

Almut Schneider

daz gevilde nach dem helde klang

Zur Poetologie intersensorischer Lautsphären
in Wolframs von Eschenbach *Parzival*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Vgl. ebd., 28.

⁷ Ebd., 22f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Der Klang des ritterlichen Kampfplatzes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Vgl. ebd., 165.

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

2 Der Klangraum des Artushofes

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

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

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

²¹ Zu historischen Lautsphären des Agonalen, wie sie aus der Frühen Neuzeit überliefert sind, vgl. Christian Jaser, »Klangräume des Agonalen bei italienischen und oberdeutschen Pferderennen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts«, in: Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Wien u. a. 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), 29–51.

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Zum Klang als Kategorie der Inszenierung des Herrschers vgl. Gesine Mierke, ›Den Herrscher hören. Zu akustischen Phänomenen im *Reinfried von Braunschweig*‹, in: Martin Clauss u. a. (Hrsg.), *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Wien u. a. 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), 177–97; vgl. auch Jörg Bölling, ›*Musicae Utilitas*. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne‹, in: Peter Johanek und Angelika Lampen (Hrsg.), *Adventus*. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt, Köln 2009 (Städteforschung. Reihe A. Darstellungen 75), 229–66.

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

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

3 Klangräume des Mangels: Gralsburg und Pelrapeire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ Vgl. Soeffner (wie Anm. 30).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Die artikulierte Stimme: Sigunes Klage

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

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

³⁹ Fritz (wie Anm. 37), 103.

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

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

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

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

5 Fazit

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Müller (wie Anm. 29), 46.