, stößt auf Abwehr“.⁵⁰⁰

Jemand, der über kein gefestigtes Selbstwertgefühl verfügt, der gelernt hat, seine Gefühle und Wünsche als Verbotenes, Unberechenbares zu verdrängen, über Machtinstrumente ein Selbstbewusstsein vortäuscht und dies durch autoritäres Verhalten demonstriert, empfindet Gefühls-äusserungen als bedrohlich und unberechenbar. Die Frau wird in ihrer Emotionalität und Aktivität nur in der Rolle als Mutter- oder Krankenschwester akzeptiert: Diese Figuren haben keine Liebesbeziehung. Sie gehen den

„Weg in die Enthaltbarkeit, ein unter Zwängen und Krämpfen beschrittener Weg, bzw. der in den Tod“⁵⁰¹.

Ihr Mann lebt nicht mehr oder wird von ihnen distanziert wahrgenommen. Dafür dient ihnen ein Sohn oder ein männlicher Bekannter als „Mann-Ersatz“. Zu diesem haben sie eine enge emotionale Beziehung. Die Gefühle für den Sohn oder Bekannten vermitteln sie ausschließlich durch die Pflege seines Körpers. Dabei wird das Gegenüber zum Patienten. Gefühle, Berührungen

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Klaus Theweleit: Männerphantasien. Basel 1986, S. 269.

⁵⁰¹ Ebd., S. 132.

und selbst autoritäres Verhalten erscheinen damit als erlaubt, jedoch nur im Rahmen der Pflege und nur in Maßen.⁵⁰² Theweleit nennt diese Form von Literatur daher auch „Sohnesliteratur“.⁵⁰³ Diese Bezeichnung passt auf zahlreiche ältere Texte von Adolf Muschg.

Die eigene Geliebte, von Neidhart als „Kampfpreis“ bezeichnet, erscheint in Muschgs Texten schön und leblos. Auch Theweleit geht auf diesen Frauencharakter ein. Er sei für den Mann angenehm und ungefährlich. Dieser sehe in Frauen diesen Charakters eine schöne Skulptur, die er besitzen wolle.⁵⁰⁴

Theweleit schildert einen weiteren Frauencharakter, der in der „Sohnesliteratur“ eine große Bedeutung hat: die kämpferische, gerissene und angreifende Frau, einer Hure und Hexe nah, die durch ihre Reize für den Mann zur Bedrohung wird.⁵⁰⁵ Auf diesen Charakter wird noch später eingegangen.

Neidharts Stellungnahme zu Muschgs Vampirroman deutet auf einen Wandel in Muschgs Frauendarstellung hin. Diesen empfindet Beatrice von Matt deutlicher. Sie ist der Ansicht, man finde in diesem Roman Elemente des „Feminismus“⁵⁰⁶. Sie geht nicht darauf ein, wie sie den Feminismus bei Muschg verwirklicht sieht. Möglicherweise erkennt Beatrice von Matt im Vampirroman eine Darstellungsweise, in der die Frau als eigenständige Persönlichkeit erscheint, die eine nicht an männlichen Bedürfnissen orientierte weibliche Identität entwickelt (hat), innerlich über dem Norm- und Wertesystem der Gesellschaft steht und

⁵⁰² Vgl. ebd., S. 121-141 u. 166-176. Exemplarisch erklärt Theweleit anhand von drei literarischen Beispielen: „die Männer der drei Frauen, die hier das Bild der ‚guten‘ Frau vertreten, sind entweder tot oder haben Fehler. [...] Die Frauen stehen also allein. In dieser Qualität scheint ihre Eignung zur heroischen Mutterfigur, zur ‚weißen Gräfin Krankenschwester‘ zu liegen.“ (Ebd., S. 131).

⁵⁰³ Ebd., S. 140.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd., S. 50-57 u. 73.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 88-105.

⁵⁰⁶ Beatrice von Matt (1985c): Manier und Leiden. „Das Licht und der Schlüssel“ von Adolf Muschg. In: Dies. 1985b, S. 197-202, hier S. 201.

zumindest ansatzweise alternative Lebens- und Arbeitsformen zeigt.

Über die Darstellung „starker“ Frauencharaktere im Vampirroman und in Muschgs weiteren literarischen Texten urteilt Moritz, indem er seine Annahme für den Hintergrund dieser Darstellungsweise zugrundelegt:

„Wunschprojektionen einer männlichen Phantasie sind [es], die das eigene Unvermögen im Gegenüber der Frau zu verlieren hofft. ‚Aber vielleicht wußte sie wieder mehr als er‘ [...] – die noch verbliebene Utopie ist weiblich? [...] Kein Zufall ist es, daß es [...] in den meisten Texten Frauen sind, die die engen Grenzen des (männlichen) Denkens durchstoßen.“⁵⁰⁷

Für Moritz zeichnet sich die typische Frauenfigur bei Muschg durch innere Stärke, Weitblick und ein grenzüberschreitendes Denken aus. Diese an und für sich positiven Charakterzüge wertet der Kritiker negativ, denn er betrachtet sie nicht als für sich stehend: Moritz sieht darin Dienstleistungen für den Mann, die dessen Unvermögen zur eigenen Veränderung zementieren und dessen Bequemlichkeit und Hoffnung auf die Aktivität der Frau bestärken.

In ihrer Dissertation über die Frauenfiguren in Muschgs literarischem Werk enthält Hassan sich einer Wertung zu Muschgs Darstellung der Frauenfiguren. Sie nimmt eine typisierende Einteilung der Frauenfiguren vor, indem sie die Figuren in den Gruppen „Mutter“, „Tochter“, „Ehefrau“ und „fremdartige Frau“ zusammenfasst⁵⁰⁸.

Charakteristisch ist, dass es sich bei den Äußerungen in der Sekundärliteratur zu Muschgs Darstellung von Frauenfiguren um fast ausschließlich negative Kritik handelt. Deutlich wird bei vielen Kommentaren der Vorwurf, Muschg zeichne stereotype und

⁵⁰⁷ Rainer Moritz: Das Bildnis, das man sich vom anderen macht. Neue Liebesgeschichten von Adolf Muschg: Über die Verwirrungen der von der Midlife-Crisis gebeutelten Intellektuellen. In: Rheinischer Merkur, Kunst und Welt, 20.03.1987, o.S.

⁵⁰⁸ Vgl. Fausia Hassan: Die Beziehungsmuster der Frauen in Adolf Muschgs literarischer Welt. Marburg, Diss., 1991, S. 1.

extreme Figuren, die man in zwei bis vier Typen zusammenfassen könne. Daneben wird Muschgs Vampirroman von einigen als positive Entwicklung hinsichtlich der Darstellung von Frauenfiguren gesehen, mit der Begründung, die Frauenfiguren würden dort reifer, intelligenter und eigenständiger auftreten.

Die Analyse von Muschgs literarischem Werk bis 1993 hinsichtlich der Frauenfiguren geht aufgrund der Analyse des literarischen Œuvres Adolf Muschgs von einer typisierten Darstellung der Frauengestalten aus.

6.4.2. Die Frauencharaktere im literarischen Œuvre

Die Frauengestalten im literarischen Werk Adolf Muschgs lassen sich bis 1993 mit einer Ausnahme im Vampirroman vier Charakteren zuordnen:

Typ 1:

die ältere Frau, meist Witwe, die sich für ihren Sohn und einziges Kind aufopfert;

Typ 2:

die jüngere Frau, die eine Beziehung zu einem Mann hat oder hatte, die mit ihrer Lebenssituation unzufrieden ist und / oder sich zu emanzipieren beginnt;

Typ 3:

die mütterliche Geliebte oder Ehefrau, die ihren Lebensinhalt in der Erfüllung der Bedürfnisse ihres Lebensgefährten sieht;

Typ 4:

die junge Geliebte, die für eine kurze Zeit die Bedürfnisse eines Mannes befriedigt.

Typ 1:

Die Texte, in denen der erstgenannte Frauencharakter dargestellt wird, handeln von einer ödipal geprägten Beziehung⁵⁰⁹ zwischen einer Mutter und ihrem erwachsenen Sohn. Dabei lassen sich autobiographische Elemente erkennen. Beispielsweise erklärt Muschg in einem Interview zu diesem Frauencharakter: „so eine Mutter habe ich auch gehabt.“⁵¹⁰

In diesen Texten von Adolf Muschg leben Mutter und Sohn in einem kleinbürgerlichen Milieu räumlich nah, innerlich nebeneinander in gegenseitiger emotionaler Einengung, die weder Entwicklung noch Trennung zulässt. Die Mutter ist einsam, kränkelnd, scheut Körperlichkeit und negiert ihre eigenen Bedürfnisse. Stattdessen konzentriert sie sich auf ihren Sohn, behandelt ihn wie ein Kind und wie ihr Eigentum. Indem die Mutter ihrem Sohn ihr Leben als Selbstopfer für ihn suggeriert, weckt sie bei ihm Schuldgefühle und hält ihn innerlich von sich abhängig. Ihr Verhalten zu ihm ist von Fürsorge und miss-trauischer Kontrolle geprägt: Sie möchte, dass er so lebt, wie sie es will und etwas Besonderes darstellt. Über ihn definiert sie sich und über ihn will sie sich selbst verwirklichen⁵¹¹. Deshalb wird ihre äußere Erscheinung nur flüchtig, teilweise auch nicht dargestellt.

Eine solche Mutter verkörpern folgende Frauenfiguren: die Mütter von Balthasar Demuth, Tobias Hüttenrauch und Herbert Frischknecht im Roman „Gegenzauber“ (Erstdruck 1967)⁵¹², Frau Zinnemann in der Erzählung „Keine Mädchen“ (Erstdruck im Band

⁵⁰⁹ Zu dieser Charakterisierung äussern sich bestätigend und weiterführend Ricker-Abderhalden (1979b, S. 79), Voris (1984, S. 21 u. 23) und Jung (1989, S. 155 u. 157).

⁵¹⁰ Muschg in: Jürgen Altwegg: Warum brauchen die Menschen Mythen, Herr Muschg? Ein Interview. In: FAZ Magazin, 11.06.1993, S. 50f., hier S. 50. An mehreren Stellen in seinem Buch „Literatur als Therapie“ (1981) äussert der Autor sich entsprechend. Vgl. Muschg 1981b, S. 88-90, 92-95 u. 109. Ähnlich dazu vgl. Voris (1984, S. 57 u. 88) u. Hassan (1991, S. 84-86).

⁵¹¹ Eine Ausnahme bildet die Mutterfigur in der Erzählung „Why Arizona“ (Vgl. Adolf Muschg: Übersee. Drei Hörspiele. Stuttgart 1982 (= Reclams Universalbibliothek; 7813). Diese Mutter akzeptiert alle Eigenarten ihres Sohnes und gibt ihm die innere und äußere Freiheit. Vgl. dazu Hassan 1991, S. 62f.

⁵¹² Vgl. Adolf Muschg (1981a): Gegenzauber (Erstausgabe: Zürich 1967). Roman. Frankfurt/M. 1981 (= st; 665). Vgl. dazu Hassan 1991, S. 42-44 u. S. 84.

„Fremdkörper“ 1968)⁵¹³, die Mutter von Heinz in der Erzählung „Besuch in der Schweiz“ (Erstdruck im Band „Fremdkörper“ 1968)⁵¹⁴, Dr. Peter Albissers Mutter im Roman „Albissers Grund“ (Erstdruck 1974)⁵¹⁵, die Mutter des Ich-Erzählers in der Erzählung „Brämis Aussicht“ (Erstdruck im Band „Entfernte Bekannte“ 1976)⁵¹⁶, die Mutter des Ich-Erzählers in der Erzählung „Hindukusch“ (Erstdruck im Band „Entfernte Bekannte“ 1976)⁵¹⁷, Gottfried Kellers Mutter in der Biographie „Gottfried Keller“ (Erstdruck 1977)⁵¹⁸, die Mutter von Gallus Twerenbold und die Mutter des Kaisers von China im Roman „Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft“ (Erstdruck 1980)⁵¹⁹, die Mutter des Ich-Erzählers in den Erzählungen „Intensivstation: Drei Stimmen, 1. Diskant“ (Erstdruck im Band „Leib und Leben“ 1982)⁵²⁰, „Der 13. Mai“ (Erstdruck im Band „Leib und Leben“ 1982)⁵²¹ und „Herr Hartmann“ (Erstdruck im Band „Der Turmhahn“ 1987)⁵²².

Typ 2:

Der zweite Frauentyp zeigt sich in den literarischen Texten in differenzierten Stadien der Emanzipation. Seine Darstellung wird bestimmt durch das Verhalten der Frauenfiguren zu ihrem Lebenspartner und ihre Empfindungen angesichts ihrer gegenwärtigen Lebenssituation. Die drei Arztfrauen im Roman „Das Licht und der Schlüssel“ (Erstdruck 1984), die mütterliche Maaike

⁵¹³ Vgl. Adolf Muschg: Fremdkörper. Erzählungen. (Erstausgabe: Zürich 1968). 2. Aufl. Frankfurt/M. 1983 (= st; 964), S. 62-94.

⁵¹⁴ Ebd., S. 95-122.

⁵¹⁵ Vgl. Adolf Muschg: Albissers Grund (Erstausgabe: Frankfurt/M. 1974). Roman. Frankfurt/M. 1976 (= st; 334). Dazu vgl. Voris (1984, S. 130, Anm. 68), Jung (1989, S. 149) und Hassan (1991, S. 40, S. 55f. u. S. 84f.).

⁵¹⁶ Vgl. Muschg 1979c, S. 5-31.

⁵¹⁷ Vgl. Adolf Muschg (1979c): Entfernte Bekannte (Erstausgabe: Frankfurt/M. 1976). Erzählungen. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1979 (= st; 510), S. 33-57. Vgl. dazu Jung (1989, S. 147, 156f. u. 163) u. Hassan (1991, S. 59-61 u. 85).

⁵¹⁸ Vgl. Muschg 1980c. Vgl. dazu Voris (1984, S. 57).

⁵¹⁹ Vgl. Adolf Muschg (1980a): Baiyun oder Die Freundschaftsgesellschaft. Roman. Frankfurt/M. 1980 (= st; 902). Vgl. dazu Hassan 1991, S. 64f.

⁵²⁰ Vgl. Muschg 1993b, S. 51-67. Vgl. dazu Jung 1989, S. 157.

⁵²¹ Vgl. Muschg 1993b, S. 109-138.

⁵²² Vgl. Muschg 1989h, S. 83-119.

Smolders, die damenhaft-extravagante Jeannette Veendal und die jugendlich schöne Myrna Buitenhuis stehen am Beginn einer Emanzipation. Unzufrieden mit ihrer Ehe und mit ihrem bisherigen Leben lassen sie sich vom Vampir „saugtherapieren“⁵²³. Sie scheuen eine Neuorientierung, weil Selbstverwirklichung für sie eine unsichere Zukunft bedeutet. Stattdessen ziehen sie ohne Rücksicht auf ihre Selbstentfaltung die Sicherheit ihrer Lage in der Rolle als Arztfrau und „Lebensretterin“ ihres Mannes einer Ungewissheit vor, die unbequem sein könnte⁵²⁴.

In anderen Texten zeigt sich bei den Frauenfiguren der Emanzipationsprozess in einem fortgeschrittenen Stadium. Statt sich ohne nachzudenken in die Rolle der angepassten Ehefrau zu fügen, die ihr Lebenspartner und ihre Umwelt von ihr erwarten, beginnen diese Frauen, ihre Lebenssituation zu reflektieren. Sie erkennen eine Fremdheit sich selbst und anderen gegenüber, eine innere Leere sowie die Blockade, Gefühle zu empfinden und auszudrücken. Ihre eigene Unzufriedenheit nehmen diese Frauenfiguren als persönliche Krise und Handlungsaufforderung wahr. Dieser Prozess ist für sie erst schmerzhaft, wirkt dann aber als Befreiungsakt aus einer unpassend gewordenen, einengenden Rolle gegen den Willen des Lebenspartners. Die Frauenfiguren dieses Charakters entwickeln ihre Eigenständigkeit und Eigenarten.

Diese Charakterisierung trifft zu auf Franziska in der Erzählung „Besuch in der Schweiz“ (Erstdruck im Band „Fremdkörper“ 1968)⁵²⁵, Lukrezia im Trauerspiel „Rumpelstilz“ (Erstdruck 1968)⁵²⁶, Priscilla in der Erzählung „Zeus und Antiope oder Vom Handel mit Baumwolle“ (Erstdruck im Band „Zeus oder Antiope

⁵²³ Muschg in: Götz 1992, S. 205.

⁵²⁴ Vgl. Muschg 1984b, v. a. S. 112, 147, 339f. u. 346f. Vgl. dazu Hassan (1991, S. 186-189) und Claes (Oliver Claes: Fremde. Vampire: Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg. Bielefeld 1994, S. 161-166 u. 170).

⁵²⁵ Vgl. Muschg 1983, S. 95-122.

⁵²⁶ Vgl. Adolf Muschg: Rumpelstilz. Ein kleinbürgerliches Trauerspiel. Zürich 1968.

oder Vom Handel mit Baumwolle" 1969)⁵²⁷, Irene in der Erzählung „Der blaue Mann" (Erstdruck im Band „Liebesgeschichten" 1972)⁵²⁸, Maats Mutter in der Erzählung „Playmate" (Erstdruck im Band „Liebesgeschichten" 1972)⁵²⁹, Frau Dr. Abegg im Roman „High Fidelity oder Ein Silberblick" (Erstdruck 1973)⁵³⁰, Dr. Peter Albissers Frau und Dr. Meret Leumann im Roman „Albissers Grund" (Erstdruck 1974)⁵³¹, Lore in der Erzählung „Für den Anfang auf jeden Fall" (Erstdruck im Band „Entfernte Bekannte" 1976)⁵³², Gaby Schlosser im Roman „Baiyun oder Die Freundschaftsgesellschaft" (Erstdruck 1980)⁵³³, Anne in der Erzählung „Noch ein Wunsch" (Erstdruck 1981)⁵³⁴, Judith in der Erzählung „Intensivstation: Drei Stimmen, 1. Diskant" (Erstdruck im Band „Leib und Leben" 1982)⁵³⁵, die Frau des Schriftstellers in der Erzählung „Der Turmhahn" (Erstdruck im Band „Der Turmhahn" 1987)⁵³⁶ und Jenni in der Erzählung „Orka, der Geograf" (Erstdruck im Band „Der Turmhahn" 1987)⁵³⁷.

Alle genannten Frauenfiguren im fortgeschrittenen Emanzipationsprozess entscheiden sich für einen Neuanfang, entwickeln Selbstbewusstsein und begeben sich auf die Suche nach neuen Werten und Lebensformen. Die Frauenfiguren Frau Dr. Abegg, Dr. Meret Leumann, Dr. Peter Albissers Frau, Priscilla und Maats Mutter zeigen den Bruch mit ihrem „alten" Leben besonders

⁵²⁷ Vgl. Adolf Muschg: Zeus und Antiope oder Vom Handel mit Baumwolle. In: Liebschaften des Zeus 1969, S. 105-119.

⁵²⁸ Vgl. Adolf Muschg (1974a): Liebesgeschichten (Erstausgabe: Zürich 1972). 2. Aufl. Frankfurt/M. 1974 (= st; 164), S. 47-71.

⁵²⁹ Vgl. Muschg 1974a, S. 73-93. Vgl. dazu Jung 1989, S. 150.

⁵³⁰ Vgl. Adolf Muschg (1973a): High Fidelity oder Ein Silberblick. Szenario. Basel 1973.

⁵³¹ Vgl. Muschg 1976. Vgl. dazu Jung 1989, S. 150.

⁵³² Vgl. Muschg 1979c, S. 91-111.

⁵³³ Vgl. Muschg 1980a. Vgl. dazu Voris 1984, S. 74 u. 78f. u. Beatrice von Matt 1985a, S. 168f.

⁵³⁴ Vgl. Muschg 1981c. Vgl. dazu Voris 1984, S. 66-70.

⁵³⁵ Vgl. Muschg 1993b, S. 51-61. Vgl. dazu Hassan 1991, S. 66.

⁵³⁶ Vgl. Muschg 1989h, S. 9-48.

⁵³⁷ Vgl. Muschg 1989h, S. 141-216. Vgl. dazu Hassan 1991, S. 66.

deutlich: Sie haben sich von ihrem Mann getrennt, teilweise sich sogar von ihm scheiden lassen.

Die sich emanzipierenden Frauenfiguren werden während und nach der Änderung ihrer Lebenssituation zumeist unzufrieden und un- ausgeglichen gezeigt. Dies erklärt sich damit, dass es sich bei dem Erzähler um den männlichen Ich-Erzähler handelt, der bis zum Wandel der betroffenen Frau ihr Lebenspartner gewesen ist. Er kann sich mit der neuen Situation nicht abfinden und versucht sie für sich so zu interpretieren, dass die Frau daraus keinen Gewinn für sich erzielt.

Die Frauenfiguren, die in ihrem Emanzipationsprozess noch weiter entwickelt sind als die Frauenfiguren in der letztgenannten Gruppe werden vom männlichen Erzähler negativ und mit androgynen oder hässlichen, teilweise auch mit dämonischen Zügen beschrieben, so als veranlassten ihre Eigenständigkeit und ihr Selbstbewusstsein ihn dazu, dies als unweiblich und abnormal zu werten. Zu dieser Gruppe zählen Röse in der Erzählung „Ein Glockenspiel“ (Erstdruck im Band „Leib und Leben“ 1982)⁵³⁸, Etsu im Filmbuch „Deshima“ (Erstdruck 1987)⁵³⁹, Frau Hadler in der Erzählung „Der Turmhahn“ (Erstdruck im Band „Der Turmhahn“ 1987)⁵⁴⁰ und Isolde in der Erzählung „Christel“ (Erstdruck im Band „Der Turmhahn“ 1987)⁵⁴¹.

Bei dem sich emanzipierenden zweiten Frauencharakter wird der äußeren Erscheinung vom männlichen Erzähler mit zunehmender Persönlichkeitsentwicklung der Frauenfigur allgemein weniger positive und teilweise auch vermehrt negative Beachtung geschenkt.

Typ 3:

⁵³⁸ Vgl. Muschg 1993b, S. 177-214.

⁵³⁹ Vgl. Adolf Muschg (1987a): *Deshima*. Filmbuch. Frankfurt/M. 1987 (= st; 1382).

⁵⁴⁰ Vgl. Muschg 1989h, S. 9-48.

⁵⁴¹ Ebd., S. 49-82.

Zu dem dritten Frauencharakter zählen Ehefrauen, die sich den Rollenerwartungen ihres Mannes und der Gesellschaft gemäß verhalten. Diese Frauenfiguren erscheinen zurückhaltend, angepasst und mütterlich. Für den Mann verkörpern sie ein sicheres, zuverlässiges und geborgenes Zuhause. Sie „funktionieren“, ohne Ansprüche zu stellen.

Zu diesem Frauencharakter gehören Busers Ehefrau im Roman „Im Sommer des Hasen“ (Erstdruck 1965)⁵⁴², Li in der Erzählung „Der Ring“ (Erstdruck im Band „Fremdkörper“ 1968)⁵⁴³, Frau Leu in dem Trauerspiel „Rumpelstilz“ (Erstdruck 1968)⁵⁴⁴, Atsuko in der Aufsatzerzählung „Atsuko soll heiraten“ (Erstdruck im Band „Papierwände“ 1970)⁵⁴⁵, die Ehefrau des Prokuristen in der Erzählung „Ein ungetreuer Prokurist“ (Erstdruck im Band „Liebesgeschichten“ 1972)⁵⁴⁶, die Ehefrau von Jules Eidenbenz im Roman „Baiyun oder Die Freundschaftsgesellschaft“ (Erstdruck 1980)⁵⁴⁷, Martins Ehefrau in der Erzählung „Noch ein Wunsch“ (Erstdruck 1981)⁵⁴⁸ und Patscharin in der Erzählung „Wullschläger Country“ (Erstdruck im Band „Leib und Leben“ 1982)⁵⁴⁹.

Typ 4:

Die Frauenfiguren, die zum vierten Frauencharakter gehören, ähneln dem dritten Typus in der bedingungslosen Anpassung an einen Mann, die zumeist Unterordnung bedeutet. Im Unterschied zum Typus 3 stellen diese Frauenfiguren für den männlichen Ich-Erzähler nur eine Episode dar. Die Beziehung zur Frau ist von kurzer Dauer und für ihn nicht prägend. Die äußere Er-

⁵⁴² Vgl. Adolf Muschg (1975b): Im Sommer des Hasen (Erstausgabe: Zürich 1965). Roman. Frankfurt/M. 1975 (= st; 263).

⁵⁴³ Vgl. Muschg 1983, S. 7-26.

⁵⁴⁴ Vgl. Muschg 1968.

⁵⁴⁵ Vgl. Adolf Muschg: Papierwände. Bern 1970 (= Kandelaber-Werk-Reihe; 5), S. 9-24.

⁵⁴⁶ Vgl. Muschg 1974a, S. 7-22.

⁵⁴⁷ Vgl. Muschg 1980a.

⁵⁴⁸ Vgl. Adolf Muschg (1981c): Noch ein Wunsch. Erzählung. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1981 (= st; 735).

⁵⁴⁹ Vgl. Muschg 1993b, S. 139-175.

scheinung dieser Frauenfiguren bildet einen Schwerpunkt der Darstellung. Für den Ich-Erzähler stellen diese Frauenfiguren vordergründig Lustobjekte dar, die ihn sexuell erregen. Daneben sieht er in ihnen auch eine mütterliche Figur, die ihn auf Geborgenheit und Fürsorge hoffen lässt. Mit ihrem mädchenhaften, zierlichen und kränklichen Erscheinungsbild rufen sie den männlichen Beschützerinstinkt wach. Ihr fremdländisches Aussehen oder allein nur ihre zurückhaltende Art lassen sie geheimnisvoll erscheinen.

In diesen Frauenfiguren suchen Männer, die ein eingefahrenes Leben, teilweise mit Familie, führen, ihr Lebensglück: die Rettung aus ihrer perspektivlosen Gegenwart.⁵⁵⁰ Die Männerfiguren erwarten von diesem Frauencharakter eine Kombination aus innerer Stärke, von der sie sich neue Hoffnung, Zuspruch und fürsorgliche Pflege versprechen, und äußerer Schwäche, die ihre eigene sexuelle Lust anregen und befriedigen soll, darüber hinaus ihnen die Möglichkeit gibt, die Rolle des starken Beschützers zu spielen. Die genannten Anforderungen erfüllt dieser Frauencharakter nie so, wie es sich der Mann vorgestellt hat. Beispielsweise verhält sich die Frauenfigur nicht derart anspruchslos, wie der Mann es sich wünscht, und verlangt seine Entscheidung für ein Leben mit ihr. Dieser Druck, gepaart mit einer ungewissen Zukunft, überfordert den Mann und passt nicht zu seiner Erwartung an die Beziehung. Demzufolge verliert die Frau für den Mann an Reiz. Der Mann distanziert sich von ihr und kehrt in sein sicheres vertrautes Leben zurück, so als gäbe es die Frau nicht mehr.

Diesen Frauencharakter verkörpern die japanische Studentin Yoko Yamaki und die Geisha-Girls im Roman „Im Sommer des Hasen“ (Erstdruck 1965)⁵⁵¹, die Journalistin in der Erzählung „Ein ungetreuer Prokurist“ (Erstdruck im Band „Liebesgeschichten“

⁵⁵⁰ Ähnlich äussert sich dazu Claes (1994, S. 161f.).

⁵⁵¹ Vgl. Muschg 1975b. Vgl. dazu Voris 1984, S. 29.

1972)⁵⁵², teilweise Anne in der Erzählung „Noch ein Wunsch“ (Erstdruck 1981)⁵⁵³ und Tae und Mayumi im Filmbuch „Deshima“ (Erstdruck 1987)⁵⁵⁴. Die Frauenfigur Anne bestimmt das Handlungsgeschehen mehr als es diesem Frauencharakter entspricht, gehört aber von ihrer sonstigen Charakterisierung dazu.

Eine Frauenfigur, die dabei aus dem Rahmen fällt, ist Frau Dijn im Roman „Baiyun oder Die Freundschaftsgesellschaft“ (Erstdruck 1980)⁵⁵⁵. Sie vermag die männlichen Erwartungen voll zu erfüllen, erscheint nach Voris wie eine „exotisch-erotische Mutterfigur“⁵⁵⁶, und wirkt so, als genieße sie ihr Leben ohne feste Bindung an einen Mann.

Zumeist lässt Muschg in den angegebenen Texten die Handlung aus der Perspektive eines männlichen Ich erzählen. Drei Texte sind von einer Frauenfigur her angelegt. Muschg hat diese Frauenfiguren jeweils zur Ich-Erzählerin gemacht.⁵⁵⁷ Den Texten fehlt die innere Tiefe und Sicherheit der übrigen Literatur des Autors.⁵⁵⁸ Die Texte aus männlicher Perspektive wirken zudem realistischer: Sie stellen schärfer, komplexer und nachhaltiger dar. Als Mann liegt Muschg diese Erzählperspektive natürlich näher.

Bei dem Vergleich der Darstellung der Frauencharaktere fällt auf, dass die Frauengestalten, die Mütter sind, in den Texten keine Namen tragen, sondern nur „Mutter“ genannt werden. Die

⁵⁵² Vgl. Muschg 1974a, S. 7-22. Vgl. dazu Hassan 1991, S. 215f.

⁵⁵³ Vgl. Muschg 1981c. Vgl. dazu Voris 1984, S. 66-70.

⁵⁵⁴ Vgl. Muschg 1987a.

⁵⁵⁵ Vgl. Muschg 1980a.

⁵⁵⁶ Voris 1984, S. 79.

⁵⁵⁷ Vgl. die Erzählung „Für den Anfang auf jeden Fall“ (Erstdruck im Band „Entfernte Bekannte“ 1976) in: Muschg 1979c, S. 91-111; vgl. die Erzählung „Besuch in der Schweiz“ (Erstdruck im Band „Fremdkörper“ 1968) in: Muschg 1983, S. 95-122; vgl. die Erzählung „Intensivstation: Drei Stimmen. 3. Alt“ (Erstdruck im Band „Leib und Leben“ 1982) in: Muschg 1993b, S. 87-108.

⁵⁵⁸ Muschg betrachtet diese Texte selbst als nicht gut gelungen. Vgl. Muschg in: Gölz 1992, S. 209.

⁵⁵⁸ Muschg betrachtet diese Texte selbst als nicht gut gelungen. Vgl. Muschg in: Gölz 1992, S. 209.

Bezeichnung folgt ihrer totalen Ausrichtung auf diese Funktion und geht von der Perspektive des Sohnes aus.

Die Frauengestalten, die sich in einem Emanzipationsprozess befinden, werden in den meisten Texten namentlich genannt. Folgerichtig dazu spielen sie auch eine Rolle als eigenständige Persönlichkeit. Sie treten in einem Grossteil der Handlung auf und werden im Kontakt mit mehreren Personen gezeigt. Nur in den Texten, in denen sie kaum und nur in einer Beziehung zum männlichen Protagonisten, v. a. eines Ich-Erzählers auftreten, werden sie als Frau des Protagonisten bezeichnet (beispielsweise Albissers Frau, Frau des Schriftstellers, Maats Mutter) und nicht namentlich eingeführt.

Auch bei den Frauengestalten, die zu Typ 3 und Typ 4 zählen, findet man in einigen Texten namentlich genannte und in anderen Texten nur ihrer Funktion nach für die Handlung bzw. ihrer hauptsächlichsten Rolle nach benannte Frauengestalten, deren Namen nicht genannt werden. Beim Typus 3 werden die unbenannten Frauengestalten nach ihrer Ausrichtung auf den Ehemann nur „Ehefrau“ genannt. Die Frauengestalten des Typ 4 werden ihrer episodenhaften Bedeutung und ihrem anfänglichen Reiz für den Mann entsprechend mit ihrer beruflichen Tätigkeit bezeichnet, beispielsweise „Journalistin“, „Geisha-Girl“.

Bei den Typisierungen heben sich vereinzelte Darstellungen von Frauengestalten heraus, die durch abweichende Details auffallen. Grundlegend anders stellt sich nur - vor der Erscheinung des „Roten Ritters“ 1993 - die Frauengestalt Mona im Roman „Das Licht und der Schlüssel“ von 1984 dar. Neben dem Vampir Samstag ist sie die Hauptfigur des Buches. Nach ihr wurde der erste Teil des Buches benannt. Mona tritt als facettenreiche Persönlichkeit auf, die aus ihrer Ambivalenz zwischen Stärke und Schwäche⁵⁵⁹ lebt. Aufgrund ihrer schweren Krankheit hat sie

die Prognose, nicht mehr lange zu leben. Ihre Bereitschaft, sich in dieser Lage auf Neues einzulassen und zu spielen, wirkt allerdings als treffendes Moment. „Literatur als Therapie“ findet man hier in Anwendung, allerdings nicht narzistisch-ödipal wie beispielsweise im Buch „Literatur als Therapie“, sondern dem Orpheus-Motiv von Muschg entsprechend als befreiende „radikale Phantasie“⁵⁶⁰.

Samstag erzählt Mona regelmäßig Geschichten, die zwischen Tod und Leben, Glück und Leiden spielen und bei Mona als Hilfe zur Selbsthilfe wirken: mithilfe der Fiktion vermag sie die realistische Einschätzung ihrer Lage (den nahen Tod) fiktiv zu überwinden und real ihren Tod aufzuschieben. Muschg bezeichnet das als „ästhetische Befreiung“⁵⁶¹. Die Geschichten fordern Mona zum Spiel mit dem Tod und dadurch zum Leben heraus. Dabei führt deren doppelte Künstlichkeit (Figur des Vampirs und die fiktionalen Geschichten)⁵⁶² als doppelte Fiktion zu einer besonderen Deutlichkeit der Grenze zwischen Kunst bzw. Literatur und Leben, die eine heilsame Wirkung der Literatur ermöglicht. Muschg erklärt dazu:

„Das Leben *darf* in der Kunst nicht aufgehen, sowenig wie die Kunst im Leben [...] *innerhalb* der Metapher kann es [= die Rettung] nicht gelingen. Mona rettet sich, indem sie aus Samstags Erzählungen austritt, sich von der Metapher emanzipiert“⁵⁶³

Das „Rettende“ lässt sich im Vampirroman nicht eindeutig auf der Seite der Kunst oder der Seite des Lebens verorten. Mit Mona erzählt Muschg auch die Geschichte eines weiblichen Fremdkörpers, der kurz vor seinem Ende zu stehen scheint und doch zu leben lernt.

Von zahlreichen Kritikern wird der Vampirroman als Beginn einer neuen stärkeren Frauendarstellung bei Muschg gewertet (s.

⁵⁶¹ Muschg in: Ebd., S. 343.

⁵⁶² Vgl. Claes 1994, S. 174-176.

⁵⁶³ Muschg in: Dierks 1989c, S. 344.

o.). Neuere Kommentare vertreten die Ansicht, Muschg gelänge im „Roten Ritter“ der Durchbruch zu vielschichtigen, von Rollenklischees emanzipierten Frauenfiguren⁵⁶⁴.

6.4.3. Die Frauenfiguren im „Roten Ritter“

Die Frauenfiguren im „Roten Ritter“ haben die Frauenfiguren in Wolframs „Parzivâl“ zur Grundlage. In beiden Erzählwerken treten zahlreiche weibliche Charaktere auf: Erstens Frauen, die in der Romanhandlung eine wichtige Rolle spielen, die namentlich erwähnt werden und die mit individualisierenden Eigenschaften und Verhaltensweisen dargestellt werden; zweitens unbenannt und/oder passiv erscheinende weibliche Bedienstete, Frauen aus dem Volk und die Gruppe der Gralsjungfrauen, die jeweils nur kurz in der Romanhandlung auftauchen, nicht individuell ausdifferenziert sind und keine eigenständige Bedeutung besitzen. Zur ersten Gruppierung zählen bei Muschg 23 Frauengestalten.

Um die Konturen der weiblichen Hauptfiguren Herzelayde und Condwîr âmûrs deutlicher zu zeigen, gibt eine Kurzbeschreibung der übrigen 21 Frauenfiguren im „Roten Ritter“ im Vergleich zu Wolfram ein Panorama der Nebenfiguren:

1. Antikonîe:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ ist sie eine junge Frau und die Schwester des Königs zu Ascalûn. Mit Gâwân verbindet sie eine kurze Liebesaffäre und ein kriegerisches Abenteuer, in dem sie ihm zur Seite steht.

Im „Roten Ritter“ wird ihr Äußeres als schön und fremdländisch geschildert. Mit Wortgewandtheit, Willensstärke und unkonven-

⁵⁶⁴ Vgl. Kircher (Hartmut Kircher: Irrwege auf der Suche nach Glück. Gespräch mit dem Schweizer Autor Adolf Muschg über seinen Parzival-Roman "Der rote Ritter". In: Kölner Stadt-Anzeiger, 25.03.1993, S. 10) u. Krättli (Anton Krättli: Grosse Oper aus der Spieltruhe. Eine Parzival-Geschichte von Adolf Muschg. In: Schweizer Monatshefte 73, 1993, H. 2, S. 739-742, hier S. 739).

tionellem Verhalten behauptet sie sich. Ihr inkongruentes Verhalten zeigt ihre innere Gespaltenheit in Zwänge und Bedürfnisse. Von Gâwân lernt sie einmal, diese Widersprüchlichkeiten zu akzeptieren und zu verbinden, dann auch sich nicht im anderen zu suchen, sondern in sich selbst zu finden. Muschg behält ihre episodenhafte Bedeutung aus Wolframs „Parzivâl“ bei.

Bei Wolfram ist sie eine schöne Frau, die durch Willensstärke, streitbares Handeln und durch ihre offensiven Liebesbekundungen zu Gâwân auffällt.

2. Arnîve:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ wird sie als eine alte Königin und Fee, als die Mutter von Artûs und Sangîve dargestellt.

Im „Roten Ritter“ erscheint sie als eine lebendige, junggebliebene Schönheit, die das Leben unter Frauen auf Schloss Schastelmarveile genießt. Sie tritt emanzipiert, erfahren, wortgewandt und kontaktfreudig auf. Mit Weitblick, Sensibilität und mütterlicher Fürsorge kümmert sie sich um körperlich und seelisch kranke Personen, die ihr nahe stehen und setzt sich erfolgreich für Frieden und Harmonie ein. Muschg hat ihre Rolle differenziert und ihre Bedeutung für die Gesamthandlung deutlich ausgebaut.

Bei Wolfram wird sie als fürsorgliche, weise und zurückhaltende alte Dame dargestellt.

3. Bêne:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ wird sie als junge Frau und Tochter des Fährmanns vor Schastelmarveile eingeführt. Als Liebesbotin von Itonjê ist sie auch deren Vertraute.

Im „Roten Ritter“ ist ihre Rolle deutlich ausgebaut. Bêne wird als äußerlich unauffällige Frau dargestellt, deren Verhalten von Reife, Weitsicht, Warmherzigkeit, Natürlichkeit und Höflichkeit geprägt ist. Mit Optimismus, Sensibilität und Verant-

wortungsbewusstsein setzt sie sich allgemein für Harmonie ein und besonders für Personen, die ihr nahe stehen. Ihre Liebe zu Gâwân bleibt unerfüllt. Bêne geht ihren Weg allein. Mit Parzivâl verbindet sie eine tiefe Freundschaft und gegenseitiger Respekt. Im Gegensatz zu Wolframs „Parzivâl“ spielt Bêne im „Roten Ritter“ eine durchgehend wichtige Rolle für die Gesamthandlung.

Bei Wolfram wird sie als höfliches Mädchen dargestellt, das bedingungslos dem Willen ihres Vaters gehorcht.

4. Clauditte:

Sie ist im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ Obilots etwa gleichaltrige Freundin.

Im „Roten Ritter“ spielt sie mit Obilot und erscheint als deren unscheinbare Begleiterin. Muschg baut ihre Rolle nur sehr wenig aus.

Bei Wolfram tritt sie als schöne tugendhafte Gespielin von Obilot auf.

5. Cundrië:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ ist sie Gâwâns und Itonjes jüngere Schwester.

Im „Roten Ritter“ erscheint sie erst als schönes, zurückhaltendes Mädchen, das in Itonjes Schatten steht, die Schwester beneidet und zu ihr Distanz hält. Sie entwickelt sich zu einer selbstbewussten Person, die Itonjê an Reife weit überlegen ist. Am Ende der Romanhandlung heiratet sie Lischoy's Gwelljus. Muschg hat ihr Auftreten in der Romanhandlung im Vergleich zu Wolframs „Parzivâl“ deutlich erweitert.

Bei Wolfram wird sie als schöne tugendhafte Prinzessin dargestellt, die im Hintergrund der Handlung bleibt.

6. Cunnewâre:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ ist sie die Schwester von Lâhelîn und Orilus, die sich am Artûshof aufhält, von Parzivâl zum Lachen erlöst wird und am Ende mit Clâmidê verbunden ist.

Im „Roten Ritter“ erscheint sie wortgewandt, selbstbewusst und natürlich impulsiv. Sie hat einen Sinn für unkonventionelle Auftritte, ist optimistisch und offen für Neues. Muschg hat ihre Rolle bei Wolfram nur wenig ausgebaut.

Bei Wolfram ist sie eine schöne, tugendhafte „Dame“, die Parzivâl verehrt.

7. Ekubâ:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ erscheint sie als eine junge farbige Frau. Sie ist die Botschafterin und Cousine von Feirefîz.

Muschg gibt ihr im „Roten Ritter“ weitaus mehr Raum und Bedeutung als Wolfram.

Ekubâ wird als schön, intelligent, lebenserfahren und wortgewandt geschildert. Während ihres Aufenthaltes am Artûshof bereichert sie die Artûsgesellschaft durch ergreifende Erzählungen und durch ihre Schreibkünste. Sensibel steht sie Parzivâl zur Seite und hilft ihm durch ihr Mitgefühl bzw. ihre Anteilnahme.

Bei Wolfram wird sie als klug und höfisch beschrieben.

8. Ginovêr:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ wird sie als eine reife ältere Dame dargestellt. Sie ist die Ehefrau von König Artûs und Gâwâns Tante.

Im „Roten Ritter“ verhält sie sich gegenüber Gâwân und Parzivâl mütterlich-sentimental und behandelt beide wie ihre eigenen Söhne. Sie hat ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Kontakt, Organisation und Repräsentation. Zwischen Arnîve und ihr entwickelt sich eine Freundschaft. Sie verbünden sich miteinander.

der, um für Harmonie zu sorgen. Ihre Auftritte sind im „Roten Ritter“ erweitert und ausgestaltet worden.

Bei Wolfram steht sie als kluge höfische Frau im Hintergrund ihres Mannes.

9. und 10. Hildiko und Isolde:

Beide Figuren treten nur im „Roten Ritter“ auf.

Hildiko und Isolde sind Liâzes Helferinnen und Gespielinnen. Beide werden als junge schöne und selbstbewusste Mädchen dargestellt, die durch ihr oberflächliches, schnippisches Wortgeplänkel auffallen.

11. Itonjê:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ ist sie eine junge schöne Frau und Gâwâns und Cundriês Schwester. Während ihres Aufenthaltes auf Schastelmarveile pflegt sie ihre Brieffreundschaft und Fernliebe zu Gramovlanz. Später heiratet sie diesen.

Im „Roten Ritter“ wird sie als naiv-oberflächlich, egozentrisch, selbstbewusst, dickköpfig und eitel beschrieben. Sie ist sentimental, empfindlich und steht gerne im Mittelpunkt. Ihre jüngere Schwester Cundriê ist ihr lästig. Itonjê beansprucht Aufmerksamkeit und Lob für sich allein. Muschg hat ihr Auftreten stark erweitert.

Bei Wolfram wird sie als schöne, tugendhafte und äußerst sensible Prinzessin dargestellt.

12. Jeschûte:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ wird sie als schöne Frau mittleren Alters dargestellt. Sie ist Erecs Schwester und Oriulus' Frau. Von Parzivâl wird sie in ihrem Zelt vergewaltigt.

Im „Roten Ritter“ wird sie als tugendhafte, sinnliche Schönheit dargestellt, die weitsichtig und ihrem Mann überlegen ist, sich ihm aber dennoch widerspruchslos anpasst und unterordnet. Das Unrecht, das Orilus ihr nach der Vergewaltigung

antut, erleidet sie, ohne sich aufzulehnen und sie macht auch Parzivâl im Nachhinein keine Vorwürfe für seine Tat. Muschg schildert die Situationen, in denen ihr von Parzivâl und Ori-lus Gewalt angetan wird ausführlich.

Bei Wolfram erscheint sie im Hintergrund von Parzivâl und Ori-lus als schöne, tugendhafte, angepasste Ehefrau.

13. Kundry:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ tritt sie als monströs aussehende gelehrte Gralsbotin auf.

Im „Roten Ritter“ wird ihr tierartiges abschreckendes Äußeres ebenso ausführlich wie ihr Wissen der Astronomie und ihre Sensibilität dargestellt. Ihre Augen erinnern Parzivâl in ihrer Klugheit und Wärme an die seiner Frau Condwîr âmûrs. Muschg hat ihre Auftritte weiter ausgebaut.

Bei Wolfram wird sie als hässlich, tugendhaft und klug beschrieben.

14. Liâze:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ wird sie als Tochter von Gurnemanz und als Parzivâls erste Liebe vorgestellt. Sie ist Condwîr âmûrs' Cousine und dieser äußerlich ähnlich.

Im „Roten Ritter“ erscheint sie reifer und ernsthafter als ihre Gespielinnen Hildiko und Isolde. Die Trauer um den Tod ihrer Familienmitglieder hat sie gezeichnet. Verantwortungsbewusst und fürsorglich geht sie mit ihrem Vater um. Ebenso verhält sie sich Parzivâl gegenüber. Sie verliebt sich in ihn, wird aber von ihm enttäuscht. Liâze ist tief von religiöser Moral geprägt. Muschg hat ihre Bedeutung und ihr Auftreten in der Romanhandlung deutlich erweitert.

Bei Wolfram steht sie im Hintergrund der Handlung, wirkt passiv und wird als schöne tugendhafte Tochter beschrieben.

15. Obîe:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ wird sie als Tochter eines Burggrafen und als Obilôts dickköpfige ältere Schwester dargestellt. Sie und Meljanz, der Landesherr von Bêârosche, lieben einander, in eine Heirat willigt sie jedoch erst nicht ein, um ihm wegen seiner Position als ihr Landesherr ihren Wert deutlich zu machen.

Im „Roten Ritter“ wird ihre Schönheit erwähnt. Im Vordergrund steht die Darstellung ihres unreifen aufmüpfigen Verhaltens Gâwân gegenüber als Ausdruck ihrer inneren Spannung, die aus ihrer ambivalenten Haltung zu Meljanz resultiert. Muschg beschreibt Obîe als wortgewandtes egozentrisches Mädchen, deren aufmüpfiges herrisches Verhalten gegenüber ihrem Vater und Meljanz angesichts ihrer Liebe zu ihm ihre Hilflosigkeit zum Ausdruck bringt.

Bei Wolfram wird sie bis zur Versöhnung mit Meljanz als schön, aber boshaft und konfliktfreudig dargestellt, danach als liebenswert und treu.

16. Obilôt:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ agiert sie als Obîes kleine, willensstarke reife Schwester. Sie kennt sich sowohl mit höfischen Formen als auch mit Elementen einer partnerschaftlichen Liebesbeziehung aus.

Im „Roten Ritter“ beschreibt der Erzähler sie als attraktive Kindfrau. Gâwân fühlt sich von ihren fremdartigen feinen Zügen angezogen. Obilôt tritt ernsthaft, sicher und selbstbewusst auf. Ihre Meinung und ihre Wünsche setzt sie mit Wortgewandtheit, Entschiedenheit und Raffinesse durch, mit Ausnahme des Wunsches, mit Gâwân ein Paar zu werden, obgleich sie seine Gefühle für sich einnehmen kann. Obilôt zeigt ihre Gefühle offen. Verantwortungsbewusst setzt sie sich für Obîes Versöhnung und Heirat mit Meljanz ein. Muschg zeichnet sie differenziert und gibt ihrer Darstellung einen weitaus größeren Raum als Wolfram.

Bei Wolfram wird ihre Schönheit gelobt. Auch hier erscheint Obilôt teilweise kindlich, teilweise damenhaft. Sie weiß Gâwân mit Wortgewandtheit in ihren Dienst zu nehmen.

17. Orgelûse:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ erscheint sie als junge schöne Witwe Cidegasts von Lôgroys. Als Herzogin und Landesherrin hat sie ein eigenes Heer. Sie hegt Rachegeleüste gegenüber Gramovlanz, der ihren Mann getötet hat. Ihr Aussehen nutzt sie, um Männer in ihren Dienst zu locken, Gramovlanz zu töten. Oft wird sie von ihrem exotischen Spielgefährten Mal-crêâtüre begleitet. Erst wirbt sie um Parzivâls Liebe, er lehnt aber ab. Dann ist sie mit Gâwân verbunden.

Im „Roten Ritter“ wird sie als auffällige rothaarige Schönheit beschrieben, die unter ständiger innerer Anspannung steht. Dies zeigt sich an ihren scharfen Entgegnungen, an ihren ironisch-bissigen Kommentaren, an ihrer Schadenfreude und an ihrer Körperspannung bzw. an Körperzuckungen. Sie gibt sich nach außen als sichere, selbstbewusste, unabhängige Feministin, die Männer nur für ihre Dienste nutzt. Innerlich ist sie jedoch einsam, erfüllt von Selbstmitleid über die Ermordung ihres Mannes, aber auch hilflos, wie sie mit ihrer unverarbeiteten Trauer umgehen soll. Da sie nicht wieder wie bei Cidegast durch den Verlust des Geliebten existentiell getroffen werden möchte, hat sie beschlossen, sich der Liebe zu einem Mann zu verschließen.

Gâwâns standhafte Liebesbekundungen interpretiert sie als Schwäche und Provokation, empfindet sie aber auch als Gefahr für ihren Entschluss, keinen Mann zu lieben. Um sich vor ihren positiven Gefühlen für ihn zu schützen, versucht sie mit allen Mitteln, Gâwân zur Aufgabe seiner Werbung zu bewegen.

Ihre Schwäche und ihre Ängste offenbart sie allein Parzivâl und Arnîve. Parzivâl erkennt, dass sie eine sensible intelligente Frau ist, bei der sich seit der Ermordung ihres Mannes

eine starke psychische Störung entwickelt hat. Sie ist sich selbst entfremdet. Ihr Denken und Handeln hat sie auf die Trauer um Cidegast und die Rache an Gramovlanz, stellvertretend auch an anderen Männern, ausgerichtet. Ihre Bedürfnisse nach Liebe, Geborgenheit und neuen Zielen unterdrückt sie.

Als Gâwân Cidegasts Tod an Gramovlanz gerächt hat um ihre Liebe zu gewinnen, fühlt sich Orgelûse bloßgestellt und reagiert aggressiv, weil ihr damit der Lebensinhalt fehlt und sie sich zudem Gâwân nun verpflichtet fühlt. Nur langsam vermag sie sich Gâwân zu öffnen und ihre Liebe für ihn zuzulassen.

Zu Parzivâl, den Orgelûse gerne zum Mann gehabt hätte, empfindet sie nach seiner Ablehnung auf ihre Werbung Verbundenheit und Respekt.

Muschg baut die Handlungen um Orgelûse zu einem eigenen Handlungsstrang aus. Er stellt an ihr einen Entwicklungsprozess in differenzierter psychologisch fundierter Betrachtungsweise dar.

Bei Wolfram wird Orgelûse erst als überaus schöne Frau dargestellt, die sich allen Männern, vor allem Gâwân gegenüber boshaft und ungerecht verhält. Ihr Rachestreiben wird mit ihrem Leid durch Cidegasts Tod erklärt. Als Gâwân in ihrem Minnedienst erfolgreich gewesen ist und ihr trotz ihrer Kränkungen und unangemessenen Forderungen seine Liebe anträgt, wird sie zu seiner liebenden Ehefrau und zur tugendhaften höfischen Dame, die sich für ihr vergangenes Verhalten entschuldigt und in die Artûsgesellschaft integriert.

18. Repanse de Schoye:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ tritt sie als tugendhafte Trägerin des Grals auf. Sie ist Herzeloyses Schwester und Parzivâls Tante, heiratet am Ende Feirefîz und verlässt mit diesem Munsalvaesche.

Im „Roten Ritter“ wird sie erst als Gralsjungfrau dargestellt, die sich gehorsam einer diktatorischen Klosterzucht unterwirft

und mit den anderen Gralsjungfrauen getrennt von den Männern auf Munsalvaesche lebt. Feirefîz' Liebesbekundungen führen dazu, dass sie sich Gedanken über sich, ihre Aufgaben und Bedürfnisse macht. Sie vertraut sich Condwîr âmûrs an und erzählt dieser von ihren Gefühlen für Feirefîz. Diesen heiratet sie und geht mit ihm optimistisch in eine ungewisse Zukunft. Muschg erweitert ihre Bedeutung für die Romanhandlung und baut ihr Auftreten aus. Dabei fügt er einen Teil neu ein, in dem er anschaulich als Beispiel für die krankhafte unmenschliche Ausgestaltung eines diktatorischen Systems das Leben der Gralsjungfrauen darstellt.

Bei Wolfram wird Repanses Schönheit und Tugendhaftigkeit gepriesen. Ohne Übergang wechselt Repanse von der Galsträgerin zu Feirefîz' Ehefrau.

19. Sangîve:

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ wird sie als Arnîves Tochter und Artûs' Schwester dargestellt. Sie ist die Mutter von Cundrîe, Itonjê und Gâwân. Erst lebt sie auf Schloss Schastelmarveile, dann wird sie in die Artûsgesellschaft aufgenommen und verbindet sich dort mit Orgelûses früherem Leibwächter Florant.

Im „Roten Ritter“ wird sie als junggebliebene Schönheit beschrieben, die wortgewandt, lebensfroh, natürlich und emanzipiert auftritt, ihre Gefühle, unkonventionelle Inhalte und Meinungen offen und direkt ausspricht. Sich selbst sieht sie in erster Linie nicht als Mutter, sondern als unabhängige Frau. Von ihren Kindern erwartet sie Selbstständigkeit. Muschg hat ihr Auftreten im Vergleich zu Wolfram deutlich ausgebaut und ihre Figur mit Leben gefüllt.

Bei Wolfram wird Sangive als schöne tugendhafte Dame dargestellt.

20. Sigûne

Im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ ist sie die Tochter von Kyôt und Schoysîâne und die Cousine von Condwîr âmûrs und Parzivâl. Von ihrer Tante Herzelayde wird sie auf dem Gral und in Kanvoleis erzogen. Ihrem Geliebten Schiônatulander, den sie durch ihren Minnedienst in den Tod getrieben hat, bleibt sie treu. Während ihres Lebens in Abgeschiedenheit von der Welt begleitet sie Parzivâls Weg.

Im „Roten Ritter“ beschreibt der Erzähler Sigûne als schwächliches, ernsthaftes Mädchen, das mit seiner Tante Herzelayde zusammenlebt. Ihr Selbstbewusstsein bezieht sie aus der Zugehörigkeit zu Herzelayde und zum Gralsgeschlecht, das für sie übermenschliche und fast heilige Züge trägt. Sigûne definiert sich als Mitglied der Gralsfamilie.

Für den ersten Handlungsteil der Handlung, der Sigûnes Kindheit bis Jugend umfasst, lehnt sich Muschg an Wolframs „Titulrel“-Fragment an.

Mit der Bekanntschaft zu Schiônatulander, die sich zu einer platonischen Liebesbeziehung entwickelt, beginnt Sigûne sich von Herzelayde zu lösen. Sie wird selbstständig und entwickelt eigene Vorstellungen von ihrem Leben. Dieses neue Selbstbewusstsein lässt sie herrisch und egozentrisch werden. Sigûne macht ihren Geliebten von sich abhängig und führt ihn wie eine strenge Vorgesetzte nach ihrem Willen. Für ihr Leben und für das Zusammenleben mit Schiônatulander stellt sie strenge Regeln und Verbote auf, die letztendlich zum Tod des Geliebten führen.

Muschgs Sigûne-Darstellung weist zahlreiche Veränderungen zu Wolframs Texten auf: So stellt der Erzähler im „Roten Ritter“ dar, wie Sigûne bewusst im Umgang mit dem Computer Gardevîas übt, wie sie Schiônatulander möglichst weit nach ihren Willen steuern kann. Sie möchte ihn zu der Person verändern, die sie an ihrer Seite sehen will. Das Idealbild von Schiônatulander und ihrer Beziehung zu ihm hat Sigûne mit Sorgfalt entwickelt und auch, wie sie auf dem Weg dahin mit Schiônatulander umge-

hen wird. Aufgrund dieser selbstgestellten Lebensaufgabe entwickelt sie ein Bewusstsein, das sie stolz, egoistisch und blind für die Gefühle und Bedürfnisse anderer macht. Sigûne vermag sich nun von Herzloydes Einflussnahme und Steuerung gänzlich zu befreien und fühlt sich dieser, der sie sich früher unterordnete, überlegen. Für ihr Ziel, mit Schiônatulander als „minnefestes“ arbeitsames Paar zum Vorbild für Generationen in die Geschichte einzugehen, verbietet sie sich und ihm die körperliche Erfüllung der Liebe. Ohne sich dessen bewusst zu sein, denkt und handelt Sigûne im Sinne der Gralsnormen, die Herzloyde ihr anezogen hat: Im Wissen, über den anderen Menschen zu stehen, etwas „Besseres“ zu sein, der Welt als Erlöser zu dienen, indem man ihr ein Ideal an Askese vorlebt.

Für die Zeit nach Schiônatulanders Tod nimmt Muschg für die weitere Sigûnehandlung Wolframs „Parzivâl“ zur Textgrundlage. Sigûnes Begegnungen mit Parzivâl bestimmen diesen Handlungsteil. Sigûne erscheint dabei als Trauernde und Liebende, immer mehr, je weiter sie sich ihrem Tod nähert als Bûßerin und Klausnerin, die am Leben kaum noch Anteil nimmt. Dem selbstgewählten Schicksal und der selbstauferlegten Schuld fügt sie sich und hofft, nach ihrem Tod mit Schiônatulander wieder vereint zu sein. Ihr Leben in Abgeschiedenheit lässt sie lebensunfähig, weltfremd, zugleich aber auch wie eine Heilige erscheinen.

In Wolframs „Parzivâl“ wird Sigûne erst nach Schiônatulanders Tod dargestellt. Sie erscheint als ein Ideal an Liebe, Treue und Religiosität, die Parzivâl Wegbegleiterin und Vertraute ist.

21. Trine:

Die Figur Trine tritt nur im „Roten Ritter“ auf.

Als Sigûnes Dienstmagd lebt sie in deren Turm in der Kanvoleiser Burg. Sie wird als schweigsam, derb und unförmig, aber zuverlässig und fürsorglich dargestellt. Bevor sie nach einer

Totgeburt verblutet, spricht sie im Beisein von Sigûne eine Gralsprophezeiung aus.

Die Übersicht der 21 Frauenfiguren im „Roten Ritter“ zeigt, dass Muschg auf die Grundlagen bei Wolfram aufgebaut hat. Die bei Wolfram typisierte Darstellung der Frauengestalten hat er verändert. Im „Roten Ritter“ behalten alle Frauenfiguren die Grundzüge bei, die bei Wolfram angelegt sind. Muschg differenziert und psychologisiert fast alle Frauenfiguren zu individuellen Persönlichkeiten mit realistischen Zügen. Im „Roten Ritter“ tritt eine Vielzahl an Frauencharakteren auf, die keinen Schemata und Klischees folgen. Anhand der Übersicht der Frauengestalten erscheint Muschgs Darstellung der Frauenfiguren im „Roten Ritter“ im Vergleich zu der Darstellung der Frauenfiguren in seinem literarischen Gesamtwerk weitaus vielschichtiger, facettenreicher und realistischer.

Muschg ist es gelungen, den Ansatz in der Darstellung von Frauenfiguren aus seinem Vampirroman heraus weiter zu entwickeln. Wolframs Figurenangebote enthalten Optionen, die dieser nicht verwendet hat. Hier setzt Muschg an und gestaltet neben angepassten, dem Mann untergeordneten und den traditionellen Werten anhängenden Frauengestalten starke, emanzipierte, progressiv denkende weibliche Figuren und auch solche, die sich in inneren Widersprüchen befinden.

Muschg scheint mit seiner Parzivâlrezeption an der Darstellung der Frauenfiguren auch etwas zu verfolgen, was er schon anhand seiner früheren Texte zeigen will: im privaten Raum und an einzelnen Figuren den Makrokosmos zeigen. Mit der Darstellung verschiedenster weiblicher Charaktere und Lebensentwürfe wird zugleich dem Spielgedanken Rechnung getragen. Der Leser kann sich auf unterschiedliche Lebensläufe einlassen, diese mit den Figuren zusammen gehen, weiterdenken und für sich umsetzen.

Nur einige der 21 Frauenfiguren stehen im Vordergrund der Gesamthandlung. Dazu zählen Sigûne, Orgelûse, Herzeloyde, Condwîr âmûrs, Bêne und Arnîve. Diese sind im Vergleich zur Wolframschen Vorlage deutlich ausgebaut und verändert worden. Besonders gilt das für die Frauenfiguren Herzeloyde und Condwîr âmûrs, auf die sich die folgende Untersuchung konzentriert. Stellvertretend für die anderen Frauenfiguren geht es hier unter anderem darum, ob bzw. wie Muschgs „alter“ Stil der typisierten Frauendarstellung mit dem Typus Mutter und Krankenschwester wieder auftaucht; welche Erzählform bzw. welche Perspektive er als männlicher Autor bei der Frauendarstellung wählt, insbesondere beispielsweise bei der Schilderung von Gedanken; wie differenziert und psychologisiert er die Frauenfiguren entwickelt.

7. „Der frouwen buoch“: Intertextualität in Muschgs „Parzivâl“-Rezeption am Beispiel der Frauenfiguren Herzeloyde und Cond- wîr âmûrs

7.1. Romanfigur Herzeloyde

Als einen „lebendigen Charakter, wie man ihn in der höfischen Dichtung nur ausnahmsweise finden kann“⁵⁶⁵ bezeichnet Lewis die Herzeloydefigur in Wolframs „Parzivâl“. Muschg veranlasst die Figurendarstellung in der mittelalterlichen Vorlage zu Änderungen. Mit der Erklärung

„Herzeloyde und Gahmuret wandten mir kein vertrautes Gesicht zu, sie wünschten [...]eine neue Würdigung“⁵⁶⁶

kennzeichnet der Autor seine „Parzivâl“-Rezeption als produktiven Rezeptions-Vorgang und als Intertextualität, die auf Tropik oder Transformation hindeutet.

Den groben Verlauf der Herzeloydehandlung übernimmt Muschg von Wolframs „Parzivâl“. Dies deutet auf eine Tendenz zur Hyper-
textualität hin. Ob dies zutrifft und ob es sich dabei um eine Similaritätsrelation handelt, wie die Relation zwischen Prätext „Parzivâl“ und dem „Roten Ritter“ ausgestaltet ist, ob weitere Formen von Intertextualität vorliegen, auf welchen Ebenen die Marker zu finden sind und ob Referenzsignale aus anderen Prätexten in den „Roten Ritter“ mit eingeflossen sind, ist zu überprüfen.

Da der „Rote Ritter“ durch den Untertitel „Eine Geschichte von Parzivâl“, insbesondere auch durch die Namensschreibung „Parzivâl“ deutlich sichtbar auf die Anlehnung an Wolframs höfi-

⁵⁶⁵ Gertrude J. Lewis: Die unheilige Herzeloyde. Ein ikonoklastischer Versuch. In: JEGP 74, 1975, S. 465-485, hier S. 485.

⁵⁶⁶ Adolf Muschg (1994b): Diskussionsbeitrag I. In: Vaterland, Muttersprache 1994, S. 338, hier S. 115.

sche Roman „Parzivâl“ hinweist⁵⁶⁷, zeigt sich hier nicht nur eine Form der Paratextualität, sondern zusammen mit extratextuellen Hinweisen und der vorausgegangenen Gesamtlektüre des „Roten Ritters“ ein Verweis auf eine explizite Intertextualität, die den „Parzivâl“ Wolframs von Eschenbach als hauptsächlichen Prätext verwendet. Diese Annahme liegt der Entscheidung zugrunde, die exemplarische Untersuchung an den Frauenfiguren Herzloyde und Condwîr âmûrs jeweils inhaltlich am Handlungsstrang entlang und nach figurrelevanten Kriterien gegliedert vorzunehmen. Wie im „Parzivâl“ lässt sich im „Roten Ritter“ die Herzloydehandlung anhand Herzloydes Beziehung zu ihrem Mann Gahmuret und zu ihrem Sohn Parzivâl einteilen.

7.1.1. Handlungsabschnitt I: Die Zeit mit Gahmuret

In beiden „Parzivâl“-Romanen handelt es sich dabei um den Zeitraum vom Kennenlernen bis zu Gahmurets Tod.

7.1.1.1. Stellungnahmen im Roman

Herzloyde wird durch die Stellungnahmen ihrer Nichte Sigûne in den „Roten Ritter“ eingeführt. Der Leser erfährt an anderer Stelle im Roman im Rückblick aus Sigûnes Perspektive, dass ihre Tante Herzloyde sie nach dem Tod ihrer Mutter auf die Gralsburg geholt, für sie die Mutterstelle eingenommen und sie nach ihrer Berufung zur Königin von Wâleis dorthin mitgenommen hat (Vgl. RR 199-204). Diese Zusammenhänge und die im „Roten Ritter“ dargestellte Beziehung zwischen Sigûne und Schiônatulander in Kanvoleis haben keine Parallele im „Parzivâl“, dafür aber in Wolframs „Titurel“, in dem die Liebesgeschichte von Sigûne und Schiônatulander, sowie deren Aufwachsen am Hof

⁵⁶⁷ Die Schreibung „Parzivâl“ ist für Wolframs „Parzivâl“-Roman typisch. Sie überwiegt in den Haupthandschriften neben den Schreibungen mit „c“ und/oder „f“. Chretien spricht im Unterschied dazu von „Perceval“, Wagner nach Görres von „Parzival“. In den neueren Parzivâlrezeptionen findet man zumeist die Schreibweise

von Gahmuret und Herzeloide erzählt werden. Die Referenzsignale, die in der Herzeloidehandlung auf den „Titurel“ hinweisen, sind neben den Figurennamen als lexikalischen Markern ausschließlich auf pragmatischer Ebene verortet.⁵⁶⁸

Anfangs trägt der unterschiedliche Status – Sigûne als Begleiterin der Königin Herzeloide – zusammen mit einer verwandtschaftlichen Verbundenheit von Sigûnes Seite aus dazu bei, dass diese ihre Tante engagiert verteidigt:

„Ihr scheint sehr wenig von ihr zu wissen. Frau Herzeloide und spielen ... sie wüßte gar nicht, wie. [...] Wir haben ein Amt! Sagte sie und richtete sich ein wenig auf. – Davon versteht Ihr nichts. [...] Die Dame, fuhr Sigûne mit hoher Stimme fort, die Ihr Euch in kniefälliger Stellung zu phantasieren erfrecht ... ist meine Tante und hat in ihrem Leben noch keine Bitte getan! Denn sie hat es nicht nötig. Frau Herzeloides Geburt ist die höchste der Kristenheit, und meine auch. Wir sind vom Gral, um es geradeheraus zu sagen. Ich habe sie herunterbegleitet, als Einzige, da der Ruf an sie erging, in Wâleis Ordnung zu schaffen und die Leute Mores zu lehren. Dafür nahm sie den König Castis zum Mann, aus schuldiger Pflicht, doch seine Frau ist sie nie geworden! Die höhere Gewalt raffte ihn dahin, bevor er seine Lust an ihr büßen konnte. Schon für die Absicht büßte er mit dem Leben! So steht es um uns, und so geht es hier zu. Nun herrscht sie als Jungfrau und wie eine Göttin. Und wer sie gewinnen wollte, Schiônatulander!, der müßte vom gleichen Stamm sein wie sie. Und das ist gar nicht möglich!“ (RR 14,35f.15,13f.17,1-13)

Sigûne stellt Herzeloide als Ideal einer Königin und einer Angehörigen der Gralsfamilie⁵⁶⁹ dar: ernst, würdevoll und

„Parzivâl“. Vgl. Joachim Heinzle: Stellenkommentar zu Wolframs Titurel. Beiträge zum Verständnis des überlieferten Textes. Tübingen 1972 (= Hermaea; 30), S. 123.

⁵⁶⁸ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Titurel. Lieder. Mhd. Text und Übersetzung. Hg. Wolfgang Mohr. Göttingen 1978 (= GAG; 250).

⁵⁶⁹ **Exkurs zum Gral und zur Gralsart im „Roten Ritter“:** Diese Eigenschaften prägen alle Angehörigen des Grals, die Gralsfamilie, Gralsjungfrauen und Gralsritter: „Die Verborgene Höhe war streng, aber nicht verschämt. Zwar blieb den Geschlechtern strikt verboten, einander zu berühren. Sie lebten in getrennten Gewölben, nur die königliche Familie besaß die Freiheit der Bewegung. Doch an den Festtagen des Steins zeigte man sich einander, in höchstem Putz und genauester Förmlichkeit“ (RR 202,23-27). „Nach seinem Sieg aber hatte sie Gott der Herr zu Hütern des Steins bestimmt, zu ewiger Buße ihrer Lauheit. Der Ort, an dem sie ihr Geheimnis bewahrten, durfte nie wirtlich oder gesellig werden. Darum hieß er eine Verborgene Höhe. Und doch war Munsalvaesche ausgezeichnet wie kein anderer Ort der Welt. Denn hüteten die Engel nicht das Beweisstück dafür, daß es in Gottes Ordnung eine Lücke gab? Ja, ihnen war die empfindlichste Stelle der Schöpfung anvertraut; die mußten sie versiegeln mit Leib und Leben. Sie hatten sich weder für die Guten noch für die Bösen entscheiden können. Strafweise, und zur Auszeichnung, wurde es nun ihres Amtes, auf der Erde für eine Ordnung ohne Lücken zu sorgen und ihr das Heil zu bringen ohne Federlesens. Dafür waren sie an den höchsten und tiefsten Punkt der Erde verbannt worden: damit sie die Zweideutigkeit besiegten. Dafür mußten sie siegen oder sterben. Diesmal war etwas Drittes ausgeschlossen. Aus ihrer Buße schöpften sie die Vollmacht, Zuchtruten zu schwingen über alles Halbe in der Welt. Das mußte heißen: über die ganze Welt. Sie büßten, indem sie Herrschaft übten. Und nichts war ihnen so verboten wie die Lust. Auch am

pflichtbewusst. Während sie ihren Herrscherstil lobt, wird vom Erzähler kritisiert, Herzeloide sei „nur erschienen, um zu befehlen und zu verlangen, doch nicht, um einzugreifen und durchzusetzen“ (RR 23,38f.).

Die Situation hat keinen Vergleich bei Wolfram. Allein die Informationen über Herzeloides Herkunft und ihren ersten Mann stimmen mit denen im „Parzival“ überein, werden dort aber in einem anderen Rahmen genannt (Vgl. P 494,5-29). Es handelt sich hier um eine pragmatische Markierung der Intertextualität. Muschg übernimmt von Wolfram weitere Elemente: Exemplarisch zeigt sich in dieser Textstelle die exakte Übernahme der Figurennamen einschließlich der mittelhochdeutschen Betonungszeichen und der Schreibweise „Krist“ und „Kristenheit“. Die Figurenkonstellation und die Zeichnung der Figurencharaktere ähnelt der Wolframschen Vorlage. Allerdings hat Muschg hinsichtlich der Sigûne- und der Herzeloidehandlung unter anderem für diesen Zeitabschnitt, vor Herzeloides Trauung mit Gahmuret, Leerstellen gefüllt. Für die Sigûnehandlung nimmt er als Prätext Wolframs „Titurel“-Fragment hinzu. Es handelt sich bei der Einzeltextreferenz also nicht mehr um eine anagrammatische, sondern um eine kontaminatorische Übernahme von Markern.

Herrschen durften sie keine Lust finden. Sie hatten es ohne Gesicht zu besorgen; aus dem Verborgenen mußten sie einschlagen wie der Blitz aus der Wolke. Sie waren keine Opfer von Gottes Zorn geworden. Dafür dienten sie als Darsteller Seines Zorns: gnadenlos“ (RR 205,10-32). „Büßend gehen sie in die Welt zurück, von deren Staub sie genommen sind. Fels muß werden aus dem Staub. Und alles, was sie tun, müssen sie zugleich büßen, am meisten ihre Lust. Ihr Geschäft ist die Ordnung und die Rache an allem Halben, diesem heillosen „Vielleicht“ oder „Warum nicht?“ - Zweideutigkeit dürfen sie nie mehr kennen, sie müssen sie austilgen, zuerst in sich selbst. Denn die Welt muß in den Stand rechter Ehe einkehren, wie die des Königs mit seiner Braut, die ihm Der Stein bestimmt. Der König zeugt im Hause. Wir ändern, wir müssen in die Welt zeugen, unter die Dornen, wenn wir männlich sind, oder aber als Jungfrauen die Welt aufheben, damit sie nicht die halbe Sache bleibe, die sie ist“ (RR 206,22-32). Inhaltliche Parallelen hierzu finden sich bei Wolframs „Parzival“ nicht. Sein „Titurel“-Fragment mit der Thematisierung der Gralsgeschichte kann als stoffliche Anregung gedient haben. Muschg erklärt selbst, die Idee der Gralsgemeinschaft mit der Diktatur sozialistischer Systeme verbunden zu haben. Vgl. Muschg in: Kircher 1993, S. 10 u. vgl. Muschg in: Roland Mischke: Parzival war seiner Zeit weit voraus. „Literatur ist das ernsthafte Spiel mit unseren Möglichkeiten“. Der Schweizer Schriftsteller Adolf Muschg im Gespräch mit Roland Mischke über seine Parzival-Adaption „Der rote Ritter“. In: Saarbrücker Zeitung, 14.01.1994, S. 10.

Auf der syntaktischen und auf der lexikalisch-semantischen Ebene findet man im obigen Zitat außer „Kristenheit“ und der Schreibweise von Namen als Referenzsignale für Elemente mitelhochdeutscher Sprache eine teilweise altertümliche Satzbildung bzw. -stellung, die literarische Texte bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts prägt sowie die veraltete Großschreibung von Fürwörtern und Elemente der heutigen Umgangssprache mit Wendungen wie „jemanden Mores lehren“⁵⁷⁰, die ihren Ursprung in den letzten Jahrhunderten haben. Diese Referenzsignale sind Formen extratextueller Intertextualität.

Sigûne bekräftigt einige Aussagen mit Wortwiederholungen, von denen eine zur Verstärkung in Kursivschrift gesetzt ist. Die Kennzeichnung für Herzeloyde, die Kombination aus Herrscherin, „Jungfrau“ und „Göttin“ entspricht der Wolframschen Schwerpunktsetzung nicht. Dort wird Herzeloyde zu Beginn der Herzeloydehandlung als „maget“ und „künegin“ eingeführt, die dem Sieger ihres Turniers ihre Hand und das Königreich bietet (Vgl. P 60,9-17). Muschg dagegen baut Informationen bei Wolfram, Herzeloydes Abstammung vom Gral und das unkonventionelle Durchsetzen ihres Wunschkandidaten zu Durchsetzungsvermögen, Eigensinn und einer Abgehobenheit von ihren Mitmenschen aus. Insofern handelt es sich bei den diesbezüglichen Referenzsignalen auf Wolframs „Parzivâl“ um durch Verfremdung verdeckte Marker. Allerdings liegt ein Schwerpunkt von Wolframs „Titurel“-Fragment auf der Erzählung der Geschichte des Gralskönigtums. Diesen Schwerpunkt übernimmt Muschg für die Charakterisierung seiner Herzeloydefigur. Damit modifiziert er dies Element aus dem „Titurel“. Die Referenzsignale, die auf Herzeloydes Gralszugehörigkeit hinweisen, liegen im „Roten Ritter“ auf der pragmatischen Ebene, deren Grundlagen sind im

⁵⁷⁰ Vgl. Günther Drosdowski: Duden „Etymologie“: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim 1989, S. 468 „Moral“.

„Titurel“ jedoch auf der lexikalisch-semantischen Ebene zu suchen⁵⁷¹.

Zusammen mit dem Beinamen „Königskind der verborgenen Höhe“⁵⁷² (RR 23,36) erwähnt der Erzähler Herzeloys die Befehlsgewalt über die gefürchteten Gralsritter und ihre Distanz zu den Mitmenschen (Vgl. RR 21,40-22,6). Seiner Ansicht nach braucht sie einen Ehemann mit therapeutischen Qualitäten⁵⁷³. Dementsprechend fragt er:

„wo war hier eine Hand zu sehen, die das Land nicht nur zügeln würde, sondern auch heilen? Die auch den Leib der hohen Frau so anrühren konnte, daß er lernte, grün zu werden, zuerst sich selbst, dann auch den Menschen?“

(RR 24,14-17)

Muschg spielt hier mit der umgangssprachlichen Wendung „jemandem grün sein“, das heißt jemandem gewogen sein⁵⁷⁴, indem er sie rückbezüglich erweitert, das Referenzsignal für Umgangssprache auf lexikalisch-semantische Ebene verfremdet. Auch zeigt sich hierin ein Referenzsignal auf pragmatischer Ebene, das auf Muschgs literarisches Gesamtwerk hinweist. In Muschgs Texten treten zahlreiche Figuren auf, die sich unter ihren Mitmenschen wie ein Fremdkörper fühlen und sich darüber hinaus auch selbst fremd sind.

Im Volk⁵⁷⁵ schätzt man Herzeloys als weltfremd ein und macht derbe Späße über „die Steife“ (beispielsweise RR 24,30), die vor dem Hintergrund der Gralsherkunft mit Furcht vor ihr und den Gralsrittern gemischt sind (RR 28,25-28; 29,7-9):

⁵⁷¹ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Titurel 1978.

⁵⁷² Diese Bezeichnung steht für Munsalvaesche, die Gralsburg (Vgl. RR 999,6).

⁵⁷³ Das Motiv der Heilung durch körperliche Berührung taucht in zahlreichen Texten von Muschg auf, beispielsweise in der Erzählung „Immer noch Morgen“ (Muschg 1979c, S. 133-170).

⁵⁷⁴ Vgl. Lutz Mackensen: Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. München 1985, S. 167.

⁵⁷⁵ Muschg nennt keine Namen, sondern erklärt einleitend zu dialogartigen Äußerungen, dass es sich um „Zungen und Zünglein“ (RR 24,24) von Zuschauern beim Kanvoleiser Turnier handele.

„Sie tötet mit *einem* Blick. Die Schwarzen Ritter waren's, wenn du mich fragst“
(RR 29,17-19)

Für Herzeloyses Burggrafen⁵⁷⁶ ist ihre Art durch die Entschlossenheit gekennzeichnet, mit der sie ihren Willen durchsetzt. Er weiß:

„diese Frau war es gewohnt, Tatsachen zu schaffen“
(RR 59,1)

Obgleich die Entschlossenheit und die Willensstärke, mit der Herzeloys Gahmuret begehrt, für eine höfische Dame an sich unschicklich sind, wird dieses Verhalten von den Turnierteilnehmern akzeptiert. Der Erzähler stellt dazu fest:

„Was sie mit der Unsitte vielleicht gemein gehabt hätte, wäre es *irgendein* Mann gewesen, verklärte sich zur Größe („Großheit“ nannte sie Killirjakac), wenn es nur dieser Eine sein durfte“
(RR 77,27-30)

Herzeloys offenbart der Muttergottesstatue⁵⁷⁷, sie könne sich wegen ihrer Lust zu körperlicher Liebe mit Gahmuret nicht mehr leiden, da sie fürchte, dadurch ihre Besonderheit verloren zu haben. Diese sieht in Herzeloys „Eine Frau wie eine andere“ (RR 136,29) und weigert sich, aus ihr „wieder etwas Besonderes“ (RR 136,31f.) zu machen, das heißt eine würdevolle Gralkönigin. Statt der erhofften Beruhigung bekräftigt sie Herzeloyses Befürchtungen:

„Du begehst doch keine Todsünde in deinem Lotterbett, überschätz dich nicht so. Es ist schon eher eine Sünde, wie du deine Gewöhnlichkeit um keinen Preis wahrhaben willst. Nicht, daß sie nicht vergeben werden könnte. Wenn du mich fragst, deine liebe Todsünde besteht allenfalls darin, daß *du* meinst, dir nicht vergeben zu können. Für meinen Herrn ist das ein Pappenstiel, der hat ganz andere Dinge zu vergeben. Deine Gralkrankheit in Ehren, aber es wird Zeit, daß du davon gesundest und ihr entwächst“
(RR 136,32-39)

Die Muttergottesstatue ist der Ansicht, Herzeloys stehe mit dem Gefühl, etwas Besonderes zu sein, ihrer Selbstentfaltung

⁵⁷⁶ Der Burggraf wird auch „(der) Kyberg“ genannt (RR 998,9f.).

⁵⁷⁷ Es handelt sich dabei um ein Gnadenbild, das in der Burgkapelle in Kanvoleis aufgestellt ist (Vgl. RR 135,10-29; 138,21-23). Herzeloys kniet davor nieder und wendet sich im Gebet an Maria, die ihr antwortet (Vgl. RR 136,28ff.).

als Frau im Wege. Emanzipiert und mit „Eigensinn“ (RR 137,33)⁵⁷⁸, so wünscht sie sich Herzeloide. Grundsätzlich sieht sie diese als etwas Besonderes und als ihresgleichen an (Vgl. RR 137,17-138,19). Als Herzeloide bekundet, einen Sohn wie Jesus haben zu wollen und sich damit zufrieden geben zu wollen (Vgl. RR 137,29), empört sich die Mutter Gottes darüber und wertet das Verhalten als für Gralsmitglieder typisch:

„jetzt hast du plötzlich an einem Sohn genug? Soll's das schon gewesen sein? Das riecht nach Munsalvaesche. Eigentlich war mir dein Eigensinn sympathischer.“
(RR 137,31-33)

Weder tritt im „Parzival“ Herzeloides Burggraf Kyberg, das Volk noch eine Muttergottesstatue auf. Auch der Inhalt der exemplarisch zitierten Szene mit dem Gespräch zwischen Herzeloide und der Muttergottesstatue hat keine Parallele zu Wolframs Werk. Syntaktische und lexikalisch-semantische Referenzsignale verweisen ästhetisch gelungen auf die heutige Umgangssprache. Für die dargestellte Episode bietet sich als beschreibender Begriff das ästhetische Phänomen „Kitsch“ an, verstanden als

„die Entwendung von Formen und Sujets, die der Hochkultur zuzurechnen sind und nun verzerrt, verniedlicht, banalisiert erscheinen.“⁵⁷⁹

Die Grenzen zwischen Kitsch und Kunst können fließend sein, auch bleibt Kitsch als per se Gegenteil von Kunst dieser so eingeschrieben, wie Brock es benennt:

„Ein Tropfen Kitsch ist in jeder Kunst“⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Die Mutter Gottes erkennt, Herzeloide aus Neid darüber zurechtgewiesen zu haben, dass Herzeloide lebt, die körperliche Liebe genießen und darüber hinaus einen Sohn zur Welt bringen kann (Vgl. RR 137,17-22.33-138,16).

⁵⁷⁹ Franziska Roller: Trash Couture. Die Faszination des Trivialen als Modetrend. In: Kitsch 2002, S. 221-238, hier S. 222f. Vgl. auch dazu weitere Texte in: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Hg. Wolfgang Braungart. Tübingen: Niemeyer, 2002 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 112).

⁵⁸⁰ Hermann Brock zitiert nach Roller 2002, S. 236 und Abraham A. Moles: Psychologie des Kitsches. München 1972, S. 8.

Herzeloydes Gespräch mit der hölzernen Muttergottesstatue ist nicht die einzige Stelle im „Roten Ritter“, in der Kitsch und Kunst nah beieinander stehen⁵⁸¹. Muschg verwendet Kitsch ebenso wie Elemente der Umgangssprache als Material für sein Spiel mit dem „Parzivâl“-Text⁵⁸².

Bei Wolfram wird Herzeloyde vom Erzähler als mächtige Königin und höfische Frau vorgestellt: „künegin (von Wâleis)“ (beispielsweise P 60,9; 61,3.29; 62,25; 64,5.12) und „vrou (Herzeloyde)“ (beispielsweise P 94,2; 96,23). Mit den Hinweisen auf ihre Jungfräulichkeit (Vgl. P 95,28; 97,12) betont der Erzähler, dass sie ihm außergewöhnlich tugendhaft erscheint.⁵⁸³ Ihr für eine höfische Dame ungewöhnliches Kämpfen um Gahmuret als Ehemann wird vom Erzähler mit ihrer tiefen Liebe zu ihm erklärt (Vgl. P 83,11f.30-84,2; 96,20-22; 101,17-20; 102,23-30), beispielsweise bei ihrem Besuch in seinem Zelt nach dem Turnier:

„dâ saz ûf des sich hie fröut
diu werde Wâleisinne:
si twanc iedoch sîn minne.“
(P 83,30-84,2)

Ergänzend stellt der Erzähler Herzeloydes Schönheit wiederholt in den Mittelpunkt (Vgl. P 64,4-9; 84,13-18). Herzeloyde wird im „Parzivâl“ als würdevolle Königin und tugendhafte, schöne Liebende vorgestellt. Die Aussagen über sie sind sparsam und stammen nur vom Erzähler. Er schildert Herzeloyde als makello- ses Ideal.

⁵⁸¹ Beispielsweise ist auch Sigûnes Kommunikation mit dem tragbaren Computer Gardé- vias zu nennen.

⁵⁸² Im Zusammenhang des Gesamttextes wirkt die exemplarische Szene mit Herzeloyde und der Muttergottesstatue als postmoderne Spielart wie eine ironische Inszenierung, als märchenhafte Einlage sentimental, ein, wie Braungart es bezeichnet, „Spiel mit dem schlechten Geschmack“ (Wolfgang Braungart: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einfüh- rung. In: Kitsch 2002, S. 1-24, hier S. 23). Vgl. auch S. 23f.).

⁵⁸³ Vgl. Gerhart Wolff: Deutsche Sprachgeschichte: ein Studienbuch. 3., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen 1994 (= UTB; 1581), S. 93.

Muschg dagegen sieht Herzeloide differenzierter: Sie erscheint im „Roten Ritter“ einerseits und insbesondere bis zu ihrer Hochzeit mit Gahmuret als Angehörige des Grals und als würdevolle Königin, deren Distanz zu den Mitmenschen mit Durchsetzungsvermögen gepaart ist; andererseits tritt vor allem nach ihrer Hochzeit ihre Hilflosigkeit zutage, mit der sie ihren Gefühlen für Gahmuret gegenübersteht.

7.1.1.2. Äußere Erscheinung

In literarischen Texten des Mittelalters wird bei der äußeren Erscheinung einer Frauenfigur oftmals ausschließlich die Schönheit gelobt. Die Schönheitspreise deuten zugleich auf die innere Vollkommenheit einer Frauenfigur⁵⁸⁴. Die katalogartige Aufzählung von Vorzügen dient nicht der Individualisierung, sondern der Typisierung, denn man möchte, auch mit moralischer Absicht, das Ideal einer (höfischen) Frau Lesern als Vorbild geben.

Muschg hat dieses Ziel nicht. Zwar verweist bei ihm die äußere Erscheinung einer Figur häufig auf deren Gedanken, Gefühle und Haltungen, doch handelt es sich dabei um realitätsnahe individualisierte Ausdrucksformen, die ausschließlich zur Darstellung der Figur gedacht sind:

„Die es gewagt hatte [im Anschluß an das Turnier ein Bankett in Gahmurets Zelt zu befehlen], stand am Eingang des Zeltes und war selbst ein Wunder an Fassung. Diese war nötig, denn sie bebte an ihrem ganzen hohen Leib. Das Kleid, das ihn verbarg, war von steifer Seide und hielt auch ihre Bestürzung zusammen. Es war aus einem einzigen Stück geschnitten und zeigte die Farbe ihres erhabenen Ursprungs. Im Kerzenlicht erschien es dunkelviolet. Sie kam mit dem kleinsten Gefolge, nur mit Sigûne zu zweit, die ebenso gekleidet war, als blasse Schwester. Und schmucklos kamen sie, die Erste einen Schritt voraus. Nur ein sichelförmiges Diadem leuchtete ihr von der Stirn. Es blitzte nicht, sondern schien aus sich selbst heraus, wie draußen der fahle Mond“
(RR 61,33-62,2)

⁵⁸⁴ Vgl. Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bde. 4. Aufl. München 1987, Bd. 2, S. 452f.

Muschg übernimmt hier von Wolfram allein das Handlungselement, dass Herzeloyde Gahmuret mit Gefolge im Zelt aufsucht. Alle anderen Details haben keine Parallele bei Wolfram - weder Sigûnes Begleitung noch die Kleidung. Das Referenzsignal auf Wolfram liegt hier daher nur verdeckt auf pragmatischer Ebene vor.

Herzeloyde wird durch Referenzsignale auf lexikalisch-semanticischer Ebene aus dem Bereich religiöser Texte als eine über den anderen Menschen stehende, Gott nahestehende Person dargestellt. Es handelt sich hierbei um die Ausdrücke „hohen Leib“, „erhabenen Ursprungs“ und die Großschreibung von „Erste“.

Gekonnt inszeniert Herzeloyde ihren Auftritt als würdevolle Königin in Gahmurets Zelt nach dem Turnier: Als Gefolge im gleichen Gewand verstärkt Sigûne die Aufmerksamkeit für Herzeloyde und gibt dieser durch das sichtbare Zeichen der gleichen Herkunft - die Gewandfarbe - ein Gefühl der Verbundenheit und Sicherheit bzw. Stärke und Erhabenheit, gemeinsam über den anderen Menschen zu stehen. Das Gewand hat für Herzeloyde in der genannten Situation existentiellen Charakter: Gegen die Widerstände vieler⁵⁸⁵ begehrt sie Gahmuret als Ehemann und muss, um ernstgenommen und das heißt als würdevolle Königin gesehen zu werden, ihre Fassung wahren.

Dass sie „schmucklos“ erscheint, passt dazu: Sie kommt nicht als Liebende, als Gast oder Gastgeberin einer Feier, sondern um ihren Willen durchzusetzen. Ihr Diadem erwähnt der Erzähler gesondert. Es lenkt die Aufmerksamkeit auf Herzeloyde und lässt sie geheimnisvoll erscheinen. Möglicherweise soll es als Zeichen für eine herausgehobene Stellung der Trägerin.⁵⁸⁶ auf

⁵⁸⁵ Neben anderen, beispielsweise dem Burggrafen, lehnt auch Gahmuret selbst von Anfang an das Turnier und seinen Preis, Herzeloydes Hand, ab (Vgl. RR 47,39-49,15).

⁵⁸⁶ Symbolwerke sprechen dem Zeichen diese Bedeutung zu: Vgl. „Mondsichelmadonna“, in: Christliche Ikonographie in Stichworten. Von Hannelore Sachs, Ernst Badstübner u. Helga Neumann. Leipzig 1973, S. 256, und „Sonne und Mond“ in: Christliche

Herzeloyses Abstammung vom Gral hinweisen und durch sein geheimnisvolles Leuchten Gahmurets Interesse an ihr wecken.⁵⁸⁷ Der Erzähler bestätigt die erste These, indem er von der „Würde der Mondgekrönten“ (RR 66,8) spricht.

Allein der Besuch in Gahmurets Zelt ist von Wolframs „Parzival“ übernommen. Die Ausgestaltung des Auftritts ist ohne Vorbild bei Wolfram, jedoch orientiert sich Muschg dabei an der Kultur des Mittelalters.⁵⁸⁸

Bei Wolfram erscheint Herzeloysde standesgemäß in Begleitung zahlreicher Edeldamen (Vgl. P 82,30-83,1). Der Erzähler bezeichnet ihre Schönheit als strahlend und vergleicht deren Intensität mit der Leuchtkraft der Kerzen, die Gahmurets Zelt erhellen (Vgl. P 84,13-15). Dieser allgemeine Schönheitspreis wird in der Situation, als Herzeloysde in Gahmurets Zelt die Prellungen seines Vetters Kaylet streichelt, durch die Beschreibung

„ir linden handen wîz:
an den lac der gotes flîz“
(P 88,15f.)

konkretisiert. Herzeloyses ungewöhnliches Verhalten - der spontane Besuch, die Berührung von Kaylets Knie - wird damit durch ihre außergewöhnliche Schönheit zur besonderen Tugendhaftigkeit: „gotes vlîz“ lässt keine Kritik zu.

Den zweiten Besuch bei Gahmuret gestaltet Herzeloysde im „Roten Ritter“ schlichter und formloser als ihren ersten Besuch: Sie erscheint „schmucklos“ (RR 70,24) und „unbegleitet“ (RR 70,24)

Ikonographie in Stichworten 1973, S. 309 und „Jungfräuliche Mutter“ in: Ilex Symbole = Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. James F. Cooper. 2. Aufl. Wiesbaden 1986, S. 87.

⁵⁸⁷ Für eine Deutung der Sichelform als Symbol für „Jungfräulichkeit“ oder „innere Wandlung“ (Vgl. „Mond“ in: Lex Symbol = Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Von Gerd Heinz Mohr. 11. Aufl. München 1992, S. 214f.; „Mond“, in: IlexSymbole 1986, S. 121f.) fehlt eine Textgrundlage.

⁵⁸⁸ Vgl. Bumke 1987.

- nicht als würdevolle Königin, sondern als liebende Frau, die auf Gahmuret eingeht, um seine Gefühle für sich zu gewinnen.⁵⁸⁹

Zu dieser Rolle passend trägt Herzelayde bei ihrer anschließenden Trauung ein Hochzeitskleid, das Gahmuret für sie ausgesucht hat, und das aus dem gleichen Stoff wie Gahmurets Hochzeitsgewand gefertigt zu sein scheint⁵⁹⁰ (Vgl. RR 72,7-15):

„Es war bunt und doch eintönig. Die Vögel und Blumen waren dem tiefgrünen Grunde so unauffällig eingewoben, daß man ihren Umriß nur bei starkem Licht bemerkte“
(RR 72,17-19)

Die Übereinstimmung mit Gahmurets Hochzeitsgewand erweist sich als bloß vermeintlich: sein Kleid ist nur „scheinbar vom gleichen Stoff“ (RR 72,21), ein Zeichen für die Fragwürdigkeit der Gemeinschaft der Eheleute.

Das Tuch, aus dem Herzelaydes Gewand gemacht ist, hebt sich deutlich vom „dunkelblau[e] Muttergewand des Gnadenbildes“ (RR 72,27)⁵⁹¹ ab, erklärt der Erzähler. Die Farbe (Tiefgrün)⁵⁹² und die eingewobenen Vögel und Blumen stehen in dieser Situation einmal im Gegensatz zum hölzernen Gnadenbild. Dann symbolisieren sie dem Jahreszeitentopos entsprechend den Frühling, Blumen und Vögel als optische und akustische Reize für „die Präsenz der schönen Jahreszeit“⁵⁹³, für Harmonie und neues Le-

⁵⁸⁹ Deutlich wird das an den Worten, die sie an Gahmuret richtet: „Herr, [...] Ich möchte Euch froh machen [...]. Wenn Ihr mein seid, sagte sie, seid Ihr frei. Euer Wille geschehe. Ihr sollt leben, wie es Euch gefällt.“ (RR 70,38.40; 71,5f.).

⁵⁹⁰ Anscheinend liegen schon zwei Hochzeitskleider bereit (Vgl. RR 72,13-15), das heißt, Gahmuret hat damit gerechnet, entweder Herzelayde oder aber eine andere Frau, beispielsweise Ampflise, die Königin von Frankreich (Vgl. RR 48,36-49,2; 66,21-23) zu heiraten.

⁵⁹¹ Das Gnadenbild der Mutter Gottes steht in der Kanvoleiser Burgkapelle.

⁵⁹² Grün ist zwar auch Gralsfarbe (Vgl. RR 497,8-11) und die Farbe von Gahmurets Zelt (Vgl. RR 40,8), steht hier aber wohl für Frühling und den Beginn der Verbindung zwischen Herzelayde und Gahmuret (Vgl. Wörterbuch der Symbolik. Hg. Manfred Lurker. 5., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart 1991 (= Kröners Taschenausgabe; 464) „Frühling“, S. 224f.; Ilex Symbole 1986: „Farben“, S. 50; Harry Kühnel: Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter. In: BWb Kleidung 1992, S. 26-69, hier S. 37). Vgl. Meier-Staubach, Christel: Grün ist die Hoffnung. Ein Lexikon der mittelalterlichen Farbenbedeutungen. In: Forschung. Mitteilungen der DFG 3, 1990, S. 11-13. „Eintönig“ (RR 72,17) wird hier im Gegensatz zu „bunt“ (RR 72,17) ohne Wertung als „einfarbig“ verstanden.

⁵⁹³ Wolfgang Adam: Die „Wandelung“. Studien zum Jahreszeitentopos in der mittelhochdeutschen Literatur. Heidelberg 1979 (= Beihefte zum Euphorion; H. 15), S. 11.

ben, ein für Herzeloide neues Gefühl, das sie erfüllt⁵⁹⁴. Dass Herzeloides Glück mit Gahmuret nur von kurzer Dauer ist, wird mit der zweiten Beschreibung der Hochzeitsgewänder angedeutet, in der Szene, als das frisch getraute Ehepaar beim Turnierge-richt erscheint:

„[Herzeloide und Gahmuret] kamen im gleichen herbstfarbenen Kleid. Das war mit Blumen und Vögeln bestickt, die sich vor der hellen Sonne ins Gewebe zurückziehen schienen, so daß nur noch ein vogel- und blumenhaf-ter Hauch darauf schimmerte. Sein Kleid war mit einem Gürtel gerafft, während sie das ihre offen trug und bei weitem mächtiger wirkte, wie eine Mutter“
(RR 80,21-26)

Herzeloides Kleid wird hier nicht mehr wie im vorangegangenen Zitat als tiefgrün, sondern als herbstfarben beschrieben. Die Aussage, dass sich Blumen und Vögel – die Boten des Frühlings – zurückgezogen haben, verdeutlicht noch die Herbst-Symbolik: „Herbst“ steht entsprechend dem Jahreszeitentopos in der mit-telhochdeutschen Literatur für die Zeit der Ernte: positiv in der Assoziation von Fülle und Sorglosigkeit; negativ als Hin-weis auf die menschliche Vergänglichkeit⁵⁹⁵. Die geschilderte Situation und die Umstände, dass Herzeloide um Gahmuret ge-kämpft und ihn nun zum Mann gewonnen hat, geben dem Herbstsym-bol die positive Ausrichtung: Herzeloide will ein Leben an der Seite von Gahmuret führen.

Die Gesamtsymbolik deutet darauf hin, dass der durch das glei-che Kleid geweckte Anschein einer Einheit von Herzeloide und Gahmuret nicht von Dauer sein wird.⁵⁹⁶ An der Art und Weise, wie Herzeloide ihr Gewand, auch im Gegensatz zu Gahmuret,⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ „Rede und Widerrede vom Hügel herüber, wo die Ritter tagten, hatten in ihr Ohr geklungen wie ein fernes Gezwitscher. Sie war neben dem Mann gegangen wie auf einer neuen Erde. Sie fühlte sich geführt, und die Sonne über der Welt war für sie allein aufgegangen“ (RR 72,31-35).

⁵⁹⁵ Hier findet man als Symbol für den Tod in Darstellungen den „Sensenmann“, der seine „Ernte“ einholt, das heißt Menschen in das „Reich der Toten“ mitnimmt. Vgl. Philippe Ariès: Geschichte des Todes. München 1982 (= dtv; 4407); Vgl. Adam 1979, S. 88-103 u. 122-126.

⁵⁹⁶ Vgl. „Blume“ und „Vogel“ in: Lexikon der Symbole 1992, S.54ff.

⁵⁹⁷ Gahmuret trägt sein Gewand der höfischen Mode entsprechend körperbetont (Vgl. Kühnel 1992, S. 29, 31-35).

trägt, zeigt sich ihre spätere „Lebensrolle“ – als mächtige Mutter. Zu diesem Zeitpunkt erscheint Herzeloide noch glücklich und von den Gefühlen für Gahmuret geprägt, als Liebende, gegensätzlich zu ihrem sonstigen rational-kühlen Auftreten:

„Frau Herzeloide sprach jetzt auch, und mit Ergriffenheit, die noch keiner an ihr bemerkt hatte. Es war etwas Weiches um ihren Mund und Ehrfurcht in ihren Augen. [...] Sie kannten die Dame gar nicht mehr, die so sprach, und Frau Herzeloide sah sich auch gar nicht mehr ähnlich. Da mochte dieser sein und jener, der dem Wunder nicht ganz traute, wie der Graf von Graharz; die Weltklugheit hatte ihn zwar nicht geringschätzig, aber vorsichtig gemacht. Doch auch er fühlte sich entwaffnet, denn jede Spur von Klugsinn war aus dem Gesicht der Frau getilgt. Man hätte mit ebensoviel Bangen wie Staunen sehen können, wie weit sie heruntergekommen war.“

(RR 81,7-9.19-25)

Die Turnierteilnehmer sehen eine Frau vor sich, deren Verhalten vom Erleben der körperlichen Liebe bestimmt wird (Vgl. RR 81,27-30).

Zur Hochzeitsfeier tragen Herzeloide und Gahmuret „reines Weiß“ (RR 86,23), die für das Brautgewand typische Farbe⁵⁹⁸, die unter anderem als Farbe des Glücks⁵⁹⁹ gilt. In dieser Situation trifft diese Symbolik auf Herzeloides Gefühle zu⁶⁰⁰.

Die Darstellung im „Roten Ritter“ entbehrt jeder Grundlage aus Wolframs „Parzival“. Die symbolreiche Schilderung der Kleidungsstücke lehnt sich an die mittelalterliche Motiv- und Farbensymbolik an⁶⁰¹.

Im betreffenden Handlungsteil fehlen bei Wolfram weitere Angaben zu Herzeloides äußerer Erscheinung. Dort beschreibt der

⁵⁹⁸ Vgl. ebd., S. 37.

⁵⁹⁹ Vgl. „Farben“ in: IlexSymbole 1986 S. 52. Als Zeichen der Keuschheit (Vgl. ebd.) passt sie hier nicht zum Textzusammenhang.

⁶⁰⁰ Für Gahmuret gilt dies nicht mehr: Er erscheint „geschmälert wie ein Getroffener“ (RR 81,31) und wirkt „noch blasser“ (RR 86,24).

⁶⁰¹ Vgl. Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter. 2 Bde. Hgg. Christel Meier-Staubach u. Rudolf Suntrup. Erscheint vollständig Köln 2003 (= Picture et Poesis; 10). Vgl. Meier-Staubach 1990, S. 11-13. Vgl. Christel Meier-Staubach/Rudolf Suntrup: Zum Lexikon der mittelalterlichen Farbenbedeutungen. Einführung in die Methode und Probeartikel zum Farbenbereich ‚Rot‘. In: Frühmittelalterliche Studien 21, 1987, S. 390-478.

Erzähler für die nachfolgende Handlung, Gahmuret habe bei jedem Aufbruch zu einem Turnier

„al kleine wîz sîdîn
 ein hemde der künegin,
 als ez ruorte ir blôzen lîp,“
 (P 101,9-11)

über seine Rüstung gezogen. Das zerstoichene Hemd habe Herzeloide jeweils nach seiner Rückkehr auf bloßer Haut getragen⁶⁰².

Das Hemd hat damit mehrfache Symbolkraft: Für das Ehepaar ist es ein Zeichen der liebenden Verbundenheit (Vgl. P 101,20), für Gahmuret im Turnier ein Liebespfand, für Herzeloide die Identifikation mit Gahmurets Turnierkämpfen, vor allem mit seinen Siegen (Vgl. P 101,17-19) und für den Leser zudem ein Hinweis auf Herzeloides Tugendhaftigkeit⁶⁰³. Der Erzähler preist dabei Herzeloide im Zusammenhang mit ihrer Schönheit als Ideal einer Ehefrau (Vgl. P 102,26-103,5).

Im „Roten Ritter“ wird das Ritual mit dem Hemd in veränderter Form erwähnt. Hier gibt Herzeloide Gahmuret ihr seidenes Hemd zu seinem ersten Turnierauszug mit, der hier zugleich sein letzter sein wird (Vgl. RR 180, 7-9). Die knappe Darstellung lässt den Brauch als hohle Form erscheinen. Vom Zeugungsakt an hat Herzeloide sich auf Parzivâl fixiert - zur eigentlichen Zeit mit Gahmuret fehlen deshalb weitere Angaben.

Im „Roten Ritter“ wird an Herzeloides Äußerem während ihrer Schwangerschaft deutlich, dass für sie die Rolle als Königin an Bedeutung verloren hat:

„Alles an ihr hatte sich zurückgezogen. [...] „Eigen“ nannten sie ihre Mägde [...]; eigen auch in ihrem Kleid. Man sah sie nur noch in einem langen Hemd aus roher Wolle. Immerhin trug sie helle Seide auf dem bloßen Leib. Für Sein Wachstum war ihr nur das Teuerste gut genug“

⁶⁰² Diese Geschehnisfolge wiederholt sich ritualhaft achtzehn Mal (Vgl. P 101,14-16). Vom neunzehnten Aufbruch kehrt Gahmuret nicht zurück.

⁶⁰³ Vgl. Bumke 1987.

(RR 190,31-39)

Die Textstelle hat keine Parallele bei Wolfram. An der mittelalterlichen Kultur orientiert sich die Auswahl und Wertung der Bekleidung, die Herzeloide trägt: Seide gilt da als teuer und kostbar, rohe Wolle als ein Zeichen für Armut und Nichtprivilegiertsein.⁶⁰⁴ Die Stoffbenennungen und -bewertungen fungieren hier als Referenzsignale auf lexikalisch-semanticischer Ebene für extratextuelle Intertextualität.

Herzeloide hält sich an die Gralsvorgabe, als schwangere Gralsjungfrau

„schon den Samen zu erziehen und zu verwandeln in ihrem Leib, damit er nicht nur *fort* gepflanzt wurde, sondern *hinauf*. Neun Monate hatten die Frauen Frist, das Werk der Schöpfung in ihrem hohen Leib zu wiederholen“ (RR 203,2-5)

Ihre ganze Aufmerksamkeit konzentriert sie demzufolge auf das werdende Leben in ihrem Körper⁶⁰⁵. Um dessen Wachstum zu fördern, trägt sie wärmende Gewänder und um es mit Licht zu umgeben, helle Seide direkt auf dem Körper⁶⁰⁶. Herzeloide verbindet Licht mit Gottesnähe⁶⁰⁷ und da sie den neuen Heiland zur Welt bringen möchte, gehört Licht als wesenhaftes Element dazu.

Bei Wolfram wird Herzeloide als Schwangere nur kurz dargestellt. Dabei liegt der Schwerpunkt auf die Darstellung von Parzival und Gahmuret.

Als Herzeloide nach der Nachricht von Gahmurets Tod ihren Oberkörper entblößt, wird sie vom Erzähler im „Roten Ritter“ sachlich als Hochschwangere gesehen:

⁶⁰⁴ Vgl. Elke Brüggem: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989 (= Euphorion Beiheft; 23).

⁶⁰⁵ Muschgs Aussage zufolge verhielt sich seine Mutter ähnlich. Er erklärt (Vgl. Muschg 1995g, S. 19), sie habe sich ganz auf ihn konzentriert, „für sich wollte sie ja nichts“ (Ebd.).

⁶⁰⁶ Mehrfach betont Herzeloide, Parzival solle im Licht wachsen und auch im Licht geboren werden (Vgl. RR 216,25f.; 235,25-28; 245,17-20).

⁶⁰⁷ In ihrer Gotteslehre erklärt Herzeloide Parzival: „Gott ist ganz hell. Er strahlt vor lauter Licht“ (RR 280,37).

„Sie [...] legte die Brüste frei. Sie waren blau geädert, schwer wie Euter [...]. Aus den Warzen trat blasse Milch, und als sie [= Herzeloide] stärker drückte, spritzte die Milch heraus“
(RR 240,3-6)

Bei Wolfram dagegen wird Herzeloide als Frau dargestellt, die von ihren Gefühlen für ihr Kind überwältigt wird:

„diu frouwe enruochte wer daz sach,
daz hemde von der brust si brach.
ir brüstel linde unde wîz,
dar an kêrte si ir vlîz,
si dructes an ir rôten munt.
[...]
diu frouwe ir willen dar an sach,
daz diu spîse was ir herzen dach,
diu milch in ir tüttelîn: .“
(P 110,23-27; 111,3-6)

Der Erzähler beschreibt keine Schwangere. Er idealisiert die Szene und lässt Herzeloide als jungfräuliche Schönheit erscheinen (Vgl. P 110,25.27). Danach sucht Herzeloide die Verbindung zu Gahmuret. Sie hat vor, sich das durchstochene Hemd, das er in seinem letzten Kampf trug, überzuziehen (Vgl. P 111,14-19.25-29).⁶⁰⁸

Kurz vor Parzivâls Geburt wird Herzeloide vom Erzähler im „Roten Ritter“ ausführlich als hochschwangere Frau dargestellt, die in Todesgefahr schwebt:

„ihr Leib war geschwollen wie von Drachengift, und sie fühlte die Beine nicht mehr. Ihr Gesicht fiel ein und zeigte die Züge eines griechischen Arztes, die den nahen Tod anzeigen“
(RR 245,9-11)

Der Erzähler baut Spannung auf, u. a. mithilfe von Vergleichen. Mit dem Ausdruck „Drachengift“ spielt er auf Herzeloides Drachentraum an, angelehnt an Herzeloides Drachentraum im „Parzivâl“ Wolframs. Der Drache als Fabeltier verweist als pragmatisches Referenzsignal auf den Erzählbereich von Märchen und Mythen.⁶⁰⁹ Herzeloides im Traum geschilderte Besessenheit

⁶⁰⁸ Das Hemd wird ihr aus der Hand genommen, um es zusammen mit der Lanzenspitze im Münster zu bestatten (Vgl. P 111,30-112,2).

⁶⁰⁹ Verdeutlicht wird diese Anspielung durch Herzeloides anschließende Aussage: „Von einem Drachen sprach sie, den sie gebären wolle“ (RR 246,12-14).

von einem Ungeheuer, das sie dann gebiert und an dem sie beinahe stirbt, wird für die Szene des Geburtsvorgangs aufgenommen:

„Sieh einer an! flüsterte Frau Herzeloide mit dünnen[sic] Lächeln auf den blutleeren Lippen, bleckte die Zähne, und auch ihr Zahnfleisch war weiß. [...] Ihr verdrehtes Auge fiel auf Den Kyberg [...]. Und jetzt sah man ihn tanzen, den Dämon. Er hüpfte und tobte unter der zum Reißen gespannten Bauchhaut, während er zugleich heulte, lachte, rülpste und pfiff aus Frau Herzeloides Lefzen. Ihre Augen waren so eingedreht, daß keine Pupille mehr zu sehen war, und ihr Kopf abgewinkelt, als wäre ihr der Hals gebrochen.[...] Das NEIN! erstickte im Schaum, der ihr auf die Lippen trat.[...] Der Bauch bäumte sich auf und spannte einen Bogen aus Frau Herzeloides starkem Leib, der gänzlich entblößt war.[...] – Dann brach sie zusammen. Sie öffnete die Beine. [...] Die Besessene zog die Beine an und begann zu arbeiten. [...] Frau Herzeloide preßte, daß ihr Gesicht sich verdunkelte, [...] Und Frau Herzeloides Augen irrten nicht mehr, sie hatten sich geschlossen [...]. Und schon hatte sie die Augen geöffnet, ihr Gesicht war von Seligkeit erschöpft [...] ,lag still und lächelte nicht.“

(RR 246,25f. 29; 247,18-22.32f.35f.38-40;248,8f.21f.25f.;249,14f.)

Muschg hebt das Auftreten des Burggrafen hervor, indem er ihn meist als „Der Kyberg“ bezeichnen lässt und der Artikel dabei immer mit einem Großbuchstaben beginnt, so als handele es sich bei den beiden Wörtern um einen feststehenden Ausdruck. Der Konnotation nach ist „Kyberg“ möglicherweise dem griechischen Stamm „KYBER“ (= steuern, lenken⁶¹⁰) entlehnt und spielt als Marker auf lexikalisch-semantischer Ebene mit der Tatsache, dass in der mittelalterlichen Literatur die Nebenfiguren oft ohne Eigennamen, nur in ihrer Funktion bzw. Tätigkeit, beispielsweise mit „Diener“ benannt werden.

Der Erzähler schildert in der zitierten Szene eine dramatische Geburt, bei der der Drachentraum wahr zu werden scheint. Herzeloide wirkt besessen, dem Tode nahe, bis Parzivâl geboren ist. Der Dämon ist ein Motiv aus der Mythologie, religiös belegt und hier pragmatisches Referenzsignal. Direkt nach Parzivâls Geburt wird Herzeloide als stolze und erschöpfte Mutter beschrieben. Die Bemerkung,

„Es [= Herzeloides Kind] war am Licht. Sie hatte es vollbracht“
(RR 249,15)

⁶¹⁰ Vgl. Mackensen 1985, S. 231.

greift zum einen die Befürchtungen und sorgfältigen Vorbereitungen auf, mit denen Herzloyde auf die Geburt Parzivâls gewartet hatte.⁶¹¹ Zum anderen wird hier angesprochen, dass sich Herzloyde mit Parzivâls Geburt ihrem Ziel, Gottesmutter des neuen Heilands zu werden, entscheidend genähert hat (Vgl. RR 202,36-203,27).

Bei Wolfram wird Herzloydes Äußeres nur noch einmal, kurz nach Parzivâls Geburt erwähnt. In ihrer Tätigkeit als Parzivâls Amme hebt der Erzähler die Zartheit ihrer Brustspitzen hervor. Er bezeichnet sie als „diu rôten vâlwelohnten mâl“ (P 113,6) und weist damit auf die Besonderheit hin, dass Herzloyde als Königin Parzivâl selbst die Brust gibt. Er betont auch noch ihre Treue zu Gahmuret⁶¹², indem er erklärt, dass sie sich über Parzivâl freut, ihre Trauer um Gahmuret jedoch größer ist (Vgl. P 113,27-114,4):

„ir ougen regenden ûf den knabn.
 si kunde wîbes triwe habn.
 beidiu siufzen und lachen
 kunde ir munt vil wol gemachen.“
 (P 113,29-114,2)

Bei Muschg gibt Herzloydes Äußeres die Rolle wieder, die diese Romanfigur jeweils spielen möchte und auch deren Befindlichkeit dabei: Gahmuret begehrt sie als mächtige Königin und Minneherrin, ihre Ausstrahlung zeigt dabei Strenge; weiche Züge zeigt sie als Liebende und frisch Vermählte und passt sich dabei in der Kleidung an Gahmuret an: als Schwangere und Mutter gilt ihre gesamte Aufmerksamkeit Parzivâl, sie wirkt dabei ängstlich und angestrengt, erst kurz vor ihrem Tod zeigt sie ihre Gefühle offen.

Wolfram stellt eine makellose Schönheit dar und folgt damit, wie im Kapitel eingangs erwähnt, der im Mittelalter gebräuch-

⁶¹¹ Vgl. ihr Verhalten nach Trines Tod (Vgl. RR 215,29-36; 216,21-26), bei Lâhelins Besuch (Vgl. RR 235,12-237,11) und als Hochschwangere (Vgl. RR 245,11-39).

⁶¹² Ausgiebig lobt der Erzähler die Treue zu Gahmuret (Vgl. P 116,19-117,6).

lichen Methode, damit auch auf ihre Tugendhaftigkeit zu verweisen.

7.1.1.3. Verhalten zu Gahmuret

7.1.1.3.1. Vom Kennenlernen bis zur Hochzeitsfeier

„sie wollte *ihn* - [...] sie wollte keinen andern“
(RR 878,6.13f.),

erklärt Lähelîn Parzivâl im „Roten Ritter“ zu Herzelaydes Entscheidung für Gahmuret.⁶¹³ Herzelayde konzentriert sich in beiden Erzählwerken auf Gahmuret (Vgl. RR 39,13ff.; P 62,21ff.).

Im „Roten Ritter“ reagiert Herzelayde „mit Nachdruck und Empörung“ (RR 39,12) darauf, dass Gahmuret sich unangemeldet vor ihrer Burg niedergelassen hat. Sie fragt:

„WER HAT MIR DAS GETAN?“
(RR 39,13)

Herzelayde fühlt sich provoziert durch die Nichtbeachtung ihrer Person und Position. Die Fassungslosigkeit (Vgl. RR 39,9-12; 40,39-41,1) weicht einer Neugierde. Mithilfe von zahlreichen Fragen (Vgl. RR 41,5-43,14) möchte Herzelayde Gahmuret kennen und verstehen lernen⁶¹⁴, um sich sein Verhalten ihr gegenüber erklären und ihre Überlegenheit in der Situation wiedergewinnen zu können. Das gelingt ihr jedoch nicht:

„Die Königin von Frankreich, sagt Frau Herzelayde in ungläubigem Hohn, ist dem König von Frankreich angetraut, soviel weiß man. Gewiß, sagt Sigûne, nur liebt sie den Jugendfreund darum um so mehr. Es bleibt seine Sorge, wie er ihr die Treue halten kann, ohne sie mit anderer Liebe zu kränken. Was für ein Mann! Flüstert Frau Herzelayde nach einer Pause, und der Hohn erstickt ihre Erschütterung nicht ganz.“
(RR 43,17-23).

⁶¹³ Parzivâl lernt Lähelîn im „Roten Ritter“ als Begleiter seiner Familie kennen, nachdem er diese auf dem Rückweg vom Gral wiedergefunden hat. Im „Parzivâl“ kommt es zu dieser Begegnung nicht.

⁶¹⁴ Hier erfährt der Leser die Gahmurethandlung in verkürzter Nachholtechnik, die im „Parzivâl“ der Schilderung des Kanvoleiser Turniers als erstes Buch vorangestellt ist.

Diese Textstelle hat keine Parallele bei Wolfram. Sie dichtet die bei Wolfram vorliegenden Angaben zur Königin von Frankreich weiter und baut ein Gespräch zwischen den beiden Frauen Sigûne und Herzelayde ein.

Hinter Herzelaydes Befehl, Gahmuret zur Begrüßung zu sich zu bitten, steht zu diesem Zeitpunkt nur ihre Empörung als dass jemand ihr als Königin keinen Respekt bzw. keine Aufmerksamkeit gezeigt hat. Sie begehrt Gahmuret hier noch nicht als Ehemann - zu groß ist die Befremdung über das, was sie über seinen Lebenswandel erfahren hat.⁶¹⁵

Bei Wolfram scheint Herzelayde Gahmuret gegenüber von Beginn an aufgeschlossen zu sein. Neugierig erkundigt sie sich nach dem Zeitpunkt seines Einzugs (Vgl. P 62,26f.)⁶¹⁶ und der Erzähler bemerkt, sie habe ihm gerne das Gastrecht gewährt (Vgl. P 64,24-65,3). Erwartungsvoll sieht Herzelayde Gahmurets Teilnahme am Turnier entgegen (Vgl. P 69,24-28).⁶¹⁷

Im „Roten Ritter“ erscheint Gahmuret auf Herzelaydes Anordnung hin in ihrem Burghof (Vgl. RR 46,10-35).⁶¹⁸ Seine Bewaffnung registriert sie genau (Vgl. RR 46,36-40). Diese deutet für Herzelayde auf seine Bereitschaft zur Teilnahme am Turnier hin. Daher wirken seine Ablehnung einer Teilnahme⁶¹⁹, seine Anspielungen zu seiner Ritterkunst und seinem Erfolg bei Frauen

⁶¹⁵ Sein Verhalten und seine Handlungsmotivationen bilden einen Gegensatz zu ihrer Erziehung auf der Gralsburg und ihren Lebensmaximen, die von Strenge und Pflichtbewußtsein bestimmt waren bzw. sind (Vgl. RR 202,23-203,27; 206,24-32). Der Erzähler erklärt zu den Gralsrittern und -jungfrauen: „Sie büßten, indem sie Herrschaft übten. Und nichts war ihnen so verboten wie die Lust“ (RR 205,27f.) und spricht von „ihrer Strenge in allen Dingen“ (RR 208,15).

⁶¹⁶ Im Gegensatz zu Muschg zieht Gahmuret hier pompös in die Stadt ein (Vgl. P 62,28-64,3); Herzelaydes Schönheit bewegt ihn (Vgl. P 64,4-10) und er hat eine Teilnahme am Turnier geplant (Vgl. P 62,24-65,3).

⁶¹⁷ Bei Wolfram nimmt Gahmuret am Kanvoleier Turnier teil, um seinem Vetter Kaylet beizustehen (Vgl. P 67,29-68,16). Die Äusserung: „'wê war ist er komen, von dem ich wunder hân vernomen?'“ (P 69,27f.), zeigt deutlich Herzelaydes Neugierde.

⁶¹⁸ Auch hier zieht Gahmuret prunkvoll mit großem Gefolge ein, aber als Letzter, so wie der Erzähler hinzufügt, „als gehöre er nicht dazu“ (RR 46,29).

⁶¹⁹ Muschg (in: Götz 1992, S. 212) betont in der Stellungnahme zum „Roten Ritter“ ausdrücklich, dass Gahmuret eine Teilnahme am Turnier generell ablehnt.

zusammen mit der fehlenden Ehrerbietung Herzelayde gegenüber (Vgl. RR 47,29-49,15) auf sie überheblich und formverletzend:

„Eure Bescheidenheit ist unverschämt. Ihr werdet Eure Kunst sehen lassen müssen, damit Eure Geringschätzung keinem Mißverständnis begegne. Das begegnet so oder so. Dann muß ich mich deutlicher ausdrücken, denn Ihr seid auf meinem Boden. Wenn die Herren keine Herausforderung für Euch bedeuten: ich wünsche eine zu sein. Und darum sende ich Euch gegen die Belagerer ins Gefecht. Ihr werdet mir nicht abschlagen, mein Ritter zu sein. Ich will wissen, ob Ihr so gut seid wie Euer Wort. [...] Wer redet von Glück? Ich gebe Euch ein Amt. [...] Mein Unglück, Herr, laßt meine Sache bleiben. Dafür vernehmt mein Gebot: Ihr rüstet Euch und mischt Euch da unten in den Streit. Sie nennen ihn die lustige Buhurt. Denn lustig schlagen sie aufeinander. Diese Lust vergällt Ihnen, wenn Ihr könnt, und zeigt ihnen den Meister. Das tut als mein Ritter, da es Euch bisher gefallen hat, grußlos Euer Geschäft zu betreiben, als gäbe es hier kein größeres. [...] Ihr geruht zu vergessen, was ich über mein Unglück sagte. Ich fordere es heraus! Ich will stärker sein als Euer Unglück und wage die Probe. Ihr werdet den Helm aufsetzen und Euch zeigen, hier an meinem Turnier. Dafür hab ich's stillstehen lassen. Also nehmt Partei und faßt Euch ein Herz. Wenn ich kämpfen soll, erlaßt mir den Helm. Er macht mich fest. Das will ich hoffen! erwiderte sie . - Oder wollt Ihr gar, daß Euch jeder Bube treffen kann? Ihr sollt Euch bedecken, Herr Gahmuret! Sie war rot geworden und wieder blaß“

(RR 48,14-22.25.30-35; 49,9-13.15-18)

Herzelayde will Gahmuret herausfordern und ihn ihren Regeln unterwerfen - als Ritter in ihrem Dienst steht sie als Landes- und Minneherrin zugleich über ihm⁶²⁰ (Vgl. RR 48,14.19-21.25.30f.)⁶²¹. Gahmurets undurchsichtige Art stößt sie ab und fasziniert sie zugleich, denn sie sieht sein „Gesicht“ (RR 47,11) nicht⁶²². Dass er den Wahlspruch ihrer Herkunft nennt⁶²³, der für ihn keine besondere Bedeutung zu haben scheint⁶²⁴, weckt ihr Interesse. Muschg bringt hier Elemente der höfischen Kultur als pragmatische Referenzsignale extratextueller Inter-
textualität mit ein, verfremdet diese aber mit Elementen mo-

⁶²⁰ Zum Machtverhältnis zwischen Mann und Frau beim Frauendienst vgl. „Frauendienst“ in: SWbMed = Sachwörterbuch der Mediävistik. Hg. Peter Dinzelsbacher. Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenausgabe; 477), S. 262.

⁶²¹ Als Ehemann begehrt sie ihn in dieser Situation noch nicht. Muschg fügt hinzu (in: Götz 1992, S.212): „Nach allem, was sie hört, ist er nicht zu kriegen. Er hat schon zwei Frauen, und er hat auch schon einen Sohn gezeugt.“

⁶²² Das heisst: Herzelayde erkennt nicht, was hinter Gahmurets Verhalten „steckt“, sie kann es nicht einordnen bzw. deuten; Gahmuret bleibt für sie rätselhaft, wie maskiert.

⁶²³ Dieser lautet: „Haben als hätte man nicht“ (RR 49,25). Vgl. dazu RR 208,10.

⁶²⁴ Zumindest hat der Spruch für ihn eine grundlegend andere Bedeutung als für Herzelayde: Während Gahmuret mit seinen privaten Verbindungen, Verpflichtungen und Gütern verfährt, als hätte er diese nicht, soll Herzelayde sich trotz ihrer hohen Geburt um weltliche Dinge - Ordnung im Königreich, Zeugung eines Kindes - kümmern, ohne dabei Lust zu empfinden.

derner Soziokultur: Herzelayde verlangt von Gahmuret einen Minnedienst - sie macht sich aber sowohl ohne vorherige Absprache als auch gegen seinen Widerstand zu seiner Minneherrin und ändert dafür den Turnierverlauf.

Heutige Umgangssprache wird durch altertümlichen Satzbau und mittelalterliche Fachbegriffe, beispielsweise „Buhurt“ (= mittelalterliches Reiterkampfspiel), „Bube“ (= Trossknecht, Schildknappe) verfremdet, die als Referenzsignale für soziokulturelle Einflüsse bzw. Hintergründe (Extratextualität) auf syntaktischer und lexikalisch-semantischer Ebene wirken. Bei dem Turnier konzentriert Herzelayde sich ausschließlich auf Gahmuret:

„Er [= Gahmuret] hatte die Belagerten zum fünften Punktesieg geführt und Lähelîn aus dem Gefecht gezogen. Da griff er sich an den Kopf. Frau Herzelayde umklammerte die Brüstung mit beiden Händen. Ihren Schrei hielt sie zurück. [...] Der kleine Zug [= Trauerzug aus Anschouwe] hielt an, als er die Linde des Kampfgerichts erreichte. Da hatten sich bereits die Franzosen niedergelassen, und so begegnete eine Trauergesellschaft der andern, wobei die erste längst zum Jubeln übergegangen war. Gab ihnen Gahmuret nicht Grund dazu, trug er nicht ihre Farben? Frau Herzelayde hatte es wohl bemerkt, mit Beklemmung und tiefem Mißvergnügen. Die ihr nahestand und die sie fast vergessen hatte, Sigûne, sah die Herrin heiß und kalt werden. Sie fieberte mit Gahmuret; sie erstarrte beim Anblick derer, die es wagten, sich seine Taten gutzuschreiben. Das Turnier, von dem er sich abgewandt hatte, begann nun erst recht zu rasen; die Frau achtete darauf so wenig wie er. Sie sah, wie sein Haar mit dem letzten Sonnenstrahl verblaßte.“
(RR 55,17-20.35-56,6)

Herzelayde begleitet Gahmurets Einsatz emotional⁶²⁵ und steht nach dem Turnier noch eine Zeitlang wort- und tatenlos am Fenster. Die Hinweise des Erzählers, dass „der erste [Stern], Frau Venus, eben zu zwinkern begann“ (RR 56,18) und „[d]er Mond, [...] gelb und riesig [...] aufgegangen ist“ (RR 57,24f.), deutet darauf an, dass Herzelaydes nun Gahmuret zum Mann begehrt.⁶²⁶

⁶²⁵ Die Stelle RR 56,1-3 hat nicht eindeutig Sigûne oder Herzelayde als Subjekt. Sinngemäß setze ich hier Herzelayde ein.

⁶²⁶ Der Venusstern gilt als Symbol für zwischenmenschliche Liebe (Vgl. „Venus“ in: Sachwörterbuch der Mediävistik 1992, S. 865) und der Mond steht unter anderem als Zeichen für Gefühl und Sexualtrieb (Vgl. „Mond“ in: IlexSymbole 1986, S. 121f.). Zudem gehört der Glaube an die weissagende Kraft von Himmelskörpern zur mittelal-

Der inhaltliche Rahmen orientiert sich gleichsam als Übernahme einer Folie (Hypertextualität), aber auch als Hinweis auf eine Strukturrepräsentation, das heißt eine metaphorische Intertextualität, an der mittelalterlichen Kultur und an Wolframs „Parzivâl“. Der Stil ist auch hier umgangssprachlich, dem Trivialroman nah, syntaktische und lexikalisch-semantische Referenzsignale deuten auf heutige soziokulturelle Einflüsse. Mit Symbolen der mittelalterlichen Volkskultur wird gespielt, beispielsweise „zwinkert Frau Venus“.

Im Gespräch mit Kyberg zeigt sie, dass sie für dieses Ziel auch gesellschaftliche Werte und Normen zu übertreten bereit ist. Weder zögert sie, gegen die offiziellen Turnierregeln zu verstoßen⁶²⁷, noch christliche Tradition und das Gebot der Menschlichkeit zu ignorieren: Sie erklärt das Turnier vorzeitig für beendet und Gahmuret zum Sieger (Vgl. RR 58,37-61,3). Trotz der Todesfälle in seiner Familie⁶²⁸ und der vielen Schwerverletzten befiehlt sie für den Abend ein Bankett in Gahmurets Zelt (Vgl. RR 61,4-26).

Im „Parzivâl“ verhält Herzeloide sich erst konventionell: Sie erkennt Gahmuret „den hoesten prîs“ (P 82,4) zu, nachdem ihr sein zerstocheener Waffenrock gebracht wurde (Vgl. P 81,15-20). Unkonventionell⁶²⁹ ist ihr anschließendes unangemeldetes Erscheinen in seinem Zelt (Vgl. P 82,30-89,2), einer Königin gemäß ihr dortiges Auftreten, denn sie kommt in Begleitung vie-

terlichen Volkskultur und hat Eingang in den „Roten Ritter“ gefunden. Dort lesen die Gralsbotin Kundry und Kyôt die Sterne, Condwîr âmûrs spricht darüber zu Kyôt und mit Parzivâl und Sigûne spricht darüber mit Schionatulander (Vgl. RR 201,14-16; 268,11-14; 439,25 u. RR 444,35-445,16; 826,17-25).

⁶²⁷ Sie läßt das Turnier nach dem Vorturnier abbrechen. Würde sie so wegen der vielen Verletzten entscheiden, könnte man das Verhalten als sozial bezeichnen. Diese interessieren sie jedoch nicht, so dass sie Kyberg, der sie auf den Zustand der Verletzten hinweist, sarkastisch antwortet: „Sie mögen ihr Bett nehmen und wandeln“ (RR 61,25).

⁶²⁸ Am Tag des Vorturniers erhält er die Nachricht vom Tod seines Bruders und seiner Mutter (Vgl. RR 55,28-34; 61,9f.).

⁶²⁹ Obleich in der Realität in höfischen Kreisen als unschicklich angesehen, ergreift die höfische Frau auch in anderen mittelalterlichen literarischen Werken bei der Werbung um einen Mann die Initiative. Vgl. Alwin Schultz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Aufl. 2 Bde. Leipzig 1889, Bd. 1, S. 464f.

ler Edeldamen, bietet Gahmuret und allen Anwesenden als Landesherrin den Begrüßungskuss und begrüßt Gahmuret förmlich (Vgl. P 82,30-83,1.11-24; 84,19). Erst als Gahmuret von seinem Vetter Kaylet auf seinen Sieg und die damit errungene Heirat mit Herzeloide angesprochen wird, wendet sie sich mit den Worten

„swaz mines rehtes an iu sî,
dâ sult ir mich lâzen bî:
dar zuo mîn dienst genâden gert.“
(P 87,1-3)⁶³⁰

an Gahmuret. Deutlich, aber höflich nennt sie ihr Begehren und bittet ihn, den Rechtsspruch abzuwarten (Vgl. P 88,23-30). Geschickt argumentiert sie mit dem Wunsch, seinen Ritterdienst belohnen, ihm aber die Wahl der Annahme lassen zu wollen und aus Achtung vor ihr und allen Frauen bis zum Rechtsspruch in Kanvoleis zu bleiben.

Während Herzeloide im „Parzivâl“ bei ihrem Besuch in Gahmurets Zelt ruhig wirkt, kann sie dort im „Roten Ritter“ nur mit Mühe ihre Fassung wahren. Da sie bei Muschg aufgrund ihrer Begegnung mit Gahmuret und ihrer Informationen über ihn sicher sein kann, dass Gahmuret die Initiative zu einer Heirat mit ihr nicht ergreifen und eher ablehnend reagieren wird, erscheint sie in der Rolle der Mächtigen – als Königin von Wâleis mit Gralsabstammung, um ihren Willen, die Heirat mit Gahmuret durchzusetzen: Als solche erklärt sie das Turnier für beendet, Gahmuret zum Sieger, zu ihrem Herrn und zum Herrn über Wâleis (Vgl. RR 64,3-12.17f.). Gahmuret schweigt dazu, auch, als er zu Herzeloide gesetzt wird (Vgl. RR 65,1-5), diese seinem Vetter Kaylet als Verwandte das Knie streichelt (Vgl. RR 65,33-66,6), den Abgesandten Frankreichs zurechtweist (Vgl. RR 66,9-25), ihn um eine Willenserklärung bittet (Vgl. RR 68,29f.) und schließlich zur Entscheidung des Siegers ein Gericht bestimmt:

⁶³⁰ Vgl. P 87,1-6.

„Und wenn die Glocke Mittag schlägt, wollen wir unser Recht hören, mein Herr Gahmuret und ich“
(RR 68,46-69,2)

Muschg spielt hier mit der Tradition und dem alten Gesetz, dass die Frau dem Ehemann untersteht, d. h. seiner „huote“. Allerdings wirkt der konkrete Gebrauch an dieser Stelle zur oben genannten Bedeutung destruktiv, als Beispiel für negative Intertextualität als Form der Tropik. Ebenso wie anstatt „Gahmuret“ z. t. „Herr Gahmuret“ verwendet wird, steht anstelle von „Herzeloide“ oft „Frau Herzeloide“ entsprechend der mittelalterlichen Verwendung als Hinweis auf ihre Rolle als Königin oder Minneherrin, das heißt auf pragmatischer Ebene als Marker für extratextuelle Intertextualität, also soziokulturelle Elemente, ebenso bzw. mehr aber für dieselbe Form und Funktion in Wolframs „Parzival“, demnach als Marker für Intertextualität im engeren Sinn für die Einzeltextreferenz.

Durch sein Verhalten fordert Gahmuret heraus, dass Herzeloide ihn wie ein Objekt behandelt und trotz seines Schweigens davon ausgeht, ihren Willen und das heißt ihn zum Ehemann zu bekommen.

Zurückhaltender verhält Herzeloide sich im „Parzival“: Dort wartet sie die Trauermesse⁶³¹ ab, erhebt dann im Beisein der Turnierteilnehmer ihren Anspruch auf Gahmuret, führt mit ihm darüber ein kontroverses Gespräch und lässt anschließend einen Richter darüber entscheiden⁶³² (Vgl. P 93,29-95,29). Hier erklärt Herzeloide Gahmuret offen ihre Liebe:

„\`Ir sult die Moerinne
lân durch mîne minne.
[...]
wan mirst nâch iwerr minne wê.“

⁶³¹ Dort gedenkt Gahmuret seiner verstorbenen Familienmitglieder.

⁶³² Vogel (Ursula Vogel: Vom tumben Toren zum Familienvater. Literaturwissenschaftler und Romancier: Adolf Muschg erzählt die Geschichte von Parzival nach. In: Der Tagesspiegel, 12.09.1993, Literatur, S. 7) erklärt: „Der Rechtsanspruch auf Eheschließung, den Herzeloide aus seinem Turniersieg ableitet und gegen konkurrierende Ansprüche durchsetzt, hat seine Logik und Notwendigkeit innerhalb der feudalen Mentalität.“

(P 94,11f.16)

Als das Gericht Herzelayde Recht gibt, äußert sie zwar Gahmuret gegenüber: „hêr, nu sît ir mîn.“ (P 96,7), aber auch:

„`hêr, nemt iu selbe ein zil:
ich lâz iu iwers willen vil“
(P 97,5f.)

Aus dem Glück, Gahmuret zum Mann gewonnen zu haben und aus Liebe zu ihm will sie ihm alles das gewähren, was ihn zufrieden und glücklich macht (Vgl. P 96,7-97,12).

Im „Roten Ritter“ besucht Herzelayde Gahmuret allein und unangemeldet in seinem Zelt, ohne den Richterspruch abzuwarten. Sie kommt als liebende Frau, nicht als Königin, und möchte ihn als Person, das heißt seine Gefühle gewinnen⁶³³:

„Herr, sagte Frau Herzelayde. Er hob den Kopf. Ich möchte Euch froh machen, sagte sie. Er erwiderte mit gewöhnlicher Stimme: Wenn Euch das gelingen soll, bindet mich nicht an Eure Hut. Bin ich bei Troste, muß ich fahren. Haltet Ihr mich fest, so muß ich mir nehmen, was mir nicht gegeben wird. Wenn Ihr mein seid, sagte sie, seid Ihr frei. Euer Wille geschehe. Ihr sollt leben, wie es Euch gefällt. Frau, sagte er, Ihr seid gut. Tretet doch näher. Sie gehorchte und setzte sich auf seinen Schoß“
(RR 70,38-71,9)

Muschg hat hier in freier Übersetzung und Zusammensetzung Elemente aus der Szene bei Wolfram nach dem Richterspruch, also in veränderter Handlungsfolge, eingebaut (s. o. P 96, 7 u. P 97,5f.). Passend zur veränderten Situation stehen Herzelaydes Worte im „Roten Ritter“ im Konjunktiv. Das Referenzsignal auf den „Parzivâl“ auf syntaktischer und lexikalisch-semantischer Ebene ist auf diesen beiden Ebenen und auf der pragmatischen verfremdet worden.

Als Gahmuret Herzelayde die Trauung vorschlägt, wertet sie das als ein Zeichen seiner Liebe und wirkt glücklich:

„Frau Herzelayde fühlte sich aus Fleisch und Blut. Voller Leben war auch die Hand, mit der sie die Hand des Mannes hielt. Sie hatte ihn während

⁶³³ Herzelayde erlaubt Gahmuret im „Roten Ritter“ ebenso wie im „Parzivâl“ an Turnieren teilzunehmen (Vgl. P 96,9f.; 97,5f.).

des Ganges von seinem Zelt hinauf in ihre Burg nicht losgelassen. Rede und Widerrede vom Hügel herüber, wo die Ritter tagten, hatten in ihr Ohr geklungen wie ein fernes Gezwitscher. Sie war neben dem Mann gegangen wie auf einer neuen Erde. Sie fühlte sich geführt, und die Sonne über der Welt war für sie allein aufgegangen“
(RR 72,28-35)

Der Sprachstil ist hier umgangssprachlich und erinnert an einen Trivialroman mit lexikalisch-semanticen Referenzsignalen wie den Wendungen „aus Fleisch und Blut“, „wie auf einer neuen Erde“ und „die Sonne ... war für sie allein aufgegangen“.

Dieses Glück will Herzelayde festhalten und sorgt deshalb für den schnellstmöglichen Vollzug der Trauung⁶³⁴: sie befiehlt, den Kaplan und Sigûne zu holen (Vgl. RR 72,39f.); sie wählt die Trauzeugen aus (Vgl. RR 73,13f.) und spricht - wie sich aus den Andeutungen des Erzählers schließen lässt (Vgl. RR 73,18-21) - das Ja-Wort entgegen dem Brauch vor Gahmuret. Gahmurets einzige Regung besteht dabei aus seinem Ja-Wort. Anschließend gehen beide „Hand in Hand“ zur Gerichtssitzung, sie „eine Spur voraus“ (RR 80,21f.). Dort ergreift Gahmuret zwar das Wort⁶³⁵, redet jedoch ausschließlich über sein Verhältnis zur Königin von Frankreich (Vgl. RR 80,30-35).

Auch Herzelayde erwähnt in ihrer anschließenden Rede die Trauung nicht - dafür spricht sie „mit Ergriffenheit“ (RR 81,10) von einem Glück, das ihr zuteil geworden sei (Vgl. RR 81, 10-18) und wirkt wie eine von Liebe erfüllte Frau⁶³⁶. Während an ihrem Hof Gahmurets „Rechtmäßigkeit als Herr von Wâleis“ (RR 83,34f.) in Frage gestellt wird und man vermutet, er betreibe Zauberei (Vgl. RR 83,7-35), scheint Herzelayde „es für natürlich zu halten, daß er [= Gahmuret] Wunder wirkte“ (RR 83,36).

⁶³⁴ Diese Form der Eheschließung beginnt sich im Hochmittelalter zu etablieren. Vgl. „Hochzeit“ in: Sachwörterbuch der Mediävistik 1992, S. 358.

⁶³⁵ Der Erzähler äussert dazu: „Immerhin war es Herr Gahmuret, der sprach, nachdem sich der Kreis für das Paar wie von selbst geöffnet hatte. Und was sprach er nun? Zeigte er mit Worten an, was man mit Augen sehen konnte? [...] Anfangs hätte man seine Worte für eine Liebeserklärung an Frankreich halten können, hätte ihnen der Auftritt nicht widersprochen, und schlagend tat er es ja nicht gerade“ (RR 80,27-29.36-38).

⁶³⁶ Das wird auch an ihrer äusseren Erscheinung deutlich, beispielsweise RR 81,8f.

Gahmuret wird von ihr zu diesem Zeitpunkt noch als Erlöser gesehen. Dazu gehört für sie, dass er sich von den anderen abhebt. Dass er „Wunder wirkt“, bringt ihn in eine Analogie zum biblischen Jesus, vor allem deshalb, weil er wie Jesus körperliche Gebrechen heilt.⁶³⁷ Dieser Intertextualitätsmarker liegt auf der pragmatischen Ebene.

Herzeloide möchte Gahmuret besitzen, und „alles, was mit ihrem Herrn [= Gahmuret] in Verbindung stand, erhoben sehen“ (RR 84,24f.). Deshalb bemüht sie sich um die Ritterehre für Gahmurets Knappen, obgleich sie, wie der Erzähler weiß, „diese Ritterschaft nicht ganz ernst nahm“ (RR 84,22).⁶³⁸ Zusätzlich möchte sie damit Sigûne einen Gefallen tun⁶³⁹, um ihr Glück zu teilen, denn jetzt sieht sie in Sigûne eine Frau und zeigt Verständnis für deren Gefühle (Vgl. RR 85,1-3). Herzeloide spielt mit höfischen Konventionen und probiert, welche Möglichkeiten diese für die Umsetzung ihrer eigenen Interessen bieten.

7.1.1.3.2. Von der Hochzeitsfeier bis zu Gahmurets Aufbruch

Herzeloide habe schon bei der ersten körperlichen Vereinigung mit Gahmuret den Gedanken an ein eigenes Kind gehabt, erklärt der Erzähler (Vgl. RR 84,30-36).⁶⁴⁰ Bei der Lehensvergabe an Lâhelîn vor der Hochzeitsfeier spricht Herzeloide so, als sei sie dessen gewiss, von ihrem und Gahmurets Sohn als von dem „Der da kommen wird“⁶⁴¹ (RR 88,5) – ein Ausdruck, der den Sohn

⁶³⁷ Der Erzähler erklärt: „Ein Wunder ereignete sich allerdings. Die Herrn Gahmuret Glück wünschten, mit ritterlichem Handschlag, fanden sich geheilt, nachdem er sie berührt hatte.“ (RR 83,16-18). Vgl. auch weiter RR 83,18-25.

⁶³⁸ Herzeloide spielt mit Instrumenten religiöser und höfischer Tradition – benutzt diese als Mittel, um ihren Willen durchzusetzen.

⁶³⁹ Herzeloide ahnt, dass sich zwischen Sigûne und Gahmurets Knappen Schionatulander eine Liebesbeziehung entwickelt (Vgl. RR 41,2-35; 72,39-73,2).

⁶⁴⁰ Herzeloide erscheint das Gesicht von Gawan, dem kleinen Neffen von König Artûs, der auch bei ihrem Turnier dabeigewesen ist (Vgl. RR 29,20-25).

⁶⁴¹ Adolf Muschg verwendet für die Sichtweise seiner Mutter über ihn einen ähnlichen Ausdruck, denn er erklärt, dass sie „beschäftigt blieb: mit mir; oder besser mit Dem [sic], der da kommen sollte, durch mich und sie“ (Muschg 1981b, S. 94).

in Anlehnung an das Apostolische Glaubensbekenntnis⁶⁴² als neues Gotteskind, das heißt als den Messias bezeichnet. Dahinter steht die Lehre des Grals, nach der die in die Welt berufenen Gralsjungfrauen die Aufgabe haben, einen „neuen Heiland“ (RR 203,24) zu gebären und aufzuziehen (Vgl. RR 202,30-203,27). Zu diesem Zeitpunkt bestimmt jedoch noch Gahmuret Herzeloyses Denken und Handeln - ihn begehrt sie körperlich, ihn möchte sie in Besitz nehmen (Vgl. RR 84,33-85,1.18-21). Dass Gahmuret nicht lange in Kanvoleis bleiben wird, ahnt sie schon jetzt (Vgl. RR 71,1-4; 87,9-13; 93,8f.). Herzeloysde sehnt sich nach Gahmurets Gegenliebe. Seine Abwesenheit weckt in ihr das Misstrauen, sie sei ihm gleichgültig (Vgl. RR 84,37-85,1), und die Angst, sie könne ihn bald verlieren. Diese Gedanken beherrschen Herzeloysde dermaßen, dass sie diese Gurnemanz gegenüber äußert⁶⁴³:

„Frau Herzeloysde zögerte, den einzelnen Mann dort unten mit den Augen loszulassen. Sigûne! hatte sie befohlen, bitte unsern Herrn zu uns und weich nicht von seiner Seite! Unten vor dem Tor war noch immer keine Nichte zu sehen. Herzeloysde trat an die Brüstung, als wolle sie sich hinunterstürzen, und schrie: Gahmuret! Gahmuret! Es kümmerte sie nicht, daß ihre Stimme grell geworden war. Wie konnte der Mann dort unten nichts gehört haben? [...] Unten war der Ritter mit der Kapuze aus dem Tor getreten und rührte an Herrn Gahmurets Schulter. Frau Herzeloysde flüsterte: Es ist der Tod! und barg ihre Stirn an des Grafen Schulter, der sie mit dem linken Arm umfing. [...] Bleibt er mir, lieber Herr? fragte Frau Herzeloysde, und schien tiefer in Gurnemanz' Schulter zu sinken [...] Frau, sagte er, ich bin gekommen, weil alles auf Erden stirbt; darum darf die Ritterschaft nicht sterben. Sie ist von Gott und gilt mehr als unser Leben. Graf, sagte sie, redet mir nicht so, denn ich habe erst zu leben begonnen. Ja, Frau, sagte er, und das gefällt mir, wenn Ihr erlaubt. Es ist zwar nicht mehr an dem, daß ich Euch begehren dürfte. Um so mehr ist es an dem, daß ich den Wunsch ehre, der nichts begehrt als Euch. Tut er das, Gurnemanz? Fragte sie. - Tut er das im Ernst? [...] Frau Herzeloysde zitterte in seinen Armen. - Ich kenne kein Maß mehr, sagte sie, ich will nicht mehr mäßig sein!“

(RR 93,21-27.36-39; 94,4f.20-27; 95,15f.)

Den Tod personifiziert als einen Mann mit dunklem Kapuzenmantel und der Kapuze tief im Gesicht darzustellen, verweist ins-

⁶⁴² Im Apostolischen Glaubensbekenntnis heißt es: „von dort wird er kommen, ...“ oder „der da kommen wird, ...“, und weiter: „zu richten die Lebenden und die Toten“ (Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Hgg. Bischöfe Deutschlands und Österreichs und Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich. 9. Aufl. Osnabrück 1988, S. 20, I, Nr. 2,5).

⁶⁴³ Während Gahmuret bei den Turnierteilnehmern steht, sehen ihm Herzeloysde und Gurnemanz von einem Turm aus zu (Vgl. RR 88,39-93,20).

besondere auf mittelalterliche Darstellungen vom Tod, die im Volksglauben bzw. Aberglauben verankert sind.⁶⁴⁴ Ohne Parallele bei Wolfram handelt es sich hier um einen extratextuellen Marker auf pragmatischer Ebene. Die Gefühle scheinen Herzeloide fast zu überwältigen.⁶⁴⁵ Jedoch tritt sie mit den Worten, die sie danach im Beisein anderer mit Gahmuret wechselt, als zurückhaltende höfische Ehefrau auf (Vgl. RR 95,21-24; 100,4-7). Bei der Hochzeitsfeier lässt sie sich als Gastgeberin herab, ihre Gäste, Leute aus dem Volk zu bedienen. Es scheint, als wolle sie damit die Ungeduld verbergen, mit der sie ihr Hochzeitsbeilager erwartet (Vgl. RR 118,9-17).

Dagegen bittet Herzeloide im „Parzivâl“ Gahmuret zu Beginn der Hochzeitsfeier, mit ihr zu kommen: „\`nu habt iuch an mîne phlege\`“ (P 100,1), und führt ihn dann mit sich:

„juncfrouwen unt diu künegîn
in fuorten dâ er freude vant
und al sîn trûren gar verswant.
entschumphiert wart sîn riwe
und sîn hœchgemüete al niwe:
daz muose iedoch bi liebe sîn.
frou Herzeloide diu künegîn
ir magettuom dâ âne wart.
die munde wâren ungespart:
die begunden si mit küssen zern
und dem jâmer von den freuden wern.“
(P 100,8-18)

Wolfram macht deutlich, dass es sich hier um eine erfüllte Liebesbeziehung im höfischen Rahmen handelt. Über die Liebe zueinander vergessen Herzeloide und Gahmuret ihre Pflichten als Königspaar nicht⁶⁴⁶: Nach dem Hochzeitsbeilager befreit

⁶⁴⁴ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hgg. Hanns Bächtolt-Stäubli u. a. 10 Bde. 3. Aufl. Berlin 2000.

⁶⁴⁵ Nüchtern (Vgl. Nüchtern 1993, S. 19) kommentiert entsprechend: „Herzeloide wird am Furor des eigenen Fleisches beinahe irre“ und lehnt sich mit dem Ausdruck fast wörtlich an den „Roten Ritter“ an (Vgl. RR 136,9).

⁶⁴⁶ Auch Ortmann (Christa Ortmann: Ritterschaft. Zur Frage nach der Bedeutung der Gahmuret-Geschichte im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach. In: DVjs 47, 1973, S. 664-710, hier S. 699f.) und Ebel (Christine K. Ebel: Funktional-pragmatische und struktursyntagmatische Aspekte des heilsgeschichtlichen Kontextes am Beispiel der Herzeloiden-Figur in Wolframs von Eschenbach „Parzival“. New York at Albany, State University, Diss., 1991, S. 69 u. 73) sind der Ansicht, Wolfram stelle damit ein „vollkommenes Bild höfischer Existenz“ (Ortmann s.o.) dar.

Gahmuret Gefangene, beschenkt die Turnierteilnehmer (Vgl. P 100,19-22.26-101,4) und das Ehepaar nimmt an seiner Hochzeitsfeier weiter teil (Vgl. P 100,23-25). Mit dem Brauch, dass Gahmuret zu jedem Turnier ein Hemd von Herzeloide über seine Rüstung zieht und sie dieses danach trägt, betont der Erzähler anschließend die Verbundenheit und Liebe zwischen den Eheleuten (Vgl. P 101,9-20)⁶⁴⁷: Herzeloide sei von ihrer Liebe zu Gahmuret so erfüllt, dass sich dies in ihrer Schönheit und Tugendhaftigkeit ausdrücke:

„diu was als diu sunne lieht
und hete minneclîchen lîp.
rîcheit bî jugent phlac daz wîp,
und freuden mêre dan ze vil:
si was gar ob dem wunsches zil.
si kêrte ir herze an guote kunst:
des bejagte si der werlde gunst.
frou Herzeloide diu kûnegin,
ir site an lobe vant gewin,
ir kiusche was für prîs erkant.“
(P 102,26-103,5)⁶⁴⁸

Bei Muschg hören die Hochzeitsgäste, nachdem Herzeloide und Gahmuret die Hochzeitsfeier verlassen haben, laute Klageschreie. Sie interpretieren diese als Herzeloides lustvolle Schreie beim Vollzug der körperlichen Liebe mit Gahmuret (Vgl. RR 122,35-123,3.36-40; 124,14-17).⁶⁴⁹ Während Herzeloide sich darum kümmert, dass das Hochzeitszimmer hell erleuchtet bleibt (Vgl. RR 119,8-12; 132,25-30)⁶⁵⁰ und im Hochzeitsbett klagt

⁶⁴⁷ Bumke (Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. 6., neu bearb. Aufl. Stuttgart 1991 (= SM; 36), S. 57) bezeichnet dieses Ritual als „merkwürdig überzogen“. Dem ist zuzustimmen, es besteht jedoch die Erklärungsmöglichkeit, dass Wolfram dadurch Gahmurets Turniererfolge, Herzeloides Identifizierung mit dessen Ritterdasein und die Verbundenheit der Eheleute als aussergewöhnlich hervorheben wollte, um beide als würdige Eltern eines Gralskönigs darzustellen. Vgl. Kap. 6.1.1.2.

⁶⁴⁸ Entgegen Johnson (Sidney Johnson: Parzival und Gawan: Their Conflict of Duties. In: Wolfram-Studien 1970, S. 98-116, hier S. 108), der meint, Herzeloide stelle in Kanvoleis die Liebe zu Gahmuret über den Gral und die Liebe zu Gott, wird hier deutlich, dass sie sich durch die Liebe zu Gahmuret tugendhaft, fromm, hilfsbereit und selbstlos – das heißt gottgewollt verhält. Johnsons Aussage lässt sich anhand des Textes weder bestätigen noch entkräften.

⁶⁴⁹ Der Kyberg fürchtet, Gahmuret könne keine Treue geben, die Herzeloide aber brauche, während Gahmurets Knappen der Meinung sind, ihr Herr brauche das Ritterdasein, Herzeloide aber ein Kind (Vgl. RR 124,1-8).

⁶⁵⁰ Dazu kommentiert Muschg (in: Götz 1992, S. 212): „Sie hat [...] den Ehrgeiz, die Hochzeit und die Liebe zu beleuchten. Alles ist mit Kerzen umstellt [...]. Aufgebahrt eigentlich wie ein Heiliger, sein sacrum corpus.“

„'ja aus dem Klagen gar nicht mehr herauskam“ (RR 132,13f.), liegt Gahmuret „wie tot“ (RR 133,36)⁶⁵¹. Herzeloyses Fragen beantwortet er unpersönlich und förmlich, mit dem „Ton eines Fremdenführers und Dragomans“ (RR 133,24):

„Immer wieder betrachtete sie ihn: sein Gesicht, das sie betastete wie eine Blinde. Aber auch seine Lenden, über die sie ihr langes Haar fallen ließ, kamen ihr wie ein Gesicht vor, augenlos, monströs, eine schmale Mulde, in der sich dieser Stempel erhob, arglos und höhnisch, eine Fratze geilen Lebens, die kein Lebenszeichen von sich gab. Da war nichts als diese stehende Waffe, ein Grabscheit von eingeschränkter Beweglichkeit, die sich gleich blieb, wenn sie dieses Gesicht mit ihrem Leib begrub und verschlang“
(RR 133,11-18)

Die Darstellung findet keine Parallele bei Wolfram. Die Verwendung heutiger Umgangssprache verweist syntaktisch und lexikalisch-semantisch auf Extratextualität.

Herzeloysde kann sich Gahmurets Verhalten nicht erklären und schwankt zwischen „dem Zorn der Liebe, der Wachsamkeit des Mißtrauens“ (RR 133,31f.). Die verbale Verständigung, die sich Herzeloysde wünscht, kommt zwischen den beiden nicht zustande.⁶⁵² Ihre Überlegungen, ob Gahmurets Verhalten „ein Exempel mohrischer Liebeskunst“ (RR 133,32f.) sei, ob er sie als „irgendeine Frau“ (RR 133,39), „als ein Stück Fleisch“ (RR 134,3), eventuell noch mit „Herablassung“ (RR 134,10) betrachte oder ob er erst einmal zu sich finden müsse und ihr „Erbarmen“ (RR 134,19) brauche, führen zu keinem Ergebnis. Herzeloysde weiß aber, was sie will:

Sie hatte es hell werden lassen über seinem Gesicht, damit er ze Anschouwe sein sollte in seiner Hingerissenheit. Ihre Lust sollte der Spiegel sein, aus dem er sich ein neues Gesicht schöpfte. Und es sollte das Unerhörte zurückspiegeln: das vollkommene Da-Sein einer Frau, die so weit her gewesen“
(RR 133,25-29)

Der Marker auf lexikalisch-semantischer Ebene, der durch sein Mittelhochdeutsch als Marker auf Wolframs „Parzivâl“ verweist,

⁶⁵¹ Für Muschg (in: Götz 1992, S. 212) ist Gahmuret „ein entsetzlicher Dildo“ – ein scheinbar erfüllendes Lustobjekt, das sich als leblose Attrappe herausstellt.

⁶⁵² Es bleibt bei kurzen Wortwechseln wie z. B.: „Du, du, du! ... Ja, Frau?“ (RR 133,18-21).

„ze Anschouwe“, steht im Kontrast zum durchgehenden heutigen umgangssprachlichen Stil, deutlich gemacht durch Marker, die durch ihre Extension auf der syntaktischen und lexikalisch-semanticen Ebene strukturelle Qualität erhalten.

Herzeloyde sehnt sich nach einer erfüllten Liebesbeziehung⁶⁵³, in der ihre Liebe erwidert wird. Gahmuret erscheint ihr stattdessen immer kleiner⁶⁵⁴:

„Wollte er am Ende ein Däumling werden, nicht größer als sein Glied? Die Vorstellung schüttelte sie mit abscheulichem Gelächter. Und vor ihrem inneren Auge erschien die Jungfrau Maria mit ihrem verkürzten Sohn quer über dem Schoß. Wenn die Mutter Gottes keinen Rat wußte, wer sonst?“
(RR 135,5-9)

Der Däumling ist eine Figur aus dem Märchen. Das Referenzsignal auf pragmatischer Ebene bleibt isoliert durch den umgangssprachlichen Stil, der auch die Pietá u. a. durch die verfremdende Bezeichnung „Jungfrau Maria mit ihrem verkürzten Sohn quer über dem Schoß“ aus dem religiösen Zusammenhang herausnimmt.

Die Verbindung von Gahmurets Größe mit der Jesusfigur bereitet den Gedanken vor, dass ein Sohn ihr eine Befriedigung geben könnte, die sie bei Gahmuret nicht erhält. Im Gespräch mit der Mutter Gottes⁶⁵⁵ offenbart Herzeloyde ihre Gefühle:

„Ich liebe, Mutter Gottes, ich liebe wie verrückt. Ich kann mich dabei nicht im geringsten leiden und leide wie ein Tier. Ich liebe nur noch diesen Mann, der es mir antut, du hast keine Ahnung. Er saugt mich aus wie die Fliege im Spinnennetz. Ich habe es so nötig, ihn zu retten, und er spottet meiner Not, ohne es zu wissen, hoffe ich. Er will nicht gerettet sein, dafür lockt er mich in seine Rettungslosigkeit hinüber wie in ein schwarzes Loch. Ich glaubte mich zu kennen und war stolz darauf. Aber

⁶⁵³ In diesem Verhaltenszug zeigt nach die nach Claes (1994, S. 128) für Muschgs Figuren typische „Sehnsucht [...] nach dem ‚richtigen Leben‘“, d. h. die Bereitschaft der Figuren, für ein aus ihrer Sicht „normales“ Leben sich anzupassen. Herzeloyde ist anfangs dazu bereit, auf Gahmuret einzugehen, doch nur solange, bis sie merkt, dass sie auch dann nicht ein von gegenseitiger Liebe erfülltes Leben mit ihm führen kann.

⁶⁵⁴ Im „Dämmerschlaf“ (RR 134,32) erscheint ihr Gahmurets Kopf sogar „so weich [...], daß sie ihn hätte zerdrücken können; es war der übergroße, geknickte Kopf eines Ungeborenen“ (RR 134,34f.).

⁶⁵⁵ Das hölzerne Gnadenbild hat Ähnlichkeit mit Herzeloyde: „Ganz einfach, sagte die Jungfrau. – Dein Verflössener hat mich nach deinem Bilde schnitzen lassen. Es sollte dir als Morgengabe überreicht werden“ (RR 138,21-23).

seit ich erkannt bin vom Falschen, kenne ich mich gar nicht mehr. Denn er ist leider ganz der Rechte, es gibt überhaupt keinen besseren Mann“ (RR 136,13-21)

Inhaltlich geht Muschg weit über Wolframs „Parzivâl“ hinaus. Hier geht es um Selbstfindung, um einen Individualisierungsprozess, wie er in der mittelalterlichen Literatur nicht zu finden ist und als Marker auf heutige soziokulturelle Prozesse verweist. Das Gespräch mit der Mutter Gottes verfremdet die traditionelle Gebetsform – nicht nur durch den Sprachstil, sondern auch durch die nichtzitierten Beiträge der Muttergottesstatue, die die Unterhaltung wie ein Frauengespräch in heutiger Zeit erscheinen lassen.

Um sich nicht ihre Hilflosigkeit gegenüber Gahmuret eingestehen zu müssen, gibt Herzeloide vor, ihn retten zu müssen. Sie sieht sich dabei auch als Opfer, denn sie befürchtet, Gahmuret beherrsche ihre Gefühle und lösche ihre Identität aus (Vgl. RR 136,23-27). Die Mutter Gottes weist Herzeloides Anspruch, etwas Besonderes zu sein, erst zurück (Vgl. RR 136,28-39). Dann lobt sie Herzeloides Eigensinn, erkennt, dass Herzeloides Verhalten vom Gral beeinflusst ist wie ihr eigenes vom Himmel (Vgl. RR 137,2-15.17-22.31-36) und betrachtet sie schließlich als ihresgleichen (Vgl. RR 137,21f.; 138,3f.). Ihren Rat, „keinen Erlöser aus ihm [= Herzeloides Kind]“ (RR 138,40) zu machen, deutet Herzeloide als Verheißung eines Sohnes, die ihr eine neue, der Gralsart entsprechende⁶⁵⁶ Lebensperspektive gibt. Von nun an bestimmt nicht mehr Gahmuret, sondern die Erwartung eines Sohnes, Parzivâl ihr Leben⁶⁵⁷:

„Parzivâl, flüsterte sie, Mitten durch das Tal. Ich bin das Tal, durchschreite mich, mein Herr, mein Herz. Dafür brauchen wir keine Vermittlung. Ich muß mich selbst ins Mittel legen, ins Bett zu diesem Feenkönig, der nichts weiß. Der nicht einmal weiß, daß er mir Unsern Herrn bringen muß. Parzivâl“ (RR 139,25-29)

⁶⁵⁶ Vgl. s. o., vor allem RR 202,30-203,27 zur Lehre des Grals, nach der die auserwählten Jungfrauen einen „neuen Heiland“ aufzuziehen haben.

⁶⁵⁷ Einen ähnlichen Stellenwert hatte nach Muschg (1993c, S. 26) ein eigenes Kind für die Ehe seiner Mutter.

Die Großschreibung von „Mitten“ in der Satzmitte dient als Marker auf lexikalischer Ebene, um die Bedeutung des Namens „Parzivâl“ als feststehenden Ausdruck, konkret hier als Programm deutlich zu machen und hervorzuheben. Eine ähnliche Funktion hat der Marker „Unsern Herrn“. In Analogie zur Bezeichnung Jesu Christi in der Bibel handelt es sich um einen feststehenden Ausdruck, der die Bedeutung „Erlöser“ impliziert.⁶⁵⁸ Die Wendung „sich ins Mittel legen“ ist hier doppelt kodiert. Als Abwandlung der umgangssprachlichen Wendung „sich ins Zeug legen“ deutet es auf Herzeloyses Aktivität hin. Wörtlich genommen wird Herzeloysde zum Mittel für ihr Ziel und dass sie sich dafür in das gemeinsame Bett legt, ist Teil ihres Plans und wörtlich genommen für die Folgeworte. „Feenkönig“ verweist zwar auf die Märchen- und Sagenwelt, spricht hier aber wohl nur Gahmurets Nichtwissen ihres Plans an. Die Referenzsignale liegen hier auf der syntaktischen, lexikalisch-semanticen und auf der pragmatischen Ebene.

Der Name für den kommenden Sohn erweist sich vor dem Hintergrund der Handlung als schlüssig. Er bindet den Träger an Herzeloysde, denn seine Bedeutung erklärt diesen zum Subjekt, seine Mutter zum Objekt und damit Herzeloysde zu seinem Fundament, aber auch zum Opfer – ein Tal, das durchschritten und zurückgelassen wird. Herzeloysde sieht sich für den neuen Erlöser, ihren Sohn als Wegbereiter, Gahmuret dient ihr dabei als Mittel zum Zweck. Ihre Schreie in den „Flitterwochen“ (RR 148,22) sind jedoch Hilferufe: der Zorn, mit dem sie auf Sigûnes und Schiônatulanders harmonisches Beisammensein reagiert, zeigt ihren Neid (Vgl. RR 150,3-151,36), die Nähe, die sie zu Sigûne sucht, ihre Einsamkeit (Vgl. RR 151,27-152,4), der Befehl, den Kater Gurgri wegen seiner Kopulationsfreude beschneiden zu lassen, ihre Überempfindlichkeit (Vgl. RR 153,19-154,2). „Gurgri“ heißt bei Wolfram Gurnemanz' jüngster Sohn. Muschg

⁶⁵⁸ Vgl. Wolfgang Bauer/Irmtraud Dümatz/Sergius Golowin: Lexikon der Symbole. Mythen, Symbole und Zeichen in Kultur, Religion, Kunst und Alltag. 8. Aufl. München 1992 (= Heyne TB; 01/Heyne Sachbuch; 19, 43).

übernimmt den Namen für diese Figur und benennt auch Schiõnatulanders Kater so. Damit erweitert und verfremdet er das Referenzsignal. Katzen kommen im „Parzivâl“ nicht vor.

Herzeloyde ruft⁶⁵⁹ in ihrer Hilflosigkeit den Zauberer Klinschor und nennt ihm die Gründe dafür, um seinen Rat einzuholen: Sie möchte wissen, was sie gegen Gahmurets körperliche Passivität und gegen seine Emotionslosigkeit ihr gegenüber sowie gegen seine fehlende Zeugungsbereitschaft unternehmen kann. Bei Wolfram gibt es die Figur „Clinschor“. Clinschor ist wie Muschgs „Klinschor“ Herr von Schastelmarveile, jedoch weder wie bei Muschg Zauberer noch Eunuch. Das intertextuelle Referenzsignal erfährt hier eine Erweiterung.

Herzeloyde wünscht sich Gahmuret für ihre eigene Selbstbestätigung aktiv in der Liebe zu ihr⁶⁶⁰, ansonsten klein (Vgl. RR 159,7-9), denn sie möchte ihn besitzen und für ihre Ziele einsetzen. Auf Klinschors Aussage, Gahmuret liebe nur Belakane und nicht sie, reagiert sie mit gekränkter Eitelkeit und Verzweiflung (Vgl. RR 159,18-160,35), denn sie möchte, wenn sie schon nicht seine Liebe erringen kann, wenigstens ein Kind von Gahmuret (Vgl. RR 160,15f.; 161,1-38). Ein Kind ist ihr wichtiger als Gahmuret und seine Liebe (Vgl. RR 161,13-17). Es bietet ihr die Möglichkeit, mit einer Person fest verbunden zu sein, die sie besitzen, formen und mit der sie in Liebe verbunden sein kann (Vgl. RR 161,3-28).⁶⁶¹ Klinschor erklärt Herzeloyde nun, dass Gahmuret mit ihr nur dann zeugen würde, wenn er sich bei der körperlichen Vereinigung mit ihr vorstellen könne, dass sie Belakane sei (Vgl. RR 162,26-35). Nach dem Ge-

⁶⁵⁹ Der Erzähler bemerkt dazu: „Sie dachte ihn herbei“ (RR 155,9).

⁶⁶⁰ Herzeloyde ahnt, dass Gahmuret sie nicht liebt, empfindet das aber als Niederlage und sucht den Grund für seine fehlende Zeugungsbereitschaft bei Gahmuret (Vgl. RR 158,29-40; 160,9.15f.)

⁶⁶¹ Ihr Besitzdenken wird schon im kurzen Wortwechsel zwischen ihr und Klinschor deutlich: „Soll also Euer Kind bleiben, sagte Klinschor. Die Andre [= Belakane] hat auch eins, sagte Herzeloyde“ (RR 161,22f.). Klinschor warnt Herzeloyde vor ihrem Vorhaben und prophezeit ihr, dass ihr Sohn und sie an ihrem Ehrgeiz zu tragen haben werden (Vgl. RR 161,18-162,10).

sprach mit ihm vermag Herzeloide über Gahmurets Gleichmut ihr gegenüber zu stehen, innerlich hat sie ihn freigegeben:

„Sie fragte nicht mehr: was kann ich für dich tun? Sie wurde zu stolz und zu klarsichtig, seine kränkende und abweisende Stärke als Schwäche oder heimliche Krankheit zu behandeln“

(RR 172,27-30)

Herzeloide befolgt Klinschors Rat und täuscht Gahmuret, so dass sie im Dunkeln bei der körperlichen Vereinigung empfängt (Vgl. RR 173,39-174,28): „Und Frau Herzeloide wußte, es war vollbracht“ (RR 174,28). Ihrem Lebensplan nach ist Gahmuret nun überflüssig. Von nun an zählt für sie nur noch Parzival und der Erzähler erklärt:

„Denn ihre Liebe ist in die Wochen gekommen und bereitet eine ganz neue Geschichte vor“

(RR 180,14f.)

Die umgangssprachliche Wendung wird von Muschg doppelt kodiert. Zu der eigentlichen Bedeutung kommt eine zweite dazu. „In die Wochen gekommen“ bedeutet nicht nur Schwangerschaft, sondern auch die Ablösung von Gahmuret und die Konzentration auf die Kindesfrucht Parzival. Das obige Zitat deutet auf die Erzählinstanzen im „Roten Ritter“ hin, auf die im Folgenden exkursiv eingegangen wird:

7.1.1.3.3. Exkurs: Zu den Erzählinstanzen des „Roten Ritters“

Muschg lässt den Erzähler im Zusammenhang mit der zitierten Textstelle aus der Erzählhandlung in eine übergeordnete Ebene treten. So beginnt das zugehörige Kapitel mit der Feststellung:

„Die Fabel weiß: er [= Gahmuret] schrieb Frau Herzeloide keinen Brief ... Wir dürfen ihm glauben, ... auch am Klatsch haben Wir Interesse. Wir wollten schon lange wissen, wie denn der Brief damals lautete, den er der schwarzen Königin Belakane geschrieben hat ... den Liebesbrief, den er ihr [= Herzeloide] zum Abschied geschrieben hätte ... [würde] vielleicht nicht so viel anders gelautet haben. Hier aber ist das Original an die Mohrin, von Uns überliefert, Wort für Wort“

(RR 180,7-24)

Die Textstelle hat keine Parallele bei Wolfram. Auch der Brief an Belakane, der an die oben zitierte Textstelle anschließt und durch Kursivschrift, Einrückung, Endreim und Versform auffällt, steht im „Parzivâl“ nicht. Dort ist ein Brief von Gahmuret an Belakane abgedruckt, der dem im „Roten Ritter“ vom Inhalt her nicht ähnelt und in der Belakanehandlung zu finden ist (Vgl. P 55,21-56,26). Ohne Vorbild ist auch die Erzählperspektive. Fast die gesamte Romanhandlung wird von der Erzählinstanz „Drei Eier“ erzählt, denen Muschg ein eigenes Kapitel – „Die 3 Eier. Worin die Agenten dieser Erzählung sich zeigen und erklären“ (RR 104-115) – gewidmet hat. Nach Belieben tritt diese Erzählinstanz aus der Erzählhandlung heraus und reflektiert über Elemente daraus, berichtet die Erzählhandlung als auktorialer Erzähler oder zurückhaltend als neutraler Erzähler, der sich aber zumeist in Raum und Zeit der Erzählhandlung aufhält:

„Ihren Standort nennen sie gern „höhere Warte“ oder ähnlich. Sie müssen ja zusehen, dass gesehen wird. Sie müssen auch bemerken, was *nicht* gesehen wird.“
(RR 110,10f.)

Neben bzw. über dieser Erzählinstanz steht ein Erzähler, der neutral oder auktorial auftritt: Er berichtet über die 3 Eier, taucht zwischendurch offensichtlich als auktorialer Erzähler auf und übernimmt das Erzählen als neutraler Erzähler, als die 3 Eier in der Romanhandlung verzehrt werden. Er weiß auch über die 3 Eier:

„Nicht *sie* haben diese Fabel geschaffen, sondern umgekehrt. [...] So erhaben-erhaben sie auf ihrer Warte sitzen – sie nisten zugleich im Schoß der Fabel und können nur hoffen, dass sie nicht plötzlich aufsteht, wie Frau Herzeloide von ihrem Einhornstickrahmen.“
(RR 110,20f.29-31)

In diesem Zitat und auch an anderen Stellen im Kapitel wird „die Fabel“ personifiziert – sie ist das Geschehen, das die 3 Eier erzählen und steht immer hinter deren Wissen zurück, denn es sind „allwissende Eier“ (RR 111,25):

„Die 3 Eier sehen den ganzen Teppich, zu dem sich die Fabel in irrigem Hin und Her, schauerhaftem Auf und Ab zusammenwebt, schon im voraus an Einem Stück und in Einem Geiste [...]. Sie müssen dulden, dass sich der Teppich webe, als wär's von selbst.“
(RR 111,13-17)

Der Grund dafür erscheint didaktisch: „Figuren, wie Menschen, wachsen ja nicht am Zuvorkommenden, sondern müssen das Undurchdringliche erleben als zumutbar.“ (RR 111,11-13). In dem Kapitel, in dem sich die 3 Eier vorstellen, wenden sie sich auch an ihre Zuhörer bzw. Leser, beispielsweise „kann Unser Verschwinden Euer Ernst sein, liebe Leute?“ (RR 113,32f.). Ihnen antwortet ein Erzähler-Wir, dass sich als „wir Irrenden und Verirrten“ (RR 114,37f.), ansonsten als Rezipient der Fabel zu erkennen gibt:

„Gut, ihr Eier: alles soll möglich sein.“
(RR 114,18)

Muschg spielt hier mit Erzählinstanzen, Autorschaft und Rezeption auf der formalen und inhaltlichen Ebene, das heißt zum einen mit Wortsignalen und Fabulierlust auf der Erzählebene, die über der eigentlichen „Fabel“ liegt, die Eier aber als ihren Teil begreift, und zum anderen auf der Rezeptionsebene mit theoretischen Elementen, die in der Rezeption reflektiert wird. Zum Spiel fordern die 3 Eier explizit auf:

„Ihr wollt Tatsachen? Dann werdet ihr mit Uns spielen lernen müssen.“
(RR 114,12f.)⁶⁶²

Während Gahmuret Herzeloide in Wolframs „Parzivâl“ neunzehnmal verlässt, um zu Turnieren zu ziehen (Vgl. P 101,14-16), reduziert Muschg die Zahl der Bedeutungslosigkeit der Beziehung entsprechend⁶⁶³ auf einen Turnierauszug (Vgl. RR 180,7-9). Das

⁶⁶² Nachdem die Eier, die an manchen Stellen ihr Dasein in der Erzählhandlung durch Verortung ihres derzeitigen dortigen Aufenthaltes nachvollziehbar machen, vom Gralsritter Meierlîn gefunden und als Spiegeleier umfunktioniert werden (Vgl. RR 957,25-36), wird die Handlung von einer neutralen Erzählinstanz weitererzählt.

⁶⁶³ Der Satz: „Sie habe allen Frauen einen so treuen Geliebten gegönnt, meldet die Fabel.“ (RR 184,3f.) wirkt hier wie Ironie. Außer dass Spiewok „werden vriunt“ (P 103,13) mit „edlen Geliebten“ übersetzt (Wolfgang Spiewok: Wolfram von Eschen-

seidene Hemd von Herzeloide, das Gahmuret in beiden Erzählwerken beim Kampf als Minnezeichen über seiner Rüstung trägt, hält Herzeloide nach der Nachricht von seinem Tod in ihren Händen. Bei Wolfram ist das Hemd für sie ein Zeichen der Liebe zwischen ihr und Gahmuret⁶⁶⁴, blutbefleckt nun eine Verbindung zum Toten, aber auch ein Gegenstand, der den Tod fassbar macht und die Hoffnung vernichtet, dass Gahmuret noch leben könnte.⁶⁶⁵ Daher ist Herzeloide bei Wolfram von der Trauer um Gahmurets Tod erfüllt. Bei Muschg sieht Herzeloide das blutbefleckte Hemd als ein Zeichen für die Gefährlichkeit des Ritterdaseins. Damit Parzival nicht eines ähnlichen Tod stirbt, möchte sie ihn vor einem Leben als Ritter bewahren. Muschg hat den Zeichenwert des seidenen Hemdes umkodiert. Die Übereinstimmung dieses Referenzsignals ist rein äußerlich.

Bei Muschg ist Herzeloide vor allem Gralsstochter und würdevolle Königin: Als solche setzt sie ihren Willen durch, Gahmuret zu heiraten. Herzeloide erhofft sich eine von gegenseitiger Liebe getragene Beziehung. Während sie so von der körperlichen Lust auf Gahmuret erfüllt ist, dass sie um den Erhalt ihrer Gralsart fürchtet, widersetzt Gahmuret sich ihr durch sein abwesendes Verhalten, denn er liebt nur Belakane. Das Ehepaar spricht über diese Differenzen nicht miteinander. Die Gespräche mit der Mutter Gottes und Klinschor helfen Herzeloide, Gahmurets Verhalten zu verstehen, anzunehmen und für ihr Ziel, einen „neuen Heiland“, den Sohn Parzivâl zu zeugen, einzusetzen. Damit wird aus der kurzzeitig hingebungsvollen Ehefrau die willensstarke Gralsfrau, die den gezeugten Sohn zum neuen Lebenssinn erklärt.

bach. Parzival. Mhd./Nhd. 2 Bde. Text nach der Ausgabe v. Karl Lachmann. Übers. u. Nachwort v. Wolfgang Spiewok. 2. Aufl. Stuttgart 1992 (= Reclams Universalbibliothek; 3681 u. 3682), Bd. 1, S. 179), stimmen die Übersetzungen der Wolframstelle wörtlich überein. Bei Wolfram erhält die Aussage im Zusammenhang mit dem übergeordneten Hauptsatz: „ir was ouch wol sô liep ir man“ (P 103,11), eine andere Bedeutung. Es ist hier der Ausdruck für Herzeloides aus der Liebe zu Gahmuret resultierende Tugendhaftigkeit.

⁶⁶⁴ Vgl. P 101,9-20.

⁶⁶⁵ Vgl. zum seidenen Hemd Kap. 6.1.1.2.

Bei Wolfram erscheint Herzelayde durchgehend als Königin und liebende höfische Frau. Da sie ihren Anspruch auf Gahmuret innerhalb des rechtlichen Rahmens durchsetzt und er sie liebt, erscheint sie tugendhaft. Gahmuret ist ihr Lebensmittelpunkt. Das Kind von ihm wird in diesem Handlungsteil nicht erwähnt.

7.1.1.4. Kontakte und Begegnungen

In beiden Erzählwerken unterstehen Königin Herzelayde zahlreiche Bedienstete (Vgl. beispielsweise RR 132,25-40; P 82,30-83,1). In dieser Funktion begrüßt sie auch die Turnierteilnehmer im „Parzivâl“ nach dem Turnier in Gahmurets Zelt höfisch zurückhaltend auf dessen Bitte hin mit einem Willkommenskuss (Vgl. P 83,17-24), im „Roten Ritter“ beim Gericht mit einer gefühlvollen Dankesrede (Vgl. RR 81,7-32), bei der sie als liebende Ehefrau und nicht als Königin wahrgenommen wird.

Im „Roten Ritter“ wird Herzelayde in weiteren Begegnungen als Königin gezeigt. In Gesprächen mit ihrem Burggrafen und in Befehlen, die sie ihm, Sigûne, Gahmurets Knappen, Gurnemanz, Lâhelîn und dem Kaplan gibt (Vgl. beispielsweise RR 44,19-22; 58,33-61,26; 68,37-40; 72,39-73,1.7-18; 88,1f.).

Außer diesen offiziellen Kontakten unterhält Herzelayde sich mit Personen, die sie als Vertraute behandelt. In beiden „Parzivâl“-Romanen spricht sie kurz bei ihrem ersten Besuch in Gahmurets Zelt mit seinem Vetter Kaylet und streicht Kaylet über sein verletztes Knie (Vgl. RR 65,23-66,6; 88,7-22; P 85,9-86,4). Die Ausführungen dazu unterscheiden sich in Details, stimmen aber grundsätzlich überein: Als Bekräftiger ihres Anspruches auf Gahmuret gibt Kaylets Nähe Herzelayde Zuversicht. Zuversicht sucht Herzelayde im „Roten Ritter“ auch bei Gurnemanz kurz vor der Hochzeitsfeier. Von ihm erhofft sie sich die Bestätigung für Gahmurets Liebe und Treue: (Vgl. RR 94,4f.).

Ihre Nichte Sigûne, die im „Roten Ritter“ bei ihr wohnt⁶⁶⁶, ist für sie eine vertraute Begleitung und Gesellschafterin (Vgl. RR 40,7-22; 55,40-57,21; 61,33-69,19), insbesondere deshalb, weil Sigûne auch vom Gral stammt (Vgl. RR 17,1-7). Durch das Verwandtschaftsverhältnis bedingt, behandelt Herzelayde ihre Nichte teilweise als ebenbürtige Schwester (Vgl. RR 85,1-3; 151,27-152,4), teilweise streng als ihr Ziehkind (Vgl. beispielsweise RR 41,3-42,9; 150,3-151,24):

„Ihr liebt ihn, sagte Herzelayde mit zuckendem Mund, und jetzt war sie es, die die Augen niederschlug. Ja, sagte Sigûne. Ihr seid zu jung, sagte Herzelayde. Sigûne schwieg. Gewährt ihm nichts, sagte Herzelayde. – Es tut nicht gut. Du darfst ihm nichts gewähren. Hör auf mich. Sigûne senkte kaum sichtbar den Kopf, und ihre kornblumenblauen Augen wanderten zur Seite. Herzelayde lächelte. Es war kein schönes, kein gelassenes Lächeln. Laß ihn erst dienen, sagte sie. – Er soll dienen. Er soll seine Abenteuer bestehen. Er soll erst einmal weg von hier, weit weg. Hörst du mich? Sigûne hörte sehr gut. So machen sie es, Nichte, sagte Herzelayde wie zu sich selbst, man muß sie machen lassen, sie können nicht anders. Wenn man nicht weiß, wie man sie erzieht, dachte Sigûne. Sie sagte: Ja, Tante. Komm, sagte Herzelayde. – Ich brauche Luft. Gib mir deinen Arm. Das Gewicht von Herzelaydes Arm in Sigûnes Arm war nicht wie sonst. Sie mußte die hohe Frau stützen, als würde ihr jeder Schritt zu schwer. Wir sind weit her, Nichte, sagte Herzelayde mit müder Stimme, du und ich. Wehe uns, wenn wir es vergessen“
(RR 151,10-32)

Die Anrede im Plural entspricht dem mittelalterlichen Sprachstil. Auch der Minnedienst ist ein Teil der mittelalterlichen Kultur. Beide Referenzsignale werden durch Marker auf umgangssprachliche Wendungen der heutigen Zeit verfremdet.

Herzelaydes Strenge ist Ausdruck ihrer Unausgeglichenheit. Konkret resultiert diese aus dem Neid über Sigûnes glückliche Minnebeziehung zu Schiônatulander angesichts ihrer eigenen unerwiderten Gefühle für Gahmuret.

Gâwân ist der Ansicht, Gahmuret passe nicht zu Herzelayde und diese verdiene „das höchste Glück der Erde“ (RR 100,8f.), deshalb fordert er Gahmuret zum Kampf um Herzelayde. Die Forderung und einen Anhang schreibt er mit seinem Blut auf Pergament (Vgl. RR 97,15-27). Beide Texte sind durch Kursivschrift

⁶⁶⁶ Sigûne bewohnt alleine einen Turm auf Herzelaydes Burganlage (Vgl. beispielsweise RR 152,1f.).

und Mittelhochdeutsch als Fremdelement erkennbar (Vgl. RR 97,8f. u. RR 102,19). Die Handlungssequenz hat keine Parallele bei Wolfram. Auch ein Kontakt zwischen Herzeloide und Gâwân wird im „Parzivâl“ nicht geschildert.

Den Schmerz über ihre unerfüllte Liebe teilt Herzeloide dem Gnadenbild in ihrer Kapelle mit und sucht dort Rat (Vgl. RR 135,32-139,20). Die Bitte der Mutter Gottes ignoriert sie jedoch:

„Eine schwarze Madonna ist doch was Apartes. Vielleicht brennst du gelegentlich etwas Weihrauch vor mir ab, vom echten. Du hast ja eine gute Quelle an deinem Morgenlandfahrer. Was rätst du mir nun? Fragte Herzeloide. – Ich bin schließlich nicht zum Schwatzen gekommen!“
(RR 138,29-33)

Herzeloide bewertet den Rat der Mutter Gottes abfällig und glaubt, sie wüßte selbst besser, was zu tun sei. Die Adaption steht hier im Übergang zum Trivialen (Vgl. Kap. 6.1.1.2.). Die Religiosität erweist sich als scheinbare – Herzeloide benutzt die Muttergottesstatue, um eine Lösung für ihre Situation zu finden. Die Umgangssprache, in der die Unterhaltung stattfindet und der Gesprächsinhalt scheinen der Fabulierlust des Autors entsprungen, bedeuten aber auch ein Spiel mit Erzähl-niveaus.

Als Herzeloides Wunsch nach einem Kind an Gahmurets Zeugungs-unfähigkeit oder an seiner fehlenden Zeugungsbereitschaft scheitert, unterhält sie sich vertrauensvoll mit dem Zauberer Klinschor (Vgl. RR 155,8-169,35):

„Sie dachte ihn herbei mit aller Heftigkeit ihrer Seele [...]. Sie saß im Söller, als er eintrat. Sie hatte ihn schon gerochen“
(RR 155,9f.16)

Klinschor ist der Einzige, der sich von Herzeloides Widerworten nicht beeindrucken und von dem sie sich etwas sagen lässt. Ebenso wie Gurnemanz behandelt sie ihn mit Respekt.

Muschg lässt bei der Figur Klinschor Elemente aus den Märchen miteinfließen: Herzloyde vermag Klinschor „herbeizudenken“ und sein Kommen zu „erriechen“. Die für Zauberer typische Unberechenbarkeit und eine geheimnisvolle Aura strahlt Klinschor im Gespräch mit Herzloyde nicht aus.

Eine Begegnung zwischen Herzloyde und Gurnemanz, Sigûne, der Mutter Gottes und Klinschor wird im „Parzivâl“ nicht geschildert. Dort bildet Gahmuret ihren Mittelpunkt. Alle weiteren Kontakte stellen Herzloyde als Königin mit Untergebenen oder Turnierteilnehmern dar, wobei auch diese Kontakte auf Gahmuret ausgerichtet sind: Sie dienen dazu, ihn für sich zu gewinnen (Vgl. beispielsweise P 62,21-27; 81,16-20; 82,30-83,1; 100,8-10).

Im „Roten Ritter“ wirkt Herzloyde bei allen Begegnungen egozentrisch und berechnend. Dabei tritt sie öffentlich erst als Königin, dann als liebende Ehefrau auf, in privaten Begegnungen als Gralsangehörige, unglücklich Liebende und als emanzipierte intelligente Frau gegenüber der Mutter Gottes und Klinschor. Trost sucht Herzloyde bei der Mutter Gottes, Klinschor und Gurnemanz.

7.1.2. Handlungsabschnitt II: Die Zeit mit Parzivâl

In beiden Erzählwerken beendet die Nachricht von Gahmurets Tod Herzloydes Rolle als Ehefrau. Im „Roten Ritter“ hat Herzloyde diese Rolle eigentlich schon mit dem Zeugungsakt abgegeben und sieht sich von da an ausschließlich als Mutter.

7.1.2.1. Stellungnahmen im Roman

Im „Parzivâl“ kommentiert allein der Erzähler Herzloydes Verhalten, im „Roten Ritter“ äußern sich darüber hinaus ihre Mäg-

de, ihr Burggraf, Sigûne, Lâhelîn und ihre Besucher auf Soltâne über Herzelayde.

Im „Roten Ritter“ bezeichnen Herzelaydes Mägde ihren Appetit, ihre Kleidung, ihr gesamtes Verhalten (Vgl. 6.1.2.2; Vgl. RR 190,34-37) als „eigen“ (RR 190,30).

Herzelayde hat sich zurückgezogen - Parzivâls Wohlergehen bestimmt ihr Verhalten. Dass sie den Namen ihres Mannes vor sich hin spricht, ist für das Gesinde und ihren Burggrafen ein Zeichen ihrer Sehnsucht nach Gahmuret (Vgl. RR 191,5-7; 194,11-14; 195,32-37). Ihren Wunsch, mit Parzivâl auf ein abgeschiedenes Gut zu ziehen, betrachtet der Kyberg deshalb als „nur eine Flause ihrer Guten Hoffnung“ (RR 193,2; Vgl. dazu RR 194,39-195,3; 196,1-6). Jedoch wirkt Herzelayde nicht mehr als Königin.

„Das Schloßtor blieb zu für seinesgleichen, auch wenn er noch so artig sang. Herzelayde durfte für das Bild einer treuen Frau gelten, und das kam der Autorität des Burggrafen zustatten, auch wenn sie ihrem Land sonst kein Vorbild mehr war“
(RR 194,19-23)

Muschg greift hier ein Motiv bzw. eine Tradition der höfischen Kultur des Mittelalters auf: Die Minnesänger unter den fahrenden Sängern wurden von den Hausherrn nicht gern gesehen, da sie die Frau als ihre Minneherrin besingen.⁶⁶⁷ Bei diesem Referenzsignal auf pragmatischer Ebene handelt es sich um extratextuelle Intertextualität.

Herzelayde gilt seit ihrer Hochzeitsfeier weder als „die Steife“ (beispielsweise RR 28,25) noch als „fromme Jungfrau“ (Vgl. beispielsweise RR 76,33-35). Durch ihre Klageschreie im Hochzeitsbett hat sie für das Volk auch an Besonderheit verloren (Vgl. beispielsweise RR 122,35-123,6). Auch Sigûne hat vor Herzelayde seitdem keine Achtung mehr:

⁶⁶⁷ Vgl. Bumke 1987.

„Aber war nicht auch die Tante gespalten: in die Strenge der Steifen Jungfrau und die Lust, alle Stränge abzuwerfen und unter der Lanze zu schmelzen? Mußte sie darum so wegwerfend von „Trinen“ sprechen, weil diese in ihrer Niederung schon da waren, wo die Tante heimlich hinbegehrte? Und dafür fast nichts wegzuwerfen hatten, nur ein paar Lappen, und wenn's hoch kam, ein wenig angelernte Verschämtheit? – Sogar diese Scham hatte die Tante abgelegt, als sie am Pfahl in der Hölle briet. Sie hatte gejubelt im Martyrium des Fleisches“
(RR 200,6-13)⁶⁶⁸

Muschg verwendet in der Textstelle rhetorische Fragen. Der Sprachstil ist schwerpunktmäßig umgangssprachlich und durch altertümliche Begriffe wie „Niederung“, „hinbegehrte“, „Verschämtheit“ verfremdet. Diese Referenzsignale auf syntaktischer und lexikalisch-semantischer Ebene sind Formen extratextueller Intertextualität. „Trine“ verwendet Muschg hier als umgangssprachliches Schimpfwort für eine einfache Frau.⁶⁶⁹ Zugleich trägt Sigûnes Magd diesen Namen, quasi wie eine Personifizierung der Konnotationen dazu. Muschg spielt auch hier mit Wendungen: „die Strenge“ und „alle Stränge“.

Sigûne erkennt, dass Herzloyde sie als ihren Besitz betrachtet und dabei nur an sich denkt (Vgl. RR 204,7-25):

„Erst holtest du mich im Namen des Grals – und jetzt soll nur *dein* Wille geschehen?“
(RR 204,10f.)

Herzloydes Bemühungen, einen neuen Heiland zu zeugen, kritisiert Sigûne als Egoismus bzw. Selbstsucht und Liebeslust (Vgl. RR 207,7-14):

„Wer hätte Herr heißen dürfen in ihrem Mund, als Der, den *sie* zur Herrschaft gebar? Für wen hatte sie sich der Minnequal unterworfen und alle Höhe von sich abgetan? Jauchzend, daß es nicht mehr schön war? War das nicht bei weitem unordentlicher als die Abenteuer ihres Bruders Anfortas, des hungrigen Königs und Junggesellen? War es nicht ärger, als Isolde es je getrieben hatte mit Tristan in der Minnegrotte?“
(RR 207,8-14)⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Trine ist im „Roten Ritter“ Sigûnes Dienstmagd, die bei der Geburt ihres Kindes verblutet (Vgl. RR 197,7-198,11; 213,21-214,32). Eine Parallele bei Wolfram existiert nicht.

⁶⁶⁹Vgl. Edith Ennen: Frauen im Mittelalter. 3., überarb. Aufl. München 1987.

⁶⁷⁰Hinter Sigûnes Wertung wird ihre eigene Erziehung sichtbar. Sie vertritt die Erziehungsmaxime des Grals: Pflichtbewußtsein, Strenge mit sich selbst und anderen,

Auch hier fällt Sigûnes Beitrag durch rhetorische Fragen auf, zugleich als Perspektiv- bzw. Erzählstilwechsel: Der neutrale Erzähler gibt Sigûnes Gedanken wieder. Muschg deutet hier auf den Tristanroman hin. Dieses Referenzsignal verweist auf die „Tristan“-Ausgabe, aus der Sigûne Herzloyde vorliest (Vgl. RR 185-187), darüber natürlich auch auf den „Tristan“-Prätext. Diese Referenzsignale verstärken die Heterogenität des Textkorpus. Sie zeigen sich in der zitierten Textstelle monologisch und eher verdeckt, in der angesprochenen Leseszene dagegen dialogisch, in einem inneren Kommunikationssystem und damit explizit. Wie in vielen modernen und postmodernen Romanen⁶⁷¹ beschäftigen sich auch im „Roten Ritter“ Figuren mit dem Lesen und Schreiben⁶⁷², wenige mit Schreiben, zahlreiche mit dem Lesen von Texten. Bei den Lesedarstellungen im „Roten Ritter“ steht der Vorgang des Lesens im Vordergrund. Das korrespondiert mit einer Entwicklung in der Literaturwissenschaft, in der zum Ende des 20. Jahrhunderts hin, so Aleida Assmann, „Lesen inzwischen zum Schlüsselbegriff der Literaturwissenschaft avanciert [ist]“⁶⁷³. Herzloyde versteht das Lesen von höfischer Literatur als zentrale Bildungsform: Um die höfische Kultur zu verstehen, müsse man ihre Literatur lesen, jedoch nur mit kritischer Distanz, denn Herzloyde verurteilt das höfische Leben als oberflächlich. Sie selbst kann nicht lesen, hat aber dafür gesorgt, dass Sigûne lesen kann:

„Die Tante hatte sie in der Verborgenen Höhe [= Munsalvaesche] zum ABC-Unterricht geschickt“
(RR 199,1f.)

Förmlichkeit, Demut und Buße für das gesamte Tun (Vgl. RR 202,23-206,32; 208,8-17).

⁶⁷¹ Vgl. auch Ulrich Broich (1985b): Intertextualität in Fieldings „John Andrews“. In: Broich / Pfister 1985, S. 262-277 zu Fieldings „John Andrews“, S. 267.

⁶⁷² Beispielsweise lernt Parzivâl Lesen, Sigûne liest den Bildschirmtext ihres Notebooks, Gawan schreibt Briefe und Gedichte, Ginover liest, Itonjê und Gramovlanz schreiben sich Liebesbriefe, Liâze liest Parzivâl aus der Bibel vor etc.

⁶⁷³ Aleida Assmann: Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik. In: Texte und Lektüren 1996, S. 7-26, hier S. 18, vgl. auch S. 17-20.

Muschg verbindet hier spielerisch einen umgangssprachlichen direkten Stil und Ausdruck, „ABC-Unterricht“, mit einem Symbolbegriff, „Verborgene Höhe“ für die Gralsburg Munsalvaesche.

„Gahmuret durfte nichts weiter sein als ein Pflug für deine Furche, ein Zuhälter zu deinem Werk“
(RR 208,16f.)

Muschg nimmt die umgangssprachlichen Wendungen aus verschiedenen Bedeutungsbereichen: „Pflug“ und „Furche“, Begriffe aus dem Agrarbereich für Bodenbearbeitung als Synonym für den Geschlechtsverkehr sind hier verfremdet, denn der Pflug dient dazu, Furchen zu ziehen, sodass dies auch auf Gahmurets geringe Aktivität in der angesprochenen Situation hinweist; Gahmuret als „Zuhälter“ zu bezeichnen, also als jemanden, der Prostitution fördert, stimmt nur indirekt, denn Herzelayde prostituiert sich in ihrem Täuschungsakt, indem sie dabei ihre Identität verbirgt, um Gahmuret zum Geschlechtsverkehr mit ihr zu bewegen.

Während Sigûne Herzelaydes Durchsetzungsstärken in Bezug auf Gahmuret kritisiert, hebt Lähelin diesen Charakterzug mit Respekt hervor:

„Ich habe Euch geliebt, aber geschickt hätten wir uns nicht. Ihr hättet mir zu viel hineingepfuscht. Weit weg von Euch ist besser Kirschen essen“
(RR 235,4-6)

Bei Muschg treffen Herzelayde und Lähelîn im Unterschied zu Wolfram mehrmals aufeinander. Muschg verfremdet hier nicht nur auf inhaltlicher Ebene durch Weiterführung der Vorlage, sondern auch wieder durch Umgangssprache, eine neuhochdeutsche umgangssprachliche Wendung, ein altertümliches Wort („geschickt“) und mittelhochdeutsche Anredeformen.

Ein gänzlich anderes Bild von Herzelayde vermittelt der Erzähler im „Parzivâl“: Sie sei jung, schön, reich und glücklich und habe alles, was man sich wünschen könne (Vgl. P 102,26-

30). Darüber hinaus verhalte Herzelayde sich tugendhaft und werde dafür gepriesen:

„si kërte ir herze an guote kunst:
des bejagte si der werlde gunst.
frou Herzelayd diu künegin,
ir site an lobe vant gewin,
ir kiusche was für prîs erkant.“
(P 103,1-5)⁶⁷⁴

Im „Roten Ritter“ beschreibt der Erzähler Herzelayde als ängstliche Mutter, die für ihren Sohn zur Gefahr⁶⁷⁵ wird:

„Ängstliche Mütter bringen es unfehlbar fertig, ihre Kinder zu gefährden. Denn sie umgeben sie mit Gefahren und erfinden noch welche dazu, nur um die Kinder noch wirksamer schützen zu können. Parzivâl entkräftete Herzelaydes Angst immer wieder. Er führte ihr vor Augen, daß er seine Mutter liebte, ohne ihre Angst zu brauchen. Davon ging diese leider nicht weg, wurde erst recht erfinderisch. Im Stillen war die Mutter aber auch dankbar für seine Sorglosigkeit“
(RR 272,36-273,2)

Die Textstelle beginnt mit dem Abschluss einer pädagogischen Reflexion über Kindheit und das Erzählen von Kindheit (Vgl. RR 270-272), dem ersten Teil des Kapitels „Kind“.

An anderer Stelle wird Herzelaydes Angst vor der Umgebung als potentielle Gefahr für ihr Kind umgangssprachlich verfremdet und bildhaft benannt mit der Anrede „Frau Herzelayde“ als Marker auf der lexikalisch-semantischen Ebene, der auf das Mittelalter verweist, und durch den altertümlichen Ausdruck „Waldestille“, ein Referenzsignal auf lexikalisch-semantischer Ebene und Form extratextueller Intertextualität.

„Denn Frau Herzelayde schien in der Waldesstille nicht recht zu blühen“
(RR 273,36f.)

⁶⁷⁴ Lewis (1975, S. 471) erklärt zu P 103,1-5, dieser Textabschnitt „könnte einem Lehrbuch rhetorischer Anweisungen zum Lob der höfischen Dame entnommen sein. Eine solche Anhäufung von Klischees, angefangen vom Sonnenvergleich der Schönheit über Jugend, Reichtum, Sitte bis zum Übermaß der Freude und zum Ziel jeglichen Wunsches findet man selten in der höfischen Dichtung gleichermaßen konzentriert vor.“ Sicherlich ist diese Anhäufung von Lobpreisungen nicht gewöhnlich, zu Herzelayde als Mutter des neuen Gralkönigs paßt sie jedoch folgerichtig.

⁶⁷⁵ Muschg (1995b, S. 16) erklärt, dass Herzelayde damit ihrem „Kind nur das Schlimmste besorgen kann.“

Im „Parzivâl“ lobt der Erzähler die Tatsache, dass Herzelayde Parzivâl selbst stillt⁶⁷⁶, als demütige Hingabe (Vgl. P 113,9-16). Ihren Umzug nach Soltâne erklärt er mit der Trauer um Gahmuret und preist Herzelayde als Ideal an Treue:

„genuoge sprechent, armuot,
daz diu sî ze nihte guot.
swer die durch triwe lîdet,
hellefiwer die sêle mîdet.
die dolte ein wîp durch triuwe:
des wart ir gâbe niuwe
ze himel mit endelôser gebe.“
(P 116,15-21)

Nach ihrem Tod rühmt der Erzähler abschließend Herzelaydes Tugendhaftigkeit:

„ôwol si daz se ie muoter wart!
sus fuor die lônnes bernden vart
ein wurzel der güete
und ein stam der diemüete“
(P 128,25-28)

Insgesamt wird Herzelayde im „Roten Ritter“ in der Zeit ihrer Schwangerschaft diesem Zustand entsprechend gesehen: Ihre Zurückgezogenheit und ihr Wunsch, nach Soltâne zu ziehen, werden als Laune gewertet. Für Sigûne weist das auf Herzelaydes Egoismus hin. Mehrere Stimmen sind der Ansicht, Herzelayde übernehme sich mit ihren Zielen und sei als Mutter überfordert.

Im „Parzivâl“ lobt der Erzähler Herzelayde vor Gahmurets Tod als schöne und tugendhafte Ehefrau und Königin, nach dessen Tod als tugendhafte Ehefrau, die ihre Mutterpflichten demütig erfüllt und dafür ewiges Leben erhalten wird.

7.1.2.2. Verhalten als Schwangere

Nach Gahmurets Abschied versucht Herzelayde im „Roten Ritter“ Sigûne an sich zu binden. Auf ihre Bitte hin liest ihr die

⁶⁷⁶ Im Mittelalter ist es üblich, daß adlige Frauen für ihre Neugeborenen Ammen nehmen, die ihnen auch die Brust geben. Vgl. Bumke 1987.

Nichte „Liebes-Exempel“ von „De[m] von Ouwe“ (RR 185,10)⁶⁷⁷ „von Erec, [...] von Iwein“ (RR 185,11.13) oder „vom Armen Heinrich zum Beispiel“ (RR 189,14) und die Liebesgeschichte von Tristan des „Meistergotfrieds aus Straßburg“ (RR 185,25)⁶⁷⁸ vor⁶⁷⁹. Wie oben erwähnt, werden hier explizit mittelalterliche Texte als Prätexte genannt, von denen aus dem Tristanroman Auszüge zitiert werden und zu den anderen genannten Prätexten Angaben zu deren Inhalten gemacht werden. Die Marker, die sich auf den Tristanroman als Prätext beziehen und in dieser Leseszene auftauchen, befinden sich im inneren Kommunikationssystem (s. o.). Zwei Zitate aus dem Prätext werden hier auf drucktechnischer und graphemischer Ebene durch Kursivdruck, Einrückung und die lyrische Schreibweise von je einem Vers pro Zeile als Referenzsignale deutlich erkennbar (Vgl. RR 185,39-186,2; 186,31-187,2). Die Schreibweise in Versen und der Text im „Roten Ritter“ entsprechen zum Großteil einer Übersetzung der mittelhochdeutschen „Tristan“-Textstellen⁶⁸⁰:

*„Da wurde wohl geoffenbärt
Und auch vor aller Welt bewährt
daß der gar tugendreiche Krist
Crist*

*„dâ wart wol g'offenbaeret
und al der werlt bewaeret,
daz der vil tugendthafte*

⁶⁷⁷ Hier werden die Geschichte von Erec und Euite sowie die von Iwein genannt. Demnach handelt es sich bei dem Autor dieser Geschichten, „Der von Ouwe“ um Hartmann von Aue.

⁶⁷⁸ Muschg spielt hier mit den Entstehungszeiten des „Parzival“ und des „Tristan“: Der „Parzival“ Wolframs von Eschenbach ist nach Bumke 1200/1210, der „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg 1210 entstanden (Vgl. Joachim Bumke: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. München 1990 (= dtv; 4552). Vgl. Bumke 1987.). Nach Nellmann/Kühn ist er aber etwa gleichzeitig mit dem „Parzival“ entstanden. Man vermutet, dass Wolframs Prolog nach Fertigstellung des übrigen „Parzival“-Textes gedichtet worden ist, zeitlich so verschoben, dass Wolfram in seinem Prolog auf Gottfrieds „Tristan“ hat reagieren bzw. antworten können. Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival. In zwei Bänden. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert v. Eberhard Nellmann. Übertragen v. Dieter Kühn. Frankfurt/M. 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker; 110. Bibliothek des Mittelalters; 8/1 und 8/2). Bd. 2, S. 445-448. Mit dieser Technik macht Muschg die Fiktionalität seiner „Parzival“-Rezeption deutlich. Der Leser, der die Werkentstehungszeiten kennt, und gedanklich in der Geschichte steht, wird mit dieser Erzähltechnik aus dem Lesefluss und dem Geschehen herausgerissen und zur Reflexion angeregt.

⁶⁷⁹ Sigûne hat auf dem Gral bei Herzeloys Bruder Trevrizent Lesen gelernt (Vgl. RR 199,1-15).

⁶⁸⁰ Vgl. Tristan Kap. XXIV, Vss. 15733-15736 u. Kap. XXIX, Vss. 18334-18344 u. 18347. In: Gottfried von Straßburg, Tristan. Hg. Rüdiger Krohn. Bearb. v. Joachim Hamm u. a. In: www.Mediaevum.de 2001.

windschaffen wie ein Ärmel ist"
ist."
(RR 185,39-186,2)

„Doch laßt mich eine Bitte tun:
gern:
Welch fremden Landes Ihr auch fahrt,
vart,
Daß Ihr Euch, meinen Leib, bewahrt,
bewart,
Denn wenn ich des verwaiset bin,
set bin,
So bin ich Euch, Euer Leib dahin.
hin,
Mir, Eurem Leben will ich fein -
ich
Denn was ich bin will Euer sein -
durch mich.
Obacht und liebe Mühe geben,
geben,
Denn Euer Leib und Euer Leben,
leben,
Das weiß ich wohl, das liegt an mir.
an mir;
Ein Leib und Leben, das sind wir.
wir,
Laßt mich an Euch mein Leben sehn -"
sehen."
(RR 186,31-187,2)
18347)

wintschaffen also ein ermel
(Tristan Vss. 15733-15736)

„doch will ich einer bete
swelch endn landes ir ge-
daz ir iuch, mînen lîp,
wan swenne ich des verwei-
sô bin ich, iuwer lîp dâ
mir, iuwerm lîbe, dem wil
durch iuvern willen, niht
vlîz unde schoene huote
wan iuwer lîp und iuwer
Daz weiz ich wol, daz lît
Ein lîp, ein leben daz sîn
lât mich an iu mîn leben
(Tristan Vss. 18334-18344;

Der Tristanroman von Gottfried von Straßburg, der im „Roten Ritter“ explizit auch mit Namen genannt wird, ist etwa um die gleiche Zeit wie Wolframs „Parzivâl“ entstanden und erschienen. Mit dieser Zeitverschiebung verfremdet Muschg seinen Parzivâlroman nur für den Leser, der sich näher mit literarischen Texten, insbesondere mit denen des Mittelalters auskennt, aus dem mittelalterlichen Rahmen. Offensichtlicher sind die als Zitate kenntlich gemachten Verse aus dem Tristanroman als verfremdete Referenzsignale : Während das Original in Mittelhochdeutsch steht, findet man im „Roten Ritter“ eine nahezu wörtliche Übersetzung, die bei der zweiten Textstelle zwei Verse aus dem Original ausgelassen hat. Die beiden Auszüge sind Referenzsignale außerdem (s. o.) auf lexikalisch-semantischer, syntaktischer und phonologischer Ebene, denn bei der Übersetzung ist auf die Beibehaltung der Reimform und des Metrums geachtet worden. Sowohl die mittelhochdeutsche Fassung als auch die Übersetzung lassen durchgehend einen Paarreim und als

Versmaß Jamben erkennen. Bei beiden handelt es sich um Verspaarketten.

Während Herzeloide die Aussage „daß der gar tugendreiche Krist windschaffen wie ein Ärmel ist“ nicht stört, gerät sie außer sich vor Wut über eine Textstelle im Tristanroman, in der die leidenschaftliche, totale Liebe zwischen Mann und Frau vertreten wird. Dass sie danach Sigûne verbietet, aus dem Text weiter vorzulesen, ist nicht verwunderlich. Der Tristanroman ist ganz diesseitig gestaltet und stellt eine unreligiöse Minneleidenschaft als Mittelpunkt des menschlichen Lebens dar⁶⁸¹;

„Schämst du dich gar nicht? schrie Herzeloide, bebend vor Fassungslosigkeit. – Solch Geseire deinem Herrn vorzutragen? Was soll er denken, wenn er dich säuseln hört? ‚Denn was ich bin, will Euer sein‘, höhnte sie, und jetzt scherbelte der fließende Minnetrost zwischen ihren Zähnen wie gesprungenes Glas. Der Herr? Was für ein Herr? Es dauerte eine Weile, in der Sigûne ihre Frau für rasend halten mußte, bevor sie auf den kaum weniger rasenden Gedanken kam: die Frau meine wohl das Kind in ihrem Leib. Er soll es nicht hören, hörst du! schrie Herzeloide. Sie war auf ihren Stuhl gefallen. – Das hat der Herr nicht verdient, dabei braucht er sich nicht aufzuhalten. Er hat zu tun, verstehst du? Es kommt nicht in Betracht, daß er sich in Höhlen verliert, mit einer Gumsel. Sie girren alle gleich, und immer bedeutet es nur eines: Habenhaben! Ich brauchebrauchebrauche dich! Einen Dreck brauchen sie! Der Herr hat zu tun, verstehst du? Er hat Dringenderes zu schaffen als ein bißchen Weiberlust!“
(RR 187,10-24)

Herzeloide kritisiert alle höfischen Romane als „eitles Zeug [...] [das man] kennenlernen musste, um den Bräuchen der Welt nicht fassungslos gegenüberzustehen“ (RR 203,37-39). Mit diesem Referenzsignal, dem Verweis auf höfische Romane und deren Wertung, zeigt sich hier die Verknüpfung von Inter- mit Metatextualität.

Die Exempel von „von Ouwe“ hält Herzeloide für

„übertrieben durchsichtig [...], für nicht weit genug her. Sie nannte solche Bücher erbauliche Unterhaltung und sprach beide Worte abfällig aus, als bedeuteten sie das Gleiche. Die Exempel waren gut gemeint, doch eher ländliche Ritterkost. Ob Sigûne von keiner aparteren gehört habe? Das hatte sie allerdings, und zwar von Schiönatulander. Es gebe da die Liebesgeschichte eines Meisters Gottfried aus Straßburg, die sei schon

⁶⁸¹ Vgl. Gottfried von Straßburg: Tristan. Hg. Rüdiger Krohn. Stuttgart 1980, u. ders.: Tristan. Hg. Rüdiger Krohn. Bearb. v. Joachim Hamm u. a. in: www.Mediaevum.de 2001.

sehr stark. Das sei nichts Gemeines, so viel sie wisse, ganz und gar nicht. Es sei ungemain.“
(RR 185,19-27)

Herzeloydes Auseinandersetzung mit der Literatur bleibt bei ihrem Wutausbruch nicht stehen. Ihre Literaturkritik, Zitate aus dem Prätexat, Sigûnes Meinung zu den höfischen Werken und zu Herzeloydes Ansichten werden ausführlich dargestellt (Vgl. RR 185-189). Herzeloyde möchte aus einem Werk vorgelesen bekommen, in dem „die Minne vorkommt, wie sie sein soll“ (RR 187,39) und in dem „nicht bloß von volkstümlichen Exempeln, schlaffen Morgenländern und nichtsnutzigen Minnehöhlen“ (RR 189,2f.) erzählt wird. Nach Herzeloydes Kritik am Tristanroman muss Sigûne wieder Erzählungen von „von Ouwe“ - Hartmann von Aue - vorlesen (Vgl. RR 189,12-16). Muschg verfremdet den Autorennamen so, dass er als Referenzsignal erkennbar bleibt, da hier annähernd die mittelhochdeutsche Schreibweise verwendet wird.

Die Romanfigur Herzeloyde setzt sich mit Prätexatausschnitten auseinander. Ihre Redebeiträge bestehen aus einer Mischung von aktueller Umgangssprache mit altertümlichen Schimpfwörtern, wie „Geseire“, „Gumsel“ (s. o.). Die mittelhochdeutschen Begriffe „Minnetrost“ und „verliegt“, sowie die biblische motivierte Rede von Parzivâl als dem „Herrn“ sind Referenzsignale, die auf der lexikalisch-semanticen Ebene wie Fremdkörper wirken (s. o.). Muschg spielt auch hier mit Wörtern. Er wiederholt: „rasend ... kaum weniger rasenden Gedanken“; setzt eine Alliteration: „Gumsel ... girren“ und kreiert neue Wörter durch Wortwiederholung mit Steigerung - „Habenhaben ... brauchebrauchebrauche“, um die Dramatik der Textstelle zu erhöhen (s. o.).

Ihren Lebenssinn sieht Herzeloyde in der Rolle der Mutter eines Erlöser-Sohnes⁶⁸², so dass sie in der Schwangerschaft alles

⁶⁸² Ähnliches weiß Muschg (1981b, S. 88) von seiner eigenen Mutter zu berichten: „Sie wollte mich also - oder eher: sie wollte ein Kind, zur Herrlichkeit bestimmt, einen Engel, der sie über die Welt erhob.“ Auch Begrifflichkeiten ähneln denen, die

daran setzt, vorgeburtliche Einflüsse auszuschließen, die ihren Sohn von dieser Bestimmung abbringen könnten. Als solche sieht sie insbesondere Aussagen über die Minne als lustvoll erfüllte, harmonische Einheit zwischen Mann und Frau, an der sie „das Haltlose“ (RR 188,38) kritisiert. Die richtige Minne bedeute, so erklärt sie Sigûne, „Arbeit!“ (RR 188,1; Vgl. RR 188,1-189,3). Herzelayde kritisiert die Minne, in der sich Mann und Frau „erschöpfen“ bzw. „verlieren“⁶⁸³. Sie hat feste Ansichten, wie und wozu Minne ihrer Ansicht nach sein soll:

„Die Welt will befestigt sein, Sigûne! Sie will einen besseren Grund finden, und dafür wird man so tief in die Minne eingetaucht. Aber nicht, damit man darin herumplantsche oder gar untergehe. Sondern damit man selber tauchen lerne, um den Grund der Minne zu packen, und da ist das Gottes Wesen mitten in uns! Das Tauchen ist schöner zu zweit, das geb ich dir zu. Aber notfalls kann man's wohl auch allein. Und wer so recht eingetaucht war, dem bleibt das Ding nicht flüssig auf der Haut oder rinnt von ihr ab, sondern wird fest wie eine Rüstung. Und als minnefester Mensch, Mann oder Frau, macht Einer sich ans Werk, allein oder zu zweit, um die Welt zusammenzuhalten, wo sie's am nötigsten hat“
(RR 188,25-35)

Herzelaydes Rede steht größtenteils in Umgangssprache. Mittelhochdeutsche Begriffe wie „Minne“ und „minnefest“, das großgeschriebene „Einer“ als Hinweis auf den Auserwählten (Parzivâl) und der biblisch bzw. liturgisch motivierte und abgeänderte Ausspruch „Gottes Wesen mitten in uns“ statt „mitten unter uns“ sind Marker auf lexikalisch-semantischer und pragmatischer Ebene, die den Textfluss aufhalten.

Herzelayde spricht vom minnefesten „Mensch, Mann oder Frau“ (RR 188,33f.). Danach sind für sie Mann wie Frau gleichberechtigt, an der Weltverbesserung mitzuwirken.⁶⁸⁴ Möglicherweise

Muschg im Zusammenhang mit Herzelayde verwendet. So werden im „Roten Ritter“ die vom Gral in die Welt gesandten Gralsmänner und -jungfrauen auch als „Engel“ bezeichnet (Vgl. RR 205,14-34).

⁶⁸³ Herzelayde sieht zwar auf die Ritterschaft und das höfische Leben herab, übersieht aber, dass das Rittertum in seiner Reinform ihren Anschauungen ähnlich ist, beispielsweise wird auch dort das „verligen“ eines Ritters kritisiert. Beide, Rittertum und Gralsart, scheitern auch mit ihren strengen Werten und Dienstvorgaben an den Individualisierungs- und Wettbewerbstendenzen in Wirtschaft, Gesellschaft und Politik.

⁶⁸⁴ Diese Idee der Gleichberechtigung bzw. -verpflichtung wurzelt in der Gralsprämisse, dass, wie Herzelayde Sigûne erklärt, Gralsjungfrauen und -ritter gleichermaßen die Pflicht hätten, „die Welt auf[zuh]eben, damit sie nicht die halbe Sache bleibe, die sie ist“ (RR 206,32; Vgl. auch RR 206,14-32).

richtet Herzeloide die Belehrung direkt an Sigûne, indirekt auch an Parzivâl und erklärt damit zudem ihr Verhalten zu Gahmuret: von der Liebe zu Gahmuret ergriffen lernte sie, die Beziehung zu ihm zur Zeugung Parzivâls zu nutzen, um in der Rolle der „rechten Gottesmutter“ (RR 203,27) vom „neuen Heiland“ (RR 203,24) an der Weltbefestigung mitzuwirken.

Die beiden letzten Zitate sind Referenzsignale, die auf die Bibel als Prätext verweisen, genauer „Gottesmutter“ auf Maria und „Heiland“ auf Jesus Christus.

„Er [= Parzivâl] soll der Minne ihren schwachen Sinn austreiben und wird am Ende auch noch dafür sorgen müssen, daß er seine Singer und Sager findet!“
(RR 189,7f.)

Mit der Alliteration „Singer und Sager“ weist Muschg auf eine Inkonsequenz hin: Herzeloide verwendet Umgangssprache, wendet sich gegen die höfische Lebensart (an anderen Stellen deutlicher, s. o.), spricht sich aber für ein wichtiges Element dieser Kultur aus, für die Lieder der fahrenden Sänger als Mittel zur Überlieferung und Verbreitung.

Herzeloide stellt sich vor, über Parzivâl als Mutter Parzivals berühmt zu werden. Manchmal spricht sie den Namen ihres Mannes vor sich hin (Vgl. beispielsweise RR 190,21-26; 191,5-10), so als denke sie über ihn nach (Vgl. RR 190,2-30; 191,11-19). Im Mittelpunkt stehen für sie jedoch die Bedürfnisse ihres Sohnes:

„Es kam ihr vor, als sei die ganze Welt nicht mehr zu Anschouwe; als hätte sie keine andere Lust oder Pflicht mehr, als die Augen zu schließen, das Licht zu nähren und es aufgehen zu lassen über einer neuen Welt. Alles an ihr hatte sich zurückgezogen“
(RR 190,28-32)⁶⁸⁵

Im Gegensatz zu Herzeloides sonstigem Sprachstil steht diese Textstelle mit Konjunktiv, zeichenhaften Ausdrücken wie „das

⁶⁸⁵ Die Verpflichtung, sich ganz auf ihre Schwangerschaft und damit die Erziehung ihres Sohnes zum neuen Erlöser zu konzentrieren und eigene Bedürfnisse zurückzustellen, gibt der Gral vor (Vgl. RR 202,34-203,27).

Licht zu nähren" und dem mittelhochdeutschen, kursiv hervorgehobenen „ze Anschouwe" für Gahmuret (s. o.). Der Begriff aus dem „Parzivâl" macht hier als Referenzsignal den inhaltlichen Kontrast zur Vorlage deutlich.

Herzeloyde hat Gahmuret freigegeben, möchte aber „das Rätsel, das die Männer verkörpern" (RR 191,14) erfahren:

„Denn nie, nicht einen Augenblick war ihr zweifelhaft, daß sie selbst mit einem Manne schwanger ging. Sie mußte das Rätsel rechtzeitig lösen, um seine Schwere aufzuwiegen mit ihrer weiblichen Sorgfalt. Sie wollte es wissen, um es zu entkräften. Gahmuret: er war nicht da, es war die Art geliebter Männer, nicht mehr da zu sein. Der Burggraf aber war da und ein Vertrauensmann. Vielleicht besaß auch er ein Rätsel und hatte die Lösung nicht ganz vergessen? Vielleicht bestand seine Mannhaftigkeit gerade darin, daß er sein Rätsel zurückgestellt hatte um ihretwillen -?"
(RR 191,14-22)

Herzeloydes Überlegungen muten weltfremd an. Sie weisen auf ihre Herkunft und Erziehung vom Gral hin. Erzogen, um als auserwählte Gralsjungfrau im Dienst des Grals von einem für sie vorbestimmten Mann zu empfangen, schwanger zu gehen und das Kind als Gottesmutter zu stillen (Vgl. RR 202,39-203,27), lernte sie das höfische Leben durch höfische Romane kennen, „um den Bräuchen der Welt nicht fassungslos gegenüberzustehen" (RR 203,38f.). Die wirkliche Kultur und Lebensart der höfischen Gesellschaft kennt Herzeloyde demnach kaum. Schon mit der Wahl Gahmurets hat sie sich über den Auftrag einer auserwählten Gralsjungfrau hinweggesetzt⁶⁸⁶. Und weiterhin hat sie nicht vor, sich auf die Aufgaben einer schwangeren Gralsfrau zu beschränken. Herzeloyde möchte einen Mann, der sie liebt und nie verlässt und das soll Parzivâl sein.⁶⁸⁷ Entgegen der Gralsvorgaben (s. o.) möchte sie Parzival auch nach der Stillzeit bei sich und für sich behalten (Vgl. RR 191,11-21). Um zu

⁶⁸⁶ Nach Castis' Tod hatte sie sich für ihre weitere Lebensgestaltung nach dem Gral richten und das heißt warten müssen, welcher Auftrag für sie auf dem Stein erscheine (Vgl. RR 208,35-209,11).

⁶⁸⁷ Beim Treffen mit Klinschor vor der Zeugung Parzivâls erwähnt Herzeloyde den Wunsch bzw. Willen, ein Kind haben zu wollen. Klinschor drückt dies deutlich aus: „Soll also Euer Kind bleiben, sagte Klinschor. Die Andre [= Belakane] hat auch eins, sagte Herzeloyde. ... Habt ihn noch gar nicht und bestimmt ihn schon zum Halbgott. Und wollt ihn zugleich in Eurem Schoß behalten" (RR 161,22-162,4).

vermeiden, dass Parzivâl die Ritterschaft kennenlernt und Ritter werden will, plant Herzeloide, mit ihm weit ab von der höfischen Welt zu leben (Vgl. RR 192,35-193,5).⁶⁸⁸

Trotz ihrer Schwangerschaft pflegt Herzeloide im „Roten Ritter“ Sigûne totkranke Magd Trine, die eine Totgeburt hatte. Dahinter steht keine Anteilnahme, sondern das Pflichtgefühl, das die Erziehung auf dem Gral auferlegt (Vgl. RR 205,19-21). Mit den Worten: „Wir wollen uns für nichts zu gut sein, Nichte“ (RR 198,16), fordert sie Sigûne auf, sie darin zum Vorbild zu nehmen. Auch nach Trines Tod zeigt Herzeloide keine Anteilnahme an deren Schicksal (Vgl. RR 214,5-215,28). Sachlichdistanziert und schroff geht sie damit um. Denn der Kindstod der Schwangeren macht ihr in der Sorge um die eigene Schwangerschaft Angst:

„Die Tante hatte sich zurückfallen lassen und saß breit wie eine Bäuerin. Da stand Sigûne auf und legte ihr den Arm um die Schultern. Sie lehnte die Stirn gegen den Scheitel der Schwangeren. Bekümmert Euch nicht, sagte Sigûne leise. – Ich bleibe bei Euch. Sigûne, sagte Frau Herzeloide mit gepreßter Stimme, ich darf mein Kind nicht verlieren. Und sie ließ ihr Gewicht gegen die andere Frau sinken, ohne die Hände aus dem Schoß zu nehmen. Plötzlich richtete sie sich auf, ergriff Sigûne beim Arm und trat mit ihr vor die Tote. Wir werden das Notwendige besorgen, sagte sie, auch den Geistlichen. Du ziehst zu mir in die Burg. Es ist kein Bleiben im Turm. Ihr irrt, liebe Tante, erwiderte Sigûne. – Da ist mir wohl. Ich werde dich brauchen, sagte die Tante. Sigûne neigte den Kopf. – Vergebt mir, Tante, sagte sie, aber ich habe angefangen, das Meinige zu besorgen. Es ist mir lieb, daß ich damit allein bleibe. Dann laß uns noch ein paar Schritte tun, sagte die Tante. [...] Gâwân! Sagte Frau Herzeloide. – Das würde ein Mann für dich. Man traut ihm nur zu leicht. Er hatte Euch lieb, Tante, sagte Sigûne. – Er hätte Euch gern gewonnen. Herzeloide lächelte in überraschender Anmut; dann sagte sie: Er ist bei Frau Ginover am besten aufgehoben. Parzivâl wird noch herrlicher sein! sagte Sigûne. Sag den Namen nicht, antwortete Frau Herzeloide schroff und verdunkelte sich. – Wie leicht wird etwas verrufen. Wann? fragte Sigûne. Im Sommer! sagte Frau Herzeloide. – Ich brauche Licht! Alles Licht der Welt!“
(RR 215,29-216,16-26)

Entgegen zahlreicher Beispiele überwiegt in diesem Ausschnitt aus dem Dialog zwischen Herzeloide und Sigûne kein umgangssprachlicher Stil. Alttertümliche Syntax, Wendungen und Begriffe, wie „Da ist mir wohl“ prägen den Text.

⁶⁸⁸ Schon im Gespräch mit Klinschor, den sie vor der Zeugung Parzivâls trifft, äussert Herzeloide, dass Parzivâl kein Ritter werden soll (Vgl. RR 161,18-21).

Herzeloyde akzeptiert Sigûnes Ablehnung und lässt ihr Freiräume:

„Den Geburtstag des Krist feierte jede für sich in ihrem Gemäuer. Zum neuen Jahr aber fand Sigûne in ihrem Vorraum hinter der Tür einen Bund weißer Kristrosen neben einem Mann aus Teig mit Augen aus Weinbeeren. Um seinen Leib war eine Schärpe aus silbernem Taft gebunden
(RR 216,40-217,4)

Muschg verwendet im „Roten Ritter“ Begriffe aus verschiedenen Zeiten, hier beispielsweise „Krist“, „Kristrosen“, „Gemäuer“, „Leib“ (s. o.), die den Sprachfluss unterbrechen. Mit „Krist“ übernimmt Muschg die mittelalterliche Schreibweise, wie sie auch in Wolframs „Parzivâl“ zu finden ist (s. o.). Mit „Gemäuer“ bezeichnet man seit dem 15. Jahrhundert jedes Gebäude, das gemauert ist; heute hat der Begriff eine negative Konnotation und bedeutet soviel wie „altes, heruntergekommenes Gebäude“.⁶⁸⁹ Muschg verwendet das Wort in seiner ursprünglichen, alten Bedeutung. Der Begriff „Leib“ wird hier in der Bedeutung „Körper“ gebraucht, die seit dem Mittelalter besteht, seit dem letzten Jahrhundert als veraltet ist und nur noch in der christlichen Liturgie verwendet wird.⁶⁹⁰

Bei dem Zusammentreffen von Sigûne, Herzeloyde und der totkranken Trine flüstert die Magd Reime, die sich für Sigûne wie eine Prophezeiung zum Gral anhören (Vgl. RR 213,30-214,2) und die sie geträumt habe (Vgl. RR214,4).

*„Da kommt die Königin herein
von deinem Antlitz fällt ein Schein
des hellen Tages auf uns beide
du trägst ein Kleid aus grüner Seide
aus Morgenland und auf der Hand
der Wunsch erfüllt auf Seidengrün
des Gartens Eden Wurzel zart
seh ich in deinen Händen blühn
und ist ein Ding von Gottes Art
und überströmt vom Morgenschein
drum hüte dich und hüte sein
er hat die Wahl du hast die Qual
es ist ein Ding -“*

⁶⁸⁹ Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm. Bearb. v. Moriz Heyne. 33 Bde. München 1991, Bd. 5, Sp. 3168f.

⁶⁹⁰ Ebd., Bd. 12, Sp. 581.

Die gleichen Reime hört Parzivâl, im Unterschied zu den obigen mit einem vollständigen letzten Vers „*es ist ein Ding das heißt der Gral.*“ (RR 476,26) von Kyôt (Vgl. RR 476,14-26). Beide Textstellen sind durch den Schriftschnitt Kursivschrift und durch die graphische Form - eingerückt linksbündige Schreibform in Reimform hervorgehoben. Die Reime haben keine Parallele bei Wolfram. Sie erscheinen jedoch im Fließtext des „Roten Ritters“ durch die andere Textgattung und formale Hervorhebung wie Referenzsignale, die explizit auf eine Einzeltextreferenz hinweisen.

Als Sigûne darauf hinweist, dass Trine vom Gral gesprochen hat, wiegelt Herzeloide ab und reagiert heftig:

„Der Gral! sagte sie. - Ja, den suchen sie jetzt, die Närrinnen und Narren! Als ob der Gral sich suchte oder fände! Was hat ein Ritter zu schaffen mit dem Gral! Aber sie war noch nicht zu Ende. Ein Ritter! sagte sie, und Sigûne hörte sie auf einmal kurz atmen, fast wie die Trine zuvor, und sah mit Entsetzen, wie sich die Lippen der Tante bleckten wie die der Toten. Was haben sie anderes im Sinn, als den Bock zu machen bei jeder Ziege, die ihnen über den Weg läuft! Das schämt sich nicht, auf offener Gasse zu reiten, eins auf dem andern. Frag doch deine Trine da, wohin das Reiten führt!“
(RR 215,18-28)

Herzeloide's Aufregung verdeutlicht Muschg durch umgangssprachliche Wendungen. Auf den mittelalterlichen Rahmen verweisen die Wörter „Gral“ und „Ritter“ als Referenzsignale auf lexikalischer Ebene, wobei „Ritter“ in der Textstelle pragmatisch verstanden und im Gegensatz zum Selbstverständnis der höfischen Kultur negativ gesehen wird. Auf letzteres deutet auch eine drucktechnische Hervorhebung des Wortes „Ritter“ mit Kursivschrift hin.

Herzeloide sieht im Gral etwas Höheres, für „normale Sterbliche“ Unerreichbares. Dass die Magd davon spricht und es anscheinend Mode ist, den Gral zu suchen, gefällt ihr nicht.

Um Parzivâls Erbe zu sichern, lässt Herzeloide ihren Lehensmann Lâhelîn zu sich kommen.⁶⁹¹ Seine erfolgreichen wirtschaftlichen Reformen befremden und faszinieren sie zugleich, so dass sie überlegt, Parzivâl zu ihm in die Lehre zu geben. Als er aber eine Huldigung vor dem ungeborenen Parzivâl als seinem Herrn ablehnt und Herzeloide stattdessen vor einer gefährlichen Schwangerschaft warnt, fühlt sie sich gedemütigt und befiehlt ihm, sich zu entfernen. Anschließend fürchtet sie, dass ihr von Gefühlsausbrüchen begleiteter Befehl ihrem Kind durch seine Heftigkeit in Aussprache und Wirkung schaden kann (Vgl. RR 237,26-238,12).

Bei Wolfram stellt der Erzähler Herzeloide als Ehefrau vor, deren Leben von der Liebe zu Gahmuret erfüllt ist (Vgl. P 101,7-103,14):

„diu was als diu sunne lieht
und hete minneclichen lip“
(P 102,26f.)

Von Herzeloides Seidenhemd, das Gahmuret zu jedem Kampf als Minnepfand trägt (s.o.), spricht er als „ir zweier minne triwen jach“ (P 101,20). Herzeloide sei beliebt und ihr Lebenswandel werde im Volk als Vorbild gelobt (Vgl. P 103,1-5) erklärt der Erzähler. Sein Hinweis zu Gahmurets Kampfügen,

„waz tâ geschehe, wiez dort ergê,
gewin und flust, wie daz gestê,
desn weiz frou Herzeloide nieht.“
(P 102,23-25)

weist darauf hin, dass sie an seinem Leben kaum teilnehmen kann.⁶⁹² Dennoch bildet ihre Liebe zu ihm ihren Lebensmittelpunkt:

⁶⁹¹ Einen anderen Grund gibt es für ihre Aufforderung nicht, denn Herzeloide mag Lâhelîn nicht (Vgl. beispielsweise RR 878,7f.).

⁶⁹² Lewis (1975, S. 471) erklärt, „daß Herzeloide von dem, was Gahmuret zutiefst bewegt [...] keine Ahnung hat. [...] Dennoch erwähnt Wolfram Herzeloides Unverständnis nicht von ungefähr; er zeigt damit, daß Gahmuret und Herzeloide nicht nur geographisch, sondern auch interessensmäßig in verschiedenen Welten leben.“.

„sîns komens warte si für wâr:
daz was ir lîpgedinge.“
(P 103,16f.)

Der Drachentraum ist für Herzeloide bei Wolfram unerwartete Prophetie eines leidbringenden Ereignisses. Bei Muschg bestätigt er Herzeloides Vorahnungen, dass Gahmuret gestorben ist und sie mit einem Sohn schwanger geht (Vgl. RR 236,1-40). Die Bedeutung von Gahmurets Tod für Herzeloide kommentiert die Erzählinstanz im „Roten Ritter“ folgendermaßen:

„'Da brach die Klinge ihres Glücks mitten am Griff entzwei.' So die Fabel über den Augenblick, in dem Herzeloide die Todesnachricht Gahmurets empfing. Ein zweideutiges Bild. Es möchte Frau Herzeloide mitten unter die Ritter versetzen: als habe sie das Schwert geführt. [...] Als hätte sie nicht lange genug an seinem Griff gerüttelt. Und jetzt brach er endlich. Er brach, meldet die Fabel, vorweg in einem Traum“
(RR 238,8-14)

Das in der Textstelle als solches gekennzeichnete Zitat entspricht einer Textstelle in Wolframs „Parzival“ in wörtlicher Übersetzung:

„dô brast ir freuden klinge
mitten ime hefte enzwei“
(P 103,18f.)

Das Referenzsignal liegt allein auf lexikalisch-semantischer Ebene, denn der Sinn, den es bei Wolfram hat, wird bei Muschg umgekehrt. Erst spielt Muschg mit dem Symbol „Klinge ihres Glücks“, indem er den Ausdruck wörtlich verwendet. Dann kommentiert die Erzählinstanz die Textstelle aus der „Fabel“, mit der der oben genannte Auszug aus Wolframs „Parzival“ verstanden wird. Nicht einfach ein Zitat aus dem „Parzival“ liegt dabei vor, sondern ein doppelt kodiertes Referenzsignal, das seine ursprüngliche Bedeutung bei Wolfram durch den neuen Rahmen verändert hat. „Die Fabel“ meint also nicht Wolframs „Parzival“, sondern Muschgs „Parzival“-Rezeption, „Eine Geschichte von Parzival“, das heißt das Geschehen selbst ohne die Kommentare der Erzählinstanz auf der reflektierenden bis theoretischen Ebene. Und in diesem Geschehen, der Fabel, bedeutet das oben genannte Zitat nicht wie bei Wolfram, dass Gahmurets Tod

Herzeloide lebensbedrohlich trifft, weil sie ihn liebt. Vielmehr weist die Aussage „jetzt brach er endlich“ darauf hin, dass sie über seinen Tod nicht traurig ist, weil Gahmuret in ihren Lebensplan mit Parzival nicht hineinpasst.

In beiden Parzivalromanen handelt es sich um zwei Traumbilder (Vgl. RR 238,15-30. Diese Stelle entspricht P 103,25-104,17). Im ersten Traumbild zerzt nach einem infernaln Unwetter ein Greif an Herzeloide rechter Hand (Vgl. RR 238,15-19. Diese Stelle entspricht P 103,25-104,8).

„Sie gebar ein Ungeheuer, das ihr Innerstes zerriß. Es sprengte ihren Schoß und verwandelte ihn, ausfahrend, in eine Pforte der Hölle. Es stieg aus ihr empor – Sie brachte – im Traum – nicht einmal die Kraft auf, die Augen zu schließen. Der Drachen setzte seinen Zahn an ihre Brust. Er saugte mit gespaltener Zunge. Er zog allen Saft aus ihrem Leib, der zusammenfiel, ein hohler Balg. Und mit erstarrtem Blick sah sie, wie Zahn und Zunge nach ihrem Herzen fühlten, um es auszureißen mitsamt den Wurzeln.“
(RR 238,23-30)

Der Greif, der an Herzeloide Hand zerzt, verkörpert vorausdeutend Gahmuret⁶⁹³, dessen Tod nur bei Wolfram existentiell für sie ist. Im „Roten Ritter“ träumt Herzeloide dann, sie gebäre einen Drachen. Der Drache zerreißt ihren Körper, saugt ihn aus und will ihr Herz ausreißen. Während sie kraft- und tatenlos zusieht, verhält sich der Drache naturgemäß: er bemächtigt sich ihrer als seinem Opfer.

Bei Wolfram wähnt Herzeloide sich nur als Amme des Drachen, der ihren Körper zerreißt, an ihren Brüsten saugt und dann davonfliegt (Vgl. P 104,10-15). Dies bereitet ihr Angst und der Drache „bricht ihr das Herz“ (P 104,16f.): „daz herze ir uz

⁶⁹³ In der Wolframforschung ist diese Zuweisung unstrittig (Vgl. dazu Ebel 1991, S. 330). Muschg motiviert dies noch, indem er Herzeloide Gahmuret im Zeugungsbeilager als einen Greifen wahrnehmen läßt: „Das Tier überritt sie, ohne sie loszulassen. Er begann über ihr zu jagen und ein Ziel zu verfolgen. Auch sein Atem jagte. Endlich aber ging das Jagen schnell und leicht, und sie hörte es wie Schwingen sausen in der Gruft. Das Tier hatte abgehoben, und nun wurde sein Flug mit ihr zum Gesang, einem zugleich hohen und grundlosen Gesang. Sie hatte noch nie einen Wal singen gehört, den einzigen Fisch, der nicht stumm sein soll. Er sang wie Behemoth, wie Luzifer, und stieg immer höher. Und dann, auf dem höchsten Ton, fühlte sie ihn abstürzen, und sich mit ihm, in seinen Fängen; die plötzlich gebrochenen Schwingen schlugen haltlos wie gerissene Segel. Er stürzte ab mit ihr in sie selbst, und der Sturz nahm kein Ende“ (RR 174,6-16).

dem libe brach" (P 104,16)⁶⁹⁴. Die Nähe zwischen dem Drachen und Herzeloide wird hier nur durch ihren passiven Dienst als Amme hergestellt.

Bei Muschg ist Herzeloide die Mutter des Drachens. Im Geburtsvorgang verwandelt der Drache „ihren Schoß [...] ausfahrend, in eine Pforte der Hölle" (RR 238,24f.), schildert der Erzähler. Direkt verweist dies auf den wirklichen Geburtsvorgang, in dem Herzeloide von einem Dämon besessen scheint (Vgl. RR 246,25-247,32), umfassender auf ihr Verhalten gegenüber Parzival, ihre Erziehung, die trotz bester Absichten (bzw. gerade deswegen) Parzival zum Frauenschänder und Mörder werden lässt⁶⁹⁵. Auf den Traum folgt die Nachricht von Gahmurets Tod. Im „Roten Ritter" spricht Herzeloide diese bei der Ankunft von Tampanis als Vorahnung aus (Vgl. RR 238,34). Sie steht im Folgeschehen im Mittelpunkt: Ihr werden die Reste des blutbefleckten Hemdes⁶⁹⁶ und eine Speerspitze⁶⁹⁷ überreicht (Vgl. RR 239,28-30)⁶⁹⁸; als Herzeloide daraufhin zusammenbricht, wird sie von Umstehenden gestützt und der sofort herbeigerufene Arzt legt ihr eine der „Reliquien", das Hemd von Gahmuret, auf

⁶⁹⁴ Anders als Spiewok wird hier „brach" mit „brechen" im übertragenen Sinn als tiefes seelisches Getroffensein bis hin zum Zerstörtsein übersetzt. Spiewoks Übersetzung von „brach" mit „ausreißen" (Vgl. Wolfram von Eschenbach 1992, Bd. 1, S. 181), die Muschg übernommen hat (Vgl. RR 238,29f.), erscheint nicht stimmig, denn in P 104,14f. wird vom Wegflug des Drachen berichtet und erst danach folgt in P 104,16 die angesprochene Stelle. Der Wegflug des Drachens deutet auf Parzivals späteren Wegtritt von Herzeloide hin, das Brechen ihres Herzens geschieht auch da, gefolgt von ihrem Tod (Vgl. P 128,13-22).

⁶⁹⁵ Muschg bestätigt obige Ausführung mit der Aussage, dass der beste Wille „wie der mütterliche Herzeloides, Ungeheuer ausbrütet" (Vgl. Muschg 1995b, S. 16).

⁶⁹⁶ Hierbei handelt es sich um Herzeloides Hemd, das Gahmuret über seiner Rüstung getragen hatte (Vgl. RR 239,7-12).

⁶⁹⁷ Diese Spitze gehörte zum Speer, der Gahmuret tötete (Vgl. RR 238,39-239,8).

⁶⁹⁸ Der Erzähler spricht hier von „Reliquien" (RR 239,32). Vorher erklärt er, Gahmuret habe „[a]uch im Sterben [...] noch Wunder gewirkt" (RR 239,6) und führt das weiter aus. Dementsprechend wird der Tote wie ein Heiliger verehrt (Vgl. RR 239,12-27). Auch bei Wolfram wird in dem Zusammenhang Gahmurets Christlichkeit und Kampfeskraft hervorgehoben (Vgl. P 106,5-26). Der Erzähler fügt hinzu: „ez betent heiden sunder spot an in [= Gahmuret] an als ir werden got" (P 107,19f.), betont aber, dies Verhalten sei nicht christlich motiviert. Muschg übernimmt diese Überhöhung. Er verkehrt und dramatisiert sie: „Das Denkmal [= Gahmurets Grabstätte] war ein Wunder, seine Wirkung unerhört. Sogar die Heiden verehren die Stätte [= Gahmurets Grab] als Heiliges Grab. Sie knien vor dem unverweslichen Leib und beten in seinem Namen um Erlaß ihrer zahllosen Sünden" (RR 239,23-25).

den Körper, die andere, die Speerspitze, in die Hände (Vgl. RR 239,32-36). Als sie sich daran schneidet, kommt sie zu sich:

„Nein! Sagte sie. - Gahmuret soll nicht zum zweiten Mal sterben! Hier ist mein Herr, sagte sie und faltete die Hände wieder auf ihrem hohen Leib. - Er lebt!“

(RR 239,40-240,2)

Herzeloyde hat mit Gahmuret abgeschlossen. Ihren neuen Lebensmittelpunkt erkennt sie in ihrem Kind, in dem sie der Gralserziehung nach die Rolle als Gottesmutter ausfüllen kann (Vgl. RR 202,34-203,27). Dass sie sich als solche fühlt und in ihrem Kind den Erlöser der Welt sieht, zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der sie Bibelzitate auf ihren Leib mit der Kindsfrucht bezieht:

„Sie begann sich in wunderbarer Ruhe das Oberkleid aufzuknöpfen und legte die Brüste frei. [...]Damit netzte sie ihren Hohen Leib. Das tat sie vor aller Augen und sprach vor aller Ohren: Dies ist mein Leib. Ich taufe ihn im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Gesegnet sei die Frucht meines Leibes. Gesegnet sei, Der da kommen soll im Namen der Liebe. Ich verkündige euch -“

(RR 240,3-10)

Muschg verknüpft die Referenzsignale, die der Bibel entlehnt sind, mit dem Erzählstil: Die Beschreibung der Situation wird durch Adjektive wie „Hohen Leib“ , teilweise mit einer untypischen Großschreibung wie hier hervorgehoben, angereichert und in die Nähe biblischen Geschehens gebracht. Die Wolframsche Vorlage, der die Handlung bei Muschg grob folgt, wird überhöht. Die Entlehnungen aus der Bibel sind teilweise so verändert, dass bei den Aussagen Herzeloydes Körper und Parzivâl im Mittelpunkt stehen.

Herzeloyde beginnt mit Jesu Mahlspruch beim Paschamahl mit seinen Jüngern, „Dies ist mein Leib“,⁶⁹⁹ fährt mit der christlichen Taufformel fort, „Ich taufe ...“,⁷⁰⁰ und variiert Elisabeths Verkündigung an Maria⁷⁰¹ bzw. einen Auszug aus dem Ave

⁶⁹⁹ Vgl. Bibel 1980, Lk 22,19b.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd. beispielsweise Mt 28,19b u. Gotteslob 1988, S. 88, I, Nr. 48,1.

⁷⁰¹ Elisabeth ruft zur Begrüßung: „Gesegnet bist du mehr als alle anderen Frauen, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes“ (Bibel 1980, Lk 1,42).

Maria, „Gesegnet sei ...“⁷⁰². Ihre Worte steigern sich: Erst weiht bzw. tauft sie ihren Körper, dann segnet sie ihre Kindsfrucht, beginnt, diese als Erlöser zu verkündigen und wird ohnmächtig. Sich und besonders ihren Körper erklärt sie zum heiligen Ursprung des Erlösers.

Ihr Zusatz: „Der da kommen soll im Namen der Liebe“ (RR 240,9f.) statt „im Namen des Herrn“, wie es im christlichen Wortlaut heißt, weist schon hier darauf hin, wie sehr Herzloyde sich über ihr Kind definiert – im Namen ihrer Liebe soll ihr Kind der Erlöser sein bzw. werden.⁷⁰³ Von Muschg gibt es zahlreiche Produkte extratextueller Intertextualität, die hier in einen Zusammenhang zum „Roten Ritter“ gestellt werden können: eine Nachschrift, Aufsätze und Interviews.⁷⁰⁴ Darin betont er mehrfach Parallelen von seiner Mutter und ihrer Beziehung zu ihm mit Herzloyde und ihrer Beziehung zu Parzivâl, beispielsweise das Ziel seiner Mutter, ihren Sohn zum Erlöser zu erziehen.

Untrennbar macht Herzloyde ihren Lebenssinn von Parzivâls Existenz und einem Für-ihn-dasein-Können abhängig. Bei Wolfram ahnt Herzloyde Gahmurets Tod nicht voraus. Als man ihn ihr mitteilt, reagiert sie daher existentiell getroffen⁷⁰⁵, sinkt ohnmächtig zu Boden (Vgl. P 105,5-7) und ringt mit dem Tod (Vgl. P 109,2-7). Während im „Roten Ritter“ Herzloyde im Mittelpunkt steht, gilt das allgemeine Interesse bei Wolfram an erster Stelle Gahmurets Tod, nachfolgend Herzloydes Kind

⁷⁰² Die Stelle lautet: „gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus“ (Gotteslob 1988, S. 20, I, Nr. 2,6).

⁷⁰³ Muschg berichtet dies schon in „Literatur als Therapie“ (Vgl. 1981b, S. 88) und erklärt auch später (1995g, S. 17): „Da sie ihre Frömmigkeit als Stütze für eine große existentielle Unsicherheit verwendete, hat sie mir Erlösererwartungen einprogrammiert.“

⁷⁰⁴ Vgl. beispielsweise Adolf Muschg (1991a): Ach Mutter ... In: SZ Magazin, Literatur 19, 10.05.1991, S. 11-16. Vgl. Muschg 1993c, S. 26-34. Vgl. Adolf Muschg (1994g): Herr, was fehlt euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals. Frankfurt/M. 1994 (= es; 1900. NF; 900).

⁷⁰⁵ Ihre Reaktion bei Wolfram ist nach P 103,15-17 vorauszusehen. Auch während Gahmurets Abwesenheit lebt sie nur aus der Hoffnung auf seine Rückkehr in der Liebe zu ihm.

(Vgl. P 109,2-12). Als sie zu sich kommt, beklagt sie Gahmurets Tod:

„si sprach ,ôwê war kom mîn trût?`
 diu frouwe in klagete über lût.
 ,mînes herzen freude breit
 was Gahmuretes werdekeit.
 den nam mir sîn vrechiu ger.
 ich was vil junger danne er,
 und bin sîn muoter und sîn wip:
 ich trage alhie doch sînen lîp
 und sînes verhes sâmen.“
 (P 109,19-27)

Während sie klagt, findet Herzeloide ihren neuen Lebenssinn - Gahmuret lebt in ihrem Kind weiter. Dieser Gedanke gibt ihr Kraft und Verantwortung zum Weiterleben. Ihre anschließende Reaktion gibt ihre Fassungslosigkeit wieder, ihre neue Hoffnung und gleichzeitige Trauer: „diu frouwe enruochte wer daz sach, // ... Gahmureten klagn“ (P 110,23-111,13). Herzeloides Verhalten zeigt Trauer um Gahmuret, vermischt mit der Hoffnung und Dankbarkeit, neues Leben in sich zu tragen. Ihre Hinwendung zum eigenen Kind nimmt die Trauer um Gahmuret auf⁷⁰⁶. Herzeloides Verhalten ist unkonventionell und setzt den Anfang für ähnliche Verhaltensweisen⁷⁰⁷. Gahmuret bestimmt noch ihr Denken: Herzeloide verlangt nach der Lanzenspitze und dem blutbefleckten Hemd (Vgl. P 111,14-21.25-29)⁷⁰⁸.

Im „Roten Ritter“ steht die hochschwängere Herzeloide weiterhin im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses: „Kanvoleis lebte in größter Sorge“ (RR 245,8), erklärt der Erzähler, denn Herzeloide ist schon im zehnten Monat schwanger. Geburtsbeschleunigende Mittel lehnt sie ab. Möglicherweise will sie ihr

⁷⁰⁶ Übereinstimmend dazu Annemarie Eder: Macht- und Ohnmachtsstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs "Parzival". Die Herzeloidentragödie. In: Der frouwen buoch 1989, S. 179-212, hier S. 189.

⁷⁰⁷ Ähnlich äußern sich dazu Blamires (David Blamires: Characterization and Individuality in Wolfram's "Parzival". Cambridge 1966, S. 101) und Bumke (1991, S. 58).

⁷⁰⁸ Bei Wolfram nehmen ihr sogleich Ritter aus der Gefolgschaft ihres Mannes das Hemd aus der Hand (Vgl. P 111,28f.), um es zusammen mit der Lanzenspitze im Münster zu bestatten.

Kind damit länger vor der Welt schützen und so seinen Erlöserstatus festigen⁷⁰⁹.

Trotz heftiger Schmerzen bestimmt Herzeloide, wie ihre Schwangerschaft und Geburt vor sich gehen soll: sie spuckt Arzneimittel wieder aus; läßt ihr Zimmer hell erleuchten; zeigt dem Burggrafen, wo er sie schneiden muss, falls sie stirbt, damit das Kind am Leben bleibt, befiehlt allein ihm und Sigûne bei ihr zu bleiben (Vgl. RR 245,11-246,4). Kurz vor der Geburt scheint Herzeloide von einem Dämon besessen zu sein.⁷¹⁰ Die Szene mit dem Drachen aus ihrem Drachentraum erzählt sie so, als sehe sie ihren Lebenssinn darin, sich für Parzival zu opfern.

„Von einem Drachen sprach sie, den sie gebären wolle, auf daß die Welt von ihm erlöst würde, und von seiner minniglichen Zunge, die ihr das Herz aus der Brust reiße. Mit der einen Hand hielt sie die Lanzenspitze, mit der anderen Sigûnes Hand, um sie unverhofft zu beißen. Sigûne konnte einen Schrei nicht unterdrücken, während Der Kyberg versuchte, die Kiefer der Frau zu lösen. Zu Sigûne [sic] Befremden und schauerlicher Rührung begann ihr die Herrin die blutende Wunde zu lecken. Ach Mütterchen, seufzte Herzeloide mit feiner Kinderstimme, ich weiß schon, was du treibst, und es ist nicht schön. Du treibst es hinter meinem Rücken, Tag und Nacht. Tut es so wohl? [...] Aber hüte dich wohl mein Kind, damit du nicht empfängst, denn du weißt, daß du eine Jungfrau bleiben sollst dein Lebtag! Das wird schmerzhaft. Du bekommst Arbeit, Schwesterchen, aber du hast sie verdient!“
(RR 246,12-22.34-37)

Der Drache ist ein Symbol aus dem Märchen, hat aber auch eine Parallele bei Wolfram (Herzeloides Drachentraum) und verweist hier als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene auf den „Parzival“. Die Geburtsszene hat keinen Vergleich bei Wolfram.

Auf der lexikalisch-semantischen Ebene sind umgangssprachliche Elemente mit altertümlichen Wendungen (beispielsweise „Tut es so wohl?“) und dem für das Mittelalter typischen, abgewandelten Begriff „minniglich“ vermischt. Während der Drache als Re-

⁷⁰⁹ Herzeloide erzählt Sigûne, die schwangeren Gralsfrauen hätten die Pflicht, ihr Kind schon als Leibesfrucht auf die Erlöserrolle vorzubereiten (Vgl. RR 203,1-24). In dieser Phase kann die Mutter die weltlichen Einflüsse auf ihr Kind am weitgehendsten kontrollieren bzw. bestimmen.

⁷¹⁰ Darauf weisen Wörter wie „eine furchtbare Stimme“ (RR 247,13), „Dämon“ (RR 247,18.29) und „Teufelssack“ (RR 247,23) hin.

ferenzsignal auf Grund seiner Rolle in Märchen als gefürchtetes Ungeheuer gilt, hat hier eine Dekonstruktion stattgefunden: In dieser Textstelle ist der Drache der Erlöser mit „miniglicher Zunge“. Damit hat Muschg die Bedeutung des Drachens als Symbol für Parzivâl deutlicher gemacht, als er sie bei Wolfram vorgefunden hat. Herzeloydes Zubeißen und das Lecken der Wunde stehen als Referenzsignal für ein Vampir ähnliches Verhalten. Zusammen mit der Besessenheit und den weiter unten genannten Begriffen „Dämon“ und „Teufelssack“ verweisen diese Marker auf Märchen als Prätexte.

Die späte und schwere Geburt, die Vorstellung der Mutter, ihr Leben für den Sohn zu opfern und ihn zum Erlöser zu erziehen, sind unter Hinzunahme mehrerer erklärender Texte von Muschg als Prätexte extratextueller Art Referenzsignale auf pragmatischer Ebene, die eine Parallelität zum Verhalten der Mutter von Adolf Muschg aufzeigen.⁷¹¹ Muschg berichtet von seiner eigenen Geburt: „Es war denn auch eine grausame Geburt: Ihr Leib wollte diesen Engel [= Adolf Muschg] nicht hergeben“.⁷¹² Die Bezeichnung „Prätext“ ist für die zweite Literaturangabe eindeutig zutreffend. Bei der ersten von 1991 kann es sich auch um einen Text aus dem vertikalen Kontextsystem handeln, je nachdem, wieweit Muschg zu dem Zeitpunkt, als er den angegebenen Text verfasst hat, mit der Erstellung des „Roten Ritters“ fortgeschritten gewesen ist.⁷¹³

Der Biss, das Anspielen auf Sigûnes Beziehung zu Schiônatanlander und die Vorwarnung dazu deuten darauf hin, dass sich Herzeloydes Neid über Sigûnes Minneverhältnis⁷¹⁴ zur Gewissheit gewandelt hat, dass die Gralserziehung bei ihrer Nichte wirkt, das heißt, dass Sigûne ihrer Gralsbestimmung nach disziplinierte Jungfrau bleiben wird (Vgl. RR 205,6-38; 206,31-35;

⁷¹¹ Vgl. Muschg 1991a, S. 13.

⁷¹² Muschg 1981b, S. 88.

⁷¹³ Vgl. dazu Muschg 1991a, S. 13.

⁷¹⁴ Herzelode zeigt dies deutlich in RR 150,3-151,21 und RR 188,1-189,1.

208,8-15). Herzeloyses Verhalten ist auch ein Ausdruck ihrer körperlichen Beanspruchung. Dem Tod nah (Vgl. RR 247,11f.) scheint es so, als bäume sich in Herzeloysde eine dämonische Kraft auf, die den Geburtsvorgang einleitet:

NEE-EIN! antwortete ihr eine furchtbare Stimme, die Sigûne erstarren ließ. Es schrie aus Frau Herzeloyses blassen Lippen, hatte sie zurückgeschlitzt wie bei einer fauchenden Katze. NEIN, NEIIN! Und da hüpfte es unter der Decke, es schleuderte sie hoch, so daß sie von dem schwangeren Leib sank - Und jetzt sah man ihn tanzen, den Dämon. Er hüpfte und tobte unter der zum Reißen gespannten Bauchhaut, während er zugleich heulte, lachte, rülpste und pfiff aus Frau Herzeloyses Lefzen. Ihre Augen waren so eingedreht, daß keine Pupille mehr zu sehen war, und ihr Kopf abgewinkelt, als wäre ihr der Hals gebrochen. Der Kyberg [...] stand vor dem Teufelssack, auf dem Frau Herzeloyses Hände hüpfen. Sie hielten das scharfe Eisen umklammert, ohne daß ihnen ein Tropfen Blut entrann" (RR 247,13-25)

Die Referenzsignale auf ein mittelalterliches Geschehen oder speziell aus einem Wolframtext liegen in dieser Textstelle nur auf der pragmatischen Ebene. Es handelt sich ausschließlich um die Figurennamen („Frau Herzeloysde“, „Der Kyberg“ und „Sigûne“).

Die Schilderung erinnert an Herzeloyses Drachentraum⁷¹⁵. Es scheint so, als habe Herzeloysde ein Ungeheuer in sich, das sie beherrsche und ihre Kräfte fordere. Den Eindruck, Herzeloysde sei besessen, verdeutlicht Muschg auch unter anderem mit den Ausdrücken „Es schrie“ und „Es schleuderte sie hoch“. Kurz nach Parzivâls Geburt schildert der Erzähler Herzeloysde als liebevolle und umsichtige Mutter:

„Und Frau Herzeloyses Augen irrten nicht mehr, [...] ihre Hände fühlten wieder [...]. Ihre Hände fühlten sich ins Leben zurück an diesem Kind und gewannen wieder Farbe. [...], ihr Gesicht war von Seligkeit erschöpft, und ihre Lippen waren rein. Und sie sprach es aus, klar, daß alle es hörten: ein Wort, das hier noch kein Mensch gehört hatte: PARZIVÂL [...] Und da hob Frau Herzeloysde es mit zitternden und doch sicheren Händen an ihren Mund, um es zu küssen, nicht ohne ihm vorher Schleim aus Nase und Mund zu saugen, daß es noch besser schreien könne. Und da küßte sie es wieder, Ihn küßte sie; küßte Ihn auch auf die Hände [...]. Und da bettete sie Ihn an ihre rechte Brust und schob Ihm die Warze in den Mund, die Er

⁷¹⁵ Zwar glaubt man im Mittelalter, dass vor und bei einer Geburt Dämonen in der Nähe sind (Vgl. „Geburt“ in: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Von Richard Beidl. 2. Aufl. Stuttgart 1955 (= Kröners Taschenausgabe; 127), S. 241), doch ist der Bezug bei Muschg ausreichend durch die Vorgeschichte motiviert.

mit dem ganzen Gesicht zu packen schien. Und da waren Sie Ein Fleisch,
Mutter und Kind, und das Kind war still“
(RR 248,21-29.38-249,6)

Die Begriffe „Seligkeit“ und „rein“ sind Referenzsignale auf pragmatischer Ebene, die auf eine religiöse Tradition hinweisen und Herzeloyses Geburt wie eine Erlösung von dämonischer Macht erscheinen lassen. Der von Wolfram übernommene Name „Parzivâl“ wird als Referenzsignal durch Kapitälchen auf drucktechnischer Ebene hervorgehoben. In den folgenden Sätzen betont Muschg die auf Parzivâl bezogenen Fürwörter, indem er sie mit einem Großbuchstaben beginnen lässt. Diese Exponiertheit gilt auch für die Einheit von Mutter und Kind: „da waren sie Ein Fleisch“. Durch die Wortwiederholung „küssen / küsste“ stellt Muschg Herzeloyses zärtlichen Umgang mit Parzivâl heraus. Zugleich wird damit ein Wort aus dem „Parzivâl“ aufgegriffen, aus der Szene, in der Herzeloyside mit dem Neugeborenen zusammen beschrieben wird (Vgl. P 113,1f.). Demnach handelt es sich bei dem Begriff um ein Referenzsignal auf lexikalisch-semanticischer Ebene.

Herzeloyside nennt ihr Kind bei dem von ihr bestimmten Namen. Damit macht sie die Botschaft, die der Name enthält (Par-zivâl = durch das Tal) und die sie selbst mit dem Namen verknüpft (Vgl. RR 139,21-29) zum Programm für ihn.⁷¹⁶ Der Ausdruck „Ein Fleisch“ (RR 249,5) drückt die enge Beziehung zwischen Mutter und Kind aus. Wie es die Gralsordnung für die Mutter des neuen Erlösers vorsieht (Vgl. RR 203,24-27), gibt Herzeloyside Parzivâl gleich nach der Geburt die Brust:

„Die es aber gebracht hatte, lag still und lächelte nicht. Denn jetzt war es genug. Es war am Licht. Sie hatte es vollbracht“
(RR 249,14f.)

„Es“ verweist auf Parzivâl als Programm für die Erlösung der Welt. Dessen mehrfache Wiederholung hebt die Bedeutung von Parzivâls Dasein hervor.

Herzeloyde erscheint erschöpft,⁷¹⁷ nicht aber zufrieden. Ihre erste Aufgabe als „Erlöser-Mutter“ hat sie hinter sich gebracht, damit aber auch gleichzeitig ihren Lebensentwurf ein Stück weiter realisiert. Dessen Beschwerlichkeit ist ihr bewusst. Sie weiß, dass sie sich ihrem Lebensentwurf Erlöser-Mutter nach von nun an ganz auf Parzivâl konzentrieren muss.

Bei Wolfram liegt der Schwerpunkt der Darstellung auf Parzivâl. Der Erzähler berichtet zur Geburt nur knapp, Herzeloyde habe ein Kind zur Welt gebracht (Vgl. P 112,5f.) und sei daran bald gestorben (Vgl. P 112,7f.). Mit dem Grund, wie im „Roten Ritter“ Parzivâls außergewöhnliche Größe⁷¹⁸, lenkt er zu diesem über und erklärt:

„hiest der aventiure wurf gespilt,
und ir begin ist gezilt:
wand er ist alrerst geborn,
dem diz maere wart erkorn.“
(P 112,9-12)

Ohne auf Herzeloydes Bedeutung einzugehen, spricht er nur von der Bedeutung des Vaters Gahmuret (Vgl. P 112,13-15). Von Herzeloyde wird gesagt, dass sie ihr Kind erst zu sich nimmt, nachdem sie sich von der Geburt erholt hat (Vgl. P 112,21f.). So eng wie im „Roten Ritter“ erscheint die Verbindung zwischen Mutter und Kind hier nicht. Herzeloyde und ihre Hofdamen interessieren sich für Parzivâls Männlichkeitsmerkmal:

„si und ander frouwen
begunden in allenthalben schouwen
zwischen beinn sîn visellîn“

⁷¹⁶ Zugleich erfüllt sich hier auch Marias Verheißung, dass Herzeloyde einen Jungen zur Welt bringen wird. Vgl. RR 138,40-139,4.

⁷¹⁷ Der Erzähler gibt von der Geburt ein realitätsnahes und detailliertes Bild wieder, indem er die Anstrengungen der Hochschwangeren, die Betriebsamkeit der Mitbeteiligten, ihre Handlungen und Reaktionen und das Verhalten des Neugeborenen sachlich beschreibt.

⁷¹⁸ Vgl. Marion E. Gibbs: "Wiplichez wibes reht". A Study of the Women Characters in the Works of Wolfram von Eschenbach. Duquesne 1972 (= Duquesne Studies; Philological series; 15), S. 10. Nach Opitz (Claudia Opitz: Frauenalltag im Mittelalter: Biographien des 13. und 14. Jahrhunderts. Weinheim 1985 (= Beltz Forschungsberichte: Ergebnisse der Frauenforschung; 5), S. 43) ist die ungewöhnliche Größe des Neugeborenen ein typisches Motiv in Heiligenviten des Mittelalters.

(P 112,23-25)⁷¹⁹

Zusammen mit den Hofdamen sieht Herzeloide bei Wolfram hier im Kind den Stammhalter und Nachfolger von Gahmuret, den Garanten für die Zukunft von Wâleis und Norgâls und auch den Ritter:

„er muose vil getriuted sin,
do er hete manlichiu lit.
Er wart mit swerten sit ein smit,
vil fiwers er von helmen sluoc:
sin herze manlich ellen truoc“
(P 112,26-30)

Im Gegensatz zu dieser Stelle bei Wolfram ist sich Herzeloide im „Roten Ritter“ schon zu diesem Zeitpunkt sicher, ihr Kind davor bewahren zu wollen, dass es ein Ritter wird.⁷²⁰

Der Erzähler bei Wolfram erklärt weiter, es bereite Herzeloide Freude, Parzivâl zu küssen (Vgl. P 113,1f.)⁷²¹ und sie nenne ihn

„in allem flîz,
'bon fiz, scher fîz, bêâ fîz“
(P 113,4)

Er beschreibt Herzeloide als liebevoll fürsorgliche Mutter, betont, sie gebe Parzivâl die Brust gibt, statt eine Amme zu nehmen und lässt sie selbst darin einen Vergleich zur Gottesmutter Maria sehen (Vgl. P 113,17-26). Für Herzeloide steht in dieser Situation immer noch Gahmuret im Vordergrund. Der Erzähler beschreibt ihre Trauer um Gahmuret als größer als das Glück über die Geburt ihres Kindes, um ihre treue Liebe als Tugend zu betonen (Vgl. P 113,27-113,4).

⁷¹⁹ Im „Roten Ritter“ widmen allein Parzivâls Kinderfrauen seinem Geschlechtsteil ihre Aufmerksamkeit. Vom Burggrafen wird erzählt, dass es „ihm nicht erspart blieb, das eine Gliedchen im besonderen mit Andacht zu feiern. Die Kinderfrauen machten das höchste Wesen davon“ (RR 260,36f.).

⁷²⁰ Schon vor der Empfängnis antwortet Herzeloide im „Roten Ritter“ auf Klinschors Frage zu ihrem Kind: „Soll am Ende auch ein Ritter werden?“ (RR 161,19f.) mit „Nein, sagte sie, niemals“ (RR 161,21).

⁷²¹ Ihren Hang dazu hat Muschg für den „Roten Ritter“ in der Beschreibung von Parzivâls erstem Lebensabschnitt auf Kanvoleis übernommen (Vgl. RR 248,38-249,3; 255,2-5).

Herzeloyde erscheint im „Roten Ritter“ in dieser Lebensphase als Schwangere, deren Gedanken und Handlungen fast ausschließlich der Sorge um ihr Kind gelten. Ihrer Nichte Sigûne, über deren Leben sie bis dahin weitgehend verfügte, billigt sie nun zu, ein eigenes Leben zu führen. Zwei Nachrichten bringen Herzeloyde aus dem Gleichgewicht: Nach Trines Kindstod fürchtet sie, dass ihr ein ähnliches Schicksal widerfahren könnte. Und als sie von Lâhelîns eigenmächtigem Handeln als Verwalter ihrer Ländereien hört, bangt sie um Parzivâls Erbe. Da sie ihren Lebenssinn darin sieht, „Gottesmutter“ des „neuen Erlösers“ Parzivâl zu sein, stellt der Drachentraum für sie keinen Alptraum dar, sondern die Bestätigung ihres Lebensplans.

Der ausführlichen Darstellung im „Roten Ritter“ mit Herzeloyde im Mittelpunkt steht bei Wolfram eine knappe Schilderung gegenüber, deren Protagonist erst Gahmuret, dann Parzivâl ist. Die Aussage des Erzählers kurz vor Parzivâls Geburt, man habe vieles vom Vater Gahmuret gehört und nun komme man zum Eigentlichen, zur Hauptperson Parzivâl, zeigt: Herzeloyde spielt hier eine Nebenrolle und erhält ihre Bedeutung als Bezugsperson – erst von Gahmuret als treu liebende Ehefrau und trauernde Witwe, dann von Parzivâl als liebevolle Mutter. Bei Wolfram wird Herzeloyde im Gegensatz zum „Roten Ritter“ vom Drachentraum und von der Nachricht von Gahmurets Tod existentiell getroffen.

Bei Muschg erscheint Herzeloyde aktiv. Sie bemüht sich dort schon in der vorgeburtlichen Phase intensiv um Parzivâls Wohlbefinden und seine Entwicklung zum Erlöser. Bei Wolfram wirkt ihr Verhalten dagegen passiv, ihre Handlungen wie bloße Reaktionen auf äußere Einflüsse.

7.1.2.3. Verhalten zu Parzivâl

Herzeloyde spricht nun den Namen „Parzivâl“ nicht mehr aus. Sie nennt ihr Kind nur noch

„Dusüßeskind, Duliebeskind, und einen Ton höher: Duguteskind [...] lie-
bundsüß [...], süßundlieb“
(RR 254,6f. u. 255,13f.)

Bei den Bezeichnungen handelt es sich um Referenzsignale auf pragmatischer Ebene, die auf Wolframs „Parzivâl“ verweisen. Dort nennt Herzeloyde Parzivâl „bon fîz, scher fîz, bêâ fîz.“ (P 113,4; s.o.), also „guter Sohn, lieber Sohn, schöner Sohn“⁷²². Ob es sich dabei wie im „Roten Ritter“ um eine Koseform oder um eine bewusst gewählte Anrede handelt, geht aus dem „Parzivâl“ nicht hervor.

Im „Roten Ritter“ verbietet Herzeloyde allen Personen in ihrer Umgebung, den Namen „Parzivâl“ auszusprechen (Vgl. RR 254,4f. u. RR 260,30-32), eine Vorsichtsmaßnahme, die Parzivâls Unmündigkeit, seinen Kind-Status und sein Nichtwissen über seine Abstammung unterstützen soll⁷²³. Damit er während der Zeit in Kanvoleis nichts über das Ritterwesen und Kämpfen erfährt, hat Herzeloyde Maßnahmen treffen lassen:

„Es gab im hohen Saal keine Erinnerung an Wappen und Waffen mehr. Die Teppiche mit ihren ritterlichen Motiven waren abgehängt; [...] Natürlich hatte er [= der Burggraf] seine Waffen abgelegt, bevor er in die Nähe des Kindes kam. Von Waffen sollte es nie etwas wissen“
(RR 259,39-260,1.32-34)

Muschg gestaltet hier Leerstellen aus Wolframs „Parzivâl“ mithilfe soziokultureller Informationen zum höfischen Leben aus. Die Textauszüge enthalten demnach Referenzsignale auf lexika-

⁷²² Vgl. dazu Nellmann/Kühn in: Wolfram von Eschenbach, 1994, Bd. II, S. 514.

⁷²³ Nach Beitzl („Name“ in: Wörterbuch der deutschen Volkskunde 1955, S. 551) hat man früher den eigentlichen Namen des Kindes oft erst verschwiegen, um Gewalt über das Kind zu behalten. Es wurde ihm aber oft auch ein Kosenamen als Deckname gegeben, um es damit vor bösen Mächten zu schützen. Herzeloydes Verhalten deutet vor dem Hintergrund ihrer Gralsabstammung und ihres Ziels, Mutter des neuen Erlösers zu sein darauf hin, dass sie mit dem Verschweigen seines Namens und dem Gebrauch des Kosenamens sicherlich beide Aspekte intendiert.

lisch-semantischer Ebene, die auf extratextuelle Intertextualität hinweisen.

Die Sorge um Parzivâls Wohl⁷²⁴ und die Planungen für das Leben mit ihm in der Einöde bestimmen Herzeloyses Leben in Kanvoleis bis zum Auszug nach Soltâne:

„Sie wollte, im Ernst, nach Soltâne mit ihrem Sohn, um ihn allein zu erziehen; [...]. Genug, wenn dem Kind da nur Eins nicht begegnete: Ritter und Ritterschaft. Gerüstete, gepanzerte Männer sollte das Kind nicht sehen. Nie sollte es Lust bekommen zu werden wie sein Vater Gahmuret, tot und ein Held. [...] Sie wollte gar nichts mehr sehen als ihr Kind? Und das Kind gar nicht anderes sehen lassen als heilige Unschuld und grüne Einfalt? Sie träumte von einem Ort, wo alle Wege enden und nur Eines nie enden dürfe: die Ehe von Mutter und Kind?“

(RR 256,2f.6-9.23-26)

Für den Ort Soltâne stimmt Herzeloysde nach Erzähleraussage vor allem aus Rührung über Kybergs Werbung dafür zu (Vgl. RR 257,38-258,3), obwohl sie weiß, dass die Erreichbarkeit und Bekanntheit dieses Ortes über die Durchführbarkeit ihres Wunsches, das ungestörte Zusammenleben mit Parzivâl, entscheidet. Ähnlich emotional und unüberlegt erscheint ihr Befehl an den Burggrafen, Sigûnes Freund Schiônatulander als Reichsverweser für Kanvoleis in ihrer Abwesenheit einzusetzen (Vgl. RR 258,11-38):

„Seine Augen sind kindlich geblieben! Wißt Ihr, was das bedeutet? [...] Doch wißt Ihr hoffentlich, was unser Herr dazu gesagt hat, fuhr sie beinahe strafend fort. [...] Lasset die Kindlein zu mir kommen, hat Er gesagt, denn ihrer ist das Reich der Himmel! - Das ist eine Verheißung, Kyberg, und eine Verpflichtung. Schiônatulander hat noch immer ein Stück Himmel in den Augen, dem müssen wir Sorge tragen. Bedenkt, wie er meinen Herrn geliebt hat! Er ist der Rechte, das sagt mir mein Gefühl - Ihr müßt mir ihn hüten, Kyberg!“

(RR 259,17f.20-27)

Der Textauszug enthält altertümliche Wendungen, durchsetzt mit Referenzsignalen auf lexikalisch-semantischer Ebene, bei deren Prätexten es sich um biblische Texte, beispielsweise die Seg-

⁷²⁴ Herzeloysde richtet sich in Kanvoleis ganz nach Parzivâls Bedürfnissen (Vgl. RR 258,39-259,11) und richtet auch das Leben auf der Burg danach aus: „Die Burg war längst zur Einöde verkommen und schon so gut wie geräumt, bis auf ihre Kinder- und Herzkammer, wo das Feuer der Mutterliebe brannte und der Geruch von Windeln, lauer Milch und allen möglichen Körpersäften zum Schneiden dick stand, und durch die festesten Mauern schwebte ein Laut wie Eiapopeia und Lalula“ (RR 260,1-6).

nung der Kinder⁷²⁵, und bei dem sozio-kulturellen Kontext um religiös besetzte Begriffe wie „Verheißung“ handelt, die allerdings von Herzeloide nur ausschließlich funktional eingesetzt werden. Die Begründung ist sicher nicht die eigentliche, denn Herzeloide setzt auch in anderen Situationen Bibelverweise strategisch ein (Vgl. beispielsweise RR 61,25-28). Sie scheint Sigûne einen Gefallen tun zu wollen⁷²⁶.

Bei Wolfram wird von Herzeloide in der Zeitspanne von Parzivâls Geburt bis zum Umzug nach Soltâne nur mitgeteilt, dass sie von der Trauer um Gahmuret erfüllt ist:

„ir was gelîch naht unt der tac:
ir herze niht wan jâmers phlac“
(P 117,5f.)

Der Erzähler lobt Herzeloide in dem Zusammenhang als treue, tugendhafte Frau (Vgl. P 117,1f.). Ihr Auszug nach Soltâne – an sich nicht nur ungewöhnlich, sondern auch kritikwürdig, denn Herzeloide kommt ihren Pflichten als Königin nicht nach und will ihrem Sohn die standesgemäße Erziehung zum Ritter und Nachfolger Gahmurets vorenthalten⁷²⁷ – erscheint durch das Lob auf Herzeloide in positivem Licht. Herzeloide trauert (Vgl. P 117,7-13), doch das ist nicht der eigentliche Grund für ihren Umzug. Vielmehr geht es ihr vorrangig darum, Parzivâl vor den Gefährdungen der Welt zu schützen:

⁷²⁵ Vgl. Bibel 1980, Mt 19,13-15; Mk 10,13-16; Lk 18,15-17.

⁷²⁶ Schon bei ihrer Hochzeit verhält sich Herzeloide ähnlich: „In frauenhafter Verschwörung flüsterte sie der Gralsnichte zu, sie möge nicht traurig sein. Ihr Page werde bald genug zu Ritterehren kommen“ (RR 85,1-3).

⁷²⁷ Hätte Herzeloide sich ähnlich wie Sigûne allein zurückgezogen und ihren Sohn zur Aufzucht zum Ritter und König an einen Hof gegeben, wäre dies dem höfischen Denken nach ungewöhnlich, aber noch im Rahmen der gesellschaftlichen Akzeptanz gewesen. Erst die Mitnahme Parzivâls und das Verheimlichen des Rittertums vor ihm lässt ihre Handlung egoistisch und weltfremd erscheinen. Im Mittelalter wurden einige Beispiele dokumentiert, wo die Mutter den Sohn allein erzog und eine tiefe emotionale Bindung zwischen beiden bestand (Vgl. Mary M. Mac Laughlin, : Überlebende und Stellvertreter – Kinder und Eltern zwischen dem neunten und 13. Jahrhundert. In: Hört ihr die Kinder weinen 1978, S. 147-262, hier S. 180. Vgl. Shulamith Shahar: Die Frau im Mittelalter. Königsstein 1981, S. 132-136. Vgl. Opitz 1985, S. 202f.). Typisch ist das jedoch nicht. Jungen aus königlichem Geschlecht, insbesondere die Stammhalter, wurden oft zu Lehrmeistern gegeben, um dort von frühester Kindheit an die Ritterschaft zu erlernen (Vgl. Shahar 1981, S. 133. Vgl. Eileen Power: Als Adam grub, und Eva spann, wo war da der Edelmann?: Das Leben der Frau im Mittelalter. Berlin 1984, S. 54).

„si brâhte dar durch flühtesal
des werden Gahmuretes kint.“
(P 117,14f.)

Erst danach, aber noch „ê daz sich der [= Parzivâl] versan“ (P 117,19), fordert sie ihr Gefolge auf, Parzivâl das Rittertum zu verheimlichen und begründet das damit, ihr geschähe ansonsten großes Leid:

„'wan friesche daz mîns herzen trut,
welch ritters leben waere,
daz wurde mir vil swaere.
nu habt iuch an der witze kraft,
und helt in alle riterschaft“
(P 117,24-28)⁷²⁸

Bei Wolfram vermittelt Herzeloyses Verhalten den Eindruck, als handele es sich bei ihren Entscheidungen um rein emotional motivierte Reaktionen. Reflexionen oder zielorientierte Planungen kann man bei Herzeloysde in Hinblick auf ihre grundsätzlichen Entscheidungen für ihr eigenes und Parzivâls Leben im Gegensatz zu ihrer Darstellung im „Roten Ritter“ nicht ausmachen. Die Darstellung der Herzeloysde-Figur bei Wolfram vermittelt im Ganzen den Eindruck, Herzeloysde sei für ihr unkonventionelles Verhalten nur sehr bedingt verantwortlich und vielmehr ein wehrloses Opfer tragischer Ereignisse.⁷²⁹

Im „Roten Ritter“ beschreibt der Erzähler Herzeloysde auf Soltâne als eine Mutter, die in ständiger Angst um ihr Kind lebt:

„Man sah nicht, daß ihr das Glück, mit ihrem Liebegutensüßen so gut wie allein zu hausen, besonders angeschlagen hätte. Ängstlich hütete sie nicht nur ihr Kind, mißtrauisch schien sie auch die Blumen auf dem Felde

⁷²⁸ Hier wird deutlich, wie sehr Herzeloysde sich vom höfischen Leben und Wertesystem entfernt hat. Nach Ebel (1991, S. 7) ist Soltane als „ein außer-höfischer Bereich geradezu eine Antithese zur höfischen Welt in Kanvoleis, ein Raum personaler Isolation“. Die Isolation zeigt sich allein schon notwendig, um die Verheimlichung der höfischen Welt und der eigenen Herkunft durchführen zu können.

⁷²⁹ Um diese Deutung zu festigen, lobt der Erzähler Herzeloysde vor der Schilderung ihres Auszugs nach Soltane als tugendhafte Frau (Vgl. s. o. im Text). In der Sekundärliteratur wird Herzeloyses Verhalten zum Teil als egoistisch bewertet (Vgl. Lewis 1975, S. 474-485; Vgl. Rolf Endres: Minderwertigkeit, Geltungsstreben und Gemeinschaftsgefühl in Texten Wolframs von Eschenbach. In: Stauferzeit. Geschichte-Literatur-Kunst 1978, S. 377-393, hier S. 381-384 u. a.). Diese pauschalisierende Einschätzung differenziert Muschg mit psychologischer Prägung.

zu mustern. Häufig blickte sie zum Himmel, ob er nicht etwa herunterfalle, etwa in Gestalt von Donner und Blitz oder womöglich eines Meteors. Sie prüfte das Bächlein, ob es nicht unversehens zum Strom anschwellen, um alles Teure fortzuspülen. Sie scheute sogar die Sonne und ließ sich in ihrem Licht kaum noch blicken. Verwirrt grüßte sie die Besucher, flüchtete vor ihnen in die Nähe des Kindes, als ob sie Schutz wisse nur noch bei dem Einen, um den sie ja auch wieder am meisten bangte. Sah sie ihr Kind denn noch, oder sah sie auch in diesem klaren Spiegel nur noch ihre Angst? Nur noch nett wollte sie alles haben. Fragte sie den Gast, wie es stehe, wollte sie es so genau nicht wissen; es hätte ja einmal nicht ganz gut stehen können. [...] Erhaben war sie über alles Menschliche gewesen, nun schien sie es in allem zu fürchten“
(RR 273,36-274,11.15f.)

In der Textstelle findet man auf lexikalisch-semanticischer Ebene Referenzsignale, die auf verschiedene sozio-kulturelle Kontexte verweisen. Beispielsweise ist das mittelhochdeutsche „hausen“ ein im Mittelalter gebräuchliches Wort für „wohnen“⁷³⁰ und hat die Bedeutung „übel wirtschaften, sich wüst aufführen, unordentlich wohnen“⁷³¹ erst seit dem 14. Jahrhundert.⁷³² Muschg verwendet es in der mittelhochdeutschen Bedeutung ohne die negative Konnotation. Andere Wörter hingegen verwendet er entsprechend des heute gültigen Verständnisses und baut in die mittelalterliche Rahmenhandlung Wörter ein, die es zur Entstehungszeit des „Parzivâl“ noch nicht gegeben hat: „anschlagen“ existiert seit dem 18. Jahrhundert in der hier verwendeten Bedeutung „gedeihen, wirken, helfen, nützen“⁷³³, den Begriff „Meteor“ gibt es seit dem 17. Jahrhundert⁷³⁴, „nett“ seit 1500⁷³⁵. Parzivâl wird mit zwei Begriffen benannt, die als Referenzsignale auf verschiedene Prätexte verweisen. Während sich „Lieberguttersüßer“ an Wolframs „Parzivâl“ anlehnt (s. o.) und das Kindliche an Parzivâl betont, verweist „der Eine“ auf die Bezeichnung Jesu Christi in biblischen Texten (s. o.) und ver-

⁷³⁰ Vgl. Drosdowski 1989, S. 272.

⁷³¹ Der große Duden 1963, S. 253.

⁷³² Vgl. ebd. Vgl. Hermann Paul: Deutsches Wörterbuch. 10. überarb. Aufl. Bearb. v. Helmut Henne, Heidrun Kämper u. Georg Objartel. Tübingen 2002. Vgl. Wahrig. Deutsches Wörterbuch. Hg. Gerhard Wahrig. Neu hg. v. Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh 1999.

⁷³³ Vgl. Wahrig 1999, Sp. 388f. Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm 1991, Bd. 1, Sp. 441-443.

⁷³⁴ Vgl. Drosdowski 1989, S. 455.

⁷³⁵ Vgl. ebd., S. 484.

weist damit auf Parzivâl als Erlöser. Der Erzähler weiß aber auch:

„Im Stillen war die Mutter aber auch dankbar für seine [= Parzivâls] Sorglosigkeit“
(RR 273,1f.)

Herzeloydes Angst engt jedoch sowohl Parzivâl als auch sie selbst ein.⁷³⁶ Parzivâl verkörpert für sie gleichzeitig das schutzbedürftige Kind und die Person, bei der sie Zuflucht sucht, denn sie sieht ihn als ihren Lebenssinn und als Erlöser. Nur in dieser Kombination kann sie sich ohne Schuldgefühle⁷³⁷ allein der Sorge um Parzivâl widmen. Alle Fremdeinflüsse, auch Besucher, betrachtet Herzeloyde als Störung (Vgl. beispielsweise RR 273,22f.). Dies sind Faktoren, die sie von der Gefährdung ihrer für Parzivâl angestrebten Entwicklung her nicht einschätzen kann, denn der Erlöser, zu dem Parzivâl sich ihrem Gralsdenken nach entwickeln soll, muss nach Gralsmaßgabe „außer der Welt stehen“ (RR 203,20), die Gralswerte Strenge (Vgl. RR 202,23; 205,28-30) und Arbeit (Vgl. RR 188,1-189,6) lernen und beherzigen, dafür seine Lust und starke Gefühle unterdrücken können (Vgl. RR 205,27f.), um für die auf ihn wartenden Aufgaben genug Kraft zu haben (Vgl. RR 187,19-27):

„Ihr Versuch, alles starke Gefühl fernzuhalten von ihrem großen Kind, schien so eitel, wenn man zusah, wieviel es mit Schmerz oder Freude anzufangen wußte. Herzeloyde aber bereitete es Mühe und Not, dazu auch nur zu lächeln, und das Lächeln verzog ihr den Mund wie eine saure Frucht“
(RR 285,35-39)

Hilflos steht Herzeloyde auch Parzivâls sexuellen Regungen gegenüber, obgleich der Erzähler sie „Verehrerin des Fiselîns“

⁷³⁶ Muschg betont, Herzeloydes Liebe werde „zum Gefängnis für das Kind“ (Muschg in: Altwegg 1993, S. 50). Da Herzeloydes Leben von der Angst um Parzivâls Wohlbefinden und Entwicklung geprägt ist, baut sie sich ihr eigenes Gefängnis.

⁷³⁷ Nach Sigûnes Auskunft wurde Herzeloyde vom Gral nach Wâleis gesandt, um dort „Ordnung zu schaffen und die Leute Mores zu lehren“ (RR 17,6f.), nach Herzeloyde besteht die Aufgabe der auserwählten Gralsjungfrau darin, ein Kind zu zeugen und zum „neuen Heiland“ (RR 203,24) zu erziehen. Ausserdem erklärt sie, Gralsfrauen und -männer seien verpflichtet, „die Welt zusammenzuhalten, wo sie's am nötigsten hat“ (RR 188,34f.). Herzeloyde begrenzt dies Verpflichtung auf ihre Aufgabe als Mutter des „neuen Heilands“. Als Person, die alles unter Kontrolle haben will, erscheint ihr diese Aufgabe auf den ersten Blick übersichtlicher und daher leichter erfolgreich zu erfüllen.

(RR 274,39)⁷³⁸ nennt. Die Kombination aus Neuhochdeutsch und verändertem Mittelhochdeutsch wirkt hier ironisch. Das Referenzsignal verweist zusätzlich zur pragmatischen auch auf der lexikalischen Ebene auf Wolframs „Parzivâl“ (Vgl. P. 112,23-30). Muschg ändert den mittelhochdeutschen Begriff „visellîn“ hier leicht ab zu „Fiselîn“. Später spricht Parzivâl von seinem „Fisel“ (Vgl. RR 282,17-283,14; s. u.).

Parzivâls erste sexuelle Regungen nimmt Herzeloyde überdeutlich wahr und reagiert darauf mit Erschrecken (Vgl. RR 274,37-275,2). Das „Fiselîn“ macht für sie das Kind zum Mann und ist damit eine Bedingung für ihr Ziel, Gottesmutter des neuen Heilands zu werden. Zusammen mit Parzivâls beginnender Geschlechtsreife und seinen sexuellen Bedürfnissen sieht Herzeloyde darin jedoch eine Gefährdung der ihm zugedachten Rolle bzw. Aufgabe als Erlöser und unmittelbar seines Kindseins. Diese Gefahr versucht sie auszuräumen⁷³⁹: Die Kopulation der Tiere erklärt Herzeloyde Parzivâl als Hilfsbereitschaft der weiblichen Tiere, ein männliches Tier ihrer Art ein Stück weit zu tragen (Vgl. RR 276,26-30).

„Für Eine, die einmal den Klartext Munsalvaesches geredet hat, sind sie [= die Erklärungen] ein starkes Stück von Verschleierung“
(RR 276,30-32)

kommentiert der Erzähler Herzeloydes Lüge. Sein Hinweis macht deutlich: Um ihr gralsgeprägtes Ziel (Mutter des Erlösers) zu erreichen, scheut Herzeloyde nicht, sich auf dem Weg dazu gralsuntypisch bzw. umfassend betrachtet unkonventionell zu verhalten. Sich in Parzivâl hineinzudenken und ihm den Freiraum für eigene Erfahrungen zu gewähren, fällt Herzeloyde schwer. Als er laut weint, nachdem seine Pfeile Vögel getötet haben, versucht sie ihn zu trösten, indem sie ihn umarmt. Sie merkt, dass sie den Zugang zu Parzivâl nicht findet und er-

⁷³⁸ Als solche wird sie explizit nur bei Wolfram kurz nach Parzivâls Geburt dargestellt (Vgl. s. o. P 112,23-27).

⁷³⁹ Der Erzähler bezeichnet Herzeloydes Verhalten zu diesem Aspekt als „Verschwörung zugunsten der kindlichen Unschuld“ (RR 275,3f.).

kennt nicht den Grund für seine Verstörung. Ihre Frage „Wer hat dir etwas getan?“ (RR 279,4), entspricht der Übersetzung aus Wolframs „Parzivâl“ (Vgl. P 118,19). Damit liegt dieses Referenzsignal auf syntaktischer und pragmatischer Ebene vor. Die innere Distanzierung vollzieht sich parallel zu Parzivâls äußerer Entfernung von Herzeloide:

„Seit er sich selber anzog, pflegte sie seine Nägel, knetete seine Füße und, zarter, auch seine Ohrmuscheln, bis ihm die Augen zufielen; dann schlief er in ihrem Schoß. Nun aber vermied er ihre Berührung“
(RR 279,22-25)

Herzeloides Verhalten in dieser Textstelle ist ein Referenzsignal auf pragmatischer Ebene, das den Vergleich zu Adolf Muschgs Mutter motiviert. Es verweist auf einen Prätext des Autors, in dem dieser von seiner Mutter berichtet: „[sie] hielt sich im übrigen an meine Füße, die sie mir wusch und massierte“⁷⁴⁰. Diese Handlung erinnert auch an die biblische Erzählung von der Begegnung Jesu mit der Sünderin, in der diese Jesus ihre Liebe und Verehrung zeigt, indem sie ihm die Füße wäscht, trocknet und küsst⁷⁴¹ und als Hinweis auf die Bestimmung des Sohnes zum Erlöser gesehen werden kann. Wie Herzeloide an Parzivâl glaubt die Sünderin an Jesus als den Erlöser. In dieser Textstelle ist demnach ein Referenzsignal dreifach kodiert: einmal durch den biblischen Prätext, durch Muschgs Prätext, genauer durch die Erzählung darin über die Beziehung zu seiner Mutter und dann durch den Rahmen, den es im „Roten Ritter“ hat.

Anstatt ihr Unbehagen Parzivâl gegenüber deutlich zu machen, begegnet sie ihrem Kind, obgleich bzw. gerade weil sie dafür nur das Beste will, distanziert und mit Misstrauen: „Sie be-

⁷⁴⁰ Muschg 1981b, S. 93.

⁷⁴¹ Vgl. Bibel 1980, Lk 7,36-47; Mt 26,6-13; Mk 14,3-9.

gann ihn [= Parzivâl] zu belauschen und folgte ihm unbemerkt“ (RR 279,26)⁷⁴².

Herzeloyses Verhaltensweisen verweisen auf pragmatischer Ebene auf einen Text von Adolf Muschg, der dem Erscheinungsjahr nach Prätext oder Element eines vertikalen Kontextsystems sein kann. Der Autor erklärt darin, seine Mutter habe zu ihm Misstrauen gehabt, sei auch vom Denken getrieben gewesen, der Sohn dürfe nicht von dem Weg abkommen, der ihn zu der von ihr überlegten Lebensbestimmung führe. So erklärt der Autor über seine Mutter: „Im ‚Unrat-Wittern‘ war sie findig, sie tat es ja zu meinem besten.“⁷⁴³

Ohne Parzivâl zu fragen oder eine andere Person zu Rate zu ziehen, schließt sie aus Parzivâls geballten Fäusten zum Gesang eines Vogels, dass ihn der Gesang quält und befiehlt deshalb, alle Vögel zu töten (Vgl. RR 279,27-280,1).⁷⁴⁴ Parzivâls Trauer und Unverständnis zeigen Herzeloys, dass sie sein Verhalten falsch gedeutet und Parzivâl verletzt hat.⁷⁴⁵ Sie reagiert mit Hilflosigkeit (Vgl. RR 280,29f.33f.) und versteht Parzivâls Verstörung nicht⁷⁴⁶. Herzeloyses Hilflosigkeit verweist auf einen Prätext von Adolf Muschg und einen Text von

⁷⁴² Vor diesem Hintergrund passt Muschgs Aussage, Herzeloys zähle zu Parzivâls fundamentalsten „Gegenspielern“ (1993d, S. 79). Parzivâls Entwicklung erlebt durch sie zahlreiche Behinderungen und Einschränkungen.

⁷⁴³ Muschg 1993c, S. 28.

⁷⁴⁴ Mit dem Ruf einer Elster, der Parzivâls Interesse am Gesang der Vögel weckt, „fliegt gewissermaßen der erste jener Vögel auf, die Herzeloys umsonst aus ihrem einhelligen Paradies zu verbannen sucht“, kommentiert der Autor zu seinem Roman (Muschg 1994e, S. 91). Die Elster, ein Vogel, der schon bei Wolfram allein durch sein schwarz-weißes Federkleid als Verbindung von hell/gut und dunkel/böse Symbolwert hat, weckt in dieser Situation durch seinen Gesang Parzivâls Sehnsucht, die Ferne zu erkunden (Vgl. RR 278,24-30), ein Gefühl, dessen Auswirkungen auf Parzivâls Entfaltung, auf seine Bestimmung zum Erlöser positiv wirken, gleichzeitig aber Herzeloyses Tod nach sich ziehen.

⁷⁴⁵ Dazu führt Muschg (Adolf Muschg (1994h): Parzival UND. In: Ders. 1994, S. 110-130, hier S. 116f.) aus: „am liebsten hätte [Herzeloys die Vögel] tot zur Erde fallen lassen, weil sie ihr das Kind verstörten; damit hatte sie wohl, wie jede Mutter, ganz recht gesehen, wollte nur sich selbst, die Hüterin des Kindes, nicht als tiefere Quelle der Störung erkennen. Dabei wußte sie ja doch, daß es, sollte Parzivâl seinen Weg finden, ohne Verstörung gar nicht abging, und zwar die gündlichste. Von der hatte sie selbst allerhand zu bieten, war also den Vögeln, die sie verfolgte, verwandt.“

⁷⁴⁶ Der Erzähler bringt dies unter anderem zum Ausdruck, indem er ergänzt: „fragte Herzeloys unklug zurück“ (RR 280,7).

ihm, der zum vertikalen Kontextsystem zum „Roten Ritter“ zu zählen ist. In beiden Texten, die somit hier als extratextuelle Intertextualität fungieren, schildert der Autor, seine Mutter habe sich in Erziehungsfragen oft unberaten gefühlt und sei von ihrer diesbezüglichen Kompetenz nicht überzeugt gewesen.⁷⁴⁷

Immer noch betrachtet Herzloyde Parzivâl als ihr Kind, dem sie weiterhin seinen Namen vorenthält und den sie stattdessen mit Kosenamen anspricht. Ähnlich wie Herzloyde mit dem Namen Parzivâl das von ihr für ihren Sohn vorgesehene Lebensprogramm bekannt gibt⁷⁴⁸, drückt sie mit den Kosenamen aus, wie sie Parzivâl sehen möchte – als angepasstes, ihr zugeneigtes Kind. Ihre Erziehung zeigt jedoch Widersprüche. Dafür, dass Parzivâl Herzloyde auf ihren Wunsch hin festhält, beantwortet sie seine Frage nach Gott. Sie beschreibt Gott als Lichtgestalt und erklärt dann:

„Wer dir Not macht, das ist der Teufel. Der sieht aus wie Einer, der heißt Lâhelîn. Er ist der Fürst der Hölle und hat nichts Gutes im Sinn. Später wirst du es ihm zeigen. Aber jetzt darfst du nicht einmal an ihn denken, Dulieberguter. Wer an den Teufel denkt, der hat ihn schon gerufen“

(RR 280,40-281,4)

Die Figur Lâhelîn verweist als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene auf Wolframs „Parzivâl“. Muschg hat sie deutlich ausgebaut und die Nähe zu „Teufel“ und „Hölle“ dazugesetzt. Diese beiden Marker verweisen sowohl auf die religiöse Volkskultur, als auch auf den Bereich der Märchen als soziokulturelle Hintergründe.

Die liebevoll und nur einmal gebrauchten Kosewörter in Wolframs „Parzivâl“, mit denen Herzloyde den Neugeborenen anspricht, tauchen im „Roten Ritter“ programmatisch und mehrfach etwas verfremdet auf (s. o.). Muschg benutzt sie für Wortspie-

⁷⁴⁷ Vgl. Muschg 1995g, S. 18. Vgl. auch ders. 1981b, S. 88.

⁷⁴⁸ Den Hintergrund für die Namensgebung deutet Herzloyde nach der Begegnung mit der Muttergottesstatue in der Hochzeitsnacht an (Vgl. RR 139,21-26).

le, beispielsweise nennt Herzeloide Parzivâl auch „Duguter“ (RR 278,22); „Guterlieber“ (RR 280,18), „Liebersüßer“ (RR 280,26) und „Dusüßerlieber“ (RR 280,33).

Im Versuch, den angerichteten Schaden, das heißt das Töten zahlreicher Singvögel und damit die eigene Schuld wieder gut zu machen, erweitert Herzeloide gegen ihr eigentliches Ansinnen Parzivâls Horizont. Herzeloide spricht von der Polarität zwischen Gut und Böse und trägt ihrem Sohn auf, Lâhelîn zu besiegen. Ihre Äußerung „Es hat ihm [= Gott] gefallen, auszusehen wie du“ (RR 280,38f.) und die Erklärung, Gott habe versprochen, ihm, Parzivâl, in der Not zu helfen (RR 280,39f.), zeigen ihre Ansicht, Parzivâl stehe als Auserwählter in einem besonderen Verhältnis zu Gott.

Auch wird deutlich, dass Herzeloide die Endlichkeit der Einheit mit Parzivâl und des Zusammenlebens mit ihm in Soltâne bewusst ist. Sie möchte Parzivâl solange wie möglich als Kind bei sich behalten. Die egoistische Motivation ihres Zugeständnisses verdeutlicht die Unzulänglichkeit ihrer Aussagen. Herzeloide vermittelt keine Glaubenslehre. Im Aufruf Lâhelîn zu besiegen, trifft sie missverständliche Aussagen zu Gott und zu seiner Funktion für Parzivâl. Die Erschrockenheit, mit der sie vermutet, Parzivâl habe ihren Ausführungen nicht zugehört, weist auf den Wert hin, den sie diesen für Parzivâls Zukunft beimisst (Vgl. RR 281,7f.). Ihre Ausführungen sollte Parzivâl sich merken, die Elsternepisode, ein Zeichen der geistig-seelischen Distanz zwischen Mutter und Kind, jedoch vergessen (Vgl. RR 281,9-12). Trotz ihrer Bemühungen, „die Einheit von Mutter und Kind“ (RR 281,13f.) zu retten, gefährdet sie diese nicht nur dadurch, dass sie Parzivâls Bedürfnis, die Welt zu erkunden, einzuschränken versucht, sondern auch durch ihren generellen Umgang mit Parzivâl. Seine körperliche Entwicklung lässt Herzeloide ihm gegenüber befangen werden. Bis dahin hat sie die körperliche Nähe zu ihm gesucht. Dieses Bedürfnis

kleidet sie in Zusammenhänge ein, bei denen ein Körperkontakt allgemein angemessen bis dazugehörig und unverfänglich erscheint: Der Erzähler spricht vom „Hoppe-Reiter auf Mutters Knie, für das er [= Parzivâl] freilich ein wenig groß geworden war“ (RR 274,36f.).

Der umgangssprachlich-mundartliche Stil des Zitates bricht den mittelalterlichen Handlungsrahmen als Referenzsignal auf lexikalisch-semanticischer Ebene, indem dieser auf einen anderen sozio-kulturellen Kontext verweist.

Herzeloyde umarmt und küsst (Vgl. RR 280,22) Parzivâl zum Schutz und Trost (Vgl. RR 272,31-34; 279,6f.; 280,36). Aus Fürsorge pflegt sie seinen Körper.⁷⁴⁹ Auf pragmatischer Ebene zeigen die Textstellen als Markierungen Parallelen zu einer Schilderung in einem Prätext von Adolf Muschg. Der Autor erklärt darin, seine Mutter habe seinen Körper fürsorglich wie eine Krankenschwester (die sie auch war) gepflegt. Da habe der Körperkontakt dazugehört und sei von ihr ausgekostet worden. Sonst habe sie im Umgang mit ihm jede körperliche Berührung vermieden.⁷⁵⁰ Es handelt sich bei diesen Handlungen um Elemente der Erziehung, über deren Richtigkeit Herzeloyde sich solange sicher ist, wie sie Parzivâl als Kind betrachten kann. Seine geschlechtliche Reifung scheint sie zu überfordern (Vgl. RR 281,15-19). Entsprechend nimmt sie die Erklärung ihrer Besucher, Parzivâl werde immer schöner, verärgert zur Kenntnis (Vgl. RR 281,19-21), denn dies bestärkt sie in der Furcht, dass er für seine Umwelt sexuell begehrenswert wird. Herzeloyde trifft Vorkehrungen, um Parzivâl jede Form von Sexualität zu verheimlichen: Personen, die ihn säubern, ist „alles Wesen mit dem Fiselîn verboten“ (RR 281,26); Parzivâl darf nur Jung-

⁷⁴⁹ Bei Herzeloydes routinierter Pflege handelt es sich um eine umfassende Behandlung, von „Kopf bis Fuß“, von den „Ohrmuscheln“ (RR 279,23) über die Nägel bis hin zu den Füßen (vgl. RR 279,19-24). Die Handlungen erscheinen wie ein Ritual, das den Körperkontakt als notwendige Folge erscheinen lässt und ihm die sexuelle Komponente vorerst nimmt.

⁷⁵⁰ Vgl. Muschg 1981b, S. 88-93.

tiere, nicht aber Tiergeburten sehen (Vgl. RR 282,8-10); „Mit dem Ertönen der Hörnleins, das die Nähe des Kindes anzeigte, hatte alles Weibliche in den Türlöchern zu verschwinden“ (RR 281,35-37). Mit der letzten Vorkehrung täuscht Herzeloide Parzival wie schon im Fall der Kopulation der Tiere:

„Dem Gutenlieben aber hatte sie erklärt, das Signal sei ein Freudenzeichen. Warum ist dann alles leer, wenn ich komme? Haben die gar keine Freude an mir? – Eidulieberguter, wie sollten sie keine Freude haben! Sie werden auf der Stelle krank vor Freude. Du bist so hell, das tut ihren Augen weh, da laufen sie gleich ins Haus! – So schlug immer ein wenig Wahrheit durch ihre Lügen, auch wenn sie davon zur Übertreibung wurde“ (RR 281,38-282,5)

Herzeloide hofft, dass ihre Vorenthaltungen und Lügen bei Parzival eine Abnabelung von ihr, eine Verbindung zu einer anderen Frau und die Entfernung von ihrer Lebensbestimmung für ihn vermeiden. Diese Haltung als Element der pragmatischen Textebene erscheint als Referenzsignal und Parallele zu Textstellen in einem Prätext und in Elementen des vertikalen Kontextsystems von Adolf Muschg zu der Haltung seiner Mutter.⁷⁵¹ Muschg berichtet, er sei Hoffnungsträger seiner Mutter gewesen und sie habe für ihn nichts mehr gefürchtet als die Liebe:

„Sie [= die Liebe] konnte mich nur irre machen am Heil, das meine Mutter für mich ausgesucht hatte“⁷⁵².

Ähnlich wie Herzeloide habe auch seine Mutter insbesondere andere Frauen als Faktoren gefürchtet, die ihren Sohn durch sexuelle Reize von der mütterlichen Bestimmung für ihn abbringen konnten.⁷⁵³

Herzeloide geht nicht davon aus, dass Parzival über diese Dinge nachdenken und eigene Erfahrungen machen könnte, von denen sie nichts weiß, dass er gesellschaftliche Werte und Normen sittlichen Verhaltens nicht selbst entwickeln und mit seinem Wissen verknüpfen kann. Unbewusst erwartet Herzeloide von Par-

⁷⁵¹ Vgl. ebd., S. 88 u. ders. 1993c, S. 26f.

⁷⁵² Muschg 1993c, S. 26f.

⁷⁵³ Vgl. Muschg 1995g, S. 19.

zivâl höfisches Verhalten und ist entsetzt, als Parzivâl sich entsprechend seinem Aufwachsen in der Natur natürlich und z. T. naiv verhält:

„Frau Herzeloide hatte das Kind in der knospenden Laube, wo sie zu zweit ein Milchfrühstück genossen, auf den Schoß gezogen. Mein Gott, wie groß du geworden bist! Da sah er ihr in die Augen und fragte: Helft Ihr mir ein wenig über den Weg, Mutter? Tragt mich doch durch den Bach. Sie stutzte, die rätselhaften Worte kamen ihr bekannt vor. Hatte sie sie nicht selbst erfunden, bei bestimmter Gelegenheit? Sie erschrak noch tiefer, als sie das Kind schnell atmen sah. War es nicht blaß geworden wie sie selbst? Und das Kind fuhr fort: Mir steht der Fisel in die Höhe und tut fast weh. Ihr müßt ein Löchlein für ihn haben. Da will ich ihn hineinstecken, und dann tragt Ihr mich durch den Bach. Ungeheuer! sagte sie zum ersten Mal. Sie rückte heftig von ihm ab. Mit wem tust du das? fragte sie mit erstickter Stimme. Ich will es mit der Röse tun, sagte das Kind, doch die leidet's nicht, und die Änne und die Kätter wollen's auch nicht leiden. [...] Seht nur, fuhr das Kind fort, das will Euch nicht gefallen. Lieber, ich tu's mit Euch. Denn der Fisel tut mir weh. Ihr müßt nur das Kleid heben, dann steck ich ihn hinein, ich weiß schon wo. Recht mitten durch. ‚Liebergutersüßer‘ sagte sie dazu wahrlich nicht. Aber ‚Ungeheuer‘ auch nicht mehr. Sie hatte sich aufgerichtet und sah ihn nur noch an, mit qualvoller Strenge. Kind, sagte sie, das tut ein – das tut Einer nicht. Nicht mit der Röse, der Änne und der Kätter, auf keinen Fall mit der Gescheckten, und nicht einmal mit der Mutter. Nein, das tun wir nie. Warum nicht? fragte er. Die Mutter rang nach Atem. Dann sagte sie: Weil der Himmel davon schwarz würde und die Sterne herunterfielen. Weil alle Vögel davon stürben. Und weil ich etwas Besseres weiß. Einen richtigen Spieß. Weißt du, was ein Gabilôt ist?“
(RR 282,17-283,14)

In der Textstelle sind mehrere Motive als Referenzsignale auf pragmatischer Ebene enthalten, die Parallelen zu Muschgs Œuvre und zu seinen Ausführungen zu seiner eigenen Kindheit aufweisen: Es handelt sich dabei um eine enge, problematische Mutter-Sohn-Beziehung und um ein gestörtes Verhältnis zum eigenen Körper, zur Sexualität und zur Körperlichkeit allgemein. Viele Figuren in Muschgs Texten haben ein gestörtes Verhältnis zur Körperlichkeit.⁷⁵⁴ In einem Prätext spricht Muschg von den Problemen, die seine Mutter mit seiner eigenen körperlichen Reifung hatte. So erklärt er beispielsweise:

„Am empfindlichsten zeigte sie sich gerade gegen das, was mich am meisten beschäftigte, meine Pubertät“.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Beispielsweise stellt Dierks (1989b, S. 129) zur Kellerbiographie fest, Muschg zeige hier den „eisernen Verschluss der eigenen Körperlichkeit“. Siehe auch die Ausführungen dazu in dieser Arbeit im Kapitel zum literarischen Werk Adolf Muschgs.

⁷⁵⁵ Muschg 1981b, S. 93.

Im Sprachstil kombiniert Muschg altertümliche Wendungen mit neuzeitlichen umgangssprachlichen Ausdrücken als Referenzsignale auf syntaktischer und lexikalisch-semantischer Ebene für extratextuelle Intertextualität, die auf sozio-kulturelle Kontexte verweisen. Der Begriff „Gabilôt“ ist das einzige Referenzsignal auf lexikalisch-semantischer Ebene in der zitierten Textstelle, das als Begriff Wolframs „Parzivâl“ in der mittelhochdeutschen Schreibweise entnommen ist (Vgl. P 120,2). „Fisel“ ist von dem bei Wolfram genannten „viselîn“ abgeleitet (s. o.) und ein Referenzsignal auf der gleichen Ebene in verfremdeter Form.

Parzivâls Erklärung „Recht mitten durch“ steht in einem Rahmen, der dieses Referenzsignal auf lexikalisch-semantischer Ebene verfremdet und ihm die pragmatische Ebene zusätzlich öffnet. Seine Aussage ähnelt der Übersetzung seines Namens, die Herzeloide im „Roten Ritter“ gibt: „Mitten durch das Tal“ (RR 139,25). Sie stimmt mit dem Prätext, Wolframs „Parzivâl“ im Wortlaut überein, denn der lautet: „der nam ist rehte enmitten durch“ (P 140,17). Allerdings ist die Bedeutung in der obigen Textstelle eine namensunabhängige, rein sexuelle, während sie im „Parzivâl“ und auch im „Roten Ritter“ nach Herzeloides Vorstellung an ihre Liebe und Treue erinnern soll (Vgl. P 140,18-20 u. RR 139,25-29).

Durch Parzivâls Worte erscheint Herzeloides Nähe zu ihm problematisch, die Beziehung ödipal. „[Z]um ersten Mal“ (RR 282,29) nennt Herzeloide ihren Sohn „Ungeheuer“ (RR 282,29), ein Ausdruck ihres Erschreckens, ihrer Ablehnung und Betroffenheit. Mit der Einbettung in eine Äußerung des Erzählers, eine andere „undichte Stelle Soltânes“ (RR 282,14) „gebar ein Ungeheuer“ (RR 282,14) wird der Bezug zu Herzeloides Drachentraum als prophetischer Vorhersage hergestellt. Herzeloides Reaktion vermittelt den Eindruck, als sei sie sich ihrer Verantwortung für Parzivâls Verhalten bewusst. Ihr Verbot diffe-

renziert oder konkretisiert sie nicht und fügt als Begründung an, dass die Nichteinhaltung eine Apokalypse zur Folge hätte. Da sie aufgrund ihrer lust- und körperfeindlichen Gralserziehung ein gespaltenes Verhältnis zu ihrer eigenen Sexualität hat (Vgl. u. a. RR 205,12-209,11), kann sie Parzivâls sexuelles Bedürfnis weder mit ihm aufarbeiten noch akzeptieren.

Um das für sie unangenehme Thema und Parzivâls Neugierde zu beenden, lenkt Herzeloide Parzivâls Interesse auf das Jagen. Schon nach ihren ersten Worten erkennt sie im Jagen eine Gefahr für Parzivâl und für die innere und äußere Nähe zu ihm. Deshalb warnt Herzeloide Parzivâl vor bestimmten Tieren, vor dem Umgang mit dem Messer und dem Gewicht des toten Tieres (Vgl. RR 283,23-39), betont, er solle nicht zu weit gehen (Vgl. RR 283,22) und integriert sich in den Vorgang (Vgl. RR 284,2-6). Zwar erklärt sie, Parzivâl stolz „mein Jäger“ (RR 284,5f.) nennen zu wollen. Herzeloides Darstellung wirkt jedoch wie die umgesetzte Regieanweisung für eine Szene, in der sie zwangsweise die stolze Mutter spielen muss. Ihre Tränen (Vgl. RR 284,20) geben ihrer Vorahnung Ausdruck, Parzivâl mit diesem Schritt zu verlieren.

Die Gefühle, mit denen Herzeloide Parzivâl als Jäger betrachtet, sind gespalten. Der Erzähler spricht von „stillem Grauen“ (RR 295,16) und „Sorge“ (RR 295,22), mit denen Herzeloide wahrnimmt, wie Parzivâl sich von ihr und dem abgeschlossenen Zusammenleben mit ihr entfernt hat. Trotz besseren Wissens (Vgl. RR 295,29-34; 296,22-25) versucht Herzeloide sich die Hoffnung einzureden, das Jagen fülle Parzivâl aus und er werde sie deshalb nicht verlassen (Vgl. RR 295,36-296,16):

„Und die Mutter freut sich, da ist er ganz sicher! Es freut sie aber nur halb, daß er jagen kann, ohne es gelernt zu haben. Denn vom Jagen zum Rittern ist es nur noch ein Schritt. Er ist weit gegangen, um sein Wild zu jagen. Das ist schlimm. Eines Tages ist so weit nicht mehr weit genug. Aber er ist nur gegangen, um wiederzukommen. Noch einmal ist er wiedergekommen. Und die Mutter freut sich unter Tränen. So denkt sie, daß sie denkt. Es könnte sich zu Munsalvaesche hören lassen. Aber sie weiß, daß

es schauerhaft oberflächlich ist. Und was man schlimmer weiß, braucht man sich nicht auch noch zu sagen. Genug, daß es kommt“
(RR 296,16-25)

Die Textstelle enthält keine Marker, die auf Wolframs „Parzivâl“ verweisen. Der Erzähler gibt Herzeloyses Gedanken im umgangssprachlichen Stil wieder. Allein das Referenzsignal „Munsalvaesche“ stellt auf lexikalischer Ebene eine Nähe zum Prätext „Parzivâl“ her. Mit Wortwiederholungen verdeutlicht Muschg Herzeloyses Empfindung, sich gegen ihr Gefühl etwas einreden zu müssen.

Der Erzähler berichtet dazu, der Schatten auf Herzeloyses Gesicht, den Parzivâls Begeisterung für das Jagen hervorruft, mische sich „immer widerwilliger mit Rührung“ (RR 295,25f.). Herzeloys ahnt, dass Parzivâl sie bald verlassen und Ritter werden wird. Sie weiß, welche Rolle sie ihrer Gralserziehung nach zu spielen hat. Den anerzogenen Gralsnormen entsprechend wartet Herzeloys auf Parzivâls weitere Entfernung von ihr, die der Gralserziehung nach (Vgl. RR 202,34-203,27) ihren Lebenssinn als „Gottesmutter“ immer mehr nimmt. Ein anderer Lebenssinn für die „Gottesmutter“, als den Sohn zum neuen Heiland zu erziehen, sehen die Gralsnormen nicht vor. Herzeloys sucht nicht nach einem neuen Lebenssinn⁷⁵⁶. Der Gral ist auch in dieser Situation ihre Richtschnur. Obgleich sie die Entwicklung ihrer Situation vorhersieht und schon einmal mit der eigenmächtigen Entscheidung für Gahmuret gegen die Gralsbestimmung gehandelt hat, wartet sie nun das Kommende ab. Der Drachentraum wird somit zur Prophetie. Herzeloys wird von den Gralsnormen so beherrscht, dass sie sich selbst nur als Mutter wahrnimmt, die ihre Aufgabe als Teil der Gralsgemeinschaft zu erfüllen hat.⁷⁵⁷ Herzeloys behält ihre Gedanken für sich, denn sie betrachtet Parzivâl immer noch als Kind und den Ver-

⁷⁵⁶ Herzeloys hätte daran denken können, nach Parzivâls Auszug wieder als Königin in Kanvoleis zu leben.

⁷⁵⁷ Muschg äussert mehrfach indirekt im „Roten Ritter“ und auch direkt seine Kritik am Gral als lebensverhindernde diktatorische Instanz. Vgl. beispielsweise Muschg in: Mischke 1993, S. 58.

lauf des Geschehens als gralsgemäß. Auch ist sie Befehl und Gehorsam, nicht aber Diskussion gewohnt (siehe beispielsweise ihre Ausführungen zum Gral in: RR 203ff.).⁷⁵⁸

Bei Wolfram ist die Vogelepisode etwas anders ausgestaltet als im „Roten Ritter“. Parzivâl läuft hier weinend zu Herzeloyde (Vgl. P 118,18). Als sie bemerkt, dass Parzivâl dem Vogelgesang sehnsuchtsvoll zuhört, befiehlt sie aus Hass auf die Vögel, diese zu töten (Vgl. P 118,29-119,4). Sie reagiert nicht wie im „Roten Ritter“ mit Empörung auf etwas, das Parzivâl zu quälen scheint (Vgl. RR 279,31f.), sondern mit einem ihr unerklärlichen Hass auf etwas Neues, nach dem er sich sehnt. So versucht sie, Parzivals Zufriedenheit mit dem gegenwärtigen Zustand wiederherzustellen und ihn bei sich zu halten⁷⁵⁹. Als Parzivâl befiehlt, die Vögel in Ruhe zu lassen, küsst Herzeloyde ihn auf den Mund und erklärt ihm, sie habe etwas Falsches angeordnet (Vgl. P 119,9-15). Im Vergleich zum „Roten Ritter“ wird bei Wolfram in dieser Episode noch weniger kommuniziert.

Herzeloydes Erklärungen zu Gott und Teufel bezeichnet der Erzähler im „Parzivâl“ als Bestimmung des Unterschieds zwischen Dunkelheit und Licht (Vgl. P 119,29f.). Wie im „Roten Ritter“, aber undifferenzierter als dort, verwendet Herzeloyde in ihrer Gotteserklärung die missverständliche Darstellung von Gottes Erscheinung in strahlender Menschengestalt (Vgl. P 119,19-21). Diese Wendung führt dazu, dass Parzivâl bei seiner ersten Begegnung mit Rittern diese für Gott hält.⁷⁶⁰ Herzeloyde warnt

⁷⁵⁸ Ähnlich zur Beziehung zwischen Herzeloyde und Parzivâl berichtet Muschg über das Verhältnis zu seiner Mutter, dass es von Heimlichkeit geprägt war. Vgl. Muschg 1993c, S. 29.

⁷⁵⁹ Auch Lewis (1975, S. 474-485) und Blank (1989, S. 127f.) sehen in Herzeloydes Verhalten das egoistische Bestreben, Parzivâl unter Kontrolle zu halten.

⁷⁶⁰ Im „Parzivâl“ erklärt Herzeloyde zu Gott „der antlizes sich bewac nâch menschen antlize“ (P 119,20f.) und bereitet so vor, dass Parzivâl Ritter für Gott hält; im „Roten Ritter“ stellt sie Parzivâls besondere Nähe zu Gott heraus: „Er [...] sieht jedoch ganz so aus wie ein Mensch, wenn er will. Es hat ihm gefallen, auszusehen wie du.“ (RR 280,37-39). Ähnliches ergibt der Vergleich zum Beistand Gottes. Während Herzeloyde im „Parzivâl“ erklärt, Gott habe bis jetzt aus Treue im-

Parzivâl vor dem „helle wirt: der ist swarz, untriwe in niht verbirt“ (P 119,25f.) und vor „zwivels wanke“ (P 119,28).

Muschg verbindet diese Beschreibung mit Lâhelîn (Vgl. RR 280,40-281,4). Dahinter steht das Anliegen des Autors, der Figur Parzivâl einen weiteren Gegenspieler, „einen kategorischen Gegenspieler“⁷⁶¹ zu bieten. Muschg erklärt dies in einem Text, der zum vertikalen Kontextsystem des „Roten Ritters“ zählt (s. u.).

Herzeloydes Ausführung im „Parzivâl“ wirkt wie eine kleine Lehre.⁷⁶² Herzeloyde reagiert nicht auf Parzivâls Davonlaufen (Vgl. P 120,1). Sein Verhalten erscheint hier als kindgemäßer Bewegungsdrang (Vgl. P 118,21f.28). Sein Jagen (Vgl. P 120,2) wird bei Wolfram knapp kommentiert:

„er [= Parzivâl] mangan hirz erschôz,
des sîn muoter und ir volc genôz.“
(P 120,3f.)

Hier erhält Parzivâl Herzeloydes Anerkennung für seine Tätigkeit. Verglichen mit der Ritterbegegnung sind die Episoden mit Herzeloyde im „Roten Ritter“ sehr viel ausführlicher als bei Wolfram.

mer geholfen (Vgl. P 119,24), weiß sie im „Roten Ritter“, dass Gott Parzivâl helfen wird, weil er dies versprochen hat (Vgl. RR 280,39f.).

⁷⁶¹ Muschg 1993d, S. 85. Muschg führt dazu aus: „Seine Spur findet sich schon bei Wolfram, doch sie ist nicht ausgeführt, bleibt merkwürdig sporadisch, war eben darum für mich von starkem Reiz.“ (Ebd.).

⁷⁶² Heise (Ursula Heise: Frauengestalten im "Parzival" Wolframs von Eschenbach. In: DU 9, 1957, H. 2, S. 37-62, hier S. 56f.) bemerkt, Herzeloydes Lehre sei zwar „unzulänglich“ (S. 56) aber „wahr, wesentlich und dem Kind verständlich“ (S. 57) und vermittele Parzivâl „erlebte Grundwahrheiten“ (S. 57). Vgl. Siegfried Grosse: Wis den wisen gerne bi! Die höfischen Lehren in Hartmanns „Gregorius“ und Wolframs „Parzival“. In: DU 14, 1962, H. 6, S. 52-66, hier S. 60f. Mockenhaupt (Benedikt Mockenhaupt: Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Geistes in der Laienwelt des deutschen Mittelalters. Darmstadt 1968, S. 63) bezeichnet die Lehre als „winziges Religionskompendium“. Vgl. Peter Wieners: Das Gottes- und Menschenbild Wolframs im "Parzival". Bonn 1973, S. 46f. Vgl. Dennis H. Green: Advice and Narrative Action: Parzival, Herzeloyde and Gurnemanz. In: From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass 1982, S. 33-81, hier S. 33. Vgl. Antje Kruse/Gerda Rössler: Untersuchungen zu Begriffsinhalt und literarischer Funktion des Wortes *triuwe* in Wolframs „Parzival“. In: Festschrift Wisniewski 1991, S. 123-150, hier S. 137.

Auf Parzivâls Schilderung des Erlebnisses mit den Rittern reagiert Herzeloide in beiden Erzählwerken mit einer Ohnmacht und anschließenden Fragen zu diesem Erlebnis (Vgl. RR 301,1-6 entspricht P 125,29-126,8).⁷⁶³ Hier zeigt sich wieder ein Beispiel für Strukturrepräsentation nach Wolframs „Parzivâl“, das heißt für metaphorische Intertextualität, hinsichtlich der Figurenkonstellation, der Handlungssequenz und der Einordnung in die Gesamthandlung.

Im „Parzivâl“ wirkt Herzeloide nach Parzivâls Erzählung erschrocken (Vgl. P 126,1), im „Roten Ritter“ „todesfahl“ (RR 301,5). Bei Muschg verursacht das Wort „Ritter“ aus Parzivâls Mund bei ihr eine zweite Ohnmacht (Vgl. RR 301,14).⁷⁶⁴ Vor dem Hintergrund des Erzählerkommentars:

„Als hätte sie es nicht kommen sehen, von weit her, und nicht erst heute [...]. Vielleicht gab ihr Gott in diesem Zustand ein Mittel zur Abwendung des Unvermeidlichen“
(RR 301,13-16)

wird der Unterschied zwischen beiden Texten deutlich. Im „Roten Ritter“ ist die Ohnmacht eine Flucht vor der Auseinandersetzung mit einem Ereignis, das Herzeloide schon vorausgeahnt, bisher aber wieder verdrängt hat, um sich keine Gedanken um ihr weiteres Schicksal machen zu müssen. Obgleich Herzeloide als intelligente durchsetzungsfähige Frau erscheint, lässt sie sich von ihrer Gralserziehung bestimmen. Ihr Ehrgeiz gilt nicht der eigenen Entwicklung, sondern Parzivâls Erziehung als Mittel zur Erreichung ihres Lebensziels. Über ihn definiert

⁷⁶³ Wolf (Alois Wolf: "Ein maere wil ich niuwen, daz saget von grozen triuwen": Vom höfischen Roman Chretiens zum Meditationsgeflecht der Dichtung Wolframs. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26, 1985, S. 9-73, hier S. 26) betont zu Wolframs „Parzivâl“, dass Herzeloide ihren Schmerz „nicht in Worte kleidet“, sondern nach innen verlagert. Eder (1989, S. 203) sieht in der Ohnmacht ein Äusseres Zeichen von Hilflosigkeit.

⁷⁶⁴ Muschg greift damit einen Aspekt auf, der in der Sekundärliteratur zu Wolframs „Parzivâl“ erwähnt wird. So ist beispielsweise Miklautsch (Lydia Miklautsch: Studien zur Mutterrolle in den mittelhochdeutschen Großen des elften und zwölften Jahrhunderts. Erlangen 1991 (= Erlanger Studien; 88), S. 66) hinsichtlich Wolframs „Parzivâl“ der Ansicht, dass das „Wort Ritterschaft aus Parzivâls Mund [...] für Herzeloide den gleichen Schock, wie die Nachricht vom Tod ihres Mannes“ bedeutet.

sie sich,⁷⁶⁵ denn nach der Gralserziehung sind individuelle eigenmächtige Lebensentwürfe und Lebensweisen untersagt, gehorsame Anpassung an die Vorgaben des Grals dagegen Gesetz (Vgl. RR 202,23-209,21). Im „Parzivâl“ handelt es sich bei Herzeloyses Ohnmacht um ein Zeichen ihrer Hilflosigkeit angesichts eines für sie unerwarteten, existentiell treffenden Ereignisses.⁷⁶⁶

Als Parzivâl erklärt, zu König Artûs reiten zu wollen, um Ritter zu werden, verfällt Herzeloysde in beiden narrativen Texten auf dieselbe Idee, um ihn nicht zu verlieren: wenn Parzivâl in die Welt reite und verspottet werde, kehre er zu ihr zurück (Vgl. RR 312,7-18 entspricht P 126,24-29). Die Idee wirkt als Antriebskraft. Herzeloysde befiehlt, für Parzivâl ein altes Pferd auszusuchen und schlechte Stiefel zu fertigen und näht ihm selbst ein Narrengewand (Vgl. RR 311,9-312,11 entspricht P 126,22-127,9). Ausführlich schildert der Erzähler im „Roten Ritter“ Herzeloyses Vorbereitungen für Parzivâls „Zurüstungen“. Muschg orientiert sich dabei hinsichtlich der Handlungsstruktur deutlich an Wolframs „Parzivâl“. Die Referenzsignale liegen somit auf der pragmatischen Ebene. Herzeloysde arbeitet „fast fieberhaft“ (RR 311,22), obgleich sie davon ausgeht, dass dies erfolglos sein wird:

„Sie [= Menschen] würden es an Spott hoffentlich nicht fehlen lassen. Und wenn er ein Ritter war (hier biß sich Frau Herzeloysde auf die Zunge), dann würde er Spott nicht ertragen. Er hatte ja auch noch keinen kennengelernt. Dann würde er heimstolpern an den einzigen Ort, wo er es gut hatte, zu seiner Mutter. Bei dieser Folgerung mußte Herzeloyses wider Willen ritterliche Logik einen verzweifelten Sprung tun. Kein Ritter stolpert heim zu seiner Mutter, auch nicht im unmöglichsten Schuhwerk. Aber der Süßegute würde es tun, ihr zuliebe, und aus Angst vor dem Spott. Glaubte sie denn selbst daran? Im Innersten glaubte sie kein Wort. Sonst

⁷⁶⁵ Muschg (Parzival war seiner Zeit weit voraus. „Literatur ist das ernsthafte Spiel mit unseren Möglichkeiten“: Gespräch mit dem Schweizer Schriftsteller Adolf Muschg. In: General-Anzeiger, 24./25.12.1993, Literatur, S. 58) erklärt dazu: „Also, das ist sehr ambivalent, was in dieser Frau vor sich geht. Genauso ambivalent wie das, was in vielen Frauen heute vor sich geht.“

⁷⁶⁶ Blamires (1966, S. 80) und Ebel (1991, S. 93) bemerken zu Wolframs „Parzivâl“, Herzeloyses Ahnung, Parzivâl zu verlieren, werde bis zu seinem Abschied von illusionärer Hoffnung überdeckt. Ihr Verhalten deutet sogar darauf hin, dass sie sich über die Möglichkeit eines Abschieds keine Gedanken macht.

hätte sie ja ein einziges Mal gelächelt beim Zuschneiden des kostbaren Sackes"

(RR 312,14-25)

Die Textstelle ist im umgangssprachlichen Stil geschrieben. Auf die Zeit Mittelalter verweisen die beiden Referenzsignale „Frau Herzeloide“ und „Ritter“ als Marker auf lexikalischer Ebene. Neben der genannten Anrede zeigen der Eigenname „Herzeloide“ und die Verfremdung des Wolframschen „bon fîz, cher fîz, bea fîz“, „der Süßegute“ die Nähe zu Wolframs „Parzivâl“ als Referenzsignale ebenfalls auf pragmatischer Ebene.

Herzeloide sieht in Parzivâl den Ritter und weiß um die Erfolglosigkeit ihrer Bemühungen:

„Die Mutter sah, wie ihr ausgetüfteltes Narrenwerk an Parzivâl zuschanden wurde“

(RR 312,38f.)

Dennoch belässt sie es bei den Zurüstungen, so als wolle sie damit ihre trügerische Hoffnung auf Parzivâls Rückkehr als Bedingung für den Erhalt ihres Lebenssinns bzw. ihrer Lebensaufgabe (s. o.) wie ein Mittel zur Lebensverlängerung nicht aufgeben. Auf der einen Seite steht Herzeloides Selbsterhaltungstrieb, auf der anderen ihr Stolz als Gralsangehörige und Mutter, der immer mehr Raum gewinnt.⁷⁶⁷:

„Dies war ihr Werk. Es war zur Vollendung bestimmt, und es vollendete sich nur, wenn es sie verließ. Ihr Mutterstolz war, im tieferen Grunde, größer als ihre Sorge. Und im tiefsten Grunde war ihr Gralsgewissen noch tiefer und höher als jeder Stolz. Wie sollte es ihr nicht höher stehen als das Leben. Hier saß unbekümmert zu Pferd, was sie mit Schmerzen empfangen, aus Höllenqual geboren, mit warmem Kummer erzogen hatte. Hier saß er auf dem elendesten Pferd, als wäre es das edelste, und wußte nichts von Kummer, Schmerz oder Qual. Hier saß Gahmurets Kind und lebte; hier saß Herzeloides Sohn, mit Herzeleid unbekannt. [...] Es war so weit. Dafür war sie weit her gewesen. Sie war es gewesen. Sie war bereit. Nein, ganz noch nicht. Guterlieber, sagte sie und faßte in seinen Zügel, schenk mir noch eine Nacht. Ich habe dir noch so viel zu sagen und mitzugeben“

(RR 313,9-18.23-27)

⁷⁶⁷ Ihr Verhalten entspricht zum großen Teil ihrer Gralserziehung. Im Stolz zeigt sich der Ansatz eines Selbst-Bewusstseins. Nüchtern (1993, S. 19) bezeichnet Herzeloides Selbstaufgabe als „erneute Selbstverleugnung“, lässt dabei aber ihre Herkunft bzw. Erziehung ausser Acht.

Bei Muschg steht der Gral stellvertretend für ein diktatorisches totalitäres System⁷⁶⁸. Dementsprechend entwickelt der Autor aus dem eigentlichen Referenzsignal „Gral“ auf pragmatischer wie lexikalischer Ebene Ableitungen wie „Gralsart“, „Gralsgewissen“, „Gralsgebot“, die zeigen, dass das System bis in das Denken und Handeln der Personen, die unter ihm leben, eingedrungen ist und dies bestimmt. Die Referenzsignale, die in dieser Textstelle außerdem auf Wolframs „Parzivâl“ verweisen, sind auf lexikalischer Ebene die Eigennamen und die Verfremdungsformen des oben genannten Kosenamens für Parzivâl, auf pragmatischer Ebene die Verteilung der Handlungssequenzen auf die erzählte Zeit. Muschg spielt hier mit Worten. Er verwendet Wiederholungen bzw. Wortwiederaufnahmen für andere Zusammenhänge, steigert und schwächt ab, zählt auf und gestaltet Alliterationen. Die Bedeutung von „Herzeloide“ als „Herzeleid“ setzt er in einen neuen Rahmen von Kontrastpaaren: der Sohn des Toten (= Gahmuret) lebt, der Sohn der von „Herzeleid“ erfüllten Mutter (= Herzeloide) kennt kein „Herzeleid“. „Werk“ und „Vollendung“ sind Referenzsignale, die auf den künstlerisch-schöpferischen und religiösen Bereich verweisen. Im Selbstverständnis als „Gottesmutter“, die der Welt den „Erlöser“ bringt, trifft bei Herzeloide der religiöse mit dem schöpferischen Bereich in einem Zusammenhang mit Gott als Schöpfer zu. Im Vergleich von Herzeloides Selbstverständnis und Zielen mit Schilderung des Autors über seine Mutter in verschiedenen seiner Prätexte, werden Ähnlichkeiten deutlich, die die betreffenden Referenzsignale in der oben zitierten Textstelle zusätzlich konnotieren.⁷⁶⁹ So erzählt Muschg von seiner Mutter:

„Sie wollte mich also – oder eher: sie wollte ein Kind, zur Herrlichkeit bestimmt, einen Engel, der sie über die Welt erhob.“⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ Vgl. Muschg in: Altwegg 1993, S. 50f. u. vgl. Muschg 1994m, S. 26.

⁷⁶⁹ Vgl. beispielsweise Adolf Muschg (1989j): „Wie echt ist das Ich in der Literatur?“ In: Dierks 1989a, S. 319–329. Vgl. Muschg 1991a, S. 11–16.

⁷⁷⁰ Muschg 1981b, S. 88.

Dem Gralsdenken nach bereit, Parzivâl für seine Aufgabe als Erlöser freizugeben, steht hinter Herzeloyses Bitte um eine letzte gemeinsame Nacht das Pflichtgefühl, Parzivâl auf die höfische Welt vorbereiten zu müssen. Gleichzeitig erscheint die Bitte wie der letzte Wunsch:

„Für sie war's das Kreuz, und mit jedem Wort nagelte sie sich selbst daran fest, um ihr Werk zu vollenden und ihren Geist aufgeben zu dürfen in Gottes Hand. Manche [Sätze] sprach sie mit nicht ganz getrennten Lippen, die der Feuerschein rötete, nicht an allen Stellen ihrer Rede, aber an den passenden. Dann zitterten sie, und Herzeloyses Tränen flossen frei, ohne dass sie es hätte hindern wollen.“
(RR 314,2-8)

Die Ausdrücke „an das Kreuz nageln“, „Werk vollenden“ und „Geist aufgeben in Gottes Hand“ verweisen als Referenzsignale auf lexikalischer und pragmatischer Ebene auf die Bibel, genauer auf die Geschichte von der Kreuzigung Jesu Christi und ziehen eine Parallele von Herzeloyses zu Jesu Schicksal und Taten sowie deren Bedeutung für die Menschheit. Die Gewissheit, die zur Erlösung der Welt auserwählte Gottesmutter zu sein, resultiert aus Herzeloyses Gralserziehung.⁷⁷¹

Muschg hebt die Situation aus dem Erzählfluss heraus, indem er den Erzähler Herzeloyses Verhalten als „passend“ beurteilen lässt. Durch diese leichte Dekonstruktion der eigenen Erzählkonstruktion bricht er die Darstellung für einen Moment und gibt ihr Tiefe.

Der Erzähler im „Roten Ritter“ bezeichnet Herzeloyses letzte Worte „ein aus Wünschen und Flüchen, gutem Rat und trauriger Irreführung, Hoffnung und Verzweiflung, Wahrheit und Täuschung sonderbar gemischtes Testament“ (RR 314,28-30). Herzeloyses Tränen zeigen, dass es ihr nicht leicht fällt, mit Parzivâl ihren Lebenssinn zu verlieren und damit sinnlos zu werden (Vgl. RR 314,7-9). Dass sie bereit ist, ihn freizugeben, auch

⁷⁷¹ Die vom Gral berufenen Gralsangehörigen haben die Pflicht, die Welt selbstlos „aufzuheben“, in ihr „Ordnung zu schaffen“; die auserwählte Gralsjungfrau hat die Aufgabe, als Gottesmutter den neuen Heiland hervorzubringen. Vgl. RR 202,23-207,36.

in die höfische Welt, und sich aufzugeben, machen ihre Rede-weise und der Inhalt ihrer Rede deutlich: Sie warnt Parzivâl, rät ihm, höflich zu sein, empfiehlt ihm den „Graukopf“ Gurnemanz, den Lehrmeister für Ritterschaft,⁷⁷² und die Beziehung zu einer „edlen Frau“. Diese Handlungssequenz hat eine Parallele in Wolframs „Parzivâl“. Die Referenzsignale zu diesem Prätext befinden sich auf der pragmatischen Ebene (Vgl. RR 314,11-25 entspricht P 127,15-128,10)⁷⁷³. Mit ihren Ratschlägen zeigt Herzeloide Bereitschaft, die Erziehung Parzivâls und die Liebe zu ihm zu teilen. Sie spricht zu ihm, nicht aber mit ihm. In der Nacht verabschiedet sie sich von Parzivâl und vom Leben - als stolze Mutter, die ihn innerlich loslassen kann:

„Hier kniete es, das Gottes Werk. Ihr Teil daran war vollbracht. Sie durfte es ja doch gut nennen. Sie trat zurück. Von jetzt an mußte Gott allein zusehn. Parzivâl würde heimkehren, aber nicht zu ihr, sondern dahin, wo er hingehörte: in eine aufgehobene Welt“
(RR 314,38-315,2)

Auch hier spricht Herzeloide von Parzivâl so, dass die Bezeichnung für ihn als Referenzsignal auf den religiösen biblischen Bereich verweist.

„Herzeloide stand vor dem Pferd und sah hinauf und blickte mit blinden Augen in die Sonne, die noch nicht aufgegangen war. Die Sonne aber beugte sich zu ihr nieder und küßte sie auf den Mund“
(RR 315,7-9)⁷⁷⁴

Die Personifikation der Sonne deutet in den Bereich der Märchen und Sagen als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene. Mit

⁷⁷² Mit der Bezeichnung verweist Herzeloide auf Gurnemanz (Vgl. RR 372,1-3). Wolfram nennt Gurnemanz den „gra wise man“ (P 127,21); Spiewok übersetzt dies als „alter erfahrener Mann“. Vgl. Spiewok 1992. Muschg dagegen führt aus: „Will dir ein Graukopf gute Sitte beibringen, wie er wohl kann“ (RR 314,15f.).

⁷⁷³ Vgl. dazu folgende Stellungnahmen zum „Parzivâl“: Heise (Vgl. Heise 1957, S. 57f.) erkennt, dass Herzeloide Parzivâl Dinge mitgibt, die zum Ritterdasein gehören. Damit gibt sie Parzivâl innerlich frei. Vgl. Blamires 1966, S. 88f. Nach Wieners (1973, S. 44) will Herzeloide Parzivâl mit ihrer Lehre „vor den Gefährdungen der Welt“ schützen. Schröder (Walter Johannes Schröder: Die Soltâne-Erzählung in Wolframs Parzival. Studien zur Darstellung und Bedeutung der Lebensstufen Parzivals. Heidelberg 1963 (= Germanische Bibliothek; 3), S. 14f.) betont den „krasse[n] Widerspruch“ (S. 15) zwischen ihrer Lehre und ihrem Handeln, da das eine Parzivâl eine Hilfe, das andere ihm ein Hindernis sein soll.

⁷⁷⁴ Herzeloide wirkt erschöpft. Der Kuss der Sonne erscheint an dieser Stelle wie ein Zuspruch und Lob für sie. Ähnlich ihrem Verhalten schildert Muschg von seiner Mutter, sie sei „bis zur Erschöpfung mit ihrem Erlösungswerk [= ihrem Sohn] beschäftigt geblieben“ (Muschg 1981b, S. 94).

den Oxymora „sah hinauf und blickte mit blinden Augen“ und „in die Sonne, die noch nicht aufgegangen war“ als rhetorischen Markern hebt Muschg Herzloydes Todesursache aus einer Selbstverständlichkeit heraus, die diese bei Wolfram besitzt, und gibt ihr eine Art Widersprüchlichkeit. Herzloyde hat sich zu diesem Zeitpunkt nicht nur von Parzivâl, sondern auch vom Leben verabschiedet. Herzloydes Tod geschieht wie zufällig (Vgl. RR 315,14-17): Sie läuft, stolpert, fällt und ist tot.

Bei Wolfram berichtet der Erzähler schon bei der Vorbereitung der Zurüstungen für Parzivâl von Herzloydes „herzen clagen“ (P 126,21 ähnlich auch P 126,30; 127,19). Diese sind ein Zeichen für ihren Schmerz über Parzivâls baldigen Abschied, der aber noch von der Hoffnung auf seine Wiederkehr überdeckt zu sein scheint.⁷⁷⁵ Nach Herzloydes Lehre an Parzivâl (Vgl. P 127,15-128,10 entspricht RR 314,11-25) wird von dieser berichtet, dass sie Parzivâl zum Abschied küsst, fällt und aus Schmerz über seinen Abschied stirbt (Vgl. P 128,16-22).⁷⁷⁶ Ein Lob auf Herzloydes Tugendhaftigkeit (Vgl. P 128,17.23-30) schließt die Herzloydehandlung im „Parzivâl“.⁷⁷⁷

Parzivâls Geburt eröffnet Herzloyde im „Roten Ritter“ die Chance, ihr Ziel, Mutter des neuen Heilands und damit Gottesmutter zu werden zu verwirklichen. Auf dieses Ziel konzentriert sie sich und vernachlässigt dabei sich, ihre Umwelt und ihre Herrscherpflichten. Damit Parzivâl nicht wie sein Vater Ritter, Held und bald tot sein wird, sie ihn länger in ihrer Nähe hat und ihn nach Gralsvorgabe außer der höfischen

⁷⁷⁵ Diese These vertritt auch Eder (Vgl. Eder 1989, S. 209).

⁷⁷⁶ Blamires (1966, S. 101) merkt an, Herzloyde sei in den Beziehungen zu Gahmuret und Parzivâl die Führende, die Beziehung werde aber jedesmal vom Geführten beendet. Vgl. Walter Blank: Wolframs „Parzival“ gegen den Strich gelesen: Sein Programm im 20. Jahrhundert. In: Gotes und der werlde hulde 1989, S. 123-134, hier S. 128.

⁷⁷⁷ Auch Muschg beendet die Herzloydehandlung nicht mit der Nachricht von ihrem Tod. Der Erzähler schließt: „Sie [= Herzloydes Jungfern] trugen sie [= Herzloyde] nicht nach Hause, sondern legten sie wieder ab. Sie begruben sie da, wo sie gestürzt war, und errichteten ein kleines Gottes Haus, am Ende der Schritte, die sie der Sonne entgegen getan hatte, dem Sohne nach“ (RR 315,18-21).

Welt erzieht, damit er die Welt später „aufheben“ kann, zieht sie sich mit ihm nach Soltâne zurück. Zu abgeschieden, um Alternativen für die Zukunft zu entdecken und zu nah an der Zivilisation, um Parzivâl gänzlich von Einflüssen der Umwelt fernzuhalten, die seine Entwicklung zum neuen Heiland gefährden könnten, macht Herzloyde diesen Ort zum Gefängnis für sich. Sie bemüht sich, Parzivâl kindlich zu halten und ihn nichts über sich, Sexualität und die höfische Welt erfahren zu lassen. Verwurzelt im Gralsdenken sieht Herzloyde ihren Lebenssinn mit Parzivâls Abschiednahme beendet. Zusammenfassend erscheint sie als intelligente Frau, deren Erziehung ihre Emanzipation verhindert und ihre individuelle Entwicklung behindert hat, die aber innerhalb des anerzogenen Rahmens ihre Möglichkeiten genutzt hat, um ihre Bedürfnisse nach sexueller Befriedigung, Muttersein, Macht, Ansehen und Ewigkeit zu befriedigen.

Bei Wolfram vermag Herzloydes Freude über Parzivâls Geburt ihre Trauer um Gahmurets Tod nicht zu verdrängen. Aus Trauer und um ihren Sohn vor einem ähnlichen Schicksal zu bewahren, zieht Herzloyde mit Parzivâl nach Soltâne. Parzivâl soll das Rittertum nicht kennenlernen. Als er Ritter sieht und von Soltâne aufbrechen will, um selbst einer zu werden, klammert sich Herzloyde noch an die Hoffnung, dass er zu ihr zurückkehren werde. Der Schmerz über seinen Abschied führt zu ihrem plötzlichen Tod.

7.1.3. Zusammenfassung des inhaltlich-thematischen Vergleichs

Muschgs Herzloydefigur ist ernsthaft, streng, willensstark und gewohnt, ihren Willen durchzusetzen. Als Gralstochter distanziert sie sich von anderen Menschen und sieht auf diese herab, mit Ausnahme von Sigûne, die ihre Nichte ist und auch vom Gral stammt.

Bei Wolfram tritt Herzeloide als höfische Königin auf. Ihre Schönheit ist Ausdruck ihrer Tugendhaftigkeit. Der Erzähler betont Herzeloides Hingabe und Liebe zu Gahmuret und Parzival.

Als Gahmuret in Kanvoleis erscheint, erregt er in beiden Erzählwerken Herzeloides Aufmerksamkeit und wird von ihr begehrt. Doch der Weg zu diesem Ziel und das Ziel sind im „Roten Ritter“ und im „Parzival“ verschieden.

Muschgs Herzeloide fühlt sich durch Gahmurets provokante Gelassenheit gereizt. Angetrieben durch ihren Machtwillen zwingt sie Gahmuret in ihren Dienst. Ihre Anteilnahme an seinem Turniergeschick zeigt die Stärke ihrer Gefühle für ihn. Ohne Zögern verstößt Herzeloide gegen höfische und christliche Gebote und erklärt Gahmuret gegen seinen Widerstand und den anderer zum Sieger. Hinter dem Willen, Gahmuret zu heiraten, steht der Wunsch nach einem Kind und der Drang, aus den Gralsnormen auszubrechen, sich maßlos ihrer sexuellen Lust hinzugeben.

Nichts davon findet sich bei Wolfram. Zwar wirbt auch hier Herzeloide um Gahmuret, doch dieser bestimmt das weitere Geschehen und der Empfang verläuft nach höfischer Art.

Bei Muschg erkennt Herzeloide, dass sie Gahmuret gleichgültig ist. Mithilfe einer List erreicht sie, dass sie von ihm schwanger wird. Sie erwartet nun einen Sohn, den sie als Gottesmutter zum Erlöser erziehen will und damit ist Gahmuret für Herzeloide für sie unwichtig geworden.

Bei Wolfram werden Herzeloides Gefühle von Gahmuret erwidert. Sein Tod trifft sie existentiell. Die Trauer um ihn ist stärker als die Freude über Parzivals Geburt.

In beiden Erzählwerken ist Herzeloide der Erziehung Parzivals nicht gewachsen. Im Wunsch, ihn bei sich zu behalten, erzählt sie Missverständliches und Falsches und enthält ihm Wissen

vor. Ihre Zurüstungen erscheinen bei Muschg als Aktionismus, denn dort ist Herzeloide von deren Erfolglosigkeit überzeugt. Hinter ihrer Lehre steht dort vor allem die Einsicht, Parzival an die höfische Welt zu verlieren und ihn deshalb auf diese vorbereiten zu müssen. Herzeloide bereitet sich innerlich auf Parzivals Aufbruch vor, indem sie mit ihrem Leben abschließt.

Bei Wolfram realisiert sie erst bei Parzivals Aufbruch, dass er sie verlassen wird.

Bei Wolfram erscheint Herzeloide als tugendhafte Heilige. Im „Roten Ritter“ wirkt sie einmal egoistisch, indem sie Gahmuret benutzt und sich durch Parzival verwirklicht, dahinter fremdbestimmt durch die Gralsordnung.

Die im ersten Teil der Untersuchung angesprochene Individualisierung und Psychologisierung der Figuren bei Muschg zeigt sich auch an der Herzeloidefigur: Diese wird als facettenreicher widersprüchlicher Charakter dargestellt, der in einem sozialistischen diktatorischen Gesellschaftssystem als Elite aufgewachsen ist. Trotz ihrer Intelligenz gelingt es Herzeloide nicht, sich von der Gralsart zu lösen. Sie benutzt sich und ihre Mitmenschen, um im Sinne des Grals und dem eigenen Geltungsdrang folgend Mutter des „neuen Heilands“ zu werden.

7.1.4. Zwischenfazit I zur Intertextualität im "Roten Ritter" (anhand der Herzeloidehandlung)

Anhand der Herzeloidehandlung zeigt sich, dass im „Roten Ritter“ sowohl kontaminatorische Einzeltextreferenz als auch Systemreferenz vorliegen: Entsprechend der vorgestellten theoretischen Grundlagen zur exemplarischen Untersuchung der Intertextualität im „Roten Ritter“ sind in der Herzeloidehandlung Referenzsignale festzustellen, die auf Wolframs „Parzival“, Wolframs „Titurel“, das Neue Testament aus der Bibel, Gott-

frieds von Straßburg „Tristan und Isolde“, „Erec“, „Iwein“ und „Der Arme Heinrich“ von Hartmann von Aue und Texte aus Muschgs literarischem Gesamtwerk als Prätexte hinweisen.

Von der Intensität her liegt die Intertextualität im „Roten Ritter“ am ausgeprägtesten zu Wolframs „Parzivâl“ vor: Muschgs Auswahl der Prätexte ist nicht von ungefähr. Sie stärkt den „Roten Ritter“ als Parzivâlrezeption, also das Gewicht des Prätextes „Parzivâl“. Wolframs „Titurel“ ist nach dem „Parzivâl“ entstanden und im Prolog des „Parzivâl“ geht Wolfram auf Gottfrieds von Straßburgs „Tristan“, auf Hartmanns von Aue „Erec“, „Iwein“ und den „Armen Heinrich“ ein.⁷⁷⁸ Mit der Bibel und anderen religiösen Texten greift Muschg Texte auf, die schon Wolfram im „Parzivâl“ als Prätexte verwendet hat. Die Referentialität des „Parzivâl“ zum „Roten Ritter“ ist zwar sehr gering ausgeprägt, doch wird die Intertextualität schon für den Rezipienten, der dieses Werk von Wolfram kennt, als vielfältig sichtbare Kommunikation auf mehreren Ebenen deutlich. Die Referenzsignale dafür liegen selten auf der syntaktischen Ebene als Übernahme der Satzbildungsmuster aus dem Mittelhochdeutschen. Häufiger sind sie auf der lexikalisch-semanticchen Ebene verortet als Übernahme von mittelhochdeutschen Figuren- und Ortsnamen in mittelhochdeutscher Schreibung, Schlüsselwörtern, mittelhochdeutschen Begriffen, rhetorischen Wortformen und Sätzen auf Mittelhochdeutsch oder in wörtlicher Übersetzung, auf der graphischen Ebene als Hervorhebung mit Doppelpunkt oder Anführungszeichen und vor allem auf der pragmatischen Ebene als Übernahme von Motiven, Themen, Stoffen, Figurenkonstellationen, Figurentypen und Handlungssequenzen.

Diese Marker bleiben einem Teil der potentiellen Leser verdeckt. Explizit wird der Hinweis auf Wolframs „Parzivâl“ für jeden Leser im Untertitel des „Roten Ritters“, „Eine Geschich-

⁷⁷⁸ Vgl. dazu Nellmann/Kühn in: Wolfram von Eschenbach 1994, Bd. 2, S. 445-453.

te von Parzivâl“, als paratextuelles Referenzsignal auf lexikalischer („Parzivâl“) und pragmatischer Ebene, gleichzeitig auch als Ausdruck von Autoreflexivität. Der Untertitel kommt einer Spielanweisung gleich, mit der die Herzloydehandlung bei Muschg als Teil der Parzivâlrezeption verstanden werden kann. Der intertextuelle Bezug auf Wolframs „Parzivâl“ wird nur selten thematisiert und zudem dadurch verdeckt, dass statt von Markern, die sich auf Wolframs „Parzivâl“ als Prätext gründen, von der „Fabel“ gesprochen wird. Mit diesem Begriff wird zugleich die Verfremdung der Elemente aus dem „Parzivâl“ durch einen neuen Rahmen etc. im „Roten Ritter“ angesprochen.

Dafür stellt sich die Strukturalität des Prätextes „Parzivâl“ dermaßen intensiv dar, dass sie sich zu großen Teilen als Hypertextualität bezeichnen lässt. Der Prätext dient durch seine weitgehende syntagmatische Einbettung in den Kotext als strukturelle Textfolie. Diese metaphorische Strukturrepräsentation zeichnet sich durch die Relation von Transformation und Tropik aus, wobei sich die Prätextdekonstruktion zwischen der negativen und der invertierenden Intertextualität bewegt. Zumeist wird der Sinn des Prätextes „Parzivâl“ anhand eines Markers im Kotext durch spielerisches Umbewerten, Umschreiben, Weiterschreiben, also als Tropik, seltener auch durch distanzierendes Verschleiern, Relativieren und Spielen, das im Gegensatz zu tropischen Erscheinungsformen einen Sinnentwurf verweigert, als Transformation verfremdet. Der Grad der Selektivität in der Beziehung zwischen Kotext „Roter Ritter“ und Prätext „Parzivâl“ zeigt eine Isolierungstendenz, die in die Richtung der Inklusivität weist, da in der Herzloydehandlung nur sehr wenige Referenzsignale in einer pointierten perspektivischen Beziehung zum Kotext stehen.

Auch Wolframs „Titurel“-Fragment dient dem „Roten Ritter“ als Prätext. Referentialität, Autoreflexivität, Selektivität und Dialogizität fehlen bei diesem Beispiel von Intertextualität.

Die Markierungen sind für die literaturkundigen Rezipienten auf der lexikalischen Ebene, als Figurennamen in mittelhochdeutscher Schreibweise, und auf der pragmatischen Ebene hinsichtlich der Übernahme von Themen, Stoffen, Motiven, Handlungssequenzen und Figurenkonstellationen erkennbar. Demnach ist auch bei diesem Prätext die Kommunikationsdeutlichkeit vom Rezipienten abhängig. Die Intensität hat hier ihren Schwerpunkt in der Strukturalität. Der Prätext dient, unterschiedlich stark ausgeprägt und verfremdet als strukturelle Textfolie für den Kotext von Muschg. Auch hier geht die Tendenz zur Hypertextualität.

Textstellen aus dem Neuen Testament unterstützen Herzloydes Anspruch bei Muschg, Gottesmutter eines neuen Heilandes zu werden. Die Referenzsignale liegen durch ihre Einbettung in den Textrahmen des Kotextes etwas verdeckt. Trotz des niedrigen Selektivitätsgrades kann die Kommunikation als deutlich bezeichnet werden. Die Analogie zu einem Gleichnis, religiöse Formeln und kleine Handlungssequenzen als Referenzsignale haben für Rezipienten mit christlich geprägter Soziokultur Bekanntheitswert, also je nach Vorkenntnis des Rezipienten eine unterschiedliche Intensität hinsichtlich Kommunikation und Selektivität.

Die Prätexte von Gottfried von Straßburg und Hartmann von Aue können selbst von literaturunkundigen Rezipienten als solche erkannt werden, da die Autoren namentlich genannt werden. Beide Prätexte verfügen demnach über eine ausgeprägte Referentialität. Eine Rezeptionsschwierigkeit kann allenfalls in der Verfremdung der Namen durch die mittelhochdeutsche Schreibweise liegen. Die Deutlichkeit der Markierungen ist also je nach Rezipient unterschiedlich stark ausgeprägt. Für die Erzählungen von Hartmann von Aue wird die Deutlichkeit durch die Nennung von Protagonisten bzw. Kurztiteln und Angaben zum Inhalt unter der Annahme literaturkundiger Rezipienten verstärkt. Bei

den Referenzsignalen zu Gottfried von Straßburgs Tristanroman liegt der im Vergleich zu allen übrigen Prätexten höchste Grad an Deutlichkeit vor: durch eine Kombination von Referenzsignalen auf phonologischer, syntaktischer, lexikalisch-semantischer, pragmatischer, drucktechnischer und graphemischer Ebene an zwei Stellen im Text wird hinsichtlich der Selektivität eine äußerst hohe Exklusivität erreicht. Hinzu kommt, dass für den Tristanroman ebenso wie für die Erzählungen von Hartmann von Aue eine hohe Autoreflexivität vorliegt: die diesbezügliche Intertextualität wird von den Figuren im „Roten Ritter“ in Richtung Dialogizität thematisiert, indem die Prätexte kommentiert und gewertet werden.

Insgesamt gilt für die intertextuellen Marker zu den Prätexten in der Herzloydehandlung bei Muschg, dass die deutlichen Referenzsignale für die Texte von Gottfried und Hartmann im inneren, die für Wolframs „Parzivâl“, „Titurel“ und das Neue Testament im äußeren Kommunikationssystem liegen. Bei den Ebenen ist die pragmatische bei Referenzsignalen aller Prätexte vertreten. Hinsichtlich der Relationen von den Prätexten zum Kotext, das gilt insbesondere in der Herzloydehandlung für Wolframs „Parzivâl“, der Rangfolge nach dann für den „Titurel“, gefolgt vom Neuen Testament, dem Tristanroman und schließlich den Erzählungen von Hartmann verfremdet Muschg die Referenzsignale durch rhetorische Figuren, Wortspiele, Perspektiv- und Erzählerwechsel sowie durch extensive Intertextualität.

Zur extensiven Intertextualität in der Herzloydehandlung zählen als Systemreferenz Figuren und Motive aus Märchen und Mythen, Motive bzw. Themen und Figurenkonstellationen aus Muschgs literarischem Gesamtwerk, die hier als Referenzsignale fungieren. Darüber hinaus fallen unter die extensive Intertextualität Elemente der mittelalterlichen Kultur und Sprache, der religiösen Traditionen und Ausdrücke der christlichen

Volkskultur, des Sprachstils und der Begriffe des 17./18. Jahrhunderts, der heutigen Kultur und Umgangssprache.

Die Extension der intertextuellen Bezüge zeigt dem literaturkundigen Rezipienten in der Herzeloidehandlung eine hohe Frequenz. Trotz dessen, dass es sich um eine kontaminatorische Einzeltextreferenz mit mehreren Prätexten und zahlreichen Elementen extensiver Intertextualität handelt, wirkt das Textkorpus homogen. Dies beruht vor allem darauf, dass Wolframs „Parzival“ die vergleichsweise mit Abstand höchste Strukturalität aufweist.

In der Herzeloidehandlung sind neben der eigentlichen fast alle Formen von Intertextualität zu finden: Metatextualität, Hypertextualität (Imitation, Leerstellenfüllung, Kontrastierung), Extratextualität (soziokulturelle Kontexte) und extensive Intertextualität als Elementen- und Strukturrepräsentation.

Darüber hinaus enthält die Herzeloidehandlung Elemente des (post-)modernen Romans als Systemreferenz: das Heraustreten der Erzählinstanz aus der Romanhandlung bzw. deren Bruch an sich, das Lesen bzw. Vorlesen durch Romanfiguren, die Montage von Scheindokumenten in die Romanhandlung. Die montierten Scheindokumente wie beispielsweise Brief, Prophezeiung, Essay wirken auf den ersten Blick wie explizite Markierungen von Intertextualität. Es handelt sich dabei jedoch nicht um Referenzsignale.

Auffällig sind die konträren Lesarten, mit denen sich die Herzeloidehandlung rezipieren lässt - je nach Rezipient als Belletristik oder als hochdifferenziertes Textkunstwerk.

Die Untersuchung der Herzeloidehandlung bei Muschg ergibt auf inhaltlicher Ebene, dass der grobe Handlungsstrang mit Wolframs „Parzival“ übereinstimmt. Handlungssequenzen, die fast

bis in den Wortlaut übereinstimmen, unterscheiden sich jedoch auf der Bedeutungsebene. Während Wolfram die Herzeloidefigur als höfische Königin schildert, die sich aus Schmerz über den Tod ihres geliebten Ehemannes mit ihrem Sohn nach Soltâne zurückzieht, stellt Muschg eine Herzeloidefigur dar, die im Gralsdenken verwurzelt ist: als Gralstochter fühlt sie sich als etwas Besonderes und ist es gewohnt, dass sich jeder nach ihrem Willen richtet. Höfische Kultur und spielerisches Handeln lehnt sie ab. Parzival und Gahmuret benutzt sie, um ein im Rahmen der Gralsordnung erfülltes Leben zu führen und als Gottesmutter eines neuen Heilands Ewigkeit zu erlangen.

Für die Gestaltung der Herzeloidefigur im „Roten Ritter“ zieht Muschg neben Wolframs „Parzival“, der zu großen Teilen als Textfolie dient, als Prätexte Wolframs „Titurel“ eigene literarische Texte, die Mutter-Sohn-Beziehungen thematisieren, insbesondere die zwischen dem Autor und seiner Mutter, das Neue Testament und religiöse Darstellungen, vor allem zur Muttergottes; daneben als extensive Intertextualität den heutigen umgangssprachlichen Sprachstil heran.

Weitere Prätexte, die Muschg für die Herzeloidehandlung verwendet, sind der Tristanroman von Gottfried von Straßburg, drei Romanwerke von Hartmann von Aue, Märchen und Sagen.

Intertextualität entsteht durch Textelemente, die sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig vom einrahmenden Text abheben, sich auch einer anderen Textgattung zuordnen lassen, jedoch keine Referenzsignale zu Prätexten oder anderen intertextuellen Bezügen darstellen.

Von der Funktion her wirken einzelne Textstellen wie selbstverliebte Sprachspielereien. Im Ganzen deutet die Intertextualität in der Herzeloidehandlung jedoch auf der untersten Ebene darauf hin, einzel-zweckgerichtet zu sein, denn das Vorhandensein mehrerer Prätexte und deren mehrfunktioneller Einsatz

lassen entsprechend der intratextuellen Funktion der Referenzsignale im Kontext keine einheitliche gesamt-zweckgerichtete Funktionsbestimmung zu. Sowohl Sinnkonstitutionen, -stützungen bzw. -erweiterungen als auch Sinnkontraste lassen sich auf der Ebene des referierenden Textes, dem „Roten Ritter“ feststellen. Das Verhältnis der Texte zueinander ist uneinheitlich und liegt zwischen Sinnkonstitution und Sinnkontrastierung, das heißt einer neutralen Position und kritischer Wirkungsstrategie. Diese Funktionen betreffen die Form und Thematik und bleiben bestimmten Rezipienten größtenteils verborgen.

7.2. Romanfigur Condwîr âmûrs

„Verwandtschaft“ - ein für den Autor Adolf Muschg zentraler Begriff, der zusammen mit seinen Texten eine Veränderung erfahren hat⁷⁷⁹. Die Parzivâlgeschichte führt den Autor zu einem neuen Verständnis dieses Begriffs:

„nicht nur, daß uns das Andere verwandt ist (Stichwort: Aneignung des Schattens), sondern daß wir uns in unserem Anderssein verwandt sein müssen; der Wahrnehmung fähig, daß wir anders *sind*; gründlich anders als unsere Annahmen über uns selbst, als unsere Selbstbilder und -stereotypen.“⁷⁸⁰

Das Motiv des Andersseins, das als Thema „Fremdkörper“ in zahlreichen Texten von Adolf Muschg auftaucht, erhält in der Condwîr âmûrs-Handlung im Gegensatz zu vorigen Texten und auch zur Verwendung in der Herzelojdehandlung eine ausschließlich positive Konnotation. Hinzu kommt, dass Muschg im „Roten Ritter“ die Themen Anderssein und Verwandtschaft verbindet. Diese Kombination findet er in Wolframs „Parzivâl“ in einer Verwandtschaft aller mit allen, speziell in der Condwîr âmûrs-Handlung zugrundegelegt:

⁷⁷⁹ Begonnen bei der „richtigen“ Verwandtschaft, der Blutsverwandtschaft in Mutter-Sohn-Erzählungen (Vgl. z. B. Muschg 1979c), entwickelt Muschg den Gedanken der Seelenverwandtschaft in Mann-Frau-Beziehungen (Vgl. z. B. Muschg 1984b) und gelangt darüber zur Idee der Verwandtschaft im Anderen und im Anderssein.

⁷⁸⁰ Muschg 1994f, S. 67.

„Condwîr âmûrs muß, wie zuvor ihre Kusine Liâze, Parzivâl schwesterlich verbunden sein, bevor sie seine Frau wird; erst mit dieser doppelten Qualifikation ist sie berufbar zur Königin des Grals. So hat Verwandtschaft im ‚Parzivâl‘ den Rang eines Sakraments.“⁷⁸¹

Das Zitat deutet darauf hin, dass die Condwîr âmûrs-Handlung bei Wolfram Muschg näher steht als die Herzeloydehandlung, denn eine distanzierte Darstellung fehlt dort ebenso wie eine kritische Anmerkung dazu. Christoph erklärt, die Condwîr âmûrs-Figur bei Wolfram werde als eine Persönlichkeit dargestellt:

„Condwîr âmûrs has shown herself to be independent and strong“⁷⁸²

Parallel zum Handlungsverlauf gliedert sich die Untersuchung in Condwîr âmûrs` Zeit als Königin in Pelrapeire und in die Zeit danach.

7.2.1. Handlungsabschnitt I: Königin in Pelrapeire

7.2.1.1. Äußere Erscheinung

Im „Roten Ritter“ äußert sich als Erster Parzivâl zu Condwîr âmûrs` Äußerem. Parzivâl glaubt vor sich „ein Gnadenbild“ (RR 433,17f.), die „Muttergottes“ (RR 433,29) zu sehen. Muschg hat die Vermittlung dieses Wissens, dass Parzivâls Beobachtung zugrunde liegen muss, in der Romanhandlung nur teilweise vorbereitet: Bis zu seiner Ankunft in Pelrapeire hat Parzivâl von Herzeloyde eine Gotteslehre (Vgl. RR 280,37-281,4) gehört; Von Liâze hat Parzivâl eine Gottes- und Glaubenslehre erhalten (Vgl. RR 407,3-9; 408,8-410,24; 411,33-412,23; 414,7-14) und einen Teil der Schöpfungsgeschichte vorgelesen bekommen (Vgl. RR 402,23-404,5; 406,8-24); Dort hat er auch das Bild eines gekreuzigten Heiligen gesehen (Vgl. RR 415,15-416,32); Nachdem Parzivâl Sigûne mit dem toten Schiônatulander auf dem Schoß erblickt hat, stellt er fest, diese habe den Geliebten „wie

⁷⁸¹ Ders. 1994e, S. 91.

⁷⁸² Christoph 1981b, S. 90.

die Jungfrau Maria ihren Gekreuzigten" (RR 407,1f.) gehalten (Vgl. RR 406,40-407,2); Als Parzivâl bei seinem ersten Messbesuch mit Gurnemanz dessen Gotteshaus betritt, sieht er „einen bärtigen Leichnam querüber im Schoß einer Frau liegen. Dieses Bild hatte er schon einmal gesehen, in der Kemenate der Mutter" (RR 367,15f.).

„Maria und die Propheten, dachte er, hier oben erwartet mich Gott! [...] Die Figur lebte! Ihr Gesicht lag im Schatten, er konnte den Schleier um den Kopf sich rühren sehen: an ihrem langen Kleid, das an den Rändern glühte, zerrte der Wind. [...] Ein feiner Hauch kam ihm entgegen; und als er sein Gesicht hob, trafen seine Lippen ein anderes Lippenpaar, das war fein und trocken, und er fühlte ein Rißchen darin" (RR 433,19.24-27.34-37)

„Maria und die Propheten" und „Gott" weisen als Referenzsignale auf lexikalisch-semantischer und pragmatischer Ebene auf das Neue Testament, allgemeiner auf religiöse Kultur hin. Das glühende Kleid deutet als Marker auf pragmatischer Ebene auf die Strahlenmetaphorik zu Maria bzw. auf die dazugehörigen künstlerischen Darstellungen mit Strahlenkranz hin, findet jedoch auch eine Parallele in Wolframs „Parzivâl". Dort schildert der Erzähler, dass Parzivâl bei seiner Ankunft zuerst Condwîr âmûrs' „minneclîch antlitzes schîn" (P 186,17), dann ihren „liehter glast" (P 186,20) und wieder ihren „schîn" (P 187,12) wahrnimmt. Der Vergleich zu Liâze hat als Marker auf pragmatischer Ebene Wolframs „Parzivâl"-Roman zur Vorlage:

Er sah das Gesicht, das ihn so berührt hatte,	der gast gedâht, ich sage iu wie.
und erschrak noch mehr. Da stand Liâze, nur	,Liâze ist dort, Liâze ist hie.
schmaler geworden, durchsichtiger, ihrer Strenge	mir wil got sorge mâzen:
entkleidet, dürftiger und herrlicher, eine nu sihe ich Liâzen,	
Bettlerkönigin. Sie sah ihn an, fest und	des werden Gurnemanzes kint.'
vertrauensvoll. [...]	Liâzen schoene was ein wint
Sie war so sehr Liâze,	gein der meide diu hie saz,
wie Liâze selbst nicht gewesen war. Ihr	an der got wunsches niht vergaz
Gesicht war so hell wie ihre Stimme und ihr	(diu was des landes frouwe),
Humor vom leichtesten."	als von dem süezen touwe
(RR 433, 37-40 u. RR 435, 4-6)	diu rose ûz ir bälgelîn
	blecket niwen werden schîn,
	der beidiu wîz ist unde rôht."
	(P 188, 1-13)

Wolfram nutzt den Vergleich zu Liâze, um Condwîr âmûrs' Schönheit mit allgemeinen, in der mittelalterlichen Literatur typischen Formeln zu loben und über Liâzes Schönheit zu stellen⁷⁸³. Dagegen greift Muschg die Notsituation auf, in der sich Condwîr âmûrs befindet und auch die Textstelle, in der sie fürchtet, sie gefalle Parzivâl nicht, weil sie abgemagert sei – „daz min lîp vertwâlet ist“ (P 188,27). Dies tut Muschg auch an anderer Stelle, indem er Condwîr âmûrs sagen lässt, man sehe ihrem Körper die entbehrungsreiche Zeit an (Vgl. RR 434,3f. u. RR 437,14f.). Die Referenzsignale zur Beschreibung von Condwîr âmûrs' Äußerem sind somit auf pragmatischer Ebene Marker zu Wolframs „Parzivâl“. Muschg verfremdet diese, indem er den Stoff der Situationsbeschreibung auf die Figurenbeschreibung überträgt. Konkret besteht bei Muschg die Ähnlichkeit zwischen der Condwîr âmûrs- und der Liâze-Handlung nur darin, dass Condwîr âmûrs Parzivâl „das Pelzfutter an seinem Hals nach außen kehrte“ (RR 434,39), so, wie es Liâze vorher bei Parzivâl getan hat (Vgl. RR 411,19–21). Mit diesem innertextuellen Referenzsignal auf pragmatischer Ebene ohne Vergleich in Wolframs „Parzivâl“ schafft Muschg wieder (s. o.) eine „Beinahe“-Wiederholung, die den Roman vernetzt. Der Begriff „Bettlerkönigin“ im Zitat ist von der Bedeutung her an sich nicht korrekt, denn weder bettelt Condwîr âmûrs, noch lässt sie andere betteln. Als Referenzsignal auf lexikalisch-semanticischer Ebene verweist der Begriff in den Bereich der Märchen. Der Sprachstil ist, anders als in den meisten Textabschnitten der Herzloydehandlung in schlichtem und feierlich getragenen Neuhochdeutsch gehalten.

⁷⁸³ Den Lobpreis auf Condwîr âmûrs führt Wolfram weiter, z.B.: „jâ muoze prîses walden // Condwîr âmûrs: // diu truoc den rehten bêâ curs. // Der name ist tiuschen ‚Schoener lîp‘“ (P 187,20–23). Vgl. dazu auch P 187,12–19. Blamires (1966, S. 227) betont, der Preis sei „amplified by a simile in the language and imagery of Minnesang“. Vgl. Huber 1981, S. 188. Individualisierende Beschreibungen findet man dabei selten. Vgl. Günther Schweikle: Minnesang. Stuttgart 1989 (= Sammlung Metzler; 244), S. 181–183. Vgl. Ulrike Draesner: Wege durch erzählte Welten: intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ‚Parzivâl‘. Frankfurt/M. 1993 (= Mikrokosmos; 36), S. 232.

Bei ihrem nächtlichen Besuch an Parzivâls Bett wird Condwîr âmûrs im „Roten Ritter“ so beschrieben, wie Parzivâl sie wahrnimmt:

„Jetzt sah er ihr Gesicht, im Kerzenschatten zwar, doch immer noch zu nahe, als daß er darin hätte lesen können. Eine Träne nach der anderen sah er aus geschlossenen Lidern quellen, und sah die Kerbe zwischen den Brauen. Ihr Mund war leicht geöffnet, sie hielt das Gesicht hin, nur die Augen blieben zu. [...] Sie zitterte und war zerbrechlich. Er spürte die Haut unter ihrem dünnen gefältelten Hemd“.
(RR 443,11-15.30f.)

Dass es sich um eine visuelle Wahrnehmung handelt, betont Muschg durch die Wortwiederholungen („sah“) deutlich. Auch taucht hier wieder ein zentrales Motiv des (post-)modernen Romans auf – das Lesen. Muschg spielt hier damit, denn weder handelt es sich um einen eigentlichen Lesevorgang, noch vermag Parzivâl schon in diesem Handlungsteil zu lesen.⁷⁸⁴ An eine Situation im Mittelalter erinnert in dieser Textstelle nichts. Allein die Situation, dass Condwîr âmûrs vor Parzivâls Bett kniet, bildet ein Referenzsignal zu Wolframs „Parzivâl“ auf pragmatischer Ebene. Die Beschreibungen wirken ungeschönt realistisch. Der altertümliche Begriff „gefältelt“ fällt dabei aus dem schlichten, erzählenden Sprachstil heraus und bricht den Erzählfluss.

Der Erzähler bei Wolfram schildert Condwîr âmûrs' nächtlichen Besuch bei Parzivâl mit erotischen Anspielungen⁷⁸⁵. Condwîr âmûrs und Parzivâl bezeichnet er als einander bekämpfende Parteien. Diese Wendung zählt zur mittelalterlichen Liebesmetaphorik⁷⁸⁶. Condwîr âmûrs' „hemde wîz sîdîn“ (P 192,15) definiert der Erzähler als „werlîchîu wât“ (P 192,14) und „kampflicher“ (P 192,16). Abgeschwächt wird der erotische Unterton

⁷⁸⁴ Auch an einer späteren Stelle wird das Lesen auf einen Körper bezogen: Parzivâl trifft Orgelüse und „liest“ sie (Vgl. RR 665,21-30).

⁷⁸⁵ Muschg (1993d, S. 58) bestätigt dies: „der Roman [unterdrückt] die erotische Konnotation ganz und gar nicht“.

⁷⁸⁶ Vgl. Christoph 1981, S. 87. Vgl. Arthur Groos: Dialogic Transpositions: The Grail Hero wins a Wife. In: Chretien de Troyes and the German Middle Ages 1993, S. 257-276, hier S. 265. Vgl. Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995, S. 426-430.

durch die Erwähnung ihres „von samit einen mantel lanc“ (P 192,19), den sie darüber trägt⁷⁸⁷. Der Mantel weist auf Condwîr âmûrs' Status als Königin und auf ihre Tugendhaftigkeit hin.

Diese Metaphorik wird von Muschg nicht übernommen. Hier kommt es nach der Heirat zu einer ähnlichen Szene wie der in der ersten Nacht (s. o.). Eine Parallele bei Wolfram fehlt dazu. Muschg verwendet also eine Handlungssequenz aus dem „Parzivâl“ zweimal in je unterschiedlich starker Verfremdung als Referenzsignal auf vorrangig pragmatischer Ebene, denn als Marker auf lexikalischer Ebene werden hier zwar auch Parzivâl und Condwîr âmûrs genannt, sie verkörpern jedoch andere Figurentypen als bei Wolfram: Parzivâl liegt geschwächt im Bett, nachdem er beim Kronrat ohnmächtig geworden ist, und Condwîr âmûrs kümmert sich mütterlich fürsorglich um ihn:

„dann konnte er sehen, daß Condwîr âmûrs neben seinem Lager kauerte und ihn mit sorgenvollen Augen betrachtete. [...] Hatte es diesen Augenblick nicht schon einmal gegeben? Standen die Augenblicke fest, wie Häuser der Sterne, und man betrat sie immer wieder unverhofft von mehreren Seiten? [...] Darf ich mich zu Euch legen? fragte sie. Als sie ihn umfing, fest und doch wie etwas Zerbrechliches, traten sie wieder in den Augenblick ein, da die Frau zum ersten Mal bei ihm gelegen hatte [...]. Ihr dünnes Faltenkleid war es wieder, und doch war nichts dasselbe, denn ihr Haar roch vertraut, das damals fremd gewesen war. Und diesmal war sie es, die ihn weinen ließ. [...], sie entblößte die Brust, er fasste sie mit den Lippen, mit dem ganzen Mund. Da wurde er ruhig, sein Herz füllte sich mit Süße in der Bitterkeit. Und spürte in diesem Augenblick, daß die Frau ihn so nur halten konnte, weil sie ihn ließ [...], und doch lagen sie im selben Haus; die Frau, die ihn ließ, blieb die Frau des Hauses, so lang er lebte.“

(RR 478,6-8.10-12.20-32)

Ein Merkmal an Condwîr âmûrs' Äußerem, ihr dünnes Faltenkleid, wird von Muschg als Referenzsignal verwendet, um explizit auf die davor zitierte Textstelle zu verweisen. Hier handelt es sich wieder um Innertextualität. Das Kleid fungiert als Marker auf lexikalischer und auf pragmatischer Ebene für die andere Situation und als Verbindungssignal zwischen der damaligen und der jetzigen Situation. Durch den Hinweis im Text („wieder“) auf die andere Handlungssequenz ist die Wiederaufnahme offen-

⁷⁸⁷ Bei Wolfram trägt Condwîr âmûrs einen langen, bei Chretien einen kurzen Mantel (Perceval 1952), bei Muschg erscheint sie ohne Mantel. Vgl. Groos 1993, S. 265.

sichtlich. Muschg thematisiert die „Beinahe“-Wiederholung, indem er sie aus Parzivâls Perspektive reflektieren lässt. Condwîr âmûrs nimmt hier für Parzivâl die Rolle einer Mutter ein, die auf seine Schwäche mit liebevoller Fürsorge reagiert. Diese Szene hat keine Parallele bei Wolfram. Das Motiv der Frau, die dem Mann Geliebte, Mutter und Zuhause zugleich ist, zieht sich durch Muschgs literarische Texte, zumeist verbunden mit der Tatsache, dass diese Kombination ein unerfüllter Wunsch des Mannes bleibt. Es handelt sich dabei um ein Referenzsignal auf pragmatischer Ebene. Der Erzählstil wirkt lyrisch überladen, pathetisch („sein Herz füllte sich ...“). Er trägt nicht zur Verfremdung bei, sondern gibt der Darstellung eine Tendenz zum Kitschigen (s. o.).

Nach der Hochzeitsnacht mit Parzivâl bindet Condwîr âmûrs sich die Ehefrauenhaube über (Vgl. RR 453,30f.), obgleich ein Beilager nicht stattgefunden hat. Muschg übernimmt diese Szene von Wolfram als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene. In beiden Texten steht dahinter die Liebe zu Parzivâl:

„si wânde iedoch si waer sîn wîp:
 ßen,
 durch sînen minneclîchen lîp
 der
 des morgens si ir houbet bant.“
 (P 202,23-25)
 band.
 täuschen
 nicht. Sie
 den war.
 war?

„Was soll das heißen? Es will heißen
 daß sie sich am nächsten Morgen in
 Gewißheit erhob, seine Frau geworden
 sein und sich die Frauenhaube über-
 So unerfahren war sie, daß sie sich
 konnte? So unerfahren war sie
 wusste, dass sie seine Frau geworden
 Obwohl er nicht in sie gedrungen
 Deshalb.“
 (RR 453,29-33)

Die Handlungssequenzen beider Werke ähneln sich. Auch der Marker auf lexikalisch-semantischer und pragmatischer Ebene, der in der Textstelle bei Wolfram eine Schlüsselfunktion besitzt, die Frauenhaube, wird von Muschg übernommen. Der Autor des „Roten Ritters“ ergänzt die Handlungssequenz als Marker aus dem „Parzivâl“, indem er den Wolframtext interpretiert. Die Beziehung zwischen Parzivâl und Condwîr âmûrs sieht er als ein besonderes und gelingendes Miteinander⁷⁸⁸, in dem nicht der körperliche Trieb, sondern ein tiefes Gefühl füreinander bestimmend ist.⁷⁸⁹ Mit den Wortwiederholungen hebt Muschg das ungewöhnliche Verhalten von Condwîr âmûrs als solches hervor.

Während Muschg die Szene von Herzeloyses Hochzeitsnacht aus der Herzeloysdehandlung im „Parzivâl“ nicht übernimmt, lehnt er sich deutlich an Wolframs Darstellung der Hochzeitsnacht von Condwîr âmûrs und Parzivâl an, ohne Inhalt oder Bedeutung zu verfremden. Die für mittelalterliche literarische Texte ungewöhnliche Darstellung einer Hochzeitsnacht ohne Beilager, die von den Ehepartnern als erfüllend gesehen wird, weil für beide die Gefühle füreinander im Vordergrund stehen, wird von Muschg übernommen. Während sie für „Parzivâl“-kundige Rezipienten als Marker auf pragmatischer Ebene auf Wolframs „Parzivâl“ verweist, erscheint sie den übrigen Rezipienten im Rahmen der mittelalterlichen Handlung als Verfremdung mittelalterlicher Soziokultur.

⁷⁸⁸ Muschg führt dazu aus (Muschg 1993d, o. S.): „Das Wunder der Ehe [= von Parzivâl und Condwîr âmûrs] besteht diesmal darin, daß sie zwei Hochzeitsnächte lang (ohne Impotenzverdacht) nicht vollzogen wird, und Condwîr âmûrs sich trotzdem die Haube der Ehefrau aufsetzt: auch sie gewiß nicht aus Naivität.“

⁷⁸⁹ Schumacher erklärt, Condwîr âmûrs und Parzivâl bewiesen in den Nächten bis zum Vollzug des Beilagers, „daß sie frei sind von zwanghafter Triebhaftigkeit“ (Marlis Schumacher: Die Auffassung der Ehe in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach. Universität Heidelberg, Diss., 1967, S. 43). Nach Dallapiazza zeichnet Wolfram hier die „ware minne“ (Michael Dallapiazza: Privatheit und Intimität als literarische Lebensformen in Wolframs von Eschenbach Parzival. In: *Annali di ca Foscari* 25, 1986, S. 97-106, hier S. 101). Vgl. Max Wehrli: Wolfram von Eschenbach. Erzählstil und Sinn seines Parzival. In: *DU* 6, 1954, 5, S. 17-40 u. wieder in: Ders. 1969, S. 195-222, hier S. 217; Vgl. Ulrich Greiner: Die Entsorgung des Grals. Adolf Muschg hat einen neuen, seinen Parzival geschrieben: „Der Rote Ritter“. In: *Die Zeit*, 02.04.1993, *Literatur*, S. 3; Vgl. Groos 1993, S. 267f.

In der Handlungssequenz der Hochzeitsnacht verfremdet Muschg ein zusätzliches Referenzsignal aus Wolframs „Parzivâl“. Wolfram verbindet die drei Blutstropfen im Schnee aus der Blutstropfenepisode mit einem Hinweis auf deren Farben Rot und Weiß (Vgl. P 282,24-283,9) mit Condwîr âmûrs' Schönheit, indem er vorher Condwîr âmûrs als „diu rōse [...], der beidiu wîz ist unde rôt“ (P 188,11.13) bezeichnet. Muschg dagegen lässt von den Blutstropfen im Schnee zum Symbol der körperlichen Beziehung zwischen Parzivâl und Condwîr âmûrs werden:

„So wurde er *ihr* Mann, bevor er es in der dritten Nacht auch anders wurde. Das war erst eine Hochzeitsnacht, wie die Leute das Wort verstehen – in der Sprache, die sie am besten zu verstehen glauben. Drei Tropfen Blut fielen auf ein weißes Linnen; sichtbar werden müssen sie nicht, noch nicht.“

(RR 453,36-40)

Explizit werden die drei Tropfen Blut auf weißem Grund als Referenzsignal herausgehoben, jedoch nicht als intertextueller Marker, der auf Wolframs „Parzivâl“ hinweist, sondern als inertextueller Marker, der innerhalb des „Roten Ritters“ Symbolfunktion erhält und gleichzeitig hier den Erzählrahmen bricht, gleichsam als vorausdeutender Kommentar des Erzählers. Der Erzählstil verwendet einen umgangssprachlichen Ton, der keine Verweise auf einen mittelalterlichen Handlungsrahmen enthält. Als Fremdkörper erscheint hier der Begriff „Linnen“, der als veralteter Ausdruck das Bild mit den drei Blutstropfen aus dem übrigen Text heraushebt.

Parzivâl nimmt am Äußeren seiner Frau Einzelheiten wahr, die zu ihrer Individualität gehören, jedoch zu keinem mittelalterlichen Schönheitsideal:

„Und nackt, wie sie war, drehte sie sich von ihm weg auf den Bauch [...]. Er sah das Haar auf ihrem lang gedehnten Nacken, wie es sich zur Spur verdünnte, und zwischen ihren Schenkeln das Ende einer dunklen Locke“

(RR 463,15-18)

Die Perspektive und die Aufmerksamkeit, mit der Parzivâl Condwîr âmûrs betrachtet, sowie deren Darstellung im Erzählwerk findet man in der mittelalterlichen Literatur nicht. Sie ver-

fremdet den mittelalterlichen Handlungsrahmen des „Roten Ritters“.

Beim Kronrat meint Parzivâl von Kyôt eine Prophezeiung zu hören:

*„Da kommst du Königin herein
[...]
du trägt ein Kleid aus grüner Seide
aus Morgenland und auf der Hand
[...]
und ist ein Ding von Gottes Art
[...]
es ist ein Ding das heißt der Gral“
(RR 476,14-26)⁷⁹⁰*

Dieselben Worte mit Ausnahme der vier letzten spricht Trine auf ihrem Sterbelager zu Sigûne (Vgl. RR 213,30-214,2; Vgl. Kap. 6.1.). In der Herzeloidehandlung fühlt Sigûne sich mit „Königin im grünen Kleid“ angesprochen (Vgl. Kap. 6.1.), dort wird auch die Form der beiden Textstellen untersucht. Ebenso wie in der Herzeloidehandlung (Vgl. RR 213,30-214,2; Vgl. Kap. 6.1.) wirkt die Textstelle hier wie ein explizit hervorgehobenes Referenzsignal zu einem Prätext. Es handelt sich aber um einen innertextuellen Marker, der in der Condwîr âmûrs-Handlung wie eine Wiederholung erscheint. Parzivâl nimmt an, mit der „Königin“ könne nur Condwîr âmûrs gemeint sein, denn er stellt in dem Moment an Condwîr âmûrs fest: „Dein Kleid ist grün!“ (RR 476,30). Möglicherweise wird Grün hier als Referenzsignal verwendet und kann mit der mittelalterlichen Farbensymbolik gedeutet werden. Danach steht Grün für Natürlichkeit und wird von jung verheirateten Frauen getragen.⁷⁹¹ Beides trifft auf Condwîr âmûrs zu. In der von Kyôt bzw. Trine gesprochenen Prophezeiung steht die Farbe Grün allerdings als eine Farbe des Grals. Danach wird der Gralsstein zu festlichen Anlässen in der Gralsburg von einer auserwählten Jungfrau auf grüner Seide getragen. In einer weiteren Textstelle wird er-

⁷⁹⁰ Vgl. vollständiges Zitat im Kap. 6.1. zur Herzeloidehandlung.

⁷⁹¹ Vgl. Heide Nixdorff/Heidi Müller: Weiße Westen/Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Berlin 1983, S. 152.

wähnt, dass Condwîr âmûrs ein grünes Kleid trägt (Vgl. RR 482,13). Für die Bürger von Pelrapeire ist nicht die Farbe entscheidend, sondern die Vermutung, dass sie es selbst geschneidert hat. Für sie steht das Kleid dafür, dass Condwîr âmûrs tüchtig ist, sich aber zuviel zumutet (Vgl. RR 482,13-15).

Muschg greift in der Condwîr âmûrs-Handlung Motive und Symbole auf und baut sie an einer anderen Stelle in der Handlung als eine Form von „Beinahe“-Wiederholung wieder ein: Der Vorgang, dass ein Referenzsignal, das mit dem dazugehörigen Textausschnitt aus seinem Prätext im Wortlaut übereinstimmt, im Rahmen des Kontextes eine andere Bedeutungszuweisung erhält, findet auch im „Roten Ritter“ mit Begriffen und Handlungssequenzen statt, die keinem Prätext entstammen.

Während seiner Abwesenheit von Pelrapeire wird Parzivâl im „Roten Ritter“ zweimal an Condwîr âmûrs erinnert, einmal durch drei Blutstropfen im Schnee:

„Vor ihm hatte sich der Boden aufgetan, und er sah und las. Drei Tropfen Blut im Schnee. Condwîr âmûrs! Parzivâl wurde eins mit seinem Gesicht, und es zog ihn in die Tiefe der Welt. [...] Jetzt brannte sie an drei Punkten und wärmte sein Herz. [...] Er sah nur noch drei Tropfen Blut, vergaß auch sein Herz, das Zeichen weitete sich zur Landschaft, nahm ihn liebevoll auf, ließ ihn drinnen sein, inwendig von Zeit und Ort, und Alles war wieder da. - [...] Sein starres Auge haftete an drei Tropfen Blut, auf dem Laken des ersten Schnees.“
(RR 529,16-24 u. 531,39f.)

Wieder (s. o.) wird Parzivâl als Lesender gezeigt und wieder ist hier nicht das Lesen eines Textes gemeint. Übergreifend meint Lesen in Bezug auf Parzivâl, Zeichen eine ihnen innewohnende Bedeutung zu entnehmen.

Die Blutstropfen auf dem Schnee stellen in dieser Szene als innertextuelles Referenzsignal eine Verbindung der Szene zur Textstelle mit den Blutstropfen auf dem Bettuch nach der eigentlichen Hochzeitsnacht von Parzivâl und Condwîr âmûrs her (Vgl. s. o., vgl. RR 453,39f.). Darauf deutet auch der Begriff

„Laken“ hin als Verweis auf das „weiße Linnen“ der Hochzeitsnacht. Der Sprachstil wirkt pathetisch, gefühlvoll überladen, in einen kitschigen Stil übergehend durch Ausdrücke wie beispielsweise „nahm ihn liebe reich auf“ und die bewusste Großschreibung von „Alles“. Die Ankündigung in der Hochzeitsnachtsszene, das Zeichen „Drei Blutstropfen auf weißem Grund“ müsse nochmals sichtbar werden (Vgl. RR 453,40), erfüllt sich in der oben zitierten Textstelle. Parzivâl erinnert das Zeichen an seine Hochzeitsnacht und darüber hinaus an seine Gefühle für Condwîr âmûrs. Bei Wolfram denkt Parzivâl dabei an Condwîr âmûrs' Schönheit:

„dô dâhter: `wer hât sînen vlîz
gewant an dise varwe clâr?
Cundwîer âmûrs, sich mac für wâr
disiu varwe dir gelîchen.
[...]
Condwîr âmûrs, hie lît dîn schîn.
sît der snê dem bluote wîze bôt,
und ez den snê sus machet rôt,
Cundwîr âmûrs,
dem glîchet sich dîn bêâ curs:
[...]
zwên zaher an ir wangen,
den dritten an ir kinne.“
(P 282,26-29 u. 283,4-8.12f.)

Muschg hat dieses Referenzsignal auf lexikalischer Ebene auf seiner pragmatischen Ebene verfremdet. Die dazugehörige Handlungssequenz übernimmt er von Wolfram sinngemäß als intertextuellen Marker auf pragmatischer Ebene.

Im „Roten Ritter“ glaubt Parzivâl in die Augen seiner Frau zu sehen, als ihn die Gralsbotin Kundry⁷⁹² verflucht und dabei anblickt:

„Die Augen blickten nackt und klug. [...] Die grüngrauen Augen schnitten ihm bis ins Mark. Es waren die Augen seiner Frau [...]. Parzivâl sah ihr in die Augen, die Augen Kundrys, Condwîr âmûrs“
(RR 554,18-29f.; 555,19)

⁷⁹² Zur Namensgleichheit mit Condwîr âmûrs im „Roten Ritter“ - Parzivâl spricht seine Frau schon während der ersten gemeinsamen Zeit in Pelrapeire mit dem Kurznamen „Kundry“ (Vgl. RR 461,36f.) an, den er „für sie gefunden“ (RR 461,36f.) hat - Näheres im Kapitel „Verhalten zu Parzivâl“.

Eine Parallele zu Wolfram hat der Vergleich zwischen der Gralsbotin und Condwîr âmûrs nicht. Muschg betont diese Textstelle durch die Wortwiederholung „Augen“. Die gleichen Augen verstärken die Nähe der beiden Figuren, die Parzivâl dadurch initiiert, dass er seine Frau mit Kosenamen „Kundry“ nennt. Dieser Name wird bei Wolfram nur für die Gralsbotin verwendet. Als Referenzsignal weist der Name im „Roten Ritter“ als inertextuelles Referenzsignal auf die Gralsbotin, als intertextuelles Referenzsignal auf Wolframs Darstellung der Gralsbotin als Marker auf lexikalischer Ebene hin. Condwîr âmûrs wird dadurch mit dem Gral in einen näheren Zusammenhang gebracht. Muschg erweitert damit sowohl das Referenzsignal für „Kundry“ als auch für „Condwîr âmûrs“ aus dem Wolframschen „Parzivâl“.⁷⁹³

Als Grund für Condwîr âmûrs' Kurznamen gibt der Erzähler im „Roten Ritter“ an, Parzivâl habe „nun einen kurzen Namen für sie gefunden“ (RR 461,36f.). Condwîr âmûrs nennt Parzivâl dafür „Friedel“ (RR 461,39f.). Auch dieser Kosenamenname findet keine Parallele in Wolframs „Parzivâl“, wohl aber in Wolframs Minneliedern.⁷⁹⁴ Im Minnesang wird „Friedel“ allgemein als unspezifischer Kosenamenname für den Geliebten verwendet.⁷⁹⁵ Das Referenzsignal verweist insbesondere auf Wolframs Tagelieder, in denen die Erfüllung der Liebe gezeigt werden darf und die Partnerin der Liebesnacht sogar die Ehefrau sein kann. Wolfram überwindet damit die Form der entsagenden hohen Minne, ohne in den Bereich der niederen Minne abzugleiten. Übertragen auf die

⁷⁹³ Eine absurde Erklärung für den Kurznamen führt Nüchtern an: „Weil ihr richtiger Name viel zu lang ist – so nennt man seine Geliebte einfach nicht. Allerdings ist dieser Kosenamenname so [...] unschuldig nicht. Denn [...] *Cunnus* aber ist nichts anderes als die lateinische Bezeichnung für das weibliche Geschlechtsorgan“ (Nüchtern 1993, S. 19). „Kundry“ von „cunnus“ abzuleiten erscheint mir zu weit hergeholt. Muschg geht es – nach eigenen Aussagen – bei dem Paar Condwîr âmûrs / Parzivâl vorrangig um anderes als um die erotisch-sexuelle Komponente (Vgl. s. u.). Der Kurzname für Parzivâl taucht in zahlreichen mittelalterlichen Texten, v. a. im Minnesang als unspezifischer Kosenamenname für den Geliebten auf (Vgl. u. a. Karl Weinhold: Die deutschen Frauen in dem Mittelalter. 2 Bde. Nachdruck Wien 1882. Amsterdam 1968, Bd. 1, S. 232).

⁷⁹⁴ Vgl. Titurel. Lieder: mittelhochdeutscher Texte und Übersetzung. Wolfram von Eschenbach. Hg. Wolfgang Mohr. Göttingen 1978 (= GAG; 250).

⁷⁹⁵ Vgl. dazu u. a. Weinhold Bd. 1, 1889, S. 232.

Condwîr âmûrs-Handlung steht der Name „Friedel“ als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene für die tiefe eheliche Liebe zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl und den liebevollen Umgang miteinander, beispielsweise wenn Condwîr âmûrs zu Parzivâl sagt:

„Du weißt nicht, daß du unwiderstehlich bist. [...] Wie wäre es, Ungeheuer, wenn du mich dafür liebtest, daß ich dich liebe?“
(RR 462,22-24)

Der Umgang der Eheleute miteinander hat keine Parallele bei Wolfram. Der Sprachstil der Textstelle ist umgangssprachlich und verfremdet das mittelalterliche Geschehen. Die Bezeichnung „Ungeheuer“ wird im Zitat zwar scherzhaft liebevoll benutzt, verweist aber als innertextuelles Referenzsignal auf den Drachentraum, den Condwîr âmûrs auf Munsalvaesche träumt und in dem Parzivâl der Drache ist (s. u.; Vgl. RR 937,7-11.14f.)-weiterführend auch auf Herzeloyses Drachentraum (s. o. Vgl. Kap. 6.1.), in dem der Drache ebenfalls Parzivâl symbolisiert.⁷⁹⁶

7.2.1.2. Verhalten zu Parzivâl

Muschg schmückt die Darstellung der Notsituation in Pelrapeire, die er aus dem „Parzivâl“ übernommen hat, weiter aus: Da Parzivâl sich von Liâze vorher verabschiedet habe und nun bei seiner Ankunft in Pelrapeire erst denkt, Liâze vor sich zu sehen, fragt er Condwîr âmûrs:

„Wie seid Ihr so schnell hierher gekommen? [...] Hat Euch der Wind getragen?“
(RR 434,1f.)

Condwîr âmûrs denkt jedoch, Parzivâl deute mit seiner Frage an, dass sie ausgezehrt aussehe (Vgl. RR 434,3f.). Durch die Anrede im Plural als Referenzsignal für einen altertümlichen Sprachstil, wie „Euch“, passen sich Parzivâls Fragen in das

⁷⁹⁶ Vgl. Bibbs 1972. Vgl. Kap. 6.1. zur Herzeloysdehandlung.

mittelalterliche Geschehen ein. Muschg schildert anschließend ein Mahl ohne Speisen:

„und wieder war es nichts, was die Dame [= Condwîr âmûrs] auf seinen silbernen Teller legte, um es ihm mit silbernem Messer und zarten Bewegungen vorzuschneiden“
(RR 434,32-34)

Beide Textausschnitte sind ohne Parallele bei Wolfram. Ihnen liegt jedoch der Handlungsverlauf des „Parzivâl“-Romans als Textfolie zugrunde. Die Referenzsignale auf lexikalisch-semanticischer und auf pragmatischer Ebene zu Wolframs „Parzivâl“ sind von Muschg ergänzt oder verfremdet worden.

Nach Parzivâls Ankunft auf Pelrapeire hat Condwîr âmûrs erst einen erregten Wortwechsel mit ihren Onkeln über den Krieg gegen Clâmidê und ihre Verantwortung dabei (Vgl. RR 437,13-438,35). Danach erzählt sie Parzivâl von sich: von ihrer Verwandtschaft zu Gurnemanz und von ihren Onkeln, von ihrer Regierungsaufgabe, über den geeigneten Ehemann und von ihrer Verbindung zu Liâze (Vgl. RR 439,7-23). Diese Szenen fehlen bei Wolfram. Muschg hat hier die Rolle von Condwîr âmûrs deutlich ausgebaut. Die Entschiedenheit, mit der Condwîr âmûrs ihren Standpunkt vertritt und ihr Prinzip, die Freiheit, ihre Liebe selbst zu wählen, über ihr Leben zu stellen (Vgl. RR 438,31f.), passen nicht zu den Verhaltensweisen und Denksätzen einer adligen Frau im Mittelalter. Auch der Sprachstil verfremdet die mittelalterliche Rahmenhandlung. Wie in einem Großteil der Herzloydehandlung kombiniert Muschg auch an dieser Stelle die altertümliche Pluralanrede und Ausdrücke wie „Oheim“ (RR 437,21) mit einem aktuellen umgangssprachlichen Erzähl- und Sprachstil, z. B.:

„dies ist mein letztes Wort! Und wenn es mein Sterbenswörtchen wäre!“
(RR 438,33f.)

Diese Kombination hat eine ähnliche Wirkung wie in der Herzloydehandlung. Für den literaturkundigen Leser verfremdet sie die Darstellung durch Referenzsignale unterschiedlicher

Zeiten und Sprachstile. Die Darstellung steht durch die Kombination mit dem umgangssprachlichen Stil teilweise an der Grenze zum Trivialen, wenn man sie als Einzelsequenz, ohne die Einbettung in die Gesamthandlung liest.

Bei Wolfram spricht Condwîr âmûrs Parzivâl als erstes auf sein Hilfsangebot an, äußert ihre Freude darüber (Vgl. P 189,9-12) und erkundigt sich nach seiner Herkunft (Vgl. P 189,13f.). Wie im „Roten Ritter“ initiiert Parzivâls Auskunft über seinen Aufenthalt bei Gurnemanz ihre Ausführung zu ihrer verwandtschaftlichen Verbindung zu Gurnemanz und Liâze (Vgl. P 189,27-190,2). Ihr Anliegen, von ihrer Not zu erzählen (Vgl. P 190,7f.), realisiert sie nicht, denn in dem Moment sprechen Kyôt und Manpfilyôt von ihren Vorräten (Vgl. P 190,9-17). Muschg übernimmt für diese Handlungssequenz demnach Wolframs „Parzivâl“ als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene: der Handlungsverlauf bleibt in groben Zügen gleich und die Figurenkonstellation ist ähnlich.

Condwîr âmûrs' Redebeiträge unterscheiden sich in beiden Parzivâlromanen deutlich voneinander: Während Condwîr âmûrs im „Roten Ritter“ mit Manpfilyôt heftig diskutiert und sich erst aus Interesse an Parzivâl wendet, als dieser erzählt, er komme von Gurnemanz (Vgl. RR 438,40-439,3), spricht sie Parzivâl bei Wolfram gemäß der höfischen Kultur an, die den Gastgeber verpflichtet, das Gespräch zu eröffnen (Vgl. P 189,28-30). Während ihre Redebeiträge bei Wolfram durch ihre Rolle als tugendhafte Königin motiviert sind, steht bei Muschg ein selbstbewusster, sensibler und engagierter Charakter dahinter, ein emanzipierter moderner Frauentyp.

Im „Roten Ritter“ stimmt Condwîr âmûrs zu, als Parzivâl vorschlägt, die Vorräte an das Volk zu verteilen (Vgl. RR 441,18f.). Zusammen mit ihm verteilt sie die Nahrung:

„Es war ein Wunder, daß die vierundzwanzig Brote, sechs Schulterstücke, sechs Schinken, sechzehn Laib Käse und fünf Fäßchen Wein ausreichten, wohl zweitausend Menschen satt zu machen und ihr Herz wieder zu festigen. [...] Bis auf ein einziges Stück trocken Brot war nicht das Geringste übriggeblieben. Die Burgherrin, die plötzlich müde aussah, nahm es und brach es in der Mitte, um die andere Hälfte Parzivâl zu reichen. Er aß, seinen Blick ruhig in dem ihren, und die Oheime reichten den beiden noch einen Becher frischen Wassers. Erst trank sie, dann er“
(RR 442,3-6.14-19)

Muschg verbindet in der Textstelle die grobe strukturelle Textfolie von Wolframs „Parzivâl“ mit den biblischen Erzählungen von der „Speisung der Fünftausend“ und von der „Speisung der Viertausend“⁷⁹⁷ sowie der biblischen Erzählung vom Abendmahl bzw. dem christlichen Abendmahlsritus⁷⁹⁸. Referenzsignale auf pragmatischer Ebene weisen auf die Prätexthe „Parzivâl“ und auf das biblische Speisungswunder hin: Von Wolfram übernimmt Muschg nur die Speisung an sich, deren Ausgestaltung aus der biblischen Erzählung. Wie in der Bibel sind die versammelten Personen hungrig und gilt die Speisung als „ein Wunder“, da sich auch hier niemand vorstellen kann, dass die wenigen Nahrungsmittel auf die zahlreichen Personen so aufgeteilt werden können, dass sie alle satt machen. Und wie dort kümmern sich Parzivâl und Condwîr âmûrs selbst um die Verteilung, statt diese, wie bei Wolfram nur anzuordnen (Vgl. P 190,26-191,3). Der Erzähler bei Wolfram berichtet nur:

„des bleip in zwein vil kûme ein snite:
die teiltens âne bâgens site.“
(P 191,5f.)

Muschg übernimmt dieses Thema bzw. diese Situation als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene, verfremdet und erweitert die Handlungsszene. Wie in der Abendmahlsliturgie wird erst gegessen, dann getrunken. Statt Jesu bzw. des Priesters bricht hier Condwîr âmûrs das Brot und trinkt auch zuerst.

Die zitierte Textstelle erfährt eine „Beinahe“-Wiederholung, ergo eine Kombination aus Innertextualität und wiederholter

⁷⁹⁷ Vgl. in Bibel 1980: Mk 6,35-42 u. 8,1-8 II Mt 13,15-20 u. 15,32-37 II Lk 9,12-17.

⁷⁹⁸ Vgl. in ders.: Mk 14,17-25 II Mt 26,20-29 II Lk 22,14-23.

Intertextualität an späterer Stelle in der Condwîr âmûrs-Handlung, die keine Parallele bei Wolfram hat. Auf Munsalvaesche verteilen Condwîr âmûrs und Parzivâl, nachdem der Gral nicht gespendet hat, noch gefundene Vorräte an die Bewohner der Gralsburg. Der Erzähler berichtet, dass

„König und Königin daran gingen, den Überfluß gerecht zu verteilen - [...],also die wunderbare Speisung ihren Gang nahm, wie seinerzeit auf Pelrapeire“
(RR 955,15f.18f.)

„Wie heißt Ihr? fragte Parzivâl. Meierlîn, sagte der Mann. - Ich bin mit den Hühnern aufgewachsen. [...] Es gibt Eier in diesem Raum. [...] Und alsbald war die Grâls-gesellschaft mit Eiersuchen beschäftigt, als wäre Ostern angebrochen. Parzivâl, verstummt, setzte sich wieder auf den Thron neben seine Frau, die noch nichts gegessen hatte. Freund, sagte sie, hungert dich nicht? Es ist noch etwas übrig. Und hielt ein Stück graues Brot in der Hand, brach es und reichte ihm die Hälfte, und sie aßen. [...] und o Wunder, jetzt wurde ihnen Genüge getan. Denn die drei Eier reichten für alle. [...] Parzivâl stand auf von seinem Thron. Da wir nun alle genug haben, sagte er, laßt uns danken für die Mahlzeit. Und begann ohne Umstände das Gebet der Menschenkinder zu sprechen, als sage er das Selbstverständlichste von der Welt. Vater und Mutter, sagte er, die ihr in uns fortlebt nach unsern Kräften, seid bedankt für Eure Sorge. Laßt uns die Erde so leicht werden wie uns das Gute schwer fällt. Gönnt uns heute unser tägliches Brot, und laßt unsere Schuld dahingestellt sein, wie auch wir Euch vergeben, unsern lieben Schuldigern. Laßt uns das Beste machen aus der Versuchung, und steht uns bei gegen das Übel, Gier, Geiz und Trägheit des Herzens. Und sagte noch: Wir bitten um den Mut zu ändern, was wir ändern können. Wir bitten um die Gelassenheit hinzunehmen, was wir nicht ändern können. Und wir bitten um die Weisheit, das Eine vom Anderen zu unterscheiden.“
(RR 957,1f. 7.14-19.35f. 39-958,12)

Der Stil wechselt zwischen altertümlichen Ausdrücken, Satzbildungen, Anreden und heutiger Umgangssprache. Muschg spielt mit dem Gral als dem „Tischlein-deck-dich“ aus Wolframs „Parzivâl“. Da der Gral allmählich seine Funktion und Macht verliert, spendet er nun nur Fruchtwasser statt eines üppigen Buffets (Vgl. RR 952,1-953,1). Für die Speisung suchen Romanfiguren die Erzählinstanz „3 Eier“ um sie dann zu verzehren. Die Erzählinstanz wird hier verfremdet und mit in das Handlungsgeschehen hineingenommen. Das Erzählen der „Fabel“ wird vom Verschwinden dieser Erzählinstanz jedoch nicht berührt, da es auch schon vorher einen neutralen Erzähler gibt und die Unabhängigkeit der „Fabel“ von den „3 Eiern“ schon im Kapitel „3 Eier“ vorbereitet wird (Vgl. Exkurs in Kap. 6.1.). Muschgs

Lust am Fabulieren wird am Spiel mit dem Eier-Motiv offensichtlich: die Geschichte um Meierlîn und das Oster-ähnliche Eiersuchen verdeutlichen dies. Die Textstelle enthält ein Referenzsignal, das die Parallele zur Speisenverteilung in Pelrapeire als innertextueller Verweis explizit betont. Der Wortstamm „wunder“ taucht auch wieder auf („wunderbare Speisung“, „o Wunder“) und stellt als Referenzsignal auf lexikalisch-semanticischer Ebene zusammen mit den wenigen Nahrungsmitteln, dem Hunger der Anwesenden und ihrem Sattwerden als Referenzsignale auf pragmatischer Ebene auch hier die Parallele zu den biblischen Speisungswundern als Prätexten her (s. o.). Wie in der Szene in Pelrapeire und wieder wie in der Abendmahlsliturgie, parallel in der biblischen Erzählung vom letzten Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern als Referenzsignale auf pragmatischer Ebene bricht Condwîr âmûrs eine Scheibe Brot und teilt sie mit Parzivâl. Der zweite Teil, das gemeinsame Trinken, fehlt hier. Stattdessen schließt sich an das Speisungswunder ein Dankgebet von Parzivâl an. Referenzsignale auf lexikalisch-semanticischer, syntaktischer und pragmatischer Ebene weisen auf eine Parallele zum christlichen Vaterunser-Gebet als Prätext hin.⁷⁹⁹ Es handelt sich jedoch um eine verweltlichte Form des Vaterunsers: unter anderem ruft Parzivâl Vater und Mutter statt des Vatergottes an. Das Gebet schließt mit drei Bitten, die auf pragmatischer und lexikalisch-semanticischer Ebene als Referenzsignale auf das „Gebet um Gelassenheit, Mut und Weisheit“ als Prätext hinweisen, das hier in verfremdeter Form von Parzivâl vorgetragen wird: Dieser vertauscht die Reihenfolge der Bitten, ändert die Satzbildung, die Anrede und die persönlichen Fürwörter. Das Original lautet:

„Gott,
gib mir die Gelassenheit,
die Dinge hinzunehmen, die ich nicht ändern kann,
den Mut,
die Dinge zu ändern, die ich ändern kann,
und die Weisheit,

⁷⁹⁹ Vgl. Gotteslob 1988, Nr. 2.4, S. 20.

das eine vom andern zu unterscheiden.“⁸⁰⁰

Im „Roten Ritter“ liegt Parzivâl in seiner ersten Nacht in Pelrapeire in einem von Kerzen hell erleuchteten Bett (Vgl. RR 442,28-30). Diese Schilderung verweist als Referenzsignal auf lexikalisch-semantischer und pragmatischer Ebene auf Wolframs „Parzivâl“. Hier ist Parzivâls Bett ebenso erhellt (Vgl. P 192,28f.). Einen Grund dafür nennt nur der Erzähler bei Muschg und erweitert das Referenzsignal damit:

„die Herrin wünscht es hell. Der Feind soll sehen, dass bei uns die Lichter brennen.“
(RR 442,32f.)

Condwîr âmûrs macht mit diesem Zeichen deutlich, dass sie Parzivâl als Retter und Erlöser sehen möchte. Den Vergleich zu einem Erlöser bzw. Heiligen intendiert Muschg, indem er zu der Vergleichsstelle im Prätext „Parzivâl“ erklärt: „Parzivâl liegt aufgebahrt eigentlich wie ein Heiliger, ein *sacrum corpus*“.⁸⁰¹ Den Vergleich stärkt, dass Condwîr âmûrs zu Parzivâl als Hilfsbedürftige kommt und an seinem Bett kniet (Vgl. RR 443,5-15). Diese Stelle ist vom Prätext „Parzivâl“ übernommen (Vgl. P 191,27-29 u. P 193, 1.15-19), erinnert aber auch an den Brauch in der christlichen Volkskultur, bei Heiligenstatuen zu knien und die Heiligen dabei um Hilfe anzurufen. Die Handlungssequenz von Condwîr âmûrs' nächtlichem Besuch bei Parzivâl übernimmt Muschg von Wolfram in groben Zügen (Vgl. P 192,1-196,4):

„Zuvor sollte Ihr schwören, sagte sie. – Schwört, daß Ihr nicht enttäuscht sein wollt. [...] wie hieß Euer Vater? [...] Gahmuret, wiederholte sie. Das klingt wie ein Seufzer. Hat Eure Mutter ihn geliebt? [...] Wie hieß sie? [...] Gott, sagte sie leise. – Der Name ist ja noch trauriger als meiner. – [...] Ihr seid noch so jung. [...] Eure Mutter könnte ich zwar nicht sein, aber wohl Eure Tante. [...] Und er [Kyôt] sagt, mit Euch komme das Ende aller Not. [...] Das darf nicht sein! sagte sie plötzlich, richtete sich auf. – Es soll nicht alles in den Sternen stehen! Wir sind doch kein Spielzeug! Ich habe gebetet, daß es das nächste Mal *nicht* eintrifft, was Kyôt kommen sieht ... Und nun ... fürchte ich mich für Euch. [...] er fühlte ihre Schenkel nachgeben, ihren Schoß. Da

⁸⁰⁰ Christoph Friedrich Oetinger: Gebet um Gelassenheit, Mut und Weisheit. Hg. St. Johannes-Druckerei o. J.

⁸⁰¹ Muschg in: Götz 1992, S. 212.

entzog sie sich ihm und sprang aus dem Bett. Ihr habt geschworen, nicht enttäuscht zu sein! sagte sie mit lachenden Augen“
(RR 443,21f.39 u. 444,1f.4.6.11f.14f.36f. u. 445,9-13 u. 446,3-6)

Anders als dort tritt Condwîr âmûrs im „Roten Ritter“ trotz der Notsituation aktiv, bestimmend und wie Parzivâls große Schwester auf. Die Anregung zu letzterem resultiert aus Muschgs Eindruck zu der vergleichbaren Stelle bei Wolfram. Er meine, die Beziehung zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl müsse in der Situation noch eine geschwisterliche sein.⁸⁰² Das in Teilen zitierte Gespräch und Condwîr âmûrs Verhalten haben keine Parallele bei Wolfram.

Die Referenzsignale zu Wolfram liegen hier auf pragmatischer Ebene in der groben Übernahme der Handlungssequenz und auf der lexikalischen Ebene in der Übernahme der Figurennamen und der groben Figurenkonstellationen. Metatextuell sind Condwîr âmûrs' Kommentare zu den Namen von Parzivâls Eltern. Während sie bei Wolfram Parzivâl um sexuelle Zurückhaltung bittet (Vgl. P 193,30-194,1), macht sie sein Einverständnis zu ihrer sexuellen Zurückhaltung im „Roten Ritter“ zur Bedingung, bevor sie sich zu ihm legt. Dort steht sie auch in einem Glaubenszwiespalt, der keine Parallele bei Wolfram hat. Als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene findet man hier nur den Hinweis auf Kyôts Sternenprophetie. Für einen Menschen im Mittelalter ungewöhnlich setzt sich Condwîr âmûrs mit dieser Prophetie auseinander, lehnt sie ab, weil sie nicht alles vorbestimmt haben möchte und versucht etwas gegen die Wirkkraft der Prophetie zu unternehmen. In der mittelalterlichen Kultur und ebenso im „Parzivâl“ stehen christlicher Glaube und Aberglaube nebeneinander bzw. vermischen sich auch teilweise.

Für die Situation nach Parzivâls Sieg über Kingrun übernimmt Muschgs Wolframs „Parzivâl“ nicht nur wie in vielen vorangegangenen Handlungssequenzen auf pragmatischer Ebene hypertextuell:

„Es war viel, daß sie ihrem Ritter nicht einfach „diu tet im umbe-
vâhens schîn,
über Stock und Stein entgegenlief. Und als man ihn si druct
in vaste an ir lîp,
endlich abgesetzt hatte, zwischen Tor und Tor, si sprach ,in
wirde niemer wîp
da tat sie es ja doch. [...] Er stand da, breitete die ûf
erde decheines man,
Arme aus, und Condwîr âmûrs lief ihm unter Tränen wan den
ich umbevungen hân.“
hinein. Sie ließ alles höfische Wesen fahren, (P
199,24-28)
um nur noch zu umfangen und umfangen zu sein.
[...] Dieser Mann war ihr Mann“
(RR 450,25-27.29-31.33f.)

„umbevâhens“ / „umbevungen“ verändert Muschg nur leicht zu
„umfangen“ und betont dieses Referenzsignal zu Wolframs „Par-
zivâl“ auf lexikalisch-semantischer Ebene durch die Wortwie-
derholung. Mit einer weiteren („Tor“) und der gebräuchlichen
Alliteration („Stock und Stein“) hebt er die Textstelle weiter
heraus. Der umgangssprachlichen Alliteration setzt er Refe-
renzsignale für die mittelalterliche Zeit („Ritter“, „höfi-
sches Wesen“) und für Wolframs „Parzivâl“ (die Figurennamen)
als Marker auf lexikalischer Ebene entgegen. Während sich
Condwîr âmûrs bei Wolfram Parzivâl zuordnet, indem sie er-
klärt, nur seine Frau werden zu wollen, sieht sie Parzivâl im
„Roten Ritter“ sich zugeordnet als ihren Mann.

Ohne eine Parallele bei Wolfram führt Condwîr âmûrs im „Roten
Ritter“ Parzivâl für die Hochzeitsnacht wieder zu einem von
Kerzen hell erleuchteten Bett:

„Wir sind wieder da, in der kerzenhellen Kemenate; die Fabel ist wieder
dort, wo sie schon war. Aber Parzivâl weiß nichts von der Hochzeit Gahmu-
rets und Herzelaydes. Damals hatte die Frau den Mann heimgeführt, aber
nicht nach Hause gebracht. [...] Auch er fand sich an die Hand genommen
und geführt, in ein Bett, das im Kerzenlicht schwamm.“
(RR 453,10-13.18-20)

Explizit verweist die Erzählinstanz im „Roten Ritter“ mit in-
nertextuellen Referenzsignalen auf pragmatischer und lexikali-
scher Ebene („wieder da“, „wieder dort“, „auch“, „Kerzen-
licht“) auf die Hochzeitsnacht von Herzelayde. Als innertextu-

⁸⁰² Vgl. Muschg 1995g, S. 21.

elle Metatextualität kommentiert die Erzählinstanz das Verhältnis der jetzigen Situation zur schon beschriebenen (Vgl. RR 453,12-23) als Gemeinsamkeiten („Auch er“ wird dreimal verwendet), die sich als ausschließlich oberflächliche darstellen. Muschg führt dieses Ergebnis an anderer Stelle aus, indem er zur Hochzeitsnacht, bei der Condwîr âmûrs Parzivâl zum Bett führt, erklärt, sie sei „darin, nur darin, Frau Herzelayde ähnlich“.⁸⁰³ Das von Kerzen erleuchtete Bett ist wie das oben erwähnte von Muschg genannte Referenzsignal ein Marker auf pragmatischer und zusätzlich auf lexikalischer Ebene, das auf Herzelaydes Hochzeitsnacht verweist. Herzelayde versucht mit der Beleuchtung, Gahmurets sexuelle Lust und Zeugungsbereitschaft anzuregen (Vgl. RR 131,25-31 u. RR 133,25-29), Condwîr âmûrs lässt Parzivâl dagegen Zeit, mit ihr vertraut zu werden. Auf lexikalischer und semantischer Ebene spielt Muschg wieder: mit „Kemenate“ und „Fabel“ bringt er zwei typisch mittelalterliche Begriffe (das gilt für „Fabel“ in der von Muschg gebrauchten Bedeutung als einer „großen Geschichte“⁸⁰⁴ in die Darstellung; mit „heim“ und „Haus“ bereitet er vor, dass Parzivâl später in und durch Condwîr âmûrs sein „Zuhause“ erkennt (Vgl. beispielsweise RR 478,30-32).

Wie in Wolframs „Parzivâl“ findet das Beilager erst in der dritten Nacht statt, weil Parzivâl in den ersten beiden Nächten seine Schuld an Jeschute und Liâze (Jeschute vergewaltigt er; Liâzes Liebe weist er ab.) verarbeitet (Vgl. P 201,21-203,11 u. RR 453,22-454,40). Muschg verbindet damit das Motiv der Verwandtschaft, das er im „Parzivâl“ und darin vor allem in der Beziehung zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl bemerkt (s. o.):

„Sie durfte ihm Schwester und Mutter geworden sein, bevor sie die Einzige wurde: seine Frau“
(RR 454,32f.)

⁸⁰³ Muschg 1993d, S. 57. Vgl. ähnlich dazu auch ders. In: Gölz 1992, S. 212.

⁸⁰⁴ Vgl. Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 32. Aufl. Stuttgart 1966.

Muschg hebt die Besonderheit dieses Verwandtwerdens hervor, indem er „Einzig“ großschreibt. Während er in der Herzeloide- und Gâwânhandlung Szenen, in denen es um das körperliche Zusammensein von Mann und Frau geht, ausführlich beschreibt, hält er diese in der Condwîr âmûrs-Handlung kurz. Dies erklärt er folgendermaßen: „Ich entdeckte, dass meine Liebeswünsche und erotischen Projektionen bei Parzivâl nicht gut aufgehoben waren.“⁸⁰⁵ Mehr als zur Herzeloidehandlung liegen zur Condwîr âmûrs-Handlung direkte Kommentare von Muschg vor, die hinsichtlich der Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem zum „Roten Ritter“, z. B. in Nachschriften zu finden sind.

Im „Roten Ritter“ gibt Condwîr âmûrs nach dem Hochzeitsbeilager im Unterschied zu Wolframs „Parzivâl“ (Vgl. P 202,26f.) ihre Tätigkeiten als Landesherrin nicht an Parzivâl ab:

„Kundry, deine Oheime machen mir Angst. Sie lächelte. – Manpfilyôt ist ein empfindlicher Mann, sagt sie, darum tut es ihm wohl, rauh zu sprechen. Daran mußt du dich gewöhnen, Friedel: ich habe sonderbare Ratgeber, das ist gut. Alle Seiten der Wahrheit kann man nur sehen, wenn sie scharf beleuchtet sind. Onkel Kyôt möchte am liebsten alle Bäcker und Kesselschmiede in Luft auflösen und nur die Sterne regieren lassen. Dafür redet Scotus so, als wolle er alle Adligen fressen, am liebsten noch vor dem Frühstück. Du siehst die Stärke der Leute an, sagte Parzivâl. – Ich aber fürchte mich vor ihren Schwächen.“
(RR 461,37-462,6)

Parzivâl vertraut Condwîr âmûrs seine Sorgen und Schwächen an. Das Gespräch ist von seiner Offenheit, Rollenverteilung und vom Sprachstil her, das heißt auf der syntaktischen, lexikalisch-semantischen und pragmatischen Ebene in der mittelalterlichen Literatur und vor dem Hintergrund auch der mittelalterlichen Kultur nicht denkbar. Auf den mittelalterlichen Rahmen weisen hier nur die Figurennamen hin.

Im „Roten Ritter“ tritt Condwîr âmûrs im Gegensatz zu Parzivâl entschieden, selbstbewusst und geschäftstüchtig auf (Vgl. RR 468,34 u. 469,12.14-17.22).

⁸⁰⁵ Muschg in: Nüchtern 1993, S. 18.

Nicht nur im Gegensatz zum „Parzivâl“, sondern auch im Gegensatz zur Denkart der mittelalterlichen Gesellschaft steht, dass Condwîr âmûrs den Selbstwert und die Freiheit jedes Menschen verteidigt, gleichwohl, ob es sich dabei um ihre eigenen Rechte oder die ihrer Mitmenschen handelt: Dementsprechend tritt sie in ihrem Staat für Demokratie ein, verbietet ihren Bürgern sich über Clâmidê lustig zu machen und möchte sich ihre „Krone verdienen“ (Vgl. RR 452,27-32 u. 471,1):

„Die Zeit ist vorbei, da unsereinem die Krone in den Schoß oder schon in die Wiege gelegt wird. Sogar ich will verdient sein, und ich glaube, du auch!“

(RR 471,11-13)

Condwîr âmûrs will das Regieren lernen (Vgl. RR 471,11). Dafür hat sie auch mehrere Ratgeber und als Lehensmann Lâhelîn ausgesucht, zu denen sie trotz Parzivâls Kritik steht, weil sie deren Fähigkeiten schätzt (Vgl. RR 461,37-463,14). Ihr Verhalten gegenüber Parzivâl ist als Verhalten einer Königin gegenüber ihrem Ehemann in der mittelalterlichen Literatur nicht üblich. Zusammen mit dem umgangssprachlichen Stil passt es in die heutige Zeit. Als Parzivâl sie nach dem Gral fragt, schlägt sie ihm dementsprechend emanzipiert vor:

„Wenn du willst, so finden wir ihn zusammen.“

(RR 472,26)

Dieser Vorschlag lässt sich nicht in die mittelalterliche Kultur und Literatur integrieren. In den mittelalterlichen Rahmen passt dagegen Parzivâls Abwehr:

„Der Grâl ist nichts für Frauen“

(RR 472,26f.)

Der Stil entspricht allerdings der heutigen Umgangssprache und verfremdet damit wieder das mittelalterliche Geschehen.

In der Zeitspanne zwischen Hochzeit und Parzivâls Abschied von Condwîr âmûrs wird im „Parzivâl“ über Parzivâl und Condwîr âmûrs nur erwähnt, dass sie wunschlos glücklich sind (Vgl. P

223,1-14). Muschg füllt diese „Leerstelle“, indem er schildert, wie Condwîr âmûrs sich in dieser Zeit um die Regierungsgeschäfte, um ihre Kinder und um Parzivâl kümmert (Vgl. RR 485,5-27)⁸⁰⁶:

„Parzivâl war da: zugleich stand er daneben und schaute zu. Wenn er abwesend schien, weckte sie ihn nicht, denn sie wollte nicht, daß er abstürze. Aber sie sah, wie vorsichtig er über dem Boden ihrer gemeinsamen Tage ging, als werde der immer dünner. Um sich vor dem letzten Tag nicht fürchten zu müssen, entschied sich Condwîr âmûrs, die Tage nicht zu zählen, sie nur zu nehmen, dankbar für jeden, der kam und ging“
(RR 485,17-23)

Für diese Beziehungsphase baut Muschg das Motiv Fremdkörper/Fremdheit im negativen Sinn so ein, wie man es in zahlreichen seiner literarischen Texte findet (s. o.). Er lässt Condwîr âmûrs Parzivâls Fremdheit aushalten und die Beziehung retten.⁸⁰⁷ Damit verweist er auf ihre Persönlichkeit, denn er bemerkt in einem kommentierenden Text dazu, am Maß, etwas ertragen zu können, zeige sich die Stärke einer Persönlichkeit.⁸⁰⁸ Parzivâl tritt nur im „Roten Ritter“ während der Zeit in Pelrapeire wie ein Fremdkörper auf. Während er dort heimlich und nur mit Condwîr âmûrs' Wissen wegrettet (Vgl. RR 484,24-35 u. 485,31-486,8), verabschiedet er sich bei Wolfram offiziell von Condwîr âmûrs im Beisein zahlreicher Ritter (Vgl. P 223,15-25).

⁸⁰⁶ Bei Wolfram wird in dieser Zeitspanne nicht von Condwîr âmûrs' Kindern gesprochen.

⁸⁰⁷ Dass Condwîr âmûrs mit ihrem „Aushalten“ die Beziehung rettet, stellt Muschg ausdrücklich fest. Vgl. Muschg in: Mischke 1994, S. 10.

⁸⁰⁸ Muschg 1993c, S. 34. Vgl. dazu ähnlich ders. 1995g, S. 190.

7.2.2. Handlungsabschnitt II: Gralskönigin

7.2.2.1. Äußere Erscheinung

Ausführlich schildert der Erzähler Parzivâls erste Eindrücke von Condwîr âmûrs beim Wiedersehen nach vier Jahren⁸⁰⁹:

„Sie schlief auf der Seite, den Kopf in die rechte Ellbeuge kûngîn des noch niht enweiz.	„diu
gebettet. Ihre Züge waren geöffnet, voller als in der grîn unt Kardeiz	Loheran-
Erinnerung, und kindlicher. Doch sah er keine junge Parzivâl bî ir ligen	vant
Frau mehr, sondern eine, die das Vergehen lebendiger gemacht hatte. Er sah ihren geschürzten Mund, der te ûf und sah ir man.	[...] si blic-
keineswegs geräuschlos atmete; den kleinen Zug von Bitterkeit in seinem Winkel. [...] Um so viel, wie ein umb sich siz deckelachen swanc,	[...]
Mensch abweicht von einem Bild, war sie unbeträchtlicher pette ûfen teppech spranc	fürz
geworden und unvergleichlich schöner; er sah sie mit âmûrs diu lieht gemâl.	Cundwîr
Ehrfurcht [...] Hier lag eine Mutter mit zwei neuen umbevienc si Parzivâl:	ouch
Menschen, die er nicht mit Erwartung beschweren te mir, si kusten sich.“	man sag-
durfte. [...] er versagte sich die Deutung der Spuren, 800,19-21.29 u. 801,1-5)	(P
die eine andere Zeit auf ihrem Gesicht hinterlassen hatte [...] Sie öffnete die Augen, zwinkerte; dann stieg in ihren grauen Augen der Ausdruck tiefen Staunens auf. [...], und er las die klare, doch wachsamer Freude darin, [...] Sie betrachteten einander, ohne die Stellung zu verändern; [...] Und sie ließen den Abstand gelten von Gesicht zu Gesicht. Dann hob sie das ihre aus dem Kissen und legte die Arme auf seine Schultern. [...] Sie hielt ihn mit Gefühl für ihre Entfernung [...]. Erst als sie sich von ihm löste, bekam die Verlegenheit Raum.“	
(RR 859,37-860,1.11-13.20f.23f.40-86,2.4-6.8.12)	

Die grobe Handlungsstruktur übernimmt Muschg in dieser Textstelle von Wolfram: Das Referenzsignal auf pragmatischer Ebene ist Parzivâls Ankunft in Condwîr âmûrs' Zelt, während sie mit ihren Kindern im Bett schläft. Im „Roten Ritter“ betrachtet Parzivâl Condwîr âmûrs erst einmal. Seine detaillierte realitätsnahe Beschreibung verfügt über keine Parallele bei Wolfram und hat auch keine Nähe zur mittelalterlichen Literatur (Vgl. RR 859,37-860,10). Typisch für einen mittelalterlichen Text

⁸⁰⁹ Bei Muschg liegen vier (Vgl. RR 867,31), bei Wolfram fünf Jahre zwischen Parzivâls Aufbruch und dem Wiedersehen (Vgl. P 799,2f.)

ist ein allgemeiner Schönheitspreis mit formelhaften Wendungen wie in P 801,3 (s. o.). Zur zitierten Stelle im „Roten Ritter“ erklärt Muschg:

„ihr Gesicht befremdet ihn. Es ist nicht schön wie einst ..., ist es darum hässlich? Nein: aber es ist *anders*.“⁸¹⁰

Der Autor bemerkt, er hätte vorgehabt, mit dieser Szene nicht eine makellose Idealfigur, sondern eine Person voller Leben zu zeigen, der man ihr Alter und ihre Erfahrungen ansehen könnte.⁸¹¹

In der oben zitierten Textstelle wird wieder (s. o.) das Motiv „Lesen“ aufgegriffen, das von Muschg und anderen Autoren (post-)moderner Literatur oft verwendet wird: Parzivâl und mit ihm der Rezipient „lesen“ (RR 861,1) in Condwîr âmûrs' Gesicht die Jahre seiner Abwesenheit und ihre Gefühle beim Wiedersehen. Die bei Parzivâls Verfluchung explizit erwähnte Übereinstimmung zwischen der Gralsbotin und Condwîr âmûrs - die „grüngrauen Augen“ (RR 554,29f.), wird in dieser Textstelle verändert: Condwîr âmûrs hat hier graue Augen (RR 860,40). Muschg baut in diese Situation das Motiv des Fremdkörpers wieder ein, das sich durch seine literarischen Texte zieht (s. o.). Während Condwîr âmûrs bei Wolfram über die Distanz bzw. das Fremdsein zueinander durch ihre körperliche Nähe hinweggeht und dabei höfische Kleidungs- und Verhaltensregeln außer Acht lässt, indem sie mit Nachthemd und Bettdecke zu Parzivâl auf den Teppich springt, zeigt sie Parzivâl bei Muschg, dass er ihr fremd geworden ist.

Auch auf Munsalvaesche zeigt Condwîr âmûrs' Äußeres im „Roten Ritter“ keine Parallele zu ihrer Darstellung bei Wolfram. Im „Parzivâl“ wird ihre Schönheit mit allgemeinen formelhaften Worten gepriesen (Vgl. P 804,4 u. 807,5 u. 808,10 u. 811,1-3). Bei Muschg wirkt Condwîr âmûrs dagegen vor allem entmutigt:

⁸¹⁰ Muschg 1995g, S. 62.

„Ihr müßt an die Sonne, Frau, sagte Bêne zu ihrer Herrin, die sich hatte in den faltstuhl fallen lassen, erschöpft von den Gesprächen im Innern des Frauenhauses. [...] Bei Jupiters Bart! lachte Feirefiz. [...] Verkümmert mir nur nicht zur Mauerblüte, Frau Condwîr âmûrs, handelt nach Eurem Namen! Gönnt dem Morgen etwas von der Röte Eurer Augen!“
(RR 923,36-38 u. 924,34.37-39)

Muschg verfremdet Condwîr âmûrs' Aufenthalt auf Munsalvaesche im Vergleich zur Szene bei Wolfram so, dass daraus eine Kontrastfolie wird. Der Hintergrund dafür ist bei Muschgs Interpretation der Gralsgemeinschaft zu sehen. Er vergleicht die Gralsgemeinschaft mit einer totalitären Diktatur und nennt als Beispiele Ostblockstaaten⁸¹², bezeichnet Munsalvaesche als „ein Gespensterhaus, eine Horrorgemeinschaft“⁸¹³ und lässt Condwîr âmûrs verzweifelt fragen:

„ist das ein Ort für Kinder? Wie kann eine Frau hier leben?“
(RR 900,35)

Condwîr âmûrs' Erschöpfung passt in die mittelalterliche Erzählung von der glücklichen Gralskönigin ebenso wenig wie die Tatsache, dass sie Munsalvaesche als Wohnung für sich und ihre Kinder in Frage stellt (s. o.). Muschg kontrastiert den „Parzivâl“ hier mit Markern auf pragmatischer Ebene. Auf lexikalisch-semantischer Ebene behält er als Referenzsignale zur Szene bei Wolfram die Figurennamen bei. Der Name der Fährmannstochter (Bêne) und die Gespräche mit Condwîr âmûrs haben bei Wolfram keine Parallele. Der Sprachstil in Feirefiz' Äußerung entspricht der heutigen Umgangssprache mit typischen Ausdrücken und Wendungen, gemischt mit Wortspielen wie „Morgen“ und „Röte“ und mittelalterlichen Sprachformen, beispielsweise der Anrede mit „Frau Condwîr âmûrs“. Auf den mittelalterlichen Rahmen weisen allein als Referenzsignale auf lexikalischer Ebene die mittelalterliche Schreibweise der Eigennamen und die Anredeformen hin (s. o.). Parzivâl vergleicht Condwîr âmûrs im „Roten Ritter“ auch auf Munsalvaesche mit der Gralsbotin:

⁸¹¹ Vgl. ebd., S. 59.

⁸¹² Vgl. Muschg 1995g.

⁸¹³ Ebd., S. 184.

„Sie hat sich erfrecht, mit deinem Namen aufzutreten. Sie hat deine Augen. Und jetzt verfolgt sie mich bis in den Traum“
(RR 937,39f.)

Diesmal betont Parzivâl explizit die Übereinstimmungen, die er zwischen Condwîr âmûrs und Kundry erkennt. Kurzname und Augen sind innertextuelle Marker auf pragmatischer Ebene, die Parzivâl an die Verfluchung durch die Gralsbotin erinnern. Eine Parallele zu Wolframs „Parzivâl“ besteht nicht.

Während Condwîr âmûrs bei Wolfram auf Munsalvaesche exklusive Kleidung trägt, die ihren Status als zukünftige Gralskönigin betont (Vgl. P 807,27-29 u. 808,1-8), lässt sie es im „Roten Ritter“ bei einem „einfachen grünen Kleid bewenden, das sie selbstgeschnitten hatte“ (RR 950,23f.).

Muschg verwendet Wolfram hier als Kontrastfolie. Gleichzeitig ist das „grüne selbstgeschnittene Kleid“ ein innertextueller Verweis auf die Situationen im Roman, in denen Condwîr âmûrs gleichfalls ein selbstgeschnittenes grünes Kleid trägt: Kyôts Grals-Prophezeiung, bei der Parzivâl Condwîr âmûrs mit der Rolle der Gralskönigin in Verbindung sieht und das Fest in Pelrapeire, bei dem das Volk Condwîr âmûrs' Tüchtigkeit lobt und meint, sie tue zuviel, während Parzivâl passiv erscheine.

Im „Roten Ritter“ gelten am Artûshof der rote Ritter (Parzivâl) und seine Frau als Trend, an dem man sich auszurichten versucht. Eine Parallele zu Wolfram gibt es weder dazu noch zu einem Besuch von Condwîr âmûrs und ihrer Familie beim Artûshof:

„Mein Mann mag ein Dümmling sein, sagt sie, dafür ist man hier ziemlich närrisch, wie mir scheint. Was kommt Euch in den Sinn, Euch so zu verkleiden? [...] Zum ersten Mal ist Condwîr âmûrs dankbar für das anspruchslose Reisekleid. [...] Und wenn die Damen glauben, sich nach meiner Façon zu kleiden, wage ich daran zu erinnern, daß ich niemals Rot getragen habe. Es mag ehrenvoll gemeint sein, aber ein Unfug bleibt's doch. Liebste, Verehrteste, entgegnet Herr Artûs ganz ungekränkt, verzeiht, wenn uns die Strenge nicht so kleiden will wie Euch, und wie Euch das Grün kleidet, das Ihr bevorzugt – wie sollte das hier nicht bekannt sein! Denn wir reden ja gewissermaßen von nichts anderem als von Euch. [...] Das Unverblümete kleidet uns sehr viel weniger als etwa Euch“
(RR 968,23-25 u. 969,26f. u. 972,15-22.24f.)

Die Textstelle beinhaltet als Referenzsignale, die auf den „Parzivâl“ hinweisen, nur die Figurennamen als Marker auf der pragmatischen Ebene. In das mittelalterliche Geschehen passen altertümliche Anreden, Ausdrücke und Syntax als Referenzsignale auf lexikalischer bzw. syntaktischer Ebene. Dazwischen findet man umgangssprachliche Wendungen aus der heutigen Zeit und den Begriff „Dümmling“ für Parzivâl, den Muschg vielfach synonym für diesen in seinen Texten zum „Roten Ritter“ verwendet.⁸¹⁴ Auch hier spielt der Autor wieder mit Worten wie „das Grün kleidet ... das Unverblümete kleidet“. Das Selbstbewusstsein und die Natürlichkeit, mit denen Condwîr âmûrs ihr Reisekleid trägt, Artûs bzw. die Artûsgesellschaft kritisiert und ihren Mann als „Dümmling“ bezeichnet, sind zusammen mit den genannten Verhaltensweisen für eine Königin in der höfischen Kultur und in der mittelalterlichen Literatur nicht denkbar.

7.2.2.2. Verhalten zu Parzivâl

7.2.2.2.1. Feld der drei Blutstropfen⁸¹⁵

„Reicht mir die Kindlein! Laß nur, Oheim, sagte Condwîr ouch diu kindelîn, âmûrs, sie stören uns nicht. Die Knaben waren munter unt Loherangrîn: geworden. [...] du musst Uhrfehde schwören! Was ist das? lâgen ûf dem bette al blôz. fragte Parzivâl. Ich schenke dir dein Leben, sagte zivâl des niht verdrôz, Kardeiz, dafür musst du schwören, daß du nie wieder- te se minneclîche. kommst! [...] dieser Mann ist unser Gast. Ich möchte zühte riche Ihn bewirten und habe keine Rebhühner dazu [...], seht knaben dannen tragn.“ doch nach, ob sich etwas gefangen hat. [...] Das [, daß 801,15-21) meine Kinder schlecht erzogen sind,] sagt auch so mancher in Pelrapeire [...], er erwartet Gehorsam, nichts Besseres, und nur ja keine Störung seiner Wege. Kardeiz und Loherangrîn habe ich das Stören nicht verboten, Friedel. Denn ich nenne es nicht so, sondern ihr Recht auf eigenen Sinn“	„nu erwachten Kardeiz Diu Par- ern kus- Kyôt der bat die (P
---	--

⁸¹⁴ Vgl. beispielsweise Muschg 1993d, S. 78.

⁸¹⁵ Im „Roten Ritter“ und bei Wolfram wird diese Ortsangabe gemacht (Vgl. RR 859,14-17 u. P 797,4-11).

(RR 862,11-13.32-36.38-40 u. 867,39-868,3)

Muschg übernimmt von Wolfram die Schreibweise der Figurennamen, die Handlungssequenz jedoch nur in groben Zügen. Der Stil ist heutige Umgangssprache, durchbrochen von dem altertümlichen Wort „Oheim“ und den mittelalterlichen Begriffen „Urfehde“ und „Friedel“, wobei der letztere Condwîr âmûrs' vertrauliche Anrede für Parzivâl (s. o.) als innertextuelles Referenzsignal wieder aufnimmt. Während im „Parzivâl“ in der obigen Textstelle Parzivâl und Kyôt die Handelnden sind, bestimmt im „Roten Ritter“ Condwîr âmûrs die Situation: Sie weist Kyôts Aufforderung ab, stellt den Kindern ihren Vater als Gast vor und verteidigt vor Parzivâl ihre Erziehungsart, den Kindern das „Recht auf eigenen Sinn“ zuzugestehen. Ihr Verhalten, insbesondere ihr Umgang mit den Kindern passen nicht in die mittelalterliche Zeit. Es weist auf ein ausgeprägtes Reflexionsvermögen, fortschrittliches Denken und Selbstbewusstsein hin, das bei einer adligen Frau im Mittelalter untypisch erscheint (s. o.). Muschg betont in einer Nachschrift zum „Roten Ritter“, Condwîr âmûrs erziehe ihre Kinder mit einer sehr guten „Mischung von Gewährenlassen und Anforderungen“⁸¹⁶ Aus diesem Kommentar lässt sich schließen, dass Muschg bei Condwîr âmûrs' Erziehungsstil versucht hat, seine eigenen Erziehungsideale einfließen zu lassen.

Bei dem Wiedersehen mit Parzivâl spricht Condwîr âmûrs in beiden Parzivâlromanen die ersten Worte. In so weit dient der „Parzivâl“ Muschg als Vorlage bzw. Prätext auf pragmatischer Ebene.

⁸¹⁶ Muschg 1995g, S. 159. Bugmann (Urs Bugmann: „Gott versucht sein Spiel mit uns“. Adolf Muschgs „Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival“. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 10.04.1993, S. 23) erklärt, Muschg zeige an Condwîr âmûrs' Erziehung „was es heißt, Kinder sich selbst sein zu lassen“. Vgl. ähnlich Wenzel 1995, S. 26f.

„Ich habe nicht gesagt, dass du mir gefehlt hast. [...] Ein „si sprach
 ,mir hât gelücke dich
 Mensch, der nicht nur meine Sorgen geteilt hätte, auch gesendet, her-
 zen freude mîn.’
 meine Freuden. [...] Ich habe versucht, mich um das si bat in willekomen
 sîn,
 Nähere zu kümmern, und ganz allein wäre mir nicht ,nu solt ich zürnen:
 ine mac.
 einmal so viel gelungen. Du reist mit Lâhelîn, sagte gêrt sî diu wile unt
 dirre tac,
 er. - Sein Zelt steht nebenan, das schwefelgelbe, un-der mir brâht disen
 umbevanc,
 mögliche. Über seinen Geschmack müssen wir nicht dâ von mîn trûren
 wirdet kranc.
 Streiten, sagte Condwîr âmûrs, und noch weniger ich hân nu des mîn
 herze gert:
 darüber, daß ich doch im Schutz deines alten Lehens- sorge ist an mir vîl
 ungewert.’“
 mannes sollte reisen dürfen. [...] Wärst du im Hause (P 801,6-14)
 geblieben, so hättest du mir diese Not erspart. Du hast
 gleich zweimal recht, sagte sie, daß ich nämlich meine
 Nase in deinen Haushalt stecken mußte, nachdem es dir
 gefiel, die deine bis zum Grâl zu erheben. Und du hast
 nochmals recht, daß ich so wenig daran denken mag wie
 du, den Grâl nur gnadenhalber zu empfangen. Ich werde
 ihn nicht anrühren, bevor ich nicht wissen kann, was für
 ein Ding er sei! [...] Dein ganzes Leben! Antwortete
 Condwîr âmûrs, sieh, da habe ich gemeint, ich gehörte
 auch dazu. Du hast mich aber nicht mit gesetzt - du hast
 mich sitzen lassen, ich sag’s ohne Empfindlichkeit.
 Denn ich hatte Dringenderes zu tun als sitzen zu bleiben
 oder mich im Jammer zu verlieren. [...]
 Denn welche Wege ich immer gegangen sein mag, ich
 habe nur gesucht, wie ich mich finde, um das Unsrige
 zu besorgen! [...] Plötzlich schoß die Freude hervor aus
 dem Versteck der Scham und Entfremdung [...]. Hier war’s,
 sagte Parzivâl. - Hier habe ich dich gesehen, hier find ich
 dich wieder. - Und er erzählte ihr die Geschichte vom
 Falken, der Gans und den Blutstropfen. [...] Ich war die
 Gans, sagte Parzvâl. [...] Kundry, sagte er [...], der Gral
 scheint zu wünschen, dass ich deine Gesellschaft nicht
 genieße, bevor er uns beiden die Krone aufgesetzt hat. [...]
 Wir fahren durchaus nicht so weiter. Wer mir vier
 Jahre gefehlt hat, könnte ja fast wieder der erste Beste
 sein!“
 (RR 864,7.10.24-31 u. 865,30f. u. 866,3-7.15-19.38f. u.
 RR 867,1f.8-10.13.25-28.30-32)

Der Vergleich zeigt, dass außer der oben genannten Parallele
 von Wolfram nur wenig übernommen worden ist: die Figurennamen
 mit mittelhochdeutscher Schreibweise und der Ort, Condwîr
 âmûrs’ Zelt auf dem Platz der Blutstropfenepisode (Vgl. P
 797,4-11) zusammen mit der dabei angesprochenen Verweisfunktio-
 on dieses Ortes:

„unt dâ der snê
 mit bluote sich ir glîcht ê.

dâ solte Parzivâl si holn"
(P 797,9-11)

Muschg sieht das Wiedersehen von Condwîr âmûrs und Parzivâl über die Ebene des äußeren Einander-Fremdseins (s. o.) als ein ganzheitliches Voneinander-Entfremdetsein. In Texten, die den „Roten Ritter“ kommentieren, erklärt Muschg, er sehe darin, dass Condwîr âmûrs die Entfremdung zwischen sich und Parzivâl offenbar mache, die Notwendigkeit für die Chance zur Entwicklung einer glücklichen Beziehung.⁸¹⁷ Er zieht auch eine Parallele zu seinem eigenen Leben, indem er sich erinnert, auch er und seine Frau seien sich durch ein Streitgespräch wieder nahe gekommen.⁸¹⁸ Muschg, der an anderer Stelle betont, mit der Schilderung der Beziehung zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl habe er sein Bedürfnis nach einer märchenhaft harmonischen Liebesbeziehung gestillt (s. o.), führt dazu aus:

„Es musste von Liebe handeln – aber von einer verwirkten Liebe, welche ebenso tragfähig wurde, und tragbar. Es durfte in allem märchenhaft sein, außer in seinem Respekt vor der mehrfachen Realität der Gefühle.“⁸¹⁹

Das Motiv Fremdkörper / Fremdsein, das Muschgs literarische Texte durchzieht, erhält hier eine positive Prägung, indem es mit gelingender Selbstfindung und tragfähiger Partnerschaft zwischen Liebenden verbunden wird. Den mittelalterlichen Rahmen des Geschehens durchbricht das Motiv und seine Kombination. Weder Condwîr âmûrs' selbstbewusstes Auftreten und ihre Offenheit, noch ihr umgangssprachlicher Sprachstil passen zur mittelalterlichen höfischen Kultur. Sie weisen in die heutige Zeit und verfremden die von Wolfram vorgesehene Aussage des Wiedersehens: Statt dass Condwîr âmûrs Parzivâl wie dort sein unentschuldigtes Fernbleiben sofort verzeiht, sich freut, dass sie nun von Sorgen um ihn bzw. sein Fernbleiben befreit ist,

⁸¹⁷ Vgl. Muschg 1995g, S. 59. Eine Krise, die man nicht leugne, bemerkt er an anderer Stelle (Muschg in: Stefan Zarges: „Schreiben ist das Schlechteste, was ich kann, darum muß ich's immer wieder probieren.“ Adolf Muschg im Gespräch über Literatur, die Schweiz und die Staatskunst. In: Konturen 1, 1994, S. 15-19, hier S. 19), sei ein Hoffnungszeichen für jede Beziehung.

⁸¹⁸ Vgl. Muschg 1995g, S. 41.

⁸¹⁹ Muschg 1993c, S. 32f.

und ohne Zögern bereit ist, Gralskönigin zu werden⁸²⁰, verdeutlicht sie Parzivâl bei Muschg, dass er sie mit der Arbeit alleingelassen hat und sie nicht ohne weiteres bereit ist, Gralskönigin zu werden. Muschg zeigt hier nicht eine höfische mittelalterliche Königin, sondern eine emanzipierte energische Frau.

7.2.2.2.2. Munsalvaesche und danach

Die Szenen der Condwîr âmûrs-Handlung auf Munsalvaesche als Höhepunkt der Condwîr âmûrs-Handlung übernimmt Muschg nicht von Wolframs „Parzivâl“, da er, wie oben erwähnt, das Gralsystem als sozialistische Diktatur sieht und kritisiert. Während Condwîr âmûrs bei Wolfram vom Erzähler nur als glückliche Gralskönigin beschrieben wird, die im Hintergrund des Handlungsgeschehen bleibt (Vgl. P 808,1-3.9-11 u. P 811,1-3), und der Gral dort das geheimnisvolle, wirkmächtige Tischlein-deck-Dich bleibt, das vor der versammelten Gralsgemeinschaft ausgesuchte Speisen im Überfluss spendet (Vgl. P 809,25-810,6), fühlen sich Condwîr âmûrs und Parzivâl im „Roten Ritter“ in der Gralsburg unwohl, voneinander entfremdet und der Gral spendet hier nur einmal - statt exklusiver Speisen Fruchtwasser (s. o.). Die Gralsburg heißt hier entsprechend Muschgs Konnotation vom Gral „Kaltes Haus“ (Vgl. beispielsweise RR 912,11) und Muschg macht diese Bedeutung an Condwîr âmûrs' Verhalten und Empfinden erlebbar:

„Sie fühlte sich von einem Leviathan verschlungen, und der Atem des Siechtums, das hier geherrscht hatte, wehte sie aus ungelüfteten Winkeln an.“

(RR 900,32-34)

Muschg schreibt hier stimmungsvoll bildhaft und mehrere Sinne ansprechend. Damit vermittelt er die unheimliche Atmosphäre

⁸²⁰ Nach Welz (Dieter Welz: Episoden der Entfremdung in Wolframs *Parzival*. Herzloydentragedie und Blutstrophenszene im Verständigungsrahmen einer psychoanalytischen Sozialisationstheorie. In: *Acta Germanica* 9, 1976, S. 47-110, hier S. 109) repräsentiert Condwîr âmûrs mit diesem Verhalten die „entsagende Liebe, die nicht viel fragt und wenig fordert“.

auf der Gralsburg mehrdimensional. Mit der Nennung eines Wesens aus dem Alten Testament, dem „Leviathan“, einem Wasserungeheuer⁸²¹, greift Muschg auf den Bereich der Volkssmythen und -märchen zurück und gibt der Szene Spannung und Tiefe. Zudem spielt er hier als innertextuellen Verweis auf die Figur Parzivâl an, der an mehreren Stellen im „Roten Ritter“ mit einem Ungeheuer verglichen wird (Herzeloydes Drachentraum; Herzeloyde im Gespräch mit Parzivâl nach dem Töten der Vögel; Condwîr âmûrs mit Parzivâl in Pelrapeire: vgl. beispielsweise RR 282,16.29 u. 462,24).

Condwîr âmûrs und Parzivâl versuchen bei Muschg auf Munsalvaesche „die Geister des Kalten Hauses zu bannen“ (RR 912,11f.):

„Condwîr âmûrs hatte die Frauenseite Munsalvaesches kennengelernt. Sie hausten in Zellen, die Grâlsjungfrauen; Gräfte waren es, gemauerte Verliese, [...]. So sei der Tagesablauf streng geregelt. [...] Am erstaunlichsten sei, daß die Jungfrauen von der Seltsamkeit ihres Lebens gar keinen Begriff zu haben schienen und auch die Verbote, denen sie gehorchten, ‚Freiheiten‘ nannten. [...] Hast du den Grâl gesehen, Condwîr âmûrs? Nein, sagte sie, ich habe auch nicht danach gefragt! So ein Ding käme mir nicht ins Haus! Leider war er schon da, eher als du, [...], du bist sein König, Dummling, also fürchte dich doch nicht.“
(RR 912,19f. u. 913,19.21-24 u. 915,14-18.20f.)

Das Wort „Geister“ vermittelt eine unheimliche Stimmung, gesteigert durch das Adjektiv „Kalte“ – das durch seine Großschreibung an Intensität gewinnt und die Gralsburg lebendig und unberechenbar anmuten lässt. Condwîr âmûrs' Besuch bei der „Frauenseite“ liest sich wie eine Reportage. Die Darstellung verwendet Begriffe wie „Zellen“, „Gräfte“, „Verliese“, die zusammen dem Bericht über das Leben der Gralsjungfrauen das Leben in einem Gefängnis zu beschreiben scheinen. Von Wolframs „Parzivâl“ sind nur die Namen mit der mittelhochdeutschen Schreibweise übernommen. Während sich Condwîr âmûrs bei Wolfram ihre Rolle als Gralskönigin annimmt, äußert sie im „Roten

⁸²¹ Vgl. Bibel 1980, Jesaja 27,1. Es ist in der Forschung nicht geklärt, um was für ein Wasserungeheuer es sich dabei genau handelt. Die Nennungen im Alten Testament lassen verschiedene Bedeutungen zu: Drache, Riesenschlange, Wal oder Krokodil. Vgl. Joachim Drechsel/Elisabeth Meyer-Baltensweiler/Derek Williams (Hgg.): Brunnen-Bibel-Lexikon. Gießen 1994, S. 252.

Ritter“ offen ihre Ablehnung dazu. Das Verhalten bei Muschg steht im Gegensatz zur mittelalterlichen Verehrung des Grals als gottesnahes Heiligtum. Zugleich mit dem umgangssprachlichen Stil und der Anrede Parzivâls mit „Dümmling“ weist es in die heutige Zeit (s. o.) und passt zu einer emanzipierten Frau.

Condwîr âmûrs und Parzivâls Fremdheit gegenüber dem Gral führt auch zu einer Entfremdung der Ehepartner voneinander. Muschg baut hier wieder das Fremdkörpermotiv aus seinem literarischen Gesamtwerk ein:

„Zum Glück hast du mich geweckt mit deinem Schrei. Ich war schwanger mit dir, ich wußte, daß ich dich zur Welt bringen sollte, und fühlte, du warst es gar nicht. Ein Ungeheuer wuchs mir aus dem Leib, ein geschuppter Drache, er wollte mit seinem Feuermaul mein Gesicht verschlingen. - [...] Er hatte deine Augen, sagte sie. - Unten warst du noch immer in meinem Leib. Aber ich wusste, du würdest mich töten. Und du, sagte er [...] warst auch in meinem Traum und hast mich verflucht. [...] Ich will diese Burg wiedersehen wie beim ersten Mal. [...], dann wird der Gral reden, [...] und wir werden es aufs Wort befolgen. Denn ich kann lesen! Und als sie sein letztes Wort hörte, überwand nun doch die Rührung die Erschütterung so weit, daß Condwîr âmûrs sein Gesicht in beide Hände nahm; es [...] trat das Trotzgesicht eines Kindes hervor, [...] Seinen Schlaf hütend, fühlte sie sich mütterlich wie noch bei keinem ihrer Söhne. Warte nur, sagte ihr Herz, mit mir treibst du es nicht zu weit! Und zu ihrem Erstaunen begann etwas in ihr zu zittern und wurde ein Lachen, dem sie immer weniger widerstand“

(RR 937,7-11.14-17 u. 939,18f.26-32.34-38)

Condwîr âmûrs' Drachentraum ähnelt Herzloydes Drachentraum bei Muschg und bei Wolfram, hat aber keine direkte Parallele bei Wolfram (Vgl. RR 238,15-30; s. o.). Die Traumhandlung verweist als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene auf Herzloydes Traum im „Roten Ritter“ als innertextueller Marker, auf deren Traum im „Parzivâl“ als intertextueller Marker; die Begriffe „Ungeheuer“ und „Drache“ sind Referenzsignale auf lexikalisch-semantischer Ebene, die als innertextuelle Marker auf Herzloydes Traum hindeuten. Der Begriff „Ungeheuer“ wird von Condwîr âmûrs bei Muschg an anderer Stelle auch als Kosewort für Parzivâl gebraucht (Vgl. RR 462,24; s. o.).

Parzivâl spricht in der Textstelle von Condwîr âmûrs' Verhalten in seinem Traum, das wie eine Parallele zu seiner Verfluchung durch die Gralsbotin Kundry erscheint. Während dieser Traum keine Vergleichsszene bei Wolfram besitzt, hat er den Bezug zur Verfluchung durch die Gralsbotin im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ als Referenzsignal auf pragmatischer Ebene, zur Textstelle bei Muschg als innertextueller Marker, zur Szene bei Wolfram als intertextueller Marker. Weitere Gemeinsamkeiten zwischen Condwîr âmûrs und Kundry im „Roten Ritter“ sind schon angesprochen worden und betreffen deren Augen und Namen. Wieder baut Muschg in diesem Zitat das im (post-)modernen Roman oft eingebaute (s. o.) Motiv lesender Figuren ein: Parzivâl hat bei Trevrizent Lesen gelernt (Vgl. die „Fibel“ im „Roten Ritter“: RR 650-658) und möchte nun davon Gebrauch machen, indem er die Botschaft auf dem Gralsstein liest. Parzival meint hier, durch sein Lesevermögen einen Ausweg aus seiner Angst und Unsicherheit zu finden. Während er darunter an dieser Stelle das bloße Befolgen eines abgelesenen Textes versteht, wird das Lesemotiv im (post)modernen Roman mehr als Verstehensprozess gesehen, der eine Auseinandersetzung zwischen Leser und Text impliziert. Im Gegensatz zu Wolfram wird Condwîr âmûrs mehrfach und auch wieder in der obigen Textstelle in einer mütterlichen Beziehung zu Parzivâl gezeigt. Der umgangssprachliche Stil, in dem sie ihren Widerstand gegen Parzivâls diktatorisches Verhalten ausdrückt, passen nicht in den mittelalterlichen Rahmen, sondern gehören zu einer modernen selbstbewussten Frau.

Während Wolfram Parzivâl als Gralskönig in den Vordergrund der Handlung stellt, erscheint Condwîr âmûrs im „Roten Ritter“ bei der Gralsfeier offiziell als Parzivâls gleichberechtigte Partnerin:

„Im Hintergrund war dem Paar ein doppelter Thron
ûz gehêret was,
eingerrichtet [...] des aufgeschlagenen Doppel-
fortas

„ein gesiz vor
dâ Feirefîz unt An-

„Condwîr âmûrs ritt voraus und gab den Schritt an“
(RR 961,30f.)

Die Tatsache, dass Condwîr âmûrs nach der Gralsauflösung für ihre Familie Richtung und Geschwindigkeit bestimmt, indem sie voranreitet, passt weder in die mittelalterliche höfische Kultur noch zur Wolframschen Darstellung der Condwîr âmûrs-Figur als Gralskönigin. Vielmehr weist sie wieder auf Muschgs eigene Vorstellung von einer idealen Partnerschaft hin.

Im Unterschied zu Parzivâl sieht Condwîr âmûrs der ungewissen Zukunft optimistisch entgegen:

„Wie kommen wir nur über den Fluß? fragt Parzivâl [...]. Die andern sind ja auch herübergekommen, sagt Condwîr âmûrs [...]. Wenn es keine Furt gibt -! sagt Parzivâl. Dann trage ich dich hinüber, lächelt Condwîr âmûrs. Weißt du, was du redest? - In der Dunkelheit geht man nicht über einen Fluß, mit zwei Kindern! [...] Du sorgst dich ja, sagt Condwîr âmûrs. - Das habe ich lange nicht gehabt [...] So stimmen wir überein, sagte sie. Und die Antwort? Lassen wir auf sich beruhen, antwortete sie, und er spürte das Gewicht ihres Kopfes, ihm anvertraut, eine Wärme an der anderen. Jeder behält sein Geheimnis für sich, sagte er, dann haben wir's gemeinsam. Pst! sagte sie und legte ihm den Zeigefinger auf den Mund“
(RR 991,1.3.9-14 u. 992,8-14)

Greiner nimmt an, Muschg wolle mit dieser Szene „die Gralsfamilie als die bürgerliche Kleinfamilie auf dem Weg in die bürgerliche Epoche“ darstellen.⁸²⁵ Diese Bedeutungsverengung lässt sich an der zitierten Textstelle nicht festmachen, vor allem dann nicht, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt der Intertextualität betrachtet. Zwar gibt es bei Wolfram keine entsprechende Handlungssequenz, doch nimmt Muschg hier auf lexikalisch-semantischer und pragmatischer Ebene auf den „Parzivâl“ Bezug. Mit Parzivâls Warnung vor einer „Furt“ spielt er auf Herzloydes letzten Rat vor Parzivâls Aufbruch bei Wolfram an: im „Roten Ritter“ erklärt Herzloyde, Parzivâl solle nicht über einen „Bach“ gehen, wenn es dunkel ist (Vgl. RR 314,12f.); im „Parzivâl“ rät sie ihm, er solle dunkle „Furten“ meiden (Vgl. P 127,16: „soltu tunkel fürte lâzen“). Muschg

⁸²⁵ Greiner 1993, S. 3. Ähnlich vgl. Rüdiger Krohn: Annäherung durch Ferne oder Entfremdung durch Nähe. Parzival heute: Varianten der Aneignung in Adolf Muschgs „Rotem Ritter“ und Peter Knechts Übersetzung. In: Badische Zeitung, 04.09.1993, S. 4, und Vogel 1993, S. 7.

greift hier also trotz einer Parallelstelle im eigenen Werk explizit die Stelle im „Parzivâl“ als seinem Prätexat auf. Mit Condwîr âmûrs` Bemerkung: „Du sorgst dich ja [...] – Das habe ich lange nicht gehabt“ (s. o.), verweist Muschg auf Parzivâls mehrjähriges Fernbleiben von Pelrapeire, während dem er sich nicht um seine Familie gekümmert hat (s. o.). Die unausgesprochenen Gedanken, besiegelt mit einem „Pst!“ stehen als gegenseitiges Vertrauen beispielhaft für die harmonische Beziehung zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl, um das von Muschg als „Märchenmotiv“ bezeichnete Ideal einer Ehe weiter zu illustrieren. Condwîr âmûrs' Optimismus, ihre Ironie gegenüber Parzivâl und die Tatsache, dass sie das „letzte Wort hat“ bzw. tatsächlich der Roman mit ihrem Lautwort und ihrer Geste endet, betonen ihre Bedeutung im „Roten Ritter“. Zugleich stellen sie Condwîr âmûrs als emanzipierte Frau der heutigen Zeit dar und verweisen zusammen mit dem umgangssprachlichen Stil auf Referenzsignale zur heutigen Gesellschaft als Ausdruck einer extensiven Intertextualität.

7.2.2.3. Stellungnahmen im Roman

Im „Roten Ritter“ äußert sich insbesondere Parzivâl über Condwîr âmûrs. Während seiner Abwesenheit von ihr widersteht er Orgelûses Lockversuchen, indem er erklärt, ihm fehle „das Liebste“ (RR 668,36).

Von Wolfram übernimmt Muschg die Szene mit der Figurenkonstellation und dem Gesprächsthema als Referenzsignale auf pragmatischer Ebene. Auf lexikalisch-semantischer Ebene kürzt er Parzivâls Aussage bei Wolfram, denn dort erklärt Parzivâl Orgelûse,

„er hete ein schoener wîp
unt diu im lieber waere.“
(P 619,4f.)

Schönheit, die auch als Ausdruck von Tugendhaftigkeit im „Parzival“ das bedeutsamste Kriterium der Frauenfiguren darstellt, verliert im „Roten Ritter“ u. a. bei der Darstellung der Condwîr âmûrs-Figur erheblich an Bedeutung (s. o.).

Während Condwîr âmûrs bei Wolfram Parzival beim Wiedersehen verzeiht und fraglos mit der zukünftigen Rolle als Gralskönigin einverstanden ist, verdeutlicht sie Parzival im „Roten Ritter“, dass er sich jahrelang um seine Familie und sein Reich nicht gekümmert hat, sie dagegen diese Aufgaben mit Geschäftssinn und Klugheit erfolgreich gemeistert hat. Muschg hebt Condwîr âmûrs' Bedeutung hervor, indem er zu dieser Stelle erklärt: „dieser Kleine gewinnt die Prinzessin“.⁸²⁶ Parzival fühlt sich bei Muschg schuldig, unfähig und versucht sich gegen Condwîr âmûrs' Kritik zur Wehr zu setzen, weil er nicht das Selbstbewusstsein hat, vor ihr zu seinen Fehlern zu stehen:

„Aber nach allem spüre ich nur zu wohl, daß du es [= Gralskönigin] im Ernst gar nicht werden willst, sondern nur die Geschäfte im Kopf und dir inzwischen gänzlich abgewöhnt hast, ihn zu einer höheren Sicht der Welt zu erheben! [...] Klugheit war wohl nicht der einzige Grund [...] auch wenn meine Frau sie leider nötig hatte, um meiner Abwesenheit das Beste abzugewinnen [...] Er hatte sich ein Wunder versprochen von Condwîr âmûrs. Er hatte ihr seine Gralswürde gebracht, als könne sie auf nichts anderes gewartet haben. [...] Er hatte seine Länder fallen lassen, ohne sich darum zu kümmern, wer sie aufhebe. Das hatte die Frau an seiner Stelle getan. Und er hatte vor ihr gestanden wie einer, der nicht die Krone des Lebens errungen, nur seine Pflicht vergessen hat“
(RR 865,39-866,2 u. 874,17-19 u. 886,9f.16-20)

Die Textstelle hat keine Parallele bei Wolfram. Muschg motiviert sie in zwei Texten zum „Roten Ritter“, in dem er betont: „Condwîr âmûrs ist keine schöne Zugabe zur Krönung des Gralskönigs“⁸²⁷ und Parzival stelle an sie „utopische Erwartungen als Lebensretterin“⁸²⁸. Der Erzählstil verwendet heutige Umgangssprache und auch Parzivals Reflexion und Eingeständnis der eigenen Schuld weist auf die heutige Zeit hin. Auf den

⁸²⁶ Muschg 1995g, S. 182.

⁸²⁷ Muschg 1994k, S. 27.

⁸²⁸ Muschg 1995g, S. 157.

mittelalterlichen Parzivâlroman deuten nur der Figurename mit mittelhochdeutscher Schreibweise und der Situationsrahmen - Ort und Zeit - hin. Hinter der Verfremdung steht die neue Rolle, die Muschg für Condwîr âmûrs vorgesehen hat: Sie ist die emanzipierte Frau, die Parzivâl zum Umdenken auffordert. Ihr Verhalten führt dazu, dass Parzivâl sich persönlich entwickelt. Dementsprechend rät er später Gâwân:

„Man muß reden lernen mit Taten, und das Beste, was es dabei zu lernen gibt, erfährt man von seiner Frau. Denn die hat es schon zuvor gewusst.“
(RR 983,4-6)

Lâhelîn, vor dem Herzeloide Parzivâl im „Roten Ritter“ und im „Parzivâl“ warnt, ist bei Muschg während Parzivâls Abwesenheit einer von Condwîr âmûrs' politischen Ratgebern und lobt Condwîr âmûrs' Intelligenz, ihr politisches Geschick und ihre Vorsicht, Attribute, mit denen in der mittelalterlichen Literatur höchstens ein männlicher Herrscher bezeichnet wird:

„Eine klügere Regentin hättet Ihr nicht finden können. [...] Beraten war sie nicht, [...] sie mußte selbst darauf kommen. [...] Sie ist ja nicht die Frau, den Gruß jedes hergelaufenen Ritters als den Euren gelten zu lassen oder den Prophetien ihres Oheims aufs Wort zu glauben [...] Und wenn Ihr schon mit Euren Überwindern prahlt, Majestät [= Parzivâl], so habt Ihr den wichtigsten gar nicht genannt. Die wichtigste. [...] sie war Euch treu [...]. Sie war es im höchsten Sinn, denn sie lernte treu sein zu sich selbst.“
(RR 874,15f.21 u. 875,40-876,2 u. 883,20-22.31f.)

Condwîr âmûrs und Lâhelîn sind sich im „Roten Ritter“ darin ähnlich, dass sie gesellschaftspolitischen Wandel fördern und selbstbewusst zu sich stehen. Beide Charaktere passen in die heutige Zeit, nicht aber in die höfische Kultur des Mittelalters. Das zeigt beispielsweise auch Lâhelîns Aussage, dass Condwîr âmûrs gelernt hat, sich treu zu sein: In der mittelalterlichen Literatur spielt die Treue zum Geliebten bzw. Ehepartner eine wichtige Rolle. Die Treue zu sich selbst wird noch nicht thematisiert, ebenso wenig Formen der Selbstverwirklichung. Die Individualisierung als das Selbstverständnis der Person als Persönlichkeit mit individuellen Entwicklungsmöglichkeiten setzt erst im späten Mittelalter mit der Ver-

städterung im Bürgertum mit der Möglichkeit zur Realisierung eigener Lebensziele ein (s. o.).

Der umgangssprachliche Stil in der obigen Textstelle entspricht dem der heutigen Zeit. Lähelîn bezeichnet Condwîr âmûrs als Parzivâls „wichtigsten Überwinder“. Damit bringt Muschg hier das Motiv des „Gegenspielers“ ein, das er in mehreren Texten zum „Roten Ritter“ thematisiert.⁸²⁹ Condwîr âmûrs, Herzeloyde, Lähelîn und viele weitere Figuren im „Roten Ritter“ haben innerhalb des Romans die Qualität eines Gegenspielers⁸³⁰. Neben Lähelîn betonen auch Feirefîz und der Erzähler im „Roten Ritter“ Condwîr âmûrs' Rolle als Parzivâls fundamentaler Gegenspieler:

„Condwîr âmûrs wird Rat wissen, denn sie hat mehr Phantasie als du!“
(Feirefîz zu Parzivâl; RR 920,8)

„Sie kennt ihn besser, als er sich selbst“
(Erzählinstanz über Condwîr âmûrs und Parzivâl; RR 970,4f.)

Die Kommentare haben keine Parallele bei Wolfram. Übernommen sind nur die Figurennamen in der Wolframschen Schreibweise und die Figurenkonstellationen als Referenzsignale auf lexikalisch-semantischer und pragmatischer Ebene. Der Erzählstil in heutiger Umgangssprache sowie die Tatsache, dass Condwîr âmûrs mit Parzivâl gemessen und über ihn gestellt wird, verfremden die mittelalterlichen Rahmenhandlung und verweisen in die heutige Zeit.

⁸²⁹ Vgl. beispielsweise Muschg 1994f, S. 79 und 84: „Der Held kann tief sinken, wie er will, *als solcher* bleibt er unwiederleglich. [...] So einfach geht es an der Oberfläche zu, aber nur da. Denn darunter ist gar nichts mehr einfach. Parzivâl hat sehr wohl Gegenspieler in seiner Sache, und zwar die fundamentalsten. Nur würden weder er noch sein Dichter auf den Gedanken kommen, sie bei diesem Namen zu nennen. Denn diese Gegenspieler sind zugleich die Nächsten und Liebsten des Helden.“ (Ebd. S. 78f.).

⁸³⁰ Beispielsweise zählen auch Sigûne und Gawan dazu.

Condwîr âmûrs ist im „Roten Ritter“ die einzige Figur, die Parzivâl fast durchgängig seiner Schwächen und Fehler bewusst werden lässt⁸³¹.

7.2.3. Zusammenfassung des inhaltlich-thematischen Vergleichs

Tatkräftig, selbstbewusst, geradlinig und anmutig⁸³² - diese Eigenschaften charakterisieren Muschgs Condwîr âmûrs-Figur. Ihren Status als Königin nutzt sie zur Demokratisierung ihres Landes. Die Freiheit und der Wert der eigenen Person sind für sie ein grundlegendes Prinzip, das ihr Denken und Handeln bestimmt.

In beiden Erzählwerken verhält sich Condwîr âmûrs unkonventionell, indem sie sich weigert, Clâmidê zu heiraten, sich ohne Parzivâl zu kennen zu ihm ins Bett legt und sich die Ehehaube ohne vollzogenes Hochzeitsbeilager umbindet.

Bei Wolfram stehen diese Verhaltensweisen dafür, dass sie Parzivâl eine treue, liebende und verzeihende Ehefrau ist. Durch ihre Tugendhaftigkeit und Schönheit verkörpert sie im Hintergrund von Parzivâl als dem Gralskönig die würdige Gralskönigin.

Bei Muschg geben Condwîr âmûrs' unkonventionelle Verhaltensweisen ihrer Natürlichkeit, Sensibilität und ihrem Selbstbewusstsein Ausdruck. Ihrem Freiheitsprinzip nach setzt sie in ihrem Land ein demokratisches Regierungssystem durch. Beim Wiedersehen mit Parzivâl setzt Condwîr âmûrs der Annäherung Grenzen. Gralskönigin will sie erst werden, wenn sie sich die Berufung verdient hat und weiß, auf was sie sich dabei einlässt. Bis dass Munsalvaesche aufgelöst ist, fängt sie dort Parzivâl mütterlich auf und stärkt ihn.

⁸³¹ Vgl. dazu ebd. S. 78f.

7.2.4. Zwischenbilanz II zur Intertextualität im "Roten Ritter" (anhand der Herzeloyde- und Condwîr âmûrs-Handlung)

Ausgehend von der Condwîr âmûrs-Handlung im „Roten Ritter“ zeigen die Untersuchungen zur Intertextualität auf der Basis der diesbezüglichen Erkenntnisse für die Herzeloydehandlung aus der Zwischenbilanz I, dass es sich hier wie bei der Herzeloydehandlung um eine Kontaminatorische Einzeltextreferenz und eine Systemreferenz handelt. Als Prätexte liegen der Condwîr âmûrs-Handlung als Ausdruck eigentlicher Intertextualität Wolframs „Parzivâl“, die Bibel, Texte aus dem literarischen Werk Adolf Muschgs und zwei Gebete zugrunde.

Die größte Intensität zeigt sich auch in der Condwîr âmûrs-Handlung zu Wolframs „Parzivâl“: Referentialität, Autoreflexivität und Dialogizität sind hier nicht zu finden. Nur einmal wird der Hinweis auf den „Parzivâl“ für den Rezipienten markiert. Jedoch wird dabei nur von der „Fabel“ gesprochen. Mit diesem Begriff wird nicht Wolframs Werk, sondern das mittelalterliche Geschehen im „Roten Ritter“ verstanden, das sich am „Parzivâl“ als Textfolie orientiert. Dies weist darauf hin, dass auch in der Condwîr âmûrs-Handlung die Strukturalität von Wolframs „Parzivâl“ so hoch ist, dass sie zu großen Teilen als Hypertextualität und metaphorische Strukturrepräsentation bezeichnet werden kann. Bezüglich der Selektivität entspricht der Grad der Isolierung einer Inklusivität. Die Kommunikation dagegen zeigt sich auf mehreren Ebenen als Deutlichkeit: Wie in der Herzeloydehandlung liegen die Referenzsignale häufig auf der lexikalisch-semantischen Ebene als Übernahme von Schlüsselwörtern, mittelhochdeutschen Begriffen, Figuren- und Ortsnamen in mittelhochdeutscher Schreibung, wörtlich übersetzten Sätzen und Begriffen aus dem „Parzivâl“; auf der pragmatischen Ebene handelt es sich um die Übernahme von Motiven,

⁸³² Muschg lobt an seiner Condwîr âmûrs-Figur die „Grazie in der Bewegung, [...] Takt im Auftreten, Stil in der Selbstdarstellung“ (Muschg 1995g, S. 143).

Themen, Stoffen, Figurenkonstellationen, Figurentypen und Handlungssequenzen, auf der syntaktischen Ebene um die Übernahme weniger Satzbildungsmuster im Vergleich zur Herzeloidehandlung. Auf graphischer Ebene findet man im Gegensatz zur Herzeloidehandlung keine Referenzsignale auf den „Parzivâl“. Wie dort sind die genannten Formen der Referenzsignale nur für den literaturkundigen Leser erkennbar. Allein der Name „Parzivâl“ weist mit dem Untertitel auch den Literaturunkundigen darauf hin, dass es sich bei dem „Roten Ritter“ um eine Parzivâlrezeption handelt. Wie für die Herzeloidehandlung gilt der oben genannte Aspekt der Spielanweisung durch den Untertitel auch für die Condwîr âmûrs-Handlung.

Bei der Relation vom Prätext zum Kotext handelt es sich zu großen Teilen um Tropik, genauer um eine invertierende Intertextualität, die teilweise zu einer negativen Intertextualität wird, das heißt, dass der Kotext zumeist einen Sinnkontrast zum Prätext bewirkt, ähnlich wie bei der Herzeloidehandlung. Transformation ist hier nicht feststellbar, denn nur der Prätext „Parzivâl“ wird relativiert und es wird ein Sinnentwurf gegeben. Während in der Herzeloidehandlung eine Partizipation nur in wenigen, kaum nennenswerten Details festzustellen ist, findet im ersten Teil der Condwîr âmûrs-Handlung in einigen Handlungssequenzen eine Partizipation statt, die im Verhältnis vom Kotext zum Prätext eine Sinnkonstitution und Sinnerweiterung bedeutet. Bei dem Vergleich zwischen Condwîr âmûrs und Liâze, dem Kennenlernen von Condwîr âmûrs und Parzivâl mit der ersten gemeinsamen Nacht, der ungewöhnlichen Hochzeitsnacht von Condwîr âmûrs und Parzivâl mit den beiden bedeutsamen Folgenächten und der besonderen Beziehung zwischen Condwîr âmûrs und Parzivâl handelt es sich um Handlungssequenzen, die dieser Relationsform zwischen dem „Roten Ritter“ und dem „Parzivâl“ entsprechen.

Die anderen Prätexte zur Condwîr âmûrs-Handlung stehen zum Kontext ausschließlich im Verhältnis der Tropik, genauer der invertierenden Intertextualität.

Analogien zu Erzählungen aus dem Neuen Testament, das Speisungswunder und das letzte Abendmahl sowie Figuren aus dem Alten Testament sind durch Referenzsignale auf pragmatischer und lexikalisch-semantischer, z. T. auch auf syntaktischer Ebene als Kommunikationsmerkmal für den Rezipienten, der mit zentralen Texten des Neuen Testaments vertraut ist, deutlich. Bei den Markern handelt es sich um Schlüsselwörter, Handlungsfolgen, Satzbildung, Motive, Themen und Stoffe. Die Intensität der Bibel als Prätext zeigt sich im weiteren nur wenig in der Selektivität, das heißt Prägnanz der perspektivischen Beziehung zum Kontext als tendenzielle Inklusivität. Anders verhält es sich mit den beiden Gebetsformeln, die auf syntaktischer und pragmatischer Ebene eine hohe Intensität hinsichtlich der Kommunikation und einer Selektivität in Richtung Exklusivität aufweisen. Die religiösen Texte werden damit in der Condwîr âmûrs-Handlung anders verwendet als in der Herzeloidehandlung. Sie unterstützen hier die Besonderheit der liebevollen Partnerschaft und Emanzipation von Condwîr âmûrs und Parzivâl, während sie dort Herzeloide Anspruch, Gottesmutter zu sein, bestätigen.

Die Homogenität der Intertextualität in der Condwîr âmûrs-Handlung ist unter Ausschluss der extensiven und intensiven Intertextualität ausgeprägter als in der Herzeloidehandlung: mit der größten Extension der intertextuellen Bezüge, die sich teilweise zur Hypertextualität entwickelt (s. o.), steht der „Parzivâl“ an erster Stelle, mit Abstand gefolgt von der Bibel und anderen Texten Adolf Muschgs, zum Schluss mit der geringsten Frequenz von zwei Gebeten.

Wie in der Herzeloidehandlung liegt in der Condwîr âmûrs-Handlung neben der Einzeltextreferenz Systemreferenz vor: Dazu

zählen auch hier die mittelalterliche und die heutige Sprache und Kultur, sowie ebenfalls lesende Figuren als Motiv der Literatur der (Post-)Moderne und Figuren aus Märchen und Mythen. Darüber hinaus liegt hinsichtlich der Märchen in der Condwîr-ââmûrs-Handlung eine Intertextualität vor, die sich z. T. als Architextualität bezeichnen lässt. Neben Figuren werden aus der Gattung Märchen der Spannungsbogen, Aspekte des Wunderbaren bzw. Übernatürlichen, das Motiv des Gegenspielers, die Thematik der Bewältigung vorhandener Schwierigkeiten, sozialkritische und emanzipatorische Elemente sowie das glückliche Ende übernommen.⁸³³ Die Referenzsignale liegen dafür auf der lexikalisch-semantischen und auf der pragmatischen Ebene.

Als Formen von Intertextualität kommen in der Condwîr-ââmûrs-Handlung wie in der Herzloydehandlung neben der eigentlichen Intertextualität (s. o.), der erwähnten Hyper- und der Architextualität Extratextualität, Paratextualität, extensive wie intensive Intertextualität und Innertextualität vor. Unter Extratextualität fallen die oben genannten Bezüge zur mittelalterlichen und heutigen Sprache und Kultur. Zur Paratextualität zählen als peritextueller Nebentext der Untertitel, als epitextuelle Nebentexte die in der Untersuchung angegebenen kommentierenden Texte des Autors zum „Roten Ritter“. Ohne Parallele zur Herzloydehandlung gehören hier zur extensiven Intertextualität das gesellschaftspolitische System sozialistischer Diktaturen und die oberflächliche Welt reicher elitärer Gesellschaftskreise, zur intensiven Intertextualität zählt das Märchen.

Im Gegensatz zur Herzloydehandlung übernimmt Muschg für die Condwîr-ââmûrs-Handlung aus seinen anderen Texten nur die Moti-

⁸³³ Vgl. zu den Definitionen der Gattung „Märchen“: Therese Poser: Das Märchen. In: Knörrich 1991, S. 251-259, hier S. 251-254 u. 258. Vgl. auch dazu Ludwig Röhrich: Märchen und Wirklichkeit. 3. Aufl. Wiesbaden 1974, S. 207ff., Christa Bürger: Die soziale Funktion volkstümlicher Erzählformen. In: Ide 1971, S. 26-56 u. Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen. 4. Aufl. Bern 1974, S. 28.

ve „Fremdkörper/Fremdsein“ und „Abbildung des Makrokosmos im Mikrokosmos“.

Die Referenzsignale zu Wolframs „Parzivâl“ zeigen teilweise eine Verfremdung durch einen anderen Rahmen, durch Abänderung und Umdeutung (beispielsweise der Drachentraum, der Gralsthron, Verfluchung Parzivâls) bis Kontrastierung (beispielsweise die Gralsgemeinschaft, das Wiedersehen Parzivâl- Condwîr âmûrs), werden fortgesetzt als „Leerstellenfüllung“ (beispielsweise Condwîr âmûrs' Aktivitäten während Parzivâls Abwesenheit, ihre Beziehung zu Parzivâl auf Munsalvaesche) oder als Imitation verwendet (beispielsweise die drei „Hochzeitsnächte“ von Condwîr âmûrs und Parzivâl und das anschließende Umbinden der Ehehaube). In der Condwîr âmûrs-Handlung findet man im Vergleich zur Herzeloidehandlung zusätzlich die Imitation hinsichtlich Handlung und Bedeutung. In beiden Handlungsteilen werden neue Figurenkonstellationen, Handlungssequenzen und Figurenmerkmale eingeführt.

Insgesamt zeigt sich die Intertextualität in der Condwîr âmûrs-Handlung wie in der Herzeloidehandlung vor allem im äußeren Kommunikationssystem, und nur bei den beiden Gebeten im inneren Kommunikationssystem.

Offensichtlicher als in der Herzeloidehandlung spielt Muschg bei Condwîr âmûrs mit einer Form von Referenzsignalen in kontextuellen Textstellen, die mit Markern auf lexikalischer Ebene auf prätextuelle Textstellen im selben Text verweisen und hier unter dem Begriff Innertextualität gefasst werden.

Während diese Innertextualität in der Herzeloidehandlung durch die andere Textgattung und eine Absetzung auf graphemischer, drucktechnischer und teilweise auch lexikalisch-semantischer Ebene formal wie eine Intertextualität erscheint, verdeutlichen die diesbezüglichen Referenzsignale in der Condwîr âmûrs-Handlung durch explizite Verweise auf pragmatischer Ebene oder

Übereinstimmungen zur prätextuellen Textstelle auf graphemischer, drucktechnischer und/oder lexikalisch-semantischer Ebene die Innertextualität der entsprechenden Textstellen. Dazu zählen Condwîr âmûrs' Drachentraum (zu Herzloydes Drachentraum), Kyôts Prophezeiung (zu Trines Prophezeiung), die Speiseverteilung auf Munsalvaesche (zur Speiseverteilung in Pelrapeire), Condwîr âmûrs' grünes Kleid (zum grünen Kleid der Gralskönigin in der Prophezeiung), die Bettszene mit Condwîr âmûrs nach Parzivâls Ohnmacht (zu Parzivâls erster Nacht mit Condwîr âmûrs), die Kerzen an Parzivâls Bett (zu den Kerzen am Hochzeitsbett von Herzloyde und Gahmuret) und der Aufbruch zum Hochzeitsbett als Condwîr âmûrs' Initiative (zu Herzloydes gleicher Initiative) und weitere Übereinstimmungen (Parzivâls Verfluchung durch Kundry - und durch Condwîr âmûrs in Parzivâls Traum; Kundrys Augen - Condwîr âmûrs' Augen; Condwîr âmûrs' Umwenden des Pelzfutters von Parzivâls Jacke - Liâzes gleiche Geste bei Parzivâl; Parzivâls Warnung vor der Furt - Herzloydes Warnung davor).

Essays und kommentierende Texte von Adolf Muschg zeugen davon, dass der Autor in der Condwîr âmûrs-Handlung deutlicher und differenzierter als in der Herzloydehandlung eigene Wunschvorstellungen verarbeitet hat: religiöse Haltungen, gesellschaftspolitische Werte und Normen, Ideen zur Persönlichkeitsentwicklung, Vorstellungen vom emanzipierten Menschen und das Idealbild einer Ehe und Partnerschaft werden hier zum Großteil in der Figur Condwîr âmûrs' bzw. anhand ihres Verhaltens vorgestellt, diskutiert und entwickelt.

Die Figurencharaktere Herzloyde und Condwîr âmûrs werden bei Wolfram als treu liebende, tugendhafte Schönheiten dargestellt, bei Muschg wird Herzloyde zumeist als ehrgeizige Gralsfrau dargestellt. Condwîr âmûrs verändert Muschg dagegen zur emanzipierten, engagierten Ehefrau, Landesherrin und Mutter.

8. Inhaltliche Ergebnisse der exemplarischen Figurenuntersuchung

In diesem Kapitel werden die bisherigen Ergebnisse zum „Roten Ritter“ auf inhaltlicher, intentionaler und ideeller Ebene zusammengefasst⁸³⁴ und unter dem Aspekt Spiel weiterentwickelt.

8.1. Äußere Erscheinung der Figuren

Die Herzloydefigur im „Roten Ritter“ setzt ihr Äußeres gezielt ein, um damit ihre Ziele zu erreichen: Gahmuret zu heiraten, seine Liebe zu gewinnen, mit ihm den Erlöser zu zeugen. Ihr Äußeres gibt jeweils auch die Rolle wieder, die Herzloyde spielen möchte. Mit ihrer Kleidung stellt sie sich je nach Situation als würdevolle Gralstochter, liebende Ehefrau oder auserwählte Gottesmutter dar. Eine Ausnahme bildet ihre letzte Lebensphase auf Soltâne. Dort nimmt sie sich soweit zurück und konzentriert sich ausschließlich auf Parzivâl, so dass ihr Äußeres keine Bedeutung mehr besitzt. Bei Condwîr âmûrs dagegen ist das Äußere im „Roten Ritter“ Ausdruck ihres Wesens. Da sie es nicht für ihre Ziele einsetzt, wird ihre äußere Erscheinung aus der Perspektive anderer Figuren geschildert. Condwîr âmûrs erscheint natürlich und schlicht. Auch Zeichen des Alters und der Erschöpfung werden beschrieben. Beide Frauenfiguren werden individualisiert und psychologisiert dargestellt.

Wolfram preist die Schönheit der beiden Frauenfiguren mit typischen Topoi der mittelalterlichen Preismetaphorik, zugleich auf die Tugendhaftigkeit der Frauenfiguren verweist. Während Herzloydes Äußeres als Mutter nicht mehr beschrieben wird, steht Condwîr âmûrs' Äußeres nach ihrer Berufung zur Gralskönigin im Vordergrund ihrer Darstellung und wird mit Begriffen

⁸³⁴ Die Zusammenfassung folgt Reicherts Unterteilung. Vgl. Karl Reichert: Die Zeitebenen der historischen Dichtung, dargestellt am Beispiel einer Interpretation von Gottfried Kellers ‚Züricher Novellen‘. In: DVJS 1962, H. 4, S. 356-382, hier S. 357.

der Strahlenmetaphorik über die Schönheit aller anderen Frauen gestellt.

Übereinstimmungen zwischen dem „Roten Ritter“ und dem „Parzivâl“ sind das weiße Hemd, das Herzloyde Gahmuret als Minnezeichen mitgibt, und die Ehehaube, die sich Condwîr âmûrs nach der ersten Hochzeitsnacht umbindet. Während die Ehehaube in beiden literarischen Texten die liebende Verbundenheit zum Ehemann symbolisiert, wird das weiße Hemd als Symbol für anteilnehmende Liebe bei Wolfram im „Roten Ritter“ zum Symbol für die Gefährlichkeit des Ritterdaseins – mit der Bedeutung bei Wolfram wird hier zudem gespielt.

Kleidung signalisiert bei Wolfram den Status, und das Anlegen von Kleidung symbolisiert das Dazugehören zu einer bestimmten Lebensform sowie gesellschaftlichen Schicht und die Erlangung von Identität.⁸³⁵

8.2. Frauen-Charakterisierung

Herzloyde wird im „Roten Ritter“ als willensstarke, kühle Gralstochter vorgestellt. Nur für kurze Zeit verändert sie sich zur Liebenden. Schon bald tritt sie als Mutter und Gralstochter auf. Bei Wolfram erscheint Herzloyde als treue Liebende und von der Nachricht über Gahmurets Tod an zusätzlich als Mutter. Condwîr âmûrs wird im „Roten Ritter“ bis zur Ankunft auf Munsalvaesche als Landesherrin gezeigt. Hinzu kommen Condwîr âmûrs' Rolle als Liebende und Mutter. Bei Wolfram tritt Condwîr âmûrs nach Parzivâls Sieg nicht mehr als Landesherrin, sondern nur noch als treue Liebende und später als Gralskönigin auf. Bei Wolfram konzentrieren sich die beiden Frauenfiguren und die Erzählung selbst auf Parzivâl. Im „Roten

⁸³⁵ Vgl. dazu Speckenbach (Klaus Speckenbach: Riter-geselle-herre. Überlegungen zu Iweins Identität. In: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur 1998, S. 115-146, hier S. 131ff.). Er analysiert dies am Beispiel des „Iwein“ Hartmanns von Aue.

Ritter“ richtet sich der Schwerpunkt der Darstellung an den Frauenfiguren selbst aus.

Muschgs Herzloyde sieht in Unwägbarkeiten eine Gefahr. Ihren Willen durchzusetzen betrachtet sie als Notwendigkeit. Widerstände anderer bekämpft sie. Glücklich ist sie nur kurz, denn sie hinterfragt alles kritisch. Zufrieden erscheint sie erst kurz vor ihrem Tod.

Allein die Liebe zu Gahmuret steht bei Wolfram hinter Verhaltensweisen von Herzloyde, die für eine höfische Frauenfigur unkonventionell sind. Dieses Motiv wird als Tugendhaftigkeit gewertet und erhöht somit das Ungewöhnliche zum Besonderen. Condwîr âmûrs zeichnet sich im „Roten Ritter“ durch Optimismus und Natürlichkeit aus. Sie ist sensibel, selbstbewusst und tritt für Demokratie ein. Durch ihr partnerschaftliches Denken und ihre mütterliche Fürsorge wird Parzivâl reifer und ihre Liebe tragfähig. Bei Wolfram erscheint Condwîr âmûrs tugendhaft und zurückhaltend.

Die beiden Frauenfiguren im „Roten Ritter“ sind grundlegend verschiedene Charaktere und werden differenziert als Protagonisten dargestellt. Demgegenüber erscheinen die Frauenfiguren bei Wolfram durch ihre formelhafte Darstellung blass. Ausschließlich die unkonventionellen Verhaltensweisen wirken individualisierend. Herzloydes Denken und Handeln ist im „Roten Ritter“ von der Gralserziehung geprägt. Sie kennt die höfischen Verhaltensregeln, verachtet diese aber und nutzt sie zur Durchsetzung ihrer Ziele. Bei Muschg lebt Condwîr âmûrs nach dem Prinzip der persönlichen Freiheit. Sie setzt sich für Demokratie und Gleichberechtigung ein.

Wolframs Herzloyde- und Condwîr âmûrs-Figur leben nach den Werten und Regeln der höfischen Gesellschaft. Ihre unkonventionellen Verhaltensweisen sind ein Ausdruck von treuer Liebe und Tugendhaftigkeit. Im „Roten Ritter“ erscheint Herzloyde

als Regentin, ihre Regierungstätigkeit beschränkt sich jedoch auf Befehlen und nach Parzivâls Geburt räumlich auf Soltâne. Bei Wolfram tritt Herzelayde nur bis zur Heirat als Landesher-
rin auf. Condwîr âmûrs wird in beiden Erzählwerken als aktive Landesherrin in die Handlung eingeführt. Nur im „Roten Ritter“ behält sie diesen Status auch nach der Heirat bei, demokrati-
siert ihr Land und kümmert sich um die Regierungsgeschäfte.

8.3. Verhalten zum Mann

Im „Roten Ritter“ beherrscht Gahmuret bis zur Hochzeitsnacht Herzelaydes Denken und Handeln als Objekt ihrer Begierde. Als sie merkt, dass sie ihm gleichgültig ist, will sie ein Kind von ihm als einen Teil von ihm für sich, mit dem sie gralsge-
mäß Gottesmutter, d. h. hier Mutter des neuen Gralskönigs wer-
den kann. Um Parzivâl zum Erlöser und potentiellen Gralskönig zu erziehen, zieht Herzelayde mit ihm nach Soltâne. Da sie in ihm ihren Lebenssinn sieht, versucht sie, ihn möglichst lange bei sich zu behalten. Als Parzivâl aufbrechen will, gibt sie ihn stolz frei, denn sie sieht ihren Lebenssinn erfüllt. Bei Wolfram bestimmt die Ausrichtung auf Gahmuret Herzelaydes Le-
ben. Als Gahmurets Sohn will sie Parzivâl vor einem ähnlichen Schicksal bewahren und ihn als ihren Lebenssinn bei sich be-
halten. Sein Aufbruch trifft sie plötzlich als existentieller Verlust so, dass sie stirbt.

Condwîr âmûrs konzentriert sich bei Muschg nicht ausschließ-
lich auf Parzivâl. Sie versucht ihn zu verstehen, akzeptiert aber auch das Fremde an ihm und ist weiterhin als Regentin ak-
tiv. Mit Selbstbewusstsein und mütterlicher Fürsorge führt sie die Beziehung zu einer gleichberechtigten Partnerschaft. Bei Wolfram überträgt Condwîr âmûrs Parzivâl mit der Heirat die Landesherrschaft.

Herzeloydes und Condwîr âmûrs' Leben wird bei Wolfram von der Liebe zu ihrem Mann bestimmt. Die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Frauenfiguren bestehen bei Muschg nur oberflächlich. Beide Frauen führen in der Hochzeitsnacht ihren Mann zu einem von Kerzen erleuchteten Bett. Condwîr âmûrs will damit die Aufmerksamkeit des Belagerers wecken, Herzeloyde Gahmurets sexuelle Lust. In der Hochzeitsnacht halten beide Frauen kein Beilager; Condwîr âmûrs lässt Parzivâl damit Zeit, mit ihr vertraut zu werden, Herzeloyde ist darüber verstört.

Eine weitere Parallele, ein Drachentraum mit einem Drachen, der Parzivâl symbolisiert, wird durch den unterschiedlichen Umgang damit zum Gegensatz: Herzeloyde leitet aus dem Traum keine Handlungen ab und lässt so zu, dass dieser Realität werden kann; Condwîr âmûrs dagegen erzählt Parzivâl von ihrem Traum und beschließt, Parzivâl werde „es mit ihr nicht zu weit treiben“.

Insgesamt wird bei der Gegenüberstellung der beiden Frauenfiguren bei Muschg und bei Wolfram deutlich, dass sich Herzeloyde und Condwîr âmûrs bei Wolfram stark ähneln, auch wenn sie andere Lebensläufe haben: Beide sind schön, tugendhaft, unkonventionell nur aus treuer Liebe zum Mann und darüber hinaus Mitglieder der höfischen Kultur. Die beiden Figuren im „Roten Ritter“ unterscheiden sich voneinander nicht nur aufgrund der Lebensläufe. Ihre Werte und Normen, Haltungen, Eigenschaften und Charaktere sind gegensätzlich. Muschg zeichnet zwei Persönlichkeiten, deren Lebensentwürfe von konträren gesellschaftspolitischen Ideen bestimmt sind - Herzeloydes von einer totalitären Diktatur, Condwîr âmûrs' von demokratischen Werten.

8.4. Figurendarstellung

An der Herzeloidefigur in Wolframs „Parzival“ fallen Handlungselemente auf, die in einem höfischen Epos des Mittelalters unkonventionell erscheinen: der Einsatz, Gahmuret zu heiraten und der Rückzug nach Soltâne. Dieser Eindruck wird vom Erzähler mit ihrer tiefen Liebe erklärt und damit zur Tugendhaftigkeit erhöht.

Muschg setzt bei den unkonventionellen Verhaltensweisen mit einer Individualisierung und Psychologisierung der Figur an. Hinter Herzeloides Bemühen um Gahmuret steht ihr Herrschaftsanspruch und die Lust auf körperliche Vereinigung; hinter ihrem Rückzug nach Soltâne das gralsgemäße Ansinnen, Parzival zum Erlöser zu erziehen und damit möglicherweise Mutter des neuen Gralskönigs zu werden. Ihr Selbstbewusstsein bezieht sie aus ihrer Gralsabstammung. Dass sich hinter ihrer Härte und ihrem Pflichtbewusstsein der Wunsch nach dem Ausleben eigener Bedürfnisse verbirgt, zeigen Herzeloides anfängliche Vorstellung von der Beziehung zu Gahmuret und ihre Lust auf die körperliche Vereinigung. Das Gralsgebot „Strenge in allen Dingen“ lässt weder Selbstentfaltung noch freundschaftliche Kontakte zu. Herzeloide sehnt sich nach emotionaler Geborgenheit, die sie sich und anderen nicht zu geben vermag. Nur in wenigen Momenten erhält sie diese von anderen, da sie ihren Mitmenschen zumeist den Eindruck von Härte, Unnahbarkeit und Arroganz vermittelt. Dem Leben auf dem Gral entsprechend hat Herzeloide keine Beziehungen kennengelernt, deren Grundlage die positiven Gefühle füreinander bilden. Unterwerfung und Gehorsam, Macht und Besitz hat Herzeloide in ihrer Gralserziehung als die Faktoren vermittelt bekommen, die eine Beziehung bestimmen. Den Empfindungen für Gahmuret ist Herzeloide erst ausgeliefert, denn diese sind ihr fremd. In der Handlungssequenz, in der sie im Leben mit Gahmuret ihren Lebenssinn sieht, wird ihr Denken und Handeln von diesen Gefühlen bestimmt.

Ob Herzeloide einem Schönheitsideal entspricht und wie sie aussieht, wird nicht beschrieben. Erwähnt werden Details oder umfassende Aussagen, die Herzeloides innere Verfassung ausdrücken. Mit Herzeloides Rolle als glücklicher Ehefrau hat ihre Umwelt Schwierigkeiten. Sie teilt diese, als sie ihr eigenes Verhalten zu Gahmuret mit Gralsnormen bewertet und kritisiert. Angetrieben von Schuldbewusstsein und Angst, ihren Status als „etwas Besseres“ und ein „ewiges Leben“ zu verlieren, kehrt Herzeloide zum gralskonformen Verhalten zurück. Muschg schildert Herzeloide als intelligente Frau, die reflektiert, plant und Selbsttäuschungen entlarvt, ohne aus den Normen ihrer Gralserziehung ausbrechen zu können. Im zweiten Teil der Handlung greift Muschg die Wolframsche „Projektionsidee“ vom Weiterleben des toten Gahmuret in Parzival für Elemente des Ödipus-Themas auf. Herzeloides Beziehung zu Parzival steht im Konflikt zwischen Nähe und Distanz. Ihre Verhaltensweisen werden durch die vielschichtige Darstellung von inneren Konflikten, Gedankengängen, Wünschen und Bedürfnissen nachvollziehbar.

Condwîr âmûrs verhält sich bei Wolfram, ähnlich zur Herzeloidedarstellung, teilweise unkonventionell: Sie besucht Parzival in der Nacht vor seinem ersten Kampf und legt sich zu ihm ins Bett; nach der Hochzeitsnacht ohne Beilager bindet sie sich die Ehehaube um. Wie bei Herzeloide erklärt der Erzähler diese Verhaltensweisen zur Tugendhaftigkeit bzw. mit der Liebe zu Parzival.

Im „Roten Ritter“ verweisen diese Verhaltensweisen auf Condwîr âmûrs' Persönlichkeit. Deren Unkonventionalität deutet auf ihre Natürlichkeit hin. Durch die Darstellung von Details ihrer äußeren Erscheinung wird die Figur individualisiert. Die Art und Weise, wie Condwîr âmûrs Werte, Normen und Prinzipien vertritt, sich mit diesen auseinandersetzt, mit Ängsten und Kri-

sensituationen umgeht und daran reift, zeigt sie als vielschichtige Persönlichkeit.

8.5. Bedeutung der Frauenfiguren für die Gesamthandlung des Romans

Bei Wolfram dient die Herzeloydefigur dazu, die Parziväl-Handlung vorzubereiten. Der Erzähler bestätigt diese Ausrichtung, indem er nach Parzivâls Geburt erklärt, nun erst beginne die eigentliche Geschichte. Die Herzeloydefigur ist vor allem Parzivâls Mutter. Auch in den Handlungsteilen, in denen sie im Vordergrund steht, bereitet sie die Parzivälhandlung vor. Ebenso ist die Condwîr âmûrs-Figur bei Wolfram auf Parzivâl hingeordnet. Sie erhält die Rolle der Frau an der Seite des Gralskönigs.

Im „Roten Ritter“ zählen Herzeloyde und Condwîr âmûrs zu den Hauptfiguren des Romans. Schon Kapitelüberschriften im „Roten Ritter“ wie beispielsweise „DIE HEIMSUCHUNG: Wie Herzeloyde ihre Rechte auf Gahmuret geltend macht“ (RR 58) oder „HOCHZEIT: Wie Parzivâl der Mann seiner Frau wird, Condwîr âmûrs“ (RR 450) weisen sie als solche aus. In Handlungsteilen, in denen die beiden Frauenfiguren nicht auftreten, wird über sie gesprochen, nachgedacht oder man erinnert sich an sie, beispielsweise, wenn Parzivâl von den Ratschlägen seiner Mutter erzählt oder er im Gespräch mit Gâwân Condwîr âmûrs lobt. Für viele weitere Romanfiguren haben Herzeloyde und Condwîr âmûrs eine Bedeutung als Bekannte, Gesprächspartner, Vertraute, Freundin, Regentin und Vorbild.

Die beiden Frauenfiguren vertreten gegensätzliche Lebensweisen und gesellschaftspolitische Systeme, Herzeloyde pflichtbewussten Gehorsam gegenüber einer Obrigkeit und die sozialistische Diktatur, Condwîr âmûrs Emanzipation bzw. Gleichberechtigung und Demokratie. Herzeloyde ist Parzivâls erste, Condwîr âmûrs`

seine zweite „Erzieherin“. Auf die zentrale Bedeutung der beiden Frauenfiguren für das Gesamtwerk weisen auch deren Handlungsstränge hin. Der Roman beginnt mit der Herzeloydehandlung auf Kanvoleis und endet mit der Condwîr âmûrs-Handlung auf dem Weg nach Kanvoleis.

9. Konzeptionale Aspekte der Textgestaltung im „Roten Ritter“

9.1. „Der Rote Ritter“ und Muschgs Œuvre

Wie oben in den Ausführungen zu Muschgs Darstellung von Frauenfiguren angedeutet, zeigt sich im Vergleich: Der „Rote Ritter“ ist den Weg weitergegangen, den der Vampirroman eingeschlagen hat. Muschg schildert Frauenfiguren differenzierter, psychologisierter und wendet sich deutlicher an den Leser.

Die Verfeinerung der Figurendarstellung wird im „Roten Ritter“ an der detaillierten differenzierten Beschreibung von Mimik, Gestik, Blickverhalten, Haltung, Raumverhalten, Sprechweise und Äußerem der ausgewählten Frauenfiguren sichtbar. Die verstärkte Psychologisierung ergibt sich aus einer prozessualen, vielschichtigen Betrachtung und Darstellungsweise, sowie der Schilderung von inneren Widersprüchen, Zwiespälten und Krisen. Condwîr âmûrs und Herzeloyde werden in Entwicklung gezeigt. Mithilfe von Rückgriffen auf ihre Erziehung und Kindheit, auf ihre Erlebnisse, Werte, Normen und Motive vor der erzählten Zeit, erhalten sie eine Vergangenheit. Diese motiviert die momentanen Handlungsmotive, Werte und Normen, Bedürfnisse, Wünsche, Gefühle, Empfindungen und Überlegungen, so dass die Figuren Lebendigkeit erhalten. Dazu tragen auch Widersprüche in der Figur bei, Gegensätze innerhalb oder zwischen Denken, Sprechen, Körpersprache und Handeln, zwischen dem Selbstbild einer Figur und dem Bild anderer von ihr. Gegensätze werden nicht aufgehoben, sondern belassen, in Konflikten ausgetragen, in einem Reifungsprozess verbunden oder gelöst.

Deutliche Intertextualität, offene Schlüsse und Lesartmöglichkeiten können als Einladungen an den Leser verstanden werden. Spielerischer als in vorausgegangenen Texten erscheint im „Ro-

ten Ritter“ auch der Umgang des Autors mit autobiographischen Elementen. Man kann, auch unter Hinzunahme von Muschgs Aussagen im hier abgedruckten Interview (s. o.) davon ausgehen, dass diese eher unbewusst in den Schreibprozess miteingeflossen und erst dadurch vom Autor als solche explizit gekennzeichnet worden sind. Problematische Mutter-Sohn-Beziehungen, die sich durch Muschgs literarisches Œuvre ziehen, treten im „Roten Ritter“ untergeordnet auf und werden spielerisch verarbeitet. Damit hat Muschg sich von den engen Ich- und wirklichkeitsbezogenen Modellen gelöst.

Scheinbar folgt er wie in früheren literarischen Texten dem traditionellen Erzählmodell mit festen Figuren, einer Nachahmung der realen Welt, exakter Raum-Zeit-Darstellung etc. Die genaue Analyse zeigte aber, dass er dieses Modell von innen her entgrenzt, ähnlich, wie er es schon beim Vampirroman begonnen hat, aber tiefgreifender. Dieses spielerische Element zeigt die eigentliche Modernität von Adolf Muschgs Roman, die im Folgenden weitere Beachtung findet.

9.2. Erzählperspektive und Erzählzeit

Mit der Aussage „Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans“⁸³⁶ erklärt Kayser die Erzählperspektive zum „vielleicht wesentlichsten“⁸³⁷ Formprinzip des Romans. Muschg scheint diese Aussage als Spielanregung aufgegriffen zu haben und mit seinem Entwurf der „3 Eier“ als *übergeordnete Erzählinstanz* widerlegen zu wollen. Diese Erzählinstanz wird in einem eigenen Kapitel mit der Überschrift:

„Die 3 Eier. Worin die Agenten dieser Erzählung sich zeigen und erklären“
(Vgl. RR 104-115),

⁸³⁶ Wolfgang Kayser: Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise. In: DVJs 28, 1954, S. 417-474, hier S. 445.

⁸³⁷ Ebd.

als *konkrete Figur* aus drei Elementen mit Namen, Eigenschaften und Funktion vorgestellt: sie erzählt „die Fabel“ und wird als *auktorialer Erzähler*⁸³⁸ beschrieben, denn sie gibt raffende Berichte, Kommentare zum Geschehen und ist durch „*Allwissenheit*“ charakterisiert. Allerdings hat die Instanz „3 Eier“ eine Beziehung zur „Fabel“, indem sie einmal die Fabel erzählen, die schon besteht, dann aber selbst von dieser Fabel geschaffen worden sind: „Denn diese ist es, die sich ihr Organ gebildet hat“ (RR 110,22), erklärt ein Erzähler in einem *darüberstehenden Erzählniveau*, der ungenannt bleibt und von sich im Plural spricht. Dieser Erzähler tritt in einen Dialog mit den „3 Eiern“ und macht deutlich:

„Dann müsst ihr leider auch mit der Möglichkeit rechnen, dass die Fabel Euch in die Pfanne haut, wenn sich nichts anderes zu essen findet.“
(RR 114,18-20)

Ein Indiz dafür, dass der Dialog auf der *Metaebene* außerhalb des mittelalterlichen Geschehens abläuft⁸³⁹, ist die Kleinschreibung der Personalfürwörter und die inhaltliche *Vorausdeutung* auf das Sichtbarwerden der 3 Eier im Geschehen der Fabel als *Figuren, die darin mitwirken*. Diese Prophezeiung erfüllt sich, wie in der *Condwîr âmûrs*-Handlung geschildert (s. o.), während das Speisewunder auf *Munsalvaesche* stattfindet: die 3 Eier werden von *Gralsleuten* gefunden, zubereitet und gegessen (Vgl. RR 957,7-36). In dieser Situation berichten und kommentieren sie das Geschehen jedoch nicht – eine personale Erzählsituation liegt damit nicht vor.

⁸³⁸ Die Terminologie zur Erzählforschung folgt zu großen Teilen Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 4. Aufl. Göttingen 1989 (= UTB; 904), dazu ergänzend auch Gerard Genette: *Die Erzählung*. München 1994, Jürgen H. Petersen: *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart 1993 und Dorrit Cohn: *The Encirclement of Narrative. On Franz K. Stanzel's „Theorie des Erzählens“*. In: *Poetics Today* 2, 1981, S. 157-182 .

⁸³⁹ Dialoge auf der Metaebene des Erzählers, die den Leser aus der eigentlichen Erzählhandlung herausreißen und teilweise in die Metaebene direkt miteinbeziehen, findet man schon in mittelalterlichen Texten als Fiktionssignale. Green untersucht diese Fiktionssignale unter anderem in Wolframs „*Parzivâl*“. Vgl. Dennis H. Green: *Zum Erkennen und Verkennen von Ironie- und Fiktionssignalen in der höfischen Literatur*. In: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur* 1998, S. 35-56, hier S. 40f.

Stattdessen tritt die Erzählinstanz „3 Eier“ explizit in *personalen Erzählsituationen* auf, die in essayartige längere Kommentare zum Geschehen eingebettet sind. Hier dominieren Beschreibung, szenische Gestaltung und dialogische Partien. Auch werden Bewusstseinsprozesse der „Perspektivfigurdreiheit“ an manchen Stellen in *erlebter Rede* transparent gemacht. Teilweise tritt hier auch der übergeordnete *auktoriale Erzähler* (s. o.) hinzu, der kommentiert, rafft und souverän über Zeit, Raum, Gesamtgeschehen, das heißt auch über die „3 Eier“ und die „Fabel“ verfügt. Der „Tod“ der einen Erzählinstanz bedeutet hier nicht den „Tod“ des Romans, da der Roman in über- und nebeneinanderliegenden Ebenen *verschiedene Erzählinstanzen und Erzählsituationen* bereithält.

In der Herzloyde- und Condwîr âmûrs-Handlung findet man neben den genannten Erzählsituationen die *personale Erzählsituation* unter dem *point of view* verschiedener Romanfiguren, die auch die *erlebte Rede* miteinschließt. Die personale Erzählsituation prägt die beiden Handlungen. Beschreibung, szenische Gestaltung, Dialoge und die Darstellung von Bewusstseinsprozessen dominieren die Erzählung. Der „Rote Ritter“ enthält auch die *Ich-Erzählsituation* wie ein Briefroman, jedoch nur als übergeordnete Ebene in der Gâwân-Handlung, als Briefe von Gâwân an Ginover, die jeweils über viele Seiten gehen und ihre Eigenart zumeist nur durch Eingangs- und Schlussformel deutlich machen, bzw. als Zitate im Text wie der briefliche Austausch zwischen Itonjê und Gramovlanz.

Der oben mehrmals verwendete Terminus „erlebte Rede“ verweist schon auf die mit der Erzählperspektive verbundenen Aspekte *Redeform* und *Bewusstseinswiedergabe*. Als „Rede eines Erzählers, der berichtet, was seine Figuren sagen“⁸⁴⁰ ist jedem Roman ein *erstes narratives Erzählniveau* eigen. Ein *zweites* er-

⁸⁴⁰ Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. 3 Bde. München 1988 (Bd. 1) / 1989 (Bd. 2) / 1990 (Bd. 3) S. 150.

hält der „Rote Ritter“ durch die „3 Eier“, da auch sie als „Kinder der Fabel“ (RR 114,12) gelten. Wenn Sigûne aus einem höfischen Roman von Gottfried von Straßburg vorliest und Herzeloide Stellen daraus zitiert und kommentiert, handelt es sich um ein *drittes Erzählniveau*.

Vogt betont, für die neuere Erzählliteratur sei es besonders wichtig, *auf welche Weise* Personenrede oder Gedanken und Gefühle als „stumme Rede“ Ausdruck fänden. In der Condwîr âmûrs-Handlung herrscht *direkte Rede* als „dramatisches“ Element vor, das die Handlung szenisch gestaltet. Die Herzeloidehandlung wird dagegen von *indirekter Rede* bestimmt. Dies kann zum einen daran liegen, dass die Herzeloidehandlung einen Zeitraum von etwa mindestens 10 Jahren umfasst und schildert. Mit der bei der indirekten Rede möglichen *Raffung* lässt sich der *große Zeitraum* in einer Erzählspannung halten. Zum anderen weisen *Paratexte* auf eine *distanzierte Haltung* des Autors zur Herzeloidefigur hin. Wenn man den autobiographischen Aussagen und den Kommentaren des Autors zu seinem Werk die Geltung *paratextueller Intertextualität* einräumt, erhält die These der Distanzhaltung Bestätigung und findet sich auf der Ebene der Bewusstseinswiedergabe in der verwendeten 3. *Person* für das Redesubjekt Herzeloide umgesetzt wieder. Die in den beiden Handlungen jeweils vorherrschenden Redeformen ergänzen die Charaktere der weiblichen Protagonisten: Condwîr âmûrs' Offenheit und Gesprächigkeit ebenso wie Herzeloides Verschlossenheit.

Innerhalb beider Handlungsstränge findet man jeweils Übereinstimmungen hinsichtlich der Gedanken- und Gefühlswiedergabe. Kombiniert werden jeweils *psycho-narration*, die bildhafte Erzählung von Bewusstseinszuständen, *quoted-monologue* bzw. *Innerer Monolog* oder auch *stream of consciousness* genannt, die

stumme direkte Rede, und *narrated monologue*, die einfache erlebte Rede.⁸⁴¹

Bei der Erzählperspektive (s. o.) und in der Textanalyse (s. o.) ist die Spannung zwischen dem Geschehen, der Fabel, und seiner erzählerischen Bewältigung durch die Erzählinstanz „3 Eier“ im „Roten Ritter“ angesprochen worden (Vgl. RR 104-115). Es handelt sich um eine der Literatur eigene Spannung zwischen Erzählaussage und Erzählakt.⁸⁴² In den beiden untersuchten Handlungssträngen (s. o.) variiert das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Sowohl *zeitdeckendes Erzählen* kommt vor, beispielsweise bei der Wiedergabe direkter Rede, *zeitdehnendes Erzählen* auch, wenn Bewusstseinsprozesse beschrieben werden, und vor allem als das Zeitgerüst der Gesamthandlung zusammenhaltende Erzählprinzip das *zeitraffende Erzählen*. Übereinstimmend wird zusätzlich zur *Dauer* die *chronologische Abfolge* der erzählten Ereignisse im narrativen Diskurs teilweise verändert. *Rückwendungen* und *Vorausdeutungen* findet man in der Herzeloide- und in der Condwîr âmûrs-Handlung.

Durch die Kombination verschiedener Erzählperspektiven, Erzählsituationen, Erzählniveaus, Redeformen, Gedanken- und Gefühlswiedergaben, Erzählzeitformen und -abfolgen erscheint der Erzähltext beider untersuchter Handlungsteile nicht als eine geschlossene Struktur. Mithilfe dieser Erzähltechniken wird die Offenheit bzw. die prozessuale Qualität des Werkes betont. Die Leserrolle und ihr Beitrag zur Sinnkonstitution im Lektürevorgang werden bedeutsam. Einen expliziten Hinweis auf diese Relevanz gibt das Inhaltsverzeichnis: Es enthält die Kapitelüberschrift zu einem Kapitel, das noch erdacht werden muss, und zwar vom Leser:

⁸⁴¹ Vgl. zu der Terminologie mit ausführlicher Darstellung zu den drei Techniken Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrating Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978, S. 58-110.

„DER LESER. Worin die Hauptperson dieses Buches ihr Geheimnis verrät und das Hundert voll macht (hic et ubique)“
(RR 1006,18f.)

Hier spielt der Autor mit seiner Rolle und schaltet sich als ordnende Instanz in einer über dem Erzählgeschehen stehenden Ebene ein, ein Hinweis auf die Bedeutung des Autors beim Umgang mit einem literarischen Text.

9.3 Zentrale Motive

9.3.1. Fremdbestimmung versus Selbstbestimmung

Zwar werden Herzeloide und Condwîr âmûrs bei Wolfram als aktive Regentinnen in die Handlung eingeführt, die ihren Mann selbst wählen, doch nach der Heirat treten sie in den Hintergrund und überlassen dem Mann die Aktivität.

Im „Roten Ritter“ denkt und handelt Herzeloide als Gralstochter entsprechend der Gralsnormen. Innerhalb des Gralssystems sucht sie sich als Rolle und Lebenssinn aus, Gottesmutter des neuen Welterlösers zu sein. Ohne sich nach dem Gral zu richten, nimmt sie Sigûne mit sich, heiratet Gahmuret und will ihre sexuelle Lust ausleben. Condwîr âmûrs` dagegen richtet ihr Leben nach eigenen Lebensprinzipien aus, zu denen insbesondere die Freiheit der eigenen Person zählt. Sie geht auf die Bedürfnisse anderer ein und versucht dabei sich treu zu bleiben. In Wolframs literarischen Texten findet Condwîr âmûrs` Verhalten keine Parallele und er ist auch für das Verhalten einer Frau im Mittelalter kaum vorstellbar. Muschg zeigt hier, wie er es nennt, eine „Zeitgenossenschaft mit meiner Zeitperiode im Medium einer *scheinbar* längst vergangenen“⁸⁴³. Darüber hinaus verdeutlicht die Darstellung der Herzeloide und der Condwîr Muschgs Kritik und Ideal hinsichtlich einer Gesellschafts-

⁸⁴² Vgl. zu dieser temporalen Spannung Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. 8. Aufl. Stuttgart 1991, S. 22.

⁸⁴³ Muschg 1994h, S. 122.

politik, hinter denen auch sein diesbezügliches Interesse und Engagement stehen. So beantwortet er die Frage, was er dem „Parzivâl“-Stoff zu bieten hatte, mit:

„auch Stoff, der nicht nur mein eigener war: die nachhaltige Desillusion politischer Wunschbilder; die Entzivilisierung des allgemeinen Lebensstils bei galoppierendem Schwund der ökologischen Lebensgrundlagen; ein großes Abschwimmen von Orientierungsmarken und Leitlinien; eine dramatische Abnahme der Zukunft bei zunehmender Verdunkelung der Gegenwart“⁸⁴⁴

Konkret gilt Muschgs Kritik im „Roten Ritter“ vor allem dem Gralssystem. Wie in zahlreichen anderen seiner literarischen Texte zeigt Muschg im „Roten Ritter“, wie sich Machtstrukturen auf der Makroebene im Mikrokosmos, das heißt auf das Leben einzelner Figuren, hier Herzloyde, auswirken (s. o.).

Den Anspruch des Grals, eine eigene Weltordnung durchzusetzen, bezeichnet Muschg als „abgetakelt und verdorben“⁸⁴⁵. Dessen diktatorisches System wertet er als lebensfeindlich und unmenschlich. Auch zeigt er daran, wie das Gefühl für Selbstwert, Selbstbestimmung und Mitmenschlichkeit einer Funktionalisierung der Umwelt, Pflichtbewusstsein und Gehorsam dem System gegenüber gewichen sind. An Condwîr âmûrs und Herzloyde stellt er die Schwierigkeiten einer Überwindung dar. Condwîr âmûrs' Werte, ihre Lebensart und ihre demokratische Regentschaft konstruiert Muschg als Gegenentwurf und Teil des „Märchens“, als das er die Condwîr âmûrs-Handlung versteht, damit darin, wie er sagt, „unser gemeinsames Gedächtnis die Erinnerung an das Mögliche aufhebt“⁸⁴⁶.

9.3.2. Körper und Fremdkörper

Wie oben erwähnt, verhalten sich Herzloyde und Condwîr âmûrs in beiden Erzählwerken zu Beginn ihres Auftretens teilweise unkonventionell. Bei Wolfram erscheinen sie auch dabei als in-

⁸⁴⁴ Ebd., S. 37f.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 127.

⁸⁴⁶ Muschg 1994d, S. 100.

tegrierte Mitglieder der höfischen Gesellschaft. Durch die erfüllte Liebe zu ihrem Mann werden beide Frauenfiguren dort zu tugendhaften Ehefrauen, die sich den Konventionen und Erwartungen an sie anpassen. Gahmurets Tod führt bei Herzeloide wieder zu einem unkonventionellen Verhalten, das sie in der höfischen Gesellschaft nun zum Fremdkörper werden lässt. Mit dem Umzug nach Soltâne wird dieser Status deutlich. Auch in Soltâne wirkt Herzeloide wie ein Fremdkörper und findet zu Parzivâls Erlebniswelt keinen Zugang. Sie ist sich zudem selbst fremd - im Widerstreit gegenüber Parzivâl zwischen Selbstaufgabe und Egoismus, Freigeben und Vereinnahmen, Fürsorge und Misstrauen hin- und hergerissen.

Im „Roten Ritter“ bewegt sich Herzeloide von Anfang an als Fremdkörper in der höfischen Gesellschaft. So sieht sie sich auch selbst, denn sie fühlt sich als etwas Besseres. Sie ist auf dem Gral körper- und lustfeindlich erzogen worden. Die Bedürfnisse ihres Körpers und Ganzheitlichkeit sind ihr fremd. Ihren Körper setzt sie für ihre Ziele ein. Als sie bei Gahmuret ihren „Sexualtrieb“ zulässt und dies seiner Gleichgültigkeit ihr gegenüber begegnet, realisiert sie ihr Verhalten als gralsfremd und benutzt ihren Körper gralskonform, um Gottesmutter des neuen Heilands zu werden. Die Widersprüchlichkeit zwischen ihrem Bedürfnis, Gefühle auszuleben und den Prinzipien des Grals, die auch ihre sind, vermag Herzeloide nicht zu lösen. Sie erlaubt sich nur als Parzivâl klein ist, ihm ihre Liebe zu zeigen. Seine sexuelle Reifung lässt den körperlichen Kontakt zu ihm für sie zu einem Problem werden. Darüber hinaus sieht Herzeloide in Parzivâls sexuellen Regungen eine Gefährdung der für ihn zgedachten Aufgabe als Erlöser und versucht, ihn davon abzulenken.

Condwîr âmûrs erscheint im „Roten Ritter“ als Fremdkörper, der nur bei einem Teil der höfischen Gesellschaft Anerkennung findet. Als solcher lebt und vertritt sie ihre Prinzipien: Demo-

kratie, Freiheit jeder Person, Treue zu sich selbst und Gleichberechtigung. Sie lehnt die Lebensart und die Normen der Gralsgesellschaft und der Artûsgesellschaft ab. Beide Gesellschaften erscheinen ihr wie realitätsferne Systeme, deren Mitglieder sich selbst fremd bleiben. Während Condwîr âmûrs die Artûsgesellschaft nicht ernst nimmt, ängstigt sie sich vor der Gralsgesellschaft. Die Gralsmitglieder nimmt sie als funktionalisierte Personen wahr, die Bedürfnisse ihres Körper unterdrücken und fremdbestimmt leben, indem sie sich bedingungslos den Gralsnormen unterwerfen. Indem Condwîr âmûrs ihr Fremdsein auf Munsalvaesche akzeptiert und sich treu bleibt, hilft sie Parzivâl, zu sich zu finden und die Macht des Grals zu brechen.

Das Motiv „Fremdkörper“ zieht sich durch Muschgs gesamtes literarisches Œuvre. Als Fremdkörper erscheinen Figuren in fremder Umgebung, soziale und politische Außenseiter, die Entfremdung einer Figur von seiner Umwelt und vom Leben. Muschgs Fremdkörper-Darstellungen stehen nach Ricker-Abderhalden als Zeichen für eine allgemein innere Entfremdung.⁸⁴⁷ Die Entfremdung von der eigenen Körperlichkeit als Auflösung der leibseelischen Einheit erscheint in Muschgs literarischen Texten oft in Form von Krankheiten.⁸⁴⁸ Konkret übt Muschg anhand gesellschaftlicher Außenseiter Kritik an bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften.⁸⁴⁹ Das Fremdkörper-Motiv zeigt sich auch in allen literarischen Texten Adolf Muschgs in Verfremdungen von Sprache und Aussage, beispielsweise im „Roten Ritter“ an Herzloydes Mittelhochdeutsch oder ihren derb-umgangssprachlichen Redewendungen. Durch sprachliche Fremdkör-

⁸⁴⁷ Vgl. Ricker-Abderhalden 1979b, S. 72f.

⁸⁴⁸ Bei den Krankheiten handelt es sich um psychische und psychosomatische. Vgl. ebd., S. 78f.

⁸⁴⁹ Vgl. ebd., S. 76f.

per wird der Lesefluss aufgehalten und der Rezipient zur Reflexion angeregt.⁸⁵⁰

Ein zentrales Thema ist bei Muschg auch der Kontakt von Europäern mit einer fremden, außereuropäischen, insbesondere der japanischen Kultur. Die Vorliebe für die japanische Kultur hat mit Muschgs autobiografischem Hintergrund zu tun. Dort, in dieser Fremde, sucht er selbst nach eigenen Angaben seit seiner Kindheit das, was ihm „zu Hause fehlte“.⁸⁵¹ Diese Fremde stellt Muschg fremdartig genug dar, dass es reizvoll erscheint und vertraut genug, damit es dem Rezipienten nicht unverständlich bleibt.⁸⁵²

Die Fremdkörper in Muschgs literarischen Texten sind positive „Störfaktoren“: Sie verlangen nach der Aufmerksamkeit des Lesers, um ihn in ein Spiel der Auseinandersetzung mit ihnen und mit sich selbst einzubinden.

9.3.3. Sich im anderen finden

Bei Wolfram suchen Herzeloide und Condwîr âmûrs ihren Lebenssinn in der Liebe zum Mann. Condwîr âmûrs wird dadurch zur Gralskönigin erhöht, Herzeloide für ihre treue Liebe zu Gahmuret mit dem ewigen Leben bei Gott belohnt.

Im „Roten Ritter“ will Herzeloide zuerst in der Liebe zu Gahmuret ihren Lebensinhalt finden. Dafür sucht sie Gemeinsamkeiten zwischen sich und ihm. Weil sie keine „Verwandtschaft“ oder Einheit zu Gahmuret herzustellen vermag, möchte sie von ihm ein Kind, zu dem eine Einheit von Anfang an besteht. Seelenverwandt fühlt sich Herzeloide zur Muttergottes und zu

⁸⁵⁰ Im Kapitel zum Spielgedanken werden dazu mehrere Beispiele genannt. Vgl. Kap. 8.5

⁸⁵¹ Adolf Muschg (1986c): Das Verhältnis Literaturwissenschaftler - Autor. In: London German Studies, Nr. 3, 1986, S. 180-193.

⁸⁵² Vgl. Eberhard Scheiffele (1989a): *Im Sommer des Hasen*. - Muschgs interkultureller Heimatroman. In: Dierks 1989a, S. 82-100, hier S. 82f.

Klinschor: Wie die Muttergottes fühlt sie sich als etwas „Höheres“ als ihre Mitmenschen und zur Mutter eines Erlösers erwählt; wie Klinschor schaut sie auf ihre Mitmenschen herab und setzt diese gerne zur Durchsetzung ihrer eigenen Ziele ein. In Parzivâl will sich Herzeloyde wiederfinden, denn er ist ihr Lebenssinn und soll ihr ein ewiges Leben als Gottesmutter garantieren, doch mit zunehmendem Alter wird er ihr fremder. Als sie die Zuversicht hat, dass er sich doch ihren Zielen entsprechend entwickelt, sieht sie ihren Lebenssinn vollendet und stirbt.

Condwîr âmûrs und Parzivâl werden über eine Beziehung als Verwandte, als Geschwister zu Liebenden. Mit Parzivâl sieht Condwîr âmûrs ihren Lebenssinn darin, gemeinsam neue Wege des Regierens zu suchen. Als Parzivâl sich zurückzieht und ihr fremd wird, akzeptiert sie ihn so und wird ihm in seinem „Anderssein“ verwandt, so dass er in ihr Halt findet. Nach seiner Rückkehr sorgt sie dafür, dass sie sich über die Verwandtschaft im Anderssein wieder kennen- und liebenlernen. Wenn sich Parzivâl schwach fühlt, erreicht Condwîr âmûrs durch eine Annäherung in Mutterrolle, dass er ihre Stärke akzeptiert, seine Schwäche zeigt und so wieder zu sich finden kann.

10. Gegenspieler, Mitspieler und das Spiel des Textes

10.1. Der Spielgedanke auf inhaltlicher Ebene: Herzeloide- und Condwîr âmûrs-Handlung

Condwîr âmûrs' Auflehnen gegen Clâmidês Heiratsbegehren und ihr nächtlicher Besuch an Parzivâls Bett sind bei Wolfram Handlungselemente, in denen höfische Tradition angezweifelt wird.

Bei Herzeloide sind dies ihre Werbung um Gahmuret, ihre Reaktion auf die Nachricht von Gahmurets Tod und ihr Rückzug nach Soltâne. Hinter diesen Verhaltensweisen stehen Gefühle, jedoch kein bewusstes Infragestellen oder Spielen mit Gegebenheiten. Im „Roten Ritter“ erklärt Sigûne, Herzeloide wisse nicht, wie man spiele. „Spielregeln“ der höfischen Gesellschaft übertritt Herzeloide, um Gahmuret zum Mann zu gewinnen, indem sie ihn beispielsweise während der Gerichtsverhandlung aufsucht, um ihn zur Heirat zu überreden. Sie spielt mit Personen aus ihrer Umgebung, indem sie diese für ihre Ziele einsetzt. Spielen als Selbstzweck oder um neue Lebensmöglichkeiten zu entdecken, passt nicht zur Gralsart. Auch für Sigûnes und Schiônatanlanders Minnespiele und Parzivâls Spiel mit Elementen aus der Natur hat Herzeloide kein Verständnis.

Condwîr âmûrs dagegen fragt und spielt im „Roten Ritter“ selbst in scheinbar ausweglosen Situationen. Trotz der Not in ihrem Land lehnt sie Clâmidê ab. Spielerisch inszeniert sie bei Parzivâls Ankunft ein formvollendetes Essen ohne Speisen und versucht den Feind mit einem von Kerzen erleuchteten Bett zu provozieren. Condwîr âmûrs stellt die Rolle der höfischen Dame in Frage, indem sie ihre persönliche Entscheidungsfreiheit über die Verantwortung für den Bestand des traditionellen Königtums stellt. Das Bedürfnis ihrer Kinder, mit Lâhelîn und Trevrizent als Pferden Ritter zu spielen, unterstützt sie ebenso wie deren Spielen auf Munsalvaesche und bei der Artûs-

gesellschaft als Ausprobieren von Lebensmöglichkeiten, eigenen Kräften und grundsätzlich als deren „Recht auf eigenen Sinn“ (RR 868,3). Gesellschaftspolitisch stellt Condwîr âmûrs ihre ererbte Position als Königin in Frage. Sie öffnet den Weg für eine Demokratie und damit eine neue Form von Regentschaft. Anregungen und Anfragen begrüßt sie als Entwicklungspotentiale. Die Spiele der Artûsgesellschaft kritisiert sie als Selbstbetrug und Flucht vor der Realität.

10.2. Der Text als Spiel

Muschg bezeichnet Wolframs Parzivâlroman als „Medium“ für seine Parzivâl-Rezeption und dessen Spielzeit Mittelalter als „eine *scheinbar* längst vergangene Zeitperiode“⁸⁵³. Sein Roman übernimmt Wolframs Parzivâlhandlung als Gerüst. Wolframs „Parzivâl“ wird jedoch von Muschg nicht einfach, wie Classen annimmt, als Spiegel der modernen Welt verwendet⁸⁵⁴ und auch nicht entsprechend Obermeiers Annahme⁸⁵⁵ als „Variation“ sukzessive modernisiert⁸⁵⁶. Muschg erklärt, die Zeit, in der der „Rote Ritter“ spiele, sei „eine Wolfram-Referenz, nichts weiter“⁸⁵⁷. Natürlich handelt es sich um einen tieferen Bezug zur Vorlage – Muschg kokettiert und provoziert mit seiner Aussage. Die Spielzeit bedeutet jedoch mehr als bloße Referenz: Die Handlung ist durch die mittelalterliche Kultur geprägt und nur vor diesem Hintergrund nachvollziehbar. Das gilt beispielsweise für die höfischen Sitten und Gebräuche. Der Parzivâlstoff ist der „Archetypus“⁸⁵⁸ für Adolf Muschgs Parzivalroman. Hinzu kommt, dass die typisch mittelalterlichen Handlungssequenzen zusammen mit der Spielzeit eine stimmige Fiktion ergeben, die

⁸⁵³ Vgl. Muschg 1994h, S. 122. Vgl. Kap. 3.3.

⁸⁵⁴ Vgl. Classen 1996.

⁸⁵⁵ Vgl. Obermeier 1996.

⁸⁵⁶ Vgl. Kap. 3.3.

⁸⁵⁷ Muschg 1994h, S. 123.

⁸⁵⁸ Muschg 1994k, S. 37.

dann umso wirkungsvoller von Elementen aus anderen Zeiten und Erzählstilen unterbrochen und als Fiktion kenntlich gemacht wird. Die Wahl der Spielzeit erhöht die Wirkung des „Roten Ritters“ als Spiel. Dem Leser wird so eine doppelte Fiktion geboten.⁸⁵⁹

Gegenwartsspezifische Elemente können dem Leser bei seiner Lektüre des „Roten Ritters“ als Vertrautes erscheinen, aber auch als parodistische Elemente entsprechend der Parodie-Definition von Verweyen und Witting.⁸⁶⁰ Die Spielzeit Mittelalter wiederum bietet dem Leser durch den vermeintlichen Abstand zum Heute die Möglichkeit, im Schutz der Geschichte Verhaltensmöglichkeiten für die eigene Gegenwart und Zukunft zu probieren. Der Rezipient muss sich so vor einem Infragestellen von Werten und Ausprobieren von Möglichkeiten ohne Boden und Absicherung nicht fürchten. Die Figuren geben dem Rezipienten Schutz, indem sie so konstruiert sind, dass sie oberflächlich gesehen in das Mittelalter gehören, auf der tieferen Ebene aber in die Gegenwart des jeweiligen Rezipienten zielen. Muschg spricht in diesem Zusammenhang vom

„Schein umfassender Rückblende [...], in dem ich mir und andern die Fabel am leichtesten vergegenwärtigen konnte“⁸⁶¹.

Der Schein hat Muschg beim Schreiben als Versteck gedient. Aus diesem Schutz fällt für den Produzenten wie für die Rezipienten eine Annäherung an die Romanfiguren leichter, in der er anhand der Figuren eigene Verhaltensmöglichkeiten durchspielen und dargestellte Verhaltensmöglichkeiten nachspielen kann.

Seinen Schreibvorgang bezeichnet Muschg als „Spielen“, Wolframs „Parzivâl“ als „Spielfeld“⁸⁶², das Mittelalter des „Roten

⁸⁵⁹ Vgl. Muschg 1994h, S. 123. Vgl. auch Kap. 3.3.

⁸⁶⁰ Parodie wird demnach als kritische Textverarbeitung verstanden, als eine komisch bestimmte Auseinandersetzung mit der Textvorlage in einem neuen Text. Vgl. Theodor Verweyen/Gunther Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979.

⁸⁶¹ Ebd.

Ritters" als „eine Spielvorgabe“⁸⁶³ und er spricht vom „Spiel des Kunstwerks“⁸⁶⁴.

Muschg wählt einen Mittelweg zwischen dem *homo ludens*, dem Verständnis des Menschen als Spieler entsprechend der Definition von Johann Huizinga⁸⁶⁵ und der *natura ludens*, dem Holismus des Spiels nach einer Theorie von Eigen und Winkler⁸⁶⁶. Er realisiert diesen Weg, indem er vom Spiel des Kunstwerks per sé spricht, aber auch von der freien Entscheidung des Rezipienten, ob und wie er mitspielen wolle und ob er sich vom Kunstwerk mitspielen lasse. Muschg charakterisiert das Verhältnis zu Wolframs Parzivalstoff als eine Gradwanderung zwischen Erzählen und Erzähltwerden, Spielen und Mitgespieltwerden⁸⁶⁷.

„Spiel“ – dieser Begriff durchzieht den „Roten Ritter“ und ist dem Roman in einem Motto⁸⁶⁸ vorangestellt:

„AL-HAFI: ... Heißt das spielen?

NATHAN: Schwerlich wohl; Heißt mit dem Spiele spielen.“

(RR 7,3-5)

Das Motto ist Lessings „Nathan der Weise“ in leicht veränderter Form entnommen.⁸⁶⁹ Dort heißt es: „mit dem Spielen spielen“, und der Dialogauszug zwischen dem Derwisch Al-Hafi und Nathan bezieht sich auf das Verhalten eines Bekannten beim Schachspiel: Der Bekannte hat ein Spiel als Verlierer beendet, obwohl er noch Spielchancen gehabt hat. Von Al-Hafi darauf angesprochen, erklärt er, er wolle „matt nun einmal sein“.

⁸⁶² Muschg 1994k, S. 35.

⁸⁶³ Muschg 1994h, S. 124.

⁸⁶⁴ Muschg 1994k, S. 37.

⁸⁶⁵ Vgl. Huizinga 1956; Vgl. Kap. 4.

⁸⁶⁶ Vgl. Eigen / Winkler 1990; Vgl. Kap. 4.

⁸⁶⁷ Vgl. ebd., S. 41-48.

⁸⁶⁸ Vgl. zur Funktion des Mottos als Paratext Burkhard Moennighoff (1997c): Paratexte. In: Arnold/Detering 1997, S. 349-356, hier S. 354f. Vgl. auch Walther Rehm: Mottostudien. In: Ders. 1964, S. 215-248.

⁸⁶⁹ Vgl. Nathan der Weise von Gotthold Ephraim Lessing. Studienausgabe. Stuttgart 1981, 2. Aufzug, 9. Auftritt.

Muschg spielt mit dem Zitat. Seine Bedeutung im Prätext verändert er. Während Nathan im Originaltext kritisiert, dass der Schachspieler, von dem ihm Al-Hafi erzählt, das Spielen nicht ernst nimmt, spricht Nathan im Textausschnitt bzw. Motto im „Roten Ritter“ davon, dass „das“ nicht heißt zu spielen, sondern *mit dem Spiele* zu spielen. Der Zusammenhang aus dem „Nathan“ wird dabei nicht berücksichtigt. Was nun ist mit „das“ und dem „*Spiele*“ gemeint? Das Wort „das“ bezieht sich der Funktion des Mottos gemäß auf den gesamten Roman. Aufgrund des in seinem Titel angekündigten Merkmals, Parzivâl-Rezeption zu sein, spricht die Frage „Heißt das spielen?“ die Textrezeption an und zwar allgemein, das heißt übertragbar auf die „Rezeptions-Produktion“ Adolf Muschgs und die vom Autor erwartete aktive Rezeption des „Roten Ritters“ durch den Leser.

Das „*Spiele*“ ist danach die Parzivâlgeschichte – bezogen auf den Autor der Parzivâl-Roman Wolframs und bezogen auf den Leser der „Rote Ritter“ Adolf Muschgs.⁸⁷⁰ „Mit dem Spiele spielen“ bedeutet, eigene Regeln aufzustellen, das Spiel nach eigenen Kriterien zu variieren, ihm ein „Gegenspiel“ anzubieten. Nach Muschg hat seine „Parzivâl“-Rezeption

„nur einen reellen Gegenspieler: seinen Leser; und gerade der wird zum Komplizen, zum Mitspieler entwickelt“⁸⁷¹

Der „Rote Ritter“ lässt sich als Produkt eines gespielten Spiels mit dem „Parzivâl“ bezeichnen. Muschg fordert den Rezipienten mit seinem vorangestellten Motto auf, mit dem „Roten Ritter“ Gleiches zu versuchen. Denn während Dichtung die Konstruktion von Möglichem bedeutet, handelt es sich bei der Rezeption um die Bereitschaft, mitzuspielen, sich auf Fiktion als ein Spiel mit eigenen Regeln, als eine eigene Welt einzulassen.

⁸⁷⁰ Vgl. dazu auch RR 108.

⁸⁷¹ Muschg 1994f, S. 85

10.3 Spielregeln und Spielarten

Jedes Spiel hat zumindest eine Regel. Auch wenn Caillois zwischen geregelten und fiktiven Spielen trennt⁸⁷², unterliegt jedes Spiel der Regel, die es gleichzeitig definiert: Es muss als ein Tun in einer von der Realität und dem Ernst abgehobenen eigenen Welt verstanden werden. Handelt es sich um ein fiktives Spiel, und darum geht es hier bei dem Verständnis von Literatur als Spiel, ist es bedeutsam, dass es vom Spielenden als ein „*als ob*“ verstanden wird. Geschieht das nicht, kann dies in weitreichender Folge zu Wahrnehmungsstörungen führen, zu einer Verwechslung oder Vermischung der Wirklichkeiten, der realen und der fiktiven Welt. Um das zu verhindern, ist die Definition und Voraussetzung wichtig, dass ein Spiel ein Kampf um etwas oder eine Darstellung von etwas ist⁸⁷³ und dass es in einem Spielfeld und Spielraum, das heißt innerhalb räumlicher und zeitlicher Begrenzung stattfindet.⁸⁷⁴ Die Romaneröffnung dient hier als Hinweis auf das Betreten des Spielraumes mit Spiel-Regeln, die rituelle Implikationen bedeuten. Die Spielregeln stehen jedoch auch „auf dem Spiel“, denn sie werden getestet bzw. hinterfragt.

Braungart nimmt bei der Untersuchung der Verbindung zwischen Spiel und Ritual Huizingas Zitat, dass eine „wesentliche und ursprüngliche Identität von Spiel und Ritus“⁸⁷⁵ bestehe, auf und betont mit diesem den Bezug von Spiel und Ritual zur liturgischen Feier, zum kultischen Ritual als einem „Kunstwerk mit Selbstzweck“⁸⁷⁶. Trotz der Nähe zum Ritual zeichnet sich ein Spiel durch Variabilität und eine gewisse Labilität aus. Auch der Spielende muss dabei in den Blick genommen werden,

⁸⁷² Vgl. Caillois 1958 in: Hans Scheuerl (Hg.): Das Spiel. Bd. 2. Die Theorie des Spiels. Weinheim 1991, S. 161f.

⁸⁷³ Vgl. Huizinga 1938 in: Scheuerl 1991, S. 148.

⁸⁷⁴ Vgl. Caillois 1958 in: Scheuerl 1991, S. 160 u. 163 u. vgl. Buytendijk 1933 in: Scheuerl 1991, S. 139.

⁸⁷⁵ Huizinga 1956, S. 29.

⁸⁷⁶ Braungart 1996, S.230.

denn er agiert in den Abläufen, denen ein labiler und ambivalenter Schwebezustand eigen ist⁸⁷⁷:

„Verlangt wird bei allen Spielen eine Sensibilität für die Selbständigkeit und allzeit gefährdete schwebende Gleichgewichtslage des Spielverlaufs. Man kann ihn nicht einfach willkürlich „in die Hand nehmen“, nicht „machen“. Man muß zu seinem Gelingen gezielte, aber behutsame Impulse beitragen [...]. Das Können des Spielers [...]: Er muß nicht nur tun, sondern auch lassen können [...] - ein Nichtkönnen können“⁸⁷⁸

Ein Spiel, das verdeutlicht Scheuerl hier prägnant, kann nur gelingen, wenn der Spieler seine Rolle als Spieler an- und einnimmt und sich dabei an Bedingungen hält, die den Charakter eines Spiels mit ausmachen. Braungart spricht dabei von „Ritual“ im Sinne von Festlegungen, Grenzen und Ordnungen.⁸⁷⁹ Das Ritual bietet den abgegrenzten „Schonraum“, den das Spiel als Grundlage, Ausgangskordinaten und schließlich als einen Raum benötigt, in dem Übertretungen und Entgrenzungen ausgetestet werden können.⁸⁸⁰

Muschg hat als Rezipient und Spieler bzw. Mitspieler und Gegenspieler des „Parzivâls“ ein Spiel gespielt, dessen Ergebnis der „Rote Ritter“ ist. Als Produzent möchte er den Rezipienten seines Werkes anregen, ähnliches zu tun, dabei ebenfalls Spieler zu sein, dem „Roten Ritter“ ein Gegenspieler sein zu wollen, der zum Mitspieler wird, der sich auf das Spiel einlässt, darin eintaucht, aber das „als ob“ als Abstand berücksichtigt.⁸⁸¹

In mehreren Texten erklärt Muschg, er habe sich zu Beginn der Arbeit am „Roten Ritter“ in einer persönlichen Krise befunden

⁸⁷⁷ Vgl. Scheuerl 1974 in: ders., 1997, S. 207.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 208. Der Ausdruck „ein Nichtkönnen können“ stammt von Hans Bohnenkamp (Vgl. Hans Bohnenkamp: Spiel und Erziehung. In: Das Spiel 1959, S. 43-62).

⁸⁷⁹ Vgl. Braungart 1996, S. 19-21 zur Beziehung von Literatur und Ritual.

⁸⁸⁰ Das Ritual bildet im Spiel den Schonraum und das Entwicklungspotential. In der Spannung von Raumgebung und Begrenzung kann der Spieler suchen und erproben. Erikson hat diesen Gedanken der Selbsterziehung im von Ritualen geprägten Spiel am Kinderspiel exemplifiziert. Vgl. Erik H. Erikson: Kinderspiel und politische Phantasie. Stufen der Ritualisierung der Realität. Frankfurt/M. 1978.

⁸⁸¹ Vgl. Muschg 1994f, S. 85f.

und im Spiel mit Wolframs Parzivälroman für sich neuen Boden gefunden. In Figuren aus dem „Parziväl“ habe er seine Vergangenheit wie eine Rolle durchspielen, reflektieren und verarbeiten können. Gleichzeitig wäre so sein Möglichkeitssinn geweckt worden und dieser habe ihm von den Romanfiguren aus neue Wege zeigen können.⁸⁸² Diese Erklärung ist als Aussage eines Produzenten zu verstehen, die aus der Perspektive eines Rezipienten getroffen wird. Muschg spricht für seinen Schreibprozess das Zusammenwirken von Wolframs „Parziväl“, der eigenen Autobiographie und Person an. Diese Einflüsse lassen sich als Formen spielerischer Intertextualität (s. o.) in den untersuchten Handlungssequenzen im „Roten Ritter“ erkennen. Es handelt sich dabei jedoch nur um einen Teil der Intertextualitätsformen, die in Muschgs Parzivälrezeption vorkommen (s. o.). Reicherts Äußerung zu Gottfried Kellers „Züricher Novellen“ gilt auch für Muschgs „Roten Ritter“:

„Selbst wenn Keller die Absicht gehabt hätte, ein Bild des mittelalterlichen Zürich mit antiquarischer Treue zu zeichnen, hätte er mit aller erreichbaren Quellenkenntnis nichts Besseres schaffen können als ein idealisiertes Bild seiner Gegenwart im historischen Gewande.“⁸⁸³

Im „Roten Ritter“ sind die Zeitebenen Mittelalter und Gegenwart enthalten. Durch Wechsel, Mischung und das Nebeneinanderstehen beider Ebenen bricht Muschg das Geschehen. Jeweils der Wechsel zu einer anderen Zeitebene bewirkt einen Bruch und stellt jeweils die andere Ebene als Fremdkörper dar. So wird das traditionelle Erzählmodell von innen her entgrenzt. Der „Rote Ritter“ ist Muschgs Spiel als Handlung und Ergebnis zugleich. Der Roman führt weiter als die einem Roman eigentümlichen Spiele, beispielsweise den Wechsel des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, Variationen hinsichtlich der Bewusstseinswiedergabe, wechselnde Erzählperspektiven und Erzählsituationen, und den rezeptionstypischen Verfahren, wie Erweiterungen, Verfremdung, Leerstellenfüllung, Änderungen der

⁸⁸² Vgl. Muschg 1994g.

⁸⁸³ Reichert 1962, S. 367.

Figurenkonstellation, Ausbau der Figurencharaktere. Der Autor hat sich beispielsweise mit den „3 Eiern“ eine Erzählinstanz geschaffen, die seine Fabulierlust auf pragmatischer und lexikalisch-semanticischer Ebene angeregt hat (s. o.): die „3 Eier“ ähneln gleichzeitig der Gestalt der Gralsburg (s.o.); ihre Namen Dipekâ, Kadipê und Pekadî sind das Ergebnis eines Spiels mit den drei Silben „di“, „pe“, „ka“; sie ärgern einander; sie werden als Rühreier von den Gralsleuten verzehrt etc. Die weiteren Spiele im „Roten Ritter“ lassen sich, Intertextualität ausgenommen, in drei Bereiche gliedern:

- a. *Spiele der Figuren*
- b. Innertextuelle Verweise
- c. Sprachspiele

10.3.1. **Spielbereich a: Spiele der Figuren**

Die *Spiele der Figuren* entstammen der inhaltlichen Ebene des Romans, genauer der lexikalisch-semanticischen. Damit stehen sie in keinem direkten Bezug zum eigentlichen Verständnis des Kunstwerkes als Spiel (s. o.). Sie lassen sich unter die Spiel-Definition Huizingas (s. o.) vom *homo ludens* fassen, nach der das „Spiel“ als freiwillige, regelhafte Handlung mit dem Ziel in sich selber verstanden wird, das Spannung, Freude und das Bewusstsein des Außergewöhnlichen vermittelt. Die genannten Spiele gehören in die Formen „Verkleidung“ und „Wettkampf“, die Caillois als *Mimicry* und *Agôn* bezeichnet. Caillois teilt Spiele in vier Formen ein: *Agôn* (= *Kampf*), *Alea* (= *Chance*), *Mimicry* (= *Nachahmung*) und *Ilinx* (= *Rausch*), und ordnet diese innerhalb zwischen den Ausprägungen *Paidia* (= ausschließliches Vergnügen, freie Improvisation, unkontrollierte Phantasie) und *Ludus* (= mit Anstrengung, Geduld oder Geschicklichkeit und Erfindungsgabe verbunden) ein.⁸⁸⁴

⁸⁸⁴ Vgl. Caillois 1982, Übersicht S. 46 u. ders. 1958 in: Scheuerl 1991, S. 163-165.

Dem mittelalterlichen Geschehen in höfischer Kultur entsprechend nehmen die Ritterturniere, die Kämpfe auf dem Pferd als Paar- oder Gruppenkämpfe im „Roten Ritter“ einen großen Raum ein, beispielsweise Schiônatulanders Übungsturniere gegen Tampanîs (Vgl. RR 262,29-264,8), Parzivâls Kampf gegen Gramovlanz (Vgl. RR 765,9-766,34). Beide Beispiele gehören zur Form *Agôn* mit Ausprägung *Ludus*. Bei Schiônatulander steht der Lernaspekt und das Nachahmen eines Ritterideals im Vordergrund, so dass dieses Spiel zu Teilen der Spielform *Mimicry* zugeordnet werden kann. Zur Spielform *Agôn* mit Ausprägung *Ludus* zählt darüber hinaus das Schachspiel, das im „Roten Ritter“ in mehreren Situationen und von verschiedenen Figuren betrieben wird, beispielsweise von Schiônatulander und Tampanîs (Vgl. RR 119,26-30), Parzivâl und Feirefîz (Vgl. RR 917,20-919,6).

Auf pragmatischer Ebene handelt es sich hier um Referenzsignale, die auf das dem „Roten Ritter“ als Motto vorangestellte Zitat aus dem „Nathan“ von Lessing (s. o.) als Motiv bzw. Stoff verweisen, denn darin beziehen sich Nathans und Al-Hafis Aussagen zum Spiel auf das Verhalten eines Bekannten beim Schachspielen.

Der Kampf zwischen Rittern zu Pferd gehört im „Roten Ritter“ auch vollständig in die Spielform *Mimicry*, indem dabei im eigentlichen Sinn gespielt wird: in Pelrapeire ist anlässlich eines Festes zum Jahrestag der Befreiung von Clâmidê ein Ritterspiel vorgesehen, in dem Parzivâls Kampf nachgespielt werden soll (Vgl. RR 481,7-10 u. 483,16-34); in einer Pantomimevorstellung spielt Diomêd den Kampf zwischen Parzivâl und Feirefîz nach (Vgl. RR 796,17-798,38) und Condwîr âmûrs' Söhne Kardeiz und Loherangrîn spielen auf Trevrizent und Lâhelîn als ihren Pferden einen Kampf zwischen Parzivâl und Gâwân nach (Vgl. RR 868,13-39). Während das Ritterspiel und die Pantomime eher zur Ausprägung *Ludus* gerechnet werden müssen, zählt das

kindliche Nachahmungsspiel zur *Paidia*. Dieses Spiel der Kinder gehört als *Agôn* auch zum *Ludus*.

Als Kinderspiele werden auch in Parzivâls Kindheit seine Spiele mit „Steckenpferden, Kieselsteinen und Wasserrädern, Fröschen, Katzen und auch den Mäusen“ (RR 273,13-15) genannt, die der Erzähler als „Spielzeug“ (RR 273,25) bezeichnet. Es handelt sich hierbei um die Ausprägungen *Paidia* und *Ludus*. Das Spiel mit den genannten Gegenständen und Tieren wird als gegenseitiges Miteinanderspielen und Voneinanderlernen geschildert (Vgl. RR 273,2-25), also als ein nicht-fiktives, nicht-regelhaftes Lern-Spiel, das in keine der genannten Formen vom „Spiel“ nach Caillois gehört.

Um ein Lern-Spiel handelt es sich auch bei Sigûnes Umgang mit dem Notebook Gardevîas. „SPIL DOCH MAL“ (RR 227,34) fordert Gardevîas Sigûne auf. Erst gibt er für das „Spiel“ mit ihm Regeln vor, dann sie, so dass man es der Ausprägung *Ludus* zuordnen kann.

Einer Aufführung gleicht das „Hör-Spiel“ (RR 824,15), das Feirefîz vorträgt, indem er seine Dienstleute aufruft (Vgl. RR 822,32-824,15). Die fremdartigen Eigenarten der Dienstleute „verschlagen“ [den Zuhörern] „den Atem“ (RR 824,31). Dieses „Spiel“ fällt unter die Form *Mimicry* mit der Ausprägung *Paidia*. Ein „Lesespiel“ initiiert Orgelûse, als sie Parzivâl auffordert, „ihren Körper“ zu lesen (Vgl. RR 664,23-667,13). Mit Hilfe von *Mimicry* versucht sie dabei, ihn in ihren Dienst zu locken und zu verführen. Als Ausprägung lässt sich ihre „Körpersprache“ mit *Ludus* näher einordnen.

Ausschließlich zur Ausprägung *Paidia* und zur Form *Mimicry* zählen die Pfänder- und Verkleidungsspiele der Artûsgesellschaft: die Mitglieder verkleiden sich, stellen „lebende Bilder“ (RR 807,21) wie „eine orientalische Gruppe“ (RR 807,23) mit Harem

und Tieren dar und spielen die Schöpfungsgeschichte nach (Vgl. RR 806,38-808,39).

Auch das Turnier, durch das Herzeloyses Ehemann gefunden werden soll, gilt als Spiel in der Spielform *Mimicry* mit der Ausprägung *Ludus*, denn es wird symbolisch als Belagerung verstanden (Vgl. RR 14,24-28).

Während Gahmuret dabei als „der größte Spieler vor dem Herrn“ (RR 14,29f.) charakterisiert wird, erklärt Sigûne dazu: „Frau Herzeloysde und spielen ..., sie wüsste gar nicht, wie“ (RR 14,35f.). Mit diesem Gegensatz definiert das Motiv „Spiel“ die Charaktere von Herzeloysde und Gahmuret und verweist damit auch auf die daraus resultierende Gegensätzlichkeit der beiden Figuren.

Anhand der Spielhandlungen der Figuren zeigen sich zentrale Elemente des „Roten Ritters“, indem einmal am Schachspiel und am Ritterkampf die Intertextualität zum „Nathan“ und „Parzival“ als Prätexten, zum Motiv „Spiel“ und dem mittelalterlichen Rahmen als extensiven Intertextualitätskomponenten deutlich werden. In der Verbindung von Lesen und Spiel bei der Begegnung zwischen Parzival und Orgeluse sowie bei Sigûnes Erlebnissen mit dem Notebook werden Elemente der postmodernen Literatur, die Verfremdung durch Zeitbrüche und das Motiv der lesenden Figur aufgegriffen.

Die Spiele unter der Form *Mimicry* schließlich enthalten über den hohen *Paidia*-Anteil hinaus immer zumindest einen *Ludus*-Effekt, das heißt einen Lerneffekt über die Nachahmung von Figuren, über ein „so tun als ob“, das zu Erkenntnissen und anderen Ergebnissen führt. Auf der pragmatischen Ebene als Motiv betrachtet wird in diesen Spielen ein Prozess gezeigt, zu dem Muschg seinen Nachschriften folgend die Rezipienten des „Roten Ritters“ auffordern möchte: sich in Rollen hineindenken und sich selbst darüber kennenlernen.

Die Spielhandlungen auf lexikalisch-semantischer Ebene erweisen sich damit gerade auf der pragmatischen Ebene als Verbindungs- und Verweiselemente für die Gesamtaussage des Romans und den Umgang damit.

10.3.2. Spielbereich b: Innertextuelle Verweise

Bei den *innertextuellen Verweisen* handelt es sich um Marker auf pragmatischer, lexikalisch-semantischer und teilweise zusätzlich graphemischer, drucktechnischer und syntaktischer Ebene, die in der Untersuchung der Herzeloide- und Condwîr-âmûrs-Handlung schon angesprochen worden sind (s. o.). Eine Wiederholung oder Beinahe-Wiederholung findet man bei Situationen, eingeschobenen Textsequenzen einer anderen Textgattung (Prophezeiung, Traum) und Schlüsselwörtern (s. o.).

10.3.3. Spielbereich c: Sprachspiele

Sprachspiele durchziehen den gesamten „Roten Ritter“. Kritiker, die Adolf Muschg Fabulierlust nachsagen, erhalten hier ihre Bestätigung, denn die Sprachspiele finden sowohl auf der lexikalisch-semantischen als auch auf der syntaktischen, pragmatischen, drucktechnischen und graphemischen Ebene statt.

Auffällig sind die Ausführungen zu Tätigkeiten und zentralen gesellschaftspolitischen Themen aus Religion, Wirtschaft, Erziehung etc., beispielsweise zur Kindheit (s. o.; Vgl. RR 270,7-272,18), zur Falkenaufzucht (Vgl. RR 388,7-395,9), zur Klage (Vgl. RR 130,8-132,12), zu den sieben Todsünden (Vgl. RR 638,24-646,37) und zur Erzählinstanz „3 Eier“ (s. o.; Vgl. RR 104,3-115,7), bestehend aus dem sprechenden Ei „Pekadî“, dem hörenden Ei „Kadipê“ und dem sehenden Ei „Dipekâ“ (Vgl. RR 104-106). Der Name gibt Rätsel auf und kann einfach als Sil-

beispiel (s. o.) begriffen werden. Als Erzähler und Vorsteher der „Fabel“ deutet der Name der 3 Eier jedoch auch auf ein Wortspiel aus „pe“ (= stellvertretend für⁸⁸⁵) und „Kadi“ (= Vorsteher, Richter⁸⁸⁶) hin, zusammengefügt frei übersetzt als „stellvertretender Vorsteher“.

Wie ein Buch im Buch wirkt die „Fibel“, mit der Parzivâl bei Trevrizent lesen lernt, denn sie ist auf allen Ebenen vom Rahmentext abgehoben: sie beginnt und endet auf einer eigenen Seite; sie trägt die Überschrift „DIE FIBEL“; sie hat wie eine Lerneinheit über jedem Buchstaben ein Tagesdatum; die Anfangsinitiale jedes „neuen“ Buchstabens ist als Schmuckinitiale in individueller Verzierung, die sich an unterschiedliche Stilepochen anlehnt, gestaltet; zu jedem Buchstaben folgt ein Text aus Alliterationen (Vgl. RR 650-658).

Außer der „Fibel“ gibt es mehrere andere Textsequenzen, die sich als eigene Textgattung und durch weitere Elemente vom sie umgebenden Text abheben und wie eine Form von Intertextualität erscheinen. Es handelt sich um Prophezeiungen bzw. Verkündigungen (Vgl. Trine: RR 213,30-214,2; Parzivâl: RR 476,14-26; Kundry: RR 825,25-826,25 u. Kyôt: RR 862,4-11), Träume (Vgl. Herzeloyde: RR 238,13-30; Sigûne: RR 244,6-24; Parzivâl: RR 503,30-504,11 u. RR 935,7-936,38 u. Condwîr âmûrs: RR 937,7-15), Briefe (Vgl. Gahmuret: RR 180,25-181,19; Gâwân: beispielsweise RR 572,9-580,25 u. Gramovlanz: RR 779,5-34), einen Liedtext (Vgl. Gâwân: RR 546,5-21), eine Kampfserklärung (Vgl. Gâwân: RR 97,8f. u. RR 102,19), den Text auf dem Brackenhalsband (Vgl. RR 305,36-307,11) und Texte auf Gardevîas' Bildschirm (Vgl. RR 221,21-225,18 u. RR 226,16-228,23f. u. RR 231,5-14).

⁸⁸⁵ Vgl. Ursula Hermann: Störig Fremdwörterbuch. Stuttgart 1990, S. 317.

⁸⁸⁶ Vgl. Drosdowski 1989, S. 319.

Besonders auffällig sind Textelemente aus den Sequenzen mit Gardevias' Bildschirmtexten auf lexikalisch-semantic, graphemischer und drucktechnischer Ebene hervorgehoben: Anweisungen und ein Inhaltsverzeichnis stehen in Kapitälchen, eingerückt und vom anderen Fließtext abgesetzt. Die Sprache besteht aus Mittelhochdeutsch, Fränkisch, veralteten und umgangssprachlichen Begriffen.

Einschübe aus verschiedenen Sprachepochen (s. o.), Sprachstilen (s. o.) und Sprachen (s. o.) durchziehen die Gesamthandlung des „Roten Ritters“, zumeist als Einzelwörter, teilweise als Wendungen oder Sätze. Neben den oben genannten lässt Muschg Englisch, wie „my foot“ (RR 164,37) und „Tea“ (RR 169,25), Französisch wie „C'est pour les vilains“ (RR 127,3) und „à la mode“ (RR 144,18), und Latein wie „Quod facis sentias“ (RR 166,37) in den Text miteinfließen. Sein Spiel mit Sprach- und Zeitepochen findet seinen Niederschlag auch auf lexikalischer Ebene: Gramovlanz erholt sich auf seinem „Wasserbett“ (RR 815,1), Sigûne spielt mit einem Notebook (s. o.), beides Erfindungen des 20. Jahrhunderts; die Artûsgesellschaft probiert das exklusive „grüne Eis“, das „von Kypros [...] über viele hundert Meilen [...] durch die Welt getragen worden [war]“ (RR 545,9-12), der Forschung nach aber erstmals im Barock zubereitet wird (s. o.), und ein Kanvoleiser Bürger nimmt die Zukunft voraus, indem er ausruft:

„Wenn doch das Fernglas erfunden wäre!“
(RR 29,25f.)

Die Beispiele zum Bereich Sprachspiele ließen sich vervielfachen. Zu erwähnen sind auch Muschgs Vorliebe für rhetorische Figuren, insbesondere für rhetorische Fragen (Vgl. beispielsweise RR 204), Alliterationen (Vgl. beispielsweise die „Fibel“: RR 650ff.) und Anaphern (Vgl. beispielsweise „Strenge [...] Stränge“, RR 200,6f. und „Lesen und Leben [...] Haut und Haar“, RR 660,17.21).

10.4. Der Spielbegriff im „Roten Ritter“

Die Untersuchung zum „Spiel“ im „Roten Ritter“ zeigt ein „Spielen“ auf mehreren Ebenen und verschiedenen Verständnisstufen. Das Motiv „Fremdkörper“ ist hier mit eingeflossen. Das mittelalterliche Geschehen wird teilweise verfremdet, aber auch bestimmten Rezipienten nähergebracht, wenn etwas beispielsweise mithilfe einer umgangssprachlichen Wendung aus dem Neuhochdeutschen erklärt wird. Solche und ähnliche Brüche schärfen spielerisch die Aufmerksamkeit des Rezipienten und binden ihn gleichzeitig in die Handlung mit ein.

Der Autor hat diese Einbindung als Rezipient und Mitspieler des „Parzivâl“ erfahren und gibt sie als Produzent weiter an den Rezipienten und Mitspieler des „Roten Ritters“. Der Spielbegriff fällt hier unter *Mimicry* und bedeutet sowohl *Paidia* als auch *Ludus*. Nimmt man Muschgs Nachschriften und Freuds Spielbegriff⁸⁸⁷ als Deutungsgrundlagen, dann hat der Autor als *Ludus* an der Beschäftigung mit dem „Parzivâl“ und dem „Roten Ritter“ seine Vergangenheit verarbeitet. Ergänzt man die Deutungsbasis um Groos' Definition des Spiels als Katharsis für die Zukunft und als Vorbereitung⁸⁸⁸, dann hat Muschg in Figurenrollen Möglichkeiten für eigenes zukünftiges Verhalten probiert und zugleich versucht, sich dabei kennenzulernen und ähnliche Möglichkeiten für den Rezipienten des „Roten Ritters“ zu schaffen. Zur *Paidia* zählt dann Muschgs Fabulierlust, die sich beispielsweise deutlich in den Sprachspielen (s. o.), Figurenspielen (s. o.) und innertextuellen Verweisen zeigt, und sein Bedürfnis (s. o.) nach einer Geschichte mit gutem Ausgang, die der Rezipient in der Condwîr âmûrs-Handlung mitspielen kann.

⁸⁸⁷ Vgl. Freud 1920, in: Scheuerl 1991, S. 80-83. Freud sieht das Spiel als ein Feld der Aufarbeitung früherer Spannungen. Vgl. ebd.

⁸⁸⁸ Vgl. Karl Groos (1922b): Der Lebenswert des Spiels. In: Groos 1922, S. 1-70, hier S. 1-17.

Der Bereich der *Paidia* deckt damit zusammen mit dem Konfliktbewältigungsprozess des *Ludus* den Gegenwartsbezug des „Roten Ritters“ als Spiel ab. Ähnlich Sterns Differenzierung der Lebenswerte eines Spiels⁸⁸⁹ kann der „Rote Ritter“ als Spiel für den Rezipienten Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsbedeutung gewinnen. Während die Beschäftigung mit der Vergangenheit Unbewältigtes aufarbeiten kann und damit die Ausprägung zum *Ludus* betont, liegt eine zentrale Bedeutung für die Gegenwart in der *Paidia*-Funktion des Romans als Spiel: die Identifikation mit Figuren, Spannungsmomente in der Erzählhandlung, virtuose Sprachspiele, komische Elemente und Märchenhaftes.

Über die Identifikation mit Figuren bzw. Identifikationsversuche können Verhaltensweisen und Situationen, in denen sich Figuren befinden, subjektiv mit- und nacherlebt oder abgeändert erlebt werden, ohne dass dies in der Realität zu direkten Konsequenzen führt. In erster Linie dient die Figurenhandlung demnach als Informationsmodell⁸⁹⁰, das die Möglichkeit der distanzierten Haltung und der Teilnahme impliziert. Martin Buber spricht in der „Dialogischen Philosophie“⁸⁹¹ davon, dass sich das Ich erst aus seinen Relationen zu anderen Personen und Sachen konstituiert. Auch das literarische Kunstwerk als „Sache“ bietet dem Ich diese Möglichkeit.

In seiner Eigenschaft als *Mimicry*-Spiel enthält der „Rote Ritter“ für den Rezipienten als Angebote Freiheit, einen eigenen geschützten Erlebnisraum, rezipientennahe konventionelle Elemente, wie eine Ähnlichkeit bis Übereinstimmung hinsichtlich des Sprachstils und „gelingende“ Situationen bis Lebensentwür-

⁸⁸⁹ Stern führt damit Groos' Überlegungen weiter. Vgl. William Stern: Ernstspiel als Verhalten und Erlebnis. In: Zeitschrift für pädagogische Psychologie 30, 1929, S. 9-16.

⁸⁹⁰ Vgl. Brian Sutton-Smith (1973a): Games, the Socialization of Conflict. In: Sportwissenschaft 3, 1973, H. 1, S. 41-46. Er führt den Gedanken des Spielens als Informationsmodell und Möglichkeit zur Informationsverarbeitung unter dem Oberbegriff der Konfliktsozialisierung an Wettspielen aus.

⁸⁹¹ Vgl. Martin Buber: Dialogisches Leben. Gesammelte philosophische und pädagogische Schriften. Zürich 1947.

fe. Die genannten Aspekte laden ein, sich einer Illusion hinzugeben bzw. zumindest eine geschlossene, fiktive zweite Wirklichkeit anzumahnen. Das aber muss noch kein Mitspielen, sondern kann auch Passivität bedeuten. Die rezipientennahen konventionellen Elemente und Momente des „Gelingens“ im Figurenverhalten können dazu führen, dass der Rezipient in die zweite Wirklichkeit so eintaucht, dass er sie als eine oder mehrere der auftretenden Figuren miterlebt oder darin zu einer eigenen Figur wird.

Caillois spricht dem Menschen den Hang zu, „sich zu verstellen, zu verkleiden, eine Maske zu tragen, eine *Persönlichkeit darzustellen*“.⁸⁹² Der Mensch vergesse gerne, entäußere sich dabei vorübergehend seiner Persönlichkeit, um dafür eine andere, gelingende vorzutäuschen. Mit Hilfe dieses Stellvertreterprinzips nutzt der Rezipient nur die *Paidia*-Seite des Romans als Spiel: ohne Anstrengung und ohne das Risiko des Scheiterns.⁸⁹³ Caillois nennt dieses Prinzip zu Recht „abgesunkene, verdünnte Form der *mimicry*“.⁸⁹⁴ Neben der genannten pragmatischen Ebene kann der *Paidia*-Effekt des Spiels beim „Roten Ritter“ auch auf lexikalisch-semantischer Ebene durch seine Sprachspiele (s. o.) entstehen. Die Sprachspiele lassen dort jedoch nicht nur Unterhaltung zu, sondern wirken teilweise auch als Fremdkörper, die den Textverlauf unterbrechen und zum Nachdenken anregen. Auch die Figurendarstellungen dienen nicht nur der *Paidia*-, sondern auch der *Ludus*-Ausprägung des „Roten Ritters“ als Spiel.

Ludus stellt sich damit als Komplement und Weiterentwicklung der *Paidia* dar, die er im Schutz des Spielraums nutzt, diszipliniert und überhöht. Für die *Ludus*-Ausprägung stehen in der Figurendarstellung zahlreiche Konfliktsituationen, Momente

⁸⁹² Caillois 1982, S. 28.

⁸⁹³ Caillois führt diesen Gedanken am Starkult aus. Vgl. Caillois 1982, S. 137ff.

⁸⁹⁴ Ebd., S. 137.

des Scheiterns, Versuche der Vergangenheitsbewältigung, ungelöste Probleme, Darstellungen von Schuld, Verzweiflung, inneren Widersprüchen und der Suche nach dem Lebenssinn. Während die *Paidia*-Wirkung des „Roten Ritters“ den Rezipienten anzuregen vermag, das Spiel mit dem Roman als Mitspieler einzugehen und weiterzuspielen, dient die *Ludus*-Funktion beim Durchgang des Rezipienten durch die Rollen von Figuren zur Persönlichkeitsentwicklung. Letztere Funktion verlangt vom Rezipienten die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit sich und den Figurenrollen, zum Durchspielen von Verhaltensmöglichkeiten und zur Öffnung für neue Erkenntnisse. Die *Paidia* bietet dem Rezipienten ein Maß an Verlässlichkeit hinsichtlich Entspannung, Hochgefühl und Vergnügen; *Ludus* dagegen stellt sich immer anders dar. Kein Spiel verläuft wie das andere, verlangt aber ein Sicheinlassen auf Unwägbarkeiten, die in den situativen Voraussetzungen des jeweiligen Rezipienten als Mitspieler und im Roman, also im Spiel selbst liegen.

Der Ausdruck von der „Literatur als Spiel“ hat gerade beim „Roten Ritter“ eine so deutliche und vielgestaltige Anschaulichkeit, dass sich „Spiel“ auf keinem Rezeptionsniveau, keiner Textebene und selbst bei sehr rudimentärer Lesart nie auf die der Literatur eigenen Fiktionalität reduziert. Muschg zeigt damit, dass er am Schreiben für einen relativ unspezialisierten Leserkreis immer noch festhält.⁸⁹⁵ Bei dem „Roten Ritter“ wird der literarische Spielbegriff unter der Annahme des Konzeptes vom Autor als empirische Person und intentionale Instanz (s. o.) erweitert. Die besagte Untersuchung zum Spielbegriff im „Roten Ritter“ zeigt, dass „Spiel“ hier

1. als Metapher, das heißt mit konkreten Spiel-Phänomenen als Erklärungsmodell;

⁸⁹⁵ Pankow bemerkt dies 1989 zu Muschgs Gesamtwerk. Vgl. Pankow 1989, S. 51.

2. als „So tun, als ob“ im eigentlichen Sinn, das heißt für die Literatur als Fiktion, auftritt; darüber hinaus
3. als Sprachspiel in verschiedenen Variationen, das heißt als lustvolles Fabulieren mit Worten; und
4. als *Mimicry*, das heißt als ein Rollenspiel für den Rezipienten mit zusätzlichem edukativem Aspekt.

Zwei weitere Punkte kommen aus dem Verständnis des „Roten Ritters“ als Rezeption entsprechend der dazu vorgenommenen Untersuchungen hinzu: das Spiel

5. als Intertextualität, das heißt als Beziehungsverhältnis zwischen Kotext, Prätexten und Erscheinungsformen extensiver Intertextualität sowie als Pseudo-Intertextualität, also als eine scheinbare, und
6. als Innertextualität, das heißt als Wiederaufnahme und Wiederholung von Kotextelementen im Kotext.

9. Resümee

„das Spiel des Kunstwerks [...], wo dieser Stoff von sich aus zu sprechen scheint und dem Künstler etwas zuwendet, was er nicht machen könnte, [...] es ist [...] ein Archetypus, der sich erzählen will [...], er bringt selbst eine Form mit, sozusagen ein genetisches Muster, das den Stoff eines Erzählers für sich verwendet“.⁸⁹⁶

Dass der literarische Text durch sein Spiel Produzenten und Rezipienten leitet und anleitet, sollte für jede Textrezeption und Textanalyse berücksichtigt werden. Wenn man das literarische Kunstwerk wie in dieser Untersuchung als Spiel, Spielfeld und Spielraum erkannt hat, ergibt sich daraus, den Text unter Gesichtspunkten der Intertextualität zu betrachten. Mithilfe dieses Vorgehens kann der Text, das heißt hier konkret der „Rote Ritter“ differenzierter analysiert werden, als wenn man ihn nur als Rezeptionswerk betrachtet.

Intertextualität bildet eine methodische Grundlage zur Textanalyse, indem sie den Schwerpunkt auf den Text und textuell fassbare Einflüsse legt. Methodische Aspekte der Rezeption haben den methodischen Ansatz der Intertextualität beim Text mit dem Fokus auf Rezipienten und Produzenten (als produktiven Rezipienten) ergänzt.

Die Dimensionen des ästhetischen Spiels schließlich bringen Text, Leser und Autor in Bewegung und in einen Kontakt zueinander. Als methodischer Schlüssel fungiert dabei der Begriff „Gegenspieler“. Er verbindet einmal Intertextualität, Rezeptionsforschung und Spieldimensionen. Dann bildet er aus Text, Rezipient und Produzent ein spannungsvolles Dreieck, das vom Spielgedanken geprägt ist.

Muschg hat sich auf den mittelalterlichen Parzivalstoff eingelassen. Sein Verhältnis definiert sich als ein Spiel, das er mitspielt und spielt. Der Stoff seines eigenen Lebens, das heißt seine Erlebnisse und Erfahrungen bilden die Basis für ein Gegenspiel, das er dem Parzivalstoff anbietet. Durch den Prozess des Miteinanderspielens und Mitgespieltwerdens entsteht ein Verwobensein: der Text als Gewebe. Der Begriff „Gegenspiel“ erhält dabei die positive Konnotation vom produktiven Zusammenwirken mehrerer ebenbürtiger aktiver Kräfte.

Durch die eigene produktive Rezeption des „Roten Ritters“ wird Muschg an diesem Roman zum zweifach produktiven Rezipienten. Die Intertextualität im „Roten Ritter“ zeigt sich aus diesem Blickwinkel als autobiographisch geprägte spielerische Intertextualität.

Als idealen Leser stellt sich Muschg jemanden vor, der unter Rezeption Ähnliches versteht wie er selbst: ein Mitspielen und Sich-vom-Text-mitspielen-lassen, den Einsatz von Fantasie und

⁸⁹⁶ Muschg 1994k, S. 37.

Produktivität. Um dazu anzuregen führt Muschg im Inhaltsverzeichnis ein nicht existierendes letztes Kapitel auf:

„DER LESER – Worin die Hauptperson dieses Buches ihr Geheimnis verrät und das Hundert voll macht (hic et ubique)“
(RR 1006)

Brüche und Verfremdungen im „Roten Ritter“ auf formaler und inhaltlicher Ebene, wie das Mittelalter als „doppelte Fiktion“⁸⁹⁷, dienen dazu, die Grenze zwischen Kunst und Leben bzw. die Fiktionalität des literarischen Textes zu verdeutlichen.

Das Motiv der Verknüpfung von Widersprüchen führt die Gedanken des Kunstwerkes als Spiel und der heilsamen Wirkung eines als Spiel verstandenen Textes auf den Rezipienten weiter. Muschg bezeichnet dies auch als

„Widersprüche der Welt zur UND-Form erziehen“⁸⁹⁸

und betitelt einen Aufsatz über Parzivals Gegenspieler mit:
„mich dunket si hân bêde reht“.⁸⁹⁹

Die Verbindung von Gegensätzen hat Muschg als zentrales Thema im „Parzivâl“ vorgefunden. Wolfram „lehrt“ an der Geschichte vom Gral bzw. der Erlösung des Gralskönigs, dass sich der „rechte Weg“ aus Versuch und Irrtum zusammensetze, dass man lernen müsse, unbesehen übernommene Werte loszulassen, ohne Boden zu spielen, um dann getragen zu werden. Das Elsterngleichnis aus dem Prolog des „Parzivâl“-Romans steht als Metapher für diesen Gedanken und prägt den Spielbegriff im „Roten Ritter“ mit der Idee, dass Widersprüche durch Verbindung eine positive Kraft entfalten:

„gesmaehet unde gezieret
ist, swâ sich parrieret
unverzaget mannes muot,
als agelstern varwe tuot.

⁸⁹⁷ Muschg 1994h, S. 122.

⁸⁹⁸ Muschg 1994f, S. 63.

⁸⁹⁹ Vgl. Muschg 1993d, S. 74-87.

der mac dennoch wesen geil:
 wand an im sint beidiu teil,
 des himels und der helle.
 [...]
 diz vliegende bîspel
 ist tumben liuten gar ze snel,
 sine mugens niht erdenken"
 (P 1,3-9.15-17)

Der Elsternfarbige (s. o.) wird bei Wolfram allgemein als der Mensch verstanden, der Gutes und Böses in sich trägt und „gerettet“ werden kann, wenn er bereit ist, beide Teile seiner Person anzunehmen und so das Widersprüchliche in sich zu versöhnen.⁹⁰⁰

Dort, wo das Kunstwerk fremd, widersprüchlich, mehrdeutig, bodenlos wirkt, beginnt es sein Spiel um die Verbindung und die produktive Kraft von Widersprüchen.

Der Text als Spiel bildet dafür die Grundlage.

In seiner ersten formalen Dimension geht es um

- a. die Erzählmethode,
- b. Brüche, Verfremdungen und Sprachspiele, in einem Zugriff, der über den Kontext hinausgeht, um
- c. Intertextualität und
- d. um Textstellen, in denen der Leser direkt angesprochen wird.

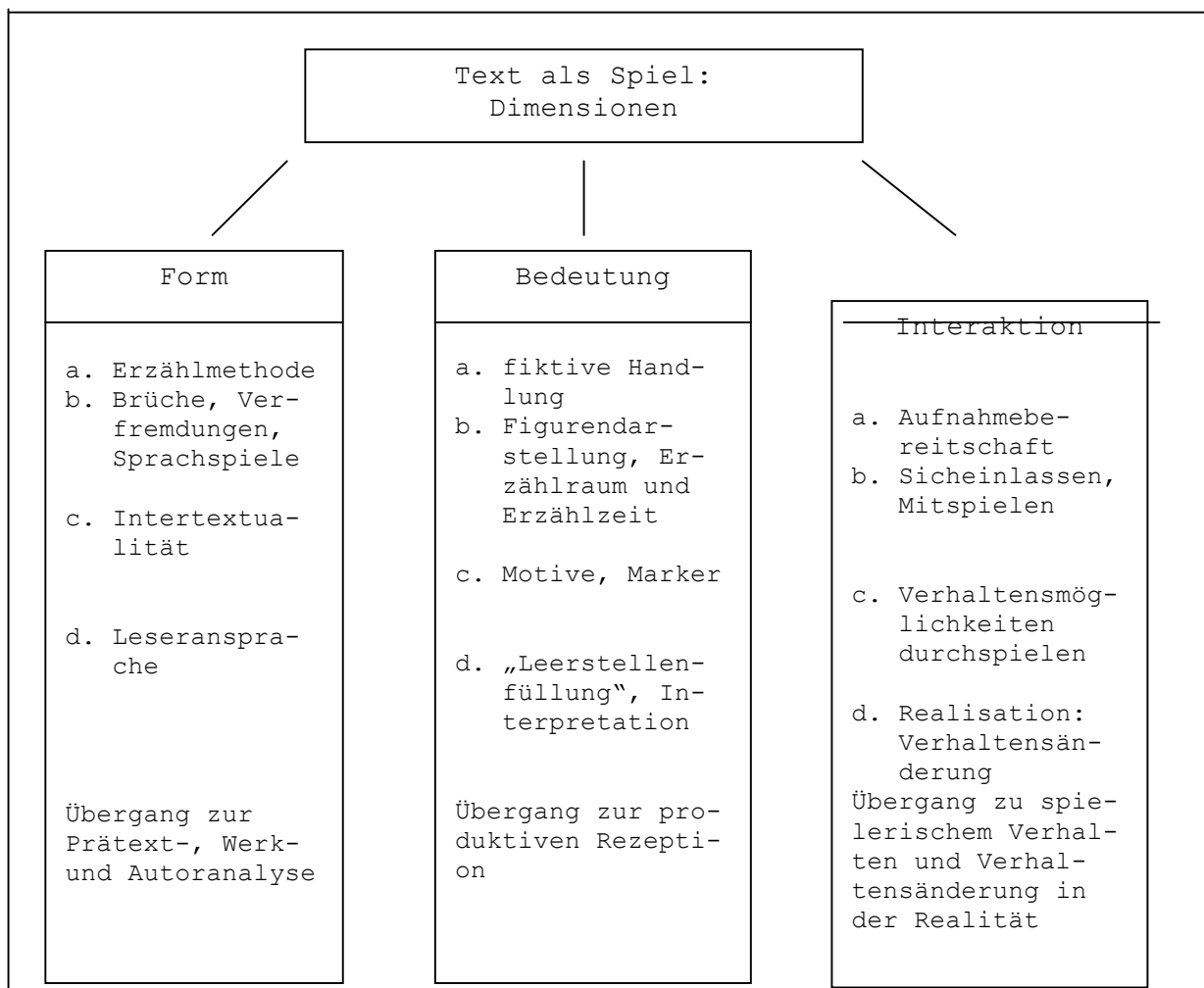
Eine zweite Dimension betrifft die Bedeutungsebenen:

- a. die fiktive Handlung,
- b. die Figurendarstellung, Erzählraum und Erzählzeit
- c. Motive und Marker sowie
- d. das Füllen von „Leerstellen“ und die Interpretation von Texten bzw. Textbausteinen.

Die dritte Dimension behandelt die möglichen Interaktionen zwischen Text und Rezipient aus der Perspektive des Rezipienten:

⁹⁰⁰ Vgl. dazu Nellmann / Kühn 1994, Bd. 2, S. 446f.

- a. seine Aufnahmebereitschaft,
- b. sein Sicheinlassen und Mitspielen,
- c. sein Durchspielen von Verhaltensmöglichkeiten und
- d. die Realisation von vorher durchgespielten Alternativen
zu bisherigen Verhaltensweisen als Verhaltensänderung



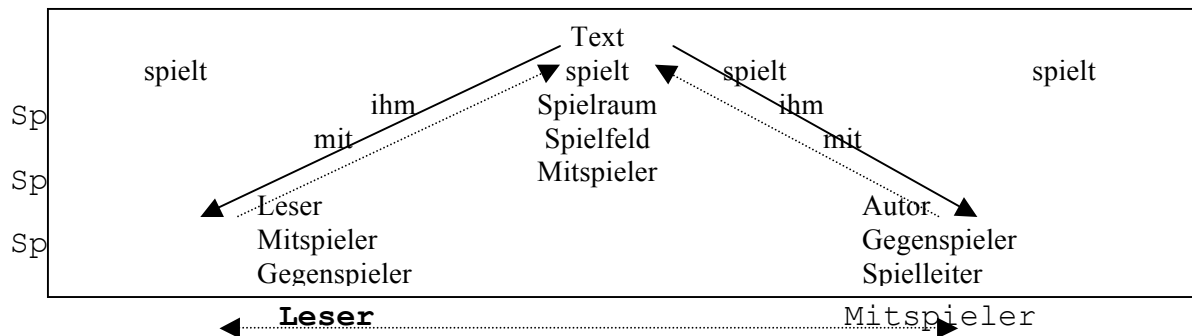
Iser stiftet in seiner Literaturtheorie über den Begriff „Spiel“ eine Verbindung zwischen Semiotik und Anthropologie, bleibt jedoch bei einer positiv besetzten Strukturanalogie zur Anthropologie stehen. Seine Theorie geht bezüglich der Sinnpotentiale von Zeichen nicht auf Brüche, Widersprüche und Verfremdungen ein. Zudem lässt sie die über den Leser als Rezipienten bestehende Beziehung zwischen Semiotik und Anthropologie außer Acht, die schon Schlegel andeutet und die die edukativ-befreiende Bedeutung vom Text als Spiel berücksichtigt.

Eine literarische Theorie der Dimensionen des ästhetischen Spiels sollte für ein umfassendes Textverständnis Text, Autor und Leser miteinschließen. Die neuere Forschung zeigt Tendenzen in diese Richtung.⁹⁰¹

⁹⁰¹ Vgl. beispielsweise „Rückkehr des Autors“, 1999.

Schlegels Aussage, das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel zu sehen, wird bei Muschg zum Appell an den Leser, die spielerische Haltung beim Rezipieren und eine darin bestehende Leib-Seele-Einheit in die Realität zu transportieren.

Das literarische Kunstwerk kann diesen Weg bereiten, indem es den Leser provoziert, seine Fantasie provoziert, seinen Möglichkeitssinn schärft, das heißt auch den Leser öffnet, indem es ihm mitspielt. Ausgehend vom „Roten Ritter“ und von Muschgs neueren reflektierenden Schriften ergibt sich eine Theorie der Literatur als Spiel, die sich auf das Spiel als Text, als Aktion des Lesers, des Textes und des Autors bezieht.



Autor

Mitspieler
 Mitspieler
 Gegenspieler
 Gegenspieler
 Spielfigur
 Spielleiter

Auf der ersten semiotischen und semantischen Ebene des Verständnisses vom Text als Spiel kann der Rezipient im Text

1. auf Figuren-Spielhandlungen, wie Schach und Verkleidungsspiele aufmerksam werden;
2. Sprachspiele, beispielsweise den Wechsel zu einem Dialekt, französische Wörter, Texte auf dem Monitor eines tragbaren

Computers und Schriftspiele wie den bewussten Einsatz von Kapitälchen, bemerken;

3. das Spielen mit Zeiten (bei Erzählzeit und erzählter Zeit), Erzählformen (wie Erzählperspektiven) und Textformen (beispielsweise Brief, Gedicht, Textauszüge) erkennen;
4. verschiedene Sinnebenen von Zeichen erkennen, die Raum für Spielarten und für seine Fantasie eröffnen;
5. Brüche und Verfremdungen sehen, die auf die Grenze zwischen Fiktionalität und Realität bzw. auch auf die Fiktion der Erzählung selbst und zusätzlich auf Intertextualität hinweisen; und
6. Widersprüche wahrnehmen, die zusätzlich zu den Funktionen von Brüchen zur Reflexion und Verknüpfung von Gegensätzen anregen können.

Während der Text auf der erstgenannten Ebene vor allem als Spielraum gilt, erscheint er auf zweiten Ebene aktiv, als Spielleiter bzw. -anleitung, um den Leser zum (Mit-)Spieler zu machen: mit den Sinnebenen lädt er zu mehreren Spielarten ein, zum Mitspielen und „Eintauchen“ in die Fiktion als Spiel. Anhand von Brüchen und Verfremdungen versucht er den Leser zum Reflektieren und Nachdenken zu bewegen, über das Bewusstsein des Textes als Fiktion den Möglichkeitssinn zu wecken. Mit der Darstellung von Widersprüchen sollen eigene Entgrenzungen angeregt und beim Rezipienten der Blick für Ambivalentes geöffnet werden.

Auf der dritten Ebene lässt der Text den Leser als Spieler aktiver sein. Er bietet ihm eine Bühne zum Ausprobieren von Verhaltensmöglichkeiten. Hier kann das nach Muschg „eigentliche“ heilsame Spielen beginnen, das Literaturwissenschaft mit Psychologie und Anthropologie verbindet. Der Leser als Spieler lernt dabei, selbstgesetzte Grenzen fallen zu lassen und über das Durchspielen von Möglichkeiten Freiräume und Perspektiven zu gewinnen. Darüber wird er vom Rezipienten zum Produzenten.

Über die dritte Ebene hinaus kann der Text als Spiel den Leser als Mitspieler dazu bewegen, spielerische Verhaltenselemente in sein alltägliches Leben zu übertragen, sich als Leib-Seele-Einheit in seiner Widersprüchlichkeit mit Fehlern und Schwächen anzunehmen und Grenzen durch Möglichkeiten zu ersetzen.

Das Spiel stellt sich als ein Angebot dar, das Möglichkeiten enthält, bei denen ein Scheitern Akzeptanz und Anerkennung findet. Der Weg zu einer Leib-Seele-Einheit schließt ein, dass man an der eigenen Person auch Aspekte, die einem fremd und abstoßend erscheinen, als Teil der eigenen Persönlichkeit annimmt. Orpheus steht dabei als Symbol für das Ziel, innerhalb von Ambivalenzen, Gegensätzen, Fremdem, Unsicherheiten, Formen von Bodenlosigkeit, sich der Bodenlosigkeit anzuvertrauen und diese als Freiheit und Spielraum zu begreifen.

Der „Rote Ritter“ erleichtert diesen Weg als „doppelte Fiktion“, die als doppelte Distanz die Grenze zwischen Fiktion und Realität deutlich macht und dem Leser so die Scheu vor dem Mitspielen nimmt. Der „Rote Ritter“ leistet das, was für Mandelkow eine gute Rezeption auszeichnet: Das Werk der Vergangenheit, den „Parzival“ übersetzt er in eine neue Gegenwart und stellt den Antworten des Klassikers Fragen der Gegenwart gegenüber, um damit die Spannung eines bewusstseinsverändernden Dialogs zu erzeugen. Den „Roten Ritter“ zeichnet eine besondere „feine“ Modernität aus, indem der Roman scheinbar dem traditionellen Erzählmodell folgt, dem Leser Sicherheiten bietet, ihn unterhält, bei näherem Hinsehen aber das Erzählmodell von innen her entgrenzt.⁹⁰²

So wird der Text zu einem Spiel nach eigenen Regeln, das für den Leser, der mitspielt, zu einem heilsamen Weg wird. Der Be-

⁹⁰² Reich-Ranicki erklärt, nach dem „gängigen modernen Kunstverständnis [gelte] ein Roman, der ein neues, ungewöhnliches Erzählsystem entwickelt, als literarisch hochwertiger Roman, [dagegen zählten] Romane, die traditionelle Erzählsysteme reproduzieren, die dem Leser mühelos eingehen, [zur] einfachen Unterhaltungsliteratur, der Trivialliteratur [oder kämen dieser] zumindest verdächtig nahe“ (Reich-Ranicki 1985, o. S.).

griff „Spiel“ kann bei dieser Literaturtheorie allumfassend wirken: Muschg spielt mit dem allgemeinen Verständnis von moderner Kunst⁹⁰³, mit seinen Prätexten, lässt sich davon mitspielen und sieht mit seinem Text als Spiel Ähnliches für den Leser vor. Der Leser wird dabei als Mitspieler auch zum Spieler und durch die Rezeption zum Produzenten eigener Spiele.

Die dargelegten Theorien zur Literatur auf der Grundlage von Dimensionen des ästhetischen Spiels anhand des „Roten Ritters“ von Adolf Muschg müsste man nun überprüfen:

- an literarischen Werken der (Post-)Moderne, um dadurch auch deren Ausprägungen differenzierter darstellen zu können;
- an anderen Werken Adolf Muschgs, wobei sich insbesondere der Vampirroman für eine „Kontrolluntersuchung“ eignet, um festzustellen, inwieweit sich dort die erarbeiteten Theorien zur Literatur bestätigen lassen⁹⁰⁴, auch böte sich Muschgs neuer Roman „Sutters Glück“ für eine solche Untersuchung an;
- an Muschgs Prätexten, insbesondere Wolframs „Parzivâl“, in dem ausgehend vom Elsterngleichnis das Verbinden von Widersprüchen ein wichtiges Motiv darstellt.

Eine Literaturtheorie, die auf Dimensionen des ästhetischen Spiels gründet, wird immer neu hinterfragen, sich dadurch weiterentwickeln und neue Erkenntnisse mit aufnehmen. Da sie spielerisch angelegt ist, wird sie immer wieder Grenzen feststellen, diese beweglich machen und überschreiten.

„Seine Wertschöpfung zeigt sich in der *Abweichung* vom Muster,

⁹⁰³ Vgl. ebd.

⁹⁰⁴ Im Vampirroman will Muschg schon das Orpheusmotiv berücksichtigt haben. Beispielsweise findet man dort Anklänge an Goethe und Stoker, dazu auch Realisationen einer Entgrenzung des traditionellen Erzählmodells von innen her.

im Hinterfragen des Musterhaften“⁹⁰⁵

- im Gegenspiel.

⁹⁰⁵ Muschg 1994k, S. 21. Das Zitat ist hier auf die literarische Theorie bezogen, im Original auf Wolframs Parzivalroman.

10. Abkürzungsverzeichnis

AbnG	=	Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik
Anm.	=	Anmerkung
BKR	=	Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung
BWb	=	Bildwörterbuch
DU	=	Der Deutschunterricht
DVjs	=	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwis- senschaft und Geistesgeschichte
es	=	Edition Suhrkamp
FAZ	=	Frankfurter Allgemeine Zeitung
GAG	=	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GLL	=	German Life and Letters
GR	=	The Germanic Review
GRM	=	Germanisch-Romanische Monatsschrift
GSB	=	Germanistische-Symposien-Berichtsbände
H	=	Heft
HZ	=	Historische Zeitschrift
IlLex	=	Illustriertes Lexikon
it	=	Insel Taschenbuch
JEGP	=	The Journal of English and Germanic Philology
KLG	=	Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegen- wartsliteratur
KLL	=	Kindlers Literatur Lexikon
KNLL	=	Kindlers Neues Literaturlexikon
Lk	=	Lukasevangelium
LMA	=	Lexikon des Mittelalters
LThK	=	Lexikon für Theologie und Kirche
MDG	=	Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes
MLR	=	The Modern Language Review
Mt	=	Matthäusevangelium
NF	=	Neufassung
P	=	„Parzivâl“ von Wolfram von Eschenbach
PBB	=	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
RGG	=	Die Religion in Geschichte und Gegenwart

RL	=	Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte
RR	=	„Der Rote Ritter“ von Adolf Muschg
SM	=	Sammlung Metzler
st	=	Suhrkamp Taschenbuch
Tb	=	Taschenbuch
TRE	=	Theologische Realenzyklopädie
UTB	=	Uni-Taschenbücher
VL	=	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Ver- fasserlexikon
Vss	=	Verse
WamS	=	Die Welt am Sonntag
WB	=	Weimarer Beiträge
WW	=	Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre
ZfdA	=	Zeitschrift für deutsches Altertum
ZfdPH	=	Zeitschrift für deutsche Philologie
//	=	Trennstrich zwischen zwei Versen

Die Parzivalromane werden nach folgenden Textausgaben zitiert:

Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1993

Wolfram von Eschenbach. Parzival. 2 Bde. Nach der Ausgabe von Karl Lachmann revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. Reihe Bibliothek deutscher Klassiker und Bibliothek des Mittelalters. Frankfurt/M. 1994.

Textstellen sind beim „Roten Ritter“ Adolf Muschgs mit „RR“, beim „Parzival“ Wolfram von Eschenbach mit „P“ gekennzeichnet. Dahinter stehen beim „Roten Ritter“ jeweils Seitenzahlen und Zeilenangaben, bei Wolframs „Parzival“ Kapitel- und Versangaben.

Im „Roten Ritter“ wird für die Zählung die maximal bedruckte Seiten der oben angegebenen Textausgabe zugrunde gelegt.

10. **Abbildungsverzeichnis**