

al naz von roete (Tit. 115,1)
Visualisierung und Metapher in Wolframs Epik

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur.

Charles Baudelaire¹

Liebe ist etwas, das man sehen kann – die Zeichen der Liebe sind lesbar, ebenso die Zeichen der Minnekrankheit. Frau Minne ist eben auch in den bildenden Künsten eine Meisterin: Sie ist ein *winkelmez*, sie *entwirfet unt stricket* (Tit. 96,3-4), sie ist Baumeisterin, Malerin, Gobelinstickerin.² Und sie arbeitet mit solcher Genauigkeit, daß sie sich auch da, wo sie ihre *kraft verdecken* will, selbst verrät, wenn ihr nur einer *al spehende künstec ougen treit* (Tit. 96,2), ‚mit kundigem Blick nach ihr ausspäht‘. So erfahrene und minneleidgeprüfte Menschen wie Gahmuret und Herzloyde nehmen die Minne und die Zeichen, die sie auf den Körpern ihrer Opfer Schionatulander und Sigune hinterläßt, so sicher wahr wie ein Jagdhund seine Fährte und so deutlich wie den Schlag von Pferdehufen: ‚*ich spür an dir die minne, alze grôz ist ir slâge*‘ (Tit. 100,1), sagt Gahmuret auf dem Weg in den Orient zu Schionatulander. So sehr dieser auch sein Leid und das heißt seine Liebe zu verbergen trachtet, so unumwunden liest sein *oeheim* mit den Augen, *al spehende* seine *helbaeren sorgen*

¹ Charles Baudelaire, „Le désir de peindre“ (1863), in: C. B., *Le Spleen de Paris – Gedichte in Prosa* (1869), hg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois (*Sämtliche Werke und Briefe* 8), München 1985, S. 258.

² Zitate und Strophenzählung aus dem *Titurel* im folgenden stets nach Wolfram von Eschenbach, *Titurel*, hg., übers. u. mit einem Kommentar und Materialien versehen v. Helmut Brackert u. Stephan Fuchs-Jolie, Berlin / New York 2002.

(*Tit.* 93,2).³ Und auch Herzeloide, mit Sigune zuhause in Kanvoleiz geblieben, *wart innen mit herzen schrick, waz Sigûne dolte* (*Tit.* 114,4). Nun folgt auf diese allgemeinen Verse die genaue Beschreibung dessen, was Herzeloide an Sigune wahrnimmt: *Reht als ein touwec rôse unt al naz von roete / sus wurden ir diu ougen* (*Tit.* 115,1-2). Der Vergleich ist zweifellos stimmig, sofern man nur von dem ausgeht, was man sieht, wenn man Sigune in die Augen schaut: Röte und ein Glitzern von Tränen. Denn naß und rot sind Sigunes Augen, naß und rot sind auch taubenetzte Rosen. Die Beschränkung auf optisch wahrnehmbare Sinnesdaten scheint den Vergleich inauguriert zu haben.

Ganz offensichtlich aber ist es mit Vergleichen nicht so einfach: Schon der Alltagsverstand mag irritiert davon sein, daß taubenetzte Rosen eigentlich zu schön und lieblich sind, um die große *nôt* Sigunes angemessen zu bebildern. Der Kenner der Liebessprache höfischer Dichtung, sicher auch Wolframs Publikum, wird den Topos identifizieren, der immer wieder zur Beschreibung aufblühender Jugendschönheit dient,⁴ und er wird auch die topische Metapher für die Tränen identifizieren, den Tau der aus dem Herzen durch die Augen dringt.⁵ Nun könnte

³ Vgl. ähnlich *Tit.* 97,1: *Gahmuret wart innen der helbaeren swaere*. Zum im *Tituel* in diversen Varianten wiederkehrenden Motiv des Verheimlichens der Minne vgl. insbes. den Kommentar zu *Tit.* 53,3-4 von Brackert / Fuchs-Jolie (Hgg.) (Anm. 2).

⁴ Einen Beleg vor Wolfram ist allerdings nicht zu finden. S. dazu ausführlich unten Anm. 15.

⁵ Zu dieser Vorstellung s. Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften 35), S. 738 Anm. 317. Einen möglicherweise vor Wolfram zu datierenden Beleg bietet allein Heinrich von Morungen: *dâ von mir ein wunne entspranc, / diu vor liebe alsam ein tou / mir ûz von den ougen dranc*. (MF 125,37ff.). Hier, wie auch in den späteren Belegen aus der Lyrik (etwa in Ulrich von Liechtensteins *Frauendienst*, Lied 37,3,5; Lied 43,5,4; Lied 46,3,3; Lied 48,3,5 [Ed. F. V.

man solche Umbesetzungen oder Kombinationen einfach als ironische Brechung der Topoi hinnehmen,⁶ als ein Spiel mit sprachlich-literarischen Konventionen, ein Verfahren, das Wolfram zweifellos liebt – fände sich nicht in diesem Vers eine irritierende Verstörung. Als wolle der Erzähler darauf hinweisen, auf welcher Ebene die zuerst genannten tauigen Rosen nun zu Vergleichsobjekten werden, spricht er von Nässe und Röte und gibt erst danach das Zielobjekt seines Vergleichs an, die Augen. Nun sagt er aber nicht ‚wie eine tauige Rose, rot und oben drauf naß, wurden ihre Augen‘, sondern er sagt *al naz von roete*. Was aber soll *von* heißen? Kann es denn etwas anderes meinen, als eine kausale, zumindest temporale Beziehung? Also: ‚ganz naß infolge der Rotheit‘? Das kehrt den natürlichen Vorgang genau um, denn Augen werden durch die Tränen rot, nicht die Röte treibt die Tränen hervor, so wie auch die Rose nicht den Tau hervorbringt.⁷ Die Rhetorik bezeichnet solche Beschreibungen, die

Spechtler]), sind mit dem Herzenstau bzw. Augentau allerdings stets Tränen der Freude gemeint; bei Wolfram bezeichnet des *herzen touwe* an beiden Belegstellen (*Pz.* 113,27f. u. *Wh.* 268,3ff.) Tränen des schmerzlichen Leidens.

⁶ So vermutet Joachim Heinzle hier eine ironische Absicht (*Stellenkommentar zu Wolframs Titurel. Beiträge zum Verständnis des überlieferten Textes*, Tübingen 1972, S. 164).

⁷ Eine mögliche modale Auffassung des *von*, die Karl Bartsch im Auge hat („in Bezug auf Röthe: deren Roth ganz naß vom Thau ist“; *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel*, hg. v. Karl Bartsch, 3 Bde., Leipzig 1870 – 71, Komm. z. St.), kann das Problem nur dann beheben, wenn man *al naz von roete* auf die tauigen Rosen bezieht, die dann ‚hinsichtlich der Röte naß‘ wären. Dem widerspricht das *unt* (das in der Handschrift M und den Lesarten des *Jüngeren Titurel* allerdings fehlt) und das Verb *wurden*: Es soll doch – zumindest in der von der Handschrift G überlieferten Fassung – zweifellos gesagt werden, daß Sigunes Augen *al naz* wurden, und zwar *von roete*. Das Verb bezeichnet nicht einen Zustand, wie eine modale Auffassung dies verlangen würde und wie es nur von der morgendlichen Rose gesagt werden könnte, sondern eben einen Vorgang (dazu auch Kommentar z. St. von Brackert / Fuchs-Jolie [Ann. 2]). Die weiteren Kommentatoren der Stelle bevorzugen ebenfalls durchgehend die hier vertretene Auffassung, nach der der natürliche Vorgang

nicht dem *ordo naturalis* der Dinge, sondern dem *ordo artificialis* der Beschreibungsintention folgen, als *hysteron proteron*, ‚das Spätere als das Frühere‘. Die auch von Wolfram häufiger benutzte Figur⁸ betont ihrer klassischen Definition nach – ich paraphrasiere Lausberg – die Artifizialität, also die sprachliche Vermitteltheit eines Dargestellten, indem sie zuerst „das (affektiv besonders interessierende und sich so vordrängende) Endstadium des Geschehensablaufs“ formuliert, und das Vorhergehende als erläuternde *epiphraasis* anschließt.⁹ Das dem

genau umgekehrt wird (*Wolframs von Eschenbach Parzival und Titarel*, hg. u. erklärt v. Ernst Martin, Bd. 2, Halle 1903; 4. Aufl. der Ausgabe von Karl Bartsch [s.o.], bearbeitet v. Marta Marti, Bd. 3, Leipzig 1932; Joachim Heinze [Anm. 6]; jeweils Komm. z. St.). – Eine verblüffend ähnliche Figur, in der auch die Rôte vom Bewirkten zum Bewirkenden wird, findet sich bei Vergil (*Aeneis* XII, 65f.), der die zu weinen beginnende Lavinia beschreibt: [...] *cui plurimus ignem / subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit* [...] der die größte Rôte ein Feuer [unter die Haut] legte, das über ihr erhitztes Antlitz lief).

⁸ Etwa *Pz.* 119,4: *vogele wüirgn unde vâhen*; *Wh.* 105,17f.; *Wh.* 115,7ff.; *Wh.* 435,14f.; evtl. auch *Tit.* 16,3-4: *swâ man hurteclîche solte strîten / unt ouch durch wîbes lôn gezimiert gein der tioste rîten*.

⁹ Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1990¹⁰, § 413. Eindeutig formuliert eine der neuesten Darstellungen der Rhetorik, Heinrich F. Pletts *Systematische Rhetorik*, München 2000, S. 152: „Im *Hysteron proteron* wird die ursächliche bzw. chronologische Folge eines Sinn- oder Ereigniszusammenhangs umgekehrt.“ – Ebenso möglich scheint die Klassifizierung der diesem Vers eigentümlichen Vertauschung als *hypallage*, wie Elisabeth Schmid dies vorgeschlagen hat (in diesem Band, S. 241 f.): Im engeren Sinne bezeichnet *hypallage* eine Umstellung oder (metonymische) Ersetzung eines Adjektivs oder eines Prädikates, indem dieses einem benachbarten Substantiv zugeordnet wird (Lausberg § 315; Plett S. 151), wodurch in der Sonderform einer *prolepsis adiectivi* eine Umkehrung der zeitlichen oder logischen Folge gemeint sein kann (Lausberg § 316). Der unscharf und variabel gebrauchte Begriff kann seiner allgemeinsten Definition nach schlicht die „Umstellung der natürlichen Beziehung zwischen zwei Elementen eines Satzes meinen“ (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 109), also wie das *hysteron proteron* die signifikante Abweichung vom *ordo naturalis* durch Vertauschung bezeichnen. Da das

ordo naturalis nach Spätere – die Röte – wird hier als das zeitlich Frühere gesetzt. Aber zugunsten welches *ordo*? Vorderhand könnte man sagen, zugunsten dessen, was man den *ordo perceptionis* nennen könnte, die Ordnung der Wahrnehmung: Röte ist etwas Sensorisch-Visuelles, ist Benennung eines Wahrnehmungsdatums, Nässe ist zunächst ein bloßes Faktum.¹⁰ In der Ordnung der Wahrnehmung nun schließt man von Röte auf Nässe, nicht von Nässe auf Röte. Man kann sagen ‚Du hast so rote Augen – hast du geweint?‘, jedoch nicht ‚Du hast so nasse Augen – sind sie etwa rot?‘. Die literarische Konventionen der Minnesprache scheinen diesen Primat der Rotheit zu belegen: Insofern weinende Augen bebildert werden, so ist in den Texten oft von roten Augen die Rede, auch von Augen, die rot werden.¹¹ Nirgends je-

hysteron proteron eindeutiger eine Gedankenfigur ist und der Verstoß gegen die Ordnung der Sachverhalte ihr konstitutives und sinngebendes Prinzip ist (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Sp. 129), bevorzuge ich diese Klassifizierung.

¹⁰ Eine kategoriale Entsprechung zu ‚rot‘ wäre etwa ‚glitzernd‘, dem ‚naß‘ wäre etwa ‚entzündet‘ adäquat. Man könnte so gesehen die Rede von den roten Augen als eine Art Metonymie verstehen: Es ist eine Nicht-Bezeichnung des Faktums zugunsten der Bezeichnung der realen, wahrnehmbaren Folge. Ein interessanter, weiterführender Untersuchungsgegenstand ergäbe sich aus der Frage, ob demnach in Texten beschriebene, versprachlichte Wahrnehmung grundsätzlich oder nur unter bestimmten Bedingungen und Aspekten als Metonymie zu bezeichnen wäre.

¹¹ Die Beispiele in der Minnelyrik und der höfischen Epik sind zahlreich. Als signifikante Beispiele seien nur genannt Bernger von Horheim (MF 114,24), Reinmar der Alte (MF 156,8), Otto von Botenlouben (KLD 41 V,3,6), Reinmar von Zweter (hg. v. Roethe, 106,5), Hiltbolt von Schwangau (KLD 24 XVII,2,1), *Herzog Ernst B* (hg. v. Bartsch, 3253) Wirnts *Wigalois* (hg. v. Kapteyn, 1070f., 4419, 5190), *Wigamur* (hg. v. Buschinger, 5403). Weitere Belege bei Schleusener–Eichholz (Anm. 5), S. 725 Anm. 235. Die natürliche Abfolge von Tränen und Röte ist in Neidharts Winterlied 23 beschrieben (hg. v. Wießner / Fischer, Str. IX,9f.), sozusagen ein Gegenstück zu dem *Titulel-Vers*: *sus getâner nôt / kan diu minne wunder machen, / trüebiu ougen nâch der trüebe rôt*. Bei Wolfram finde ich nur ein weiteres Beispiel für die Bezeichnung

doch tritt Nässe als ein optischer Effekt, etwa als ein Glitzern, metonymisch für weinende Augen ein. Wenn Wolfram von Tränen spricht, dann fast stets in Hyperbeln – durchnäßte Kleider, Regengüsse, Fluten und Kübel von Tränen –, die unmittelbare Visualisierung durch Hyperbolik gerade abweisen.¹² Jedoch: Gegen die Vermutung eines Regimes visueller Wahrnehmung in diesem Vers ist einzuwenden, daß das dem *ordo perceptionis* nach Primäre gar nicht zuerst genannt wird, sondern nur fälschlicherweise als Bewirkendes, also bloß logisch Primäres behauptet wird – denn die Nässe, das bezeichnete Faktum, wird zuerst genannt und dann erst die Röte, das die Wahrnehmung Bezeichnende. Insofern handelt es nicht um ein eigentliches *hysteron proteron*, sondern allenfalls um eine sehr eigentümliche Variante. Wenn es so sein sollte, daß hier der *ordo perceptionis* die Logik des Vergleichs regiert, so regiert er doch nicht das sprachliche Syntagma.

Daß es umgekehrt gerade der Tau sein kann, der der schönen Blüte den visuellen Effekt erst verleiht, zeigt die erste Beschreibung Sigunes im *Titurel*: *er kôs si für des meien blic, swer si sach, bî den tounazzen bluomen* (*Tit.* 32,2). Offenbar macht hier der Tau die Blumen bzw. Blüten *bliclich* bzw. akzentuiert zumindest deren besonderen *blic*. Oder ist der Tau das

weinender Augen als rote Augen, nämlich die drohende Ankündigung des Orilus gegenüber Jeschute: *ich sol velwen iweren rôten munt, / [und] iwern ougen machen roete kunt* (136,5f.). Rote Augen gehören, soweit sie nicht durch Tränen erst rot werden, zur Topik der Häßlichkeitsbeschreibung (s. dazu die Stellensammlung von Barbara Seitz, *Die Darstellung häßlicher Menschen in mittelhochdeutscher erzählender Literatur von der Wiener Genesis bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1967, S. 34).

¹² Signifikante Hyperbeln finden sich etwa *Pz.* 28, 15ff.; *Pz.* 93, 6; *Pz.* 113, 29; *Pz.* 191, 29; *Pz.* 253,9; *Pz.* 330, 22; *Pz.* 396, 29f.; *Pz.* 661, 21ff.; *Wh.* 102, 21ff.; *Wh.* 152,1ff.; *Wh.* 171,18ff.; *Wh.* 456,25ff. Weitere Belege bei Schleusener-Eichholz (Anm. 5), S. 726-730. – Auch die zweimalige Rede vom Tau der Tränen (*Pz.* 113,27f. u. *Wh.* 268,3ff.) scheint mir in keiner Weise visualisierend.

Zeichen des Maien, der Jugend, der Reinheit, die junge Jahreszeit, in dem die Blumen blühen? Mit anderen Worten: Steht der Taubenetzung der Blumen metonymisch für Glitzern oder metaphorisch für Reinheit und Jugend oder für beides zugleich? Und wie und um welchen Preis läßt sich beides zugleich zur Darstellung bringen? Je näher man die Metaphern betrachtet und je mehr vergleichbare Stellen man hinzunimmt, desto mehrdeutiger und schillernder werden sie.

Nun, zu betonen, daß Wolframs Metaphern mehrdeutig und schillernd sind, heißt weit geöffnete Türen einrennen. Die folgenden, auf ein relativ beliebig ausgewähltes Motiv in Wolframs Epik beschränkte Textbeobachtungen wollen versuchen, die Mehrdeutigkeit genauer zu beschreiben und ihr einen möglichen poetologischen Sinn abzugewinnen. Nur allzu oft beschränkt sich die Erklärung solcher Mehrdeutigkeit auf den Verweis zu bloß herangetragenen rhetorischen Mustern oder, wenn gar nichts mehr hilft, auf Wolframs irrlichternden Humor. Das erklärt eben nicht viel. Oft wird man darüber nicht hinauskommen, aber zuweilen läßt sich durch Beschreibung des Funktionierens der Effekt deutlicher sehen, der sprachlich-rhetorische, der humoristische, der poetische Effekt, und damit vielleicht auch die der verworrenen Bildlichkeit implizite poetologische Erkenntnis. Wolframs Metaphern werden schon beinahe usuell als ‚dunkel‘ bezeichnet, und es scheint mir bei dieser poetologischen Metapher das irritierendste, daß gerade seine Licht-Metaphern die vielleicht dunkelsten sind. Vielleicht ist wirklich ‚schillernd‘ darum besser, weil es die Mehrdeutigkeit und nicht die Undeutbarkeit bezeichnet. Auch ein Rätsel, das keine eindeutige Lösung kennt, ist nicht dunkel, sondern in seiner schillernden Rätselhaftigkeit interessant und erhellend.

Es steht zu befürchten, daß Wolframs tauige Rosen ein solches Rätsel darstellen, und zwar nicht nur an dieser einen Stelle. Bevor über Sigunes Augen weiter nachgedacht wird, sollen in einem Rundgang durch die begrenzte Anzahl der Stellen, an denen

bei Wolfram taubenetzte Rosen auftauchen, die denotativen und konnotativen Aspekte des Bildes untersucht werden, geleitet von folgenden Fragen: Mit welchem Maß an topischen Determinationen ist zu rechnen? Gibt es einen Standard im Gebrauch der tauigen Rosen? Wie stark spielen visuelle Aspekte eine Rolle und wie verhalten sie sich zu den metaphorischen Potenzen des Bildes?

I

Außer jenem in Rede stehenden *Titurel*-Verses gibt es sechs Stellen im Wolfram-Corpus, an denen von tauigen Rosen im Kontext einer Personenbeschreibung die Rede ist. Hinzu kommt der zitierte *Titurel*-Vers mit den *tounazzen bluomen*. Ich beginne mit den einfachen Stellen. Im achten Lied, das unter Wolframs Namen überliefert ist, finden sich in der vierten Strophe die Verse:

*Ir wengel wol gestellet
sint gevar
alsam ein touwic rôse rôt. (L 9,37–39)¹³*

Das Lied gilt, zumindest ab der dritten Strophe, als unecht, als „ein Stück banaler Imitation“, um mit Wapnewski zu reden.¹⁴ Nichtsdestoweniger – oder vielleicht gerade darum – kann man hier wohl so etwas wie einen literarischen Standard greifen: Die tauige Rose ist ein Topos der höfischen Liebesliteratur, zuweilen zur Beschreibung einzelner, roter Gesichtsmarkmale – *mund*, *wengel* –, zuweilen als Vergleich für das ganze *antliütze* oder die

¹³ Zitiert nach Peter Wapnewski, *Die Lyrik Wolframs von Eschenbach*. Edition, Kommentar, Interpretation, München 1972, S. 233 (=Lied 8, Str. IV,1-3).

¹⁴ Wapnewski (Anm. 13), S. 238-241; hier S. 240.

ganze Erscheinung.¹⁵ Oftmals steht die Rose als Inbegriff für größte Naturschönheit, der weibliche oder männliche Schönheit an die Seite gestellt wird. Dabei ist selbstverständlich auch an die reichhaltige Mariensymbolik zu denken, denn auch Maria, die Rose schlechthin, wird immer wieder als Rose im Tau bezeichnet. Gerade bei Maria sind die Denotationen der Tau-Metaphorik deutlich: Tau, der vom Himmel kommt, ist Zeichen der Erwähltheit – so, wie das Manna im Tau kommt und Gideons Wolle mit Tau benetzt wird, so ist der Tau aus Himmels-

¹⁵ Nach dem Überprüfen all der außerordentlich zahlreichen Belege für das Motiv von der ‚tauigen Rose‘ scheint es so, daß Wolfram – anders als in vielen Kommentaren zu lesen, die stets von einem eingeführten Motiv der Liebessprache reden – das Bild erfunden und eingeführt hat. Zumindest hat er es in der volkssprachlich-weltlichen Literatur populär gemacht, wobei ich auch in der geistlichen Literatur keinen früheren Beleg gefunden habe (s. dazu folgende Anm. 16). Nach Wolfram findet sich das Motiv außerordentlich häufig, oft in deutlicher Anspielung auf die Wolfram-Stellen, die hier zu besprechen sein werden, so etwa bei Konrad von Würzburg, Ulrich von dem Türlin, Berthold von Holle und Ulrich von Etzenbach, bei Gottfried von Neifen, dem Marnier, Herrand von Wildonie, im *Reinfried von Braunschweig*, *Die Gute Frau*, *Mai und Beaflor*, *Lohengrin*, im *Schüler von Paris* (vgl. die Stellensammlungen von Duncan M Mennie, *Die Personenbeschreibung im höfischen Epos*, Halle 1933, und Karl Ferdinand Kummer, *Die poetischen Erzählungen des Herrand von Wildonie und die kleinen innerösterreichischen Minnesinger*, Wien 1880, S. 213-14). Der einzige Beleg, der nicht deutlich nach Wolfram zu datieren ist und – mit aller Vorsicht – wohl in der Entstehungszeit des *Titirel* zu denken ist, ist ein Vers Walthers in der zweiten Frauenpreistrophe im König-Friedrichs-Ton: *dîn munt ist roeter danne ein liehte rōse in touwes bliete* (L 27,29; verwandt auch L 27,20-21). Vor das IV. Buch des *Parzival*, dem vermeintlich frühesten Auftauchen des Bildes bei Wolfram (188,10f.; s.u.), wird man auch dies dennoch schwerlich datieren wollen. Der „frühere Beleg“, den Holger Noltze für die ‚tauige Rose‘ gefunden zu haben glaubt (*Gahmurets Orientfahrt. Kommentar zum ersten Buch von Wolframs ‚Parzival‘*, Würzburg 1995, S. 114), gehört ebenfalls in die spätere Zeit: Es handelt sich um einen Vers aus dem vermutlich Ulrich von Etzenbach zuzuschreibenden *Herzog Ernst D* (hg. v. Rosenfeld, 2658f.), ein Text, der deutlich in der Wolfram-Nachfolge steht, und nicht, wie angegeben, um den *Herzog Ernst B* – wenn dieser denn vor Wolfram zu datieren wäre.

höhen der Messias selbst, der sich auf Maria legt.¹⁶ Zugleich ist damit Tau Zeichen der Reinheit, der Jungfräulichkeit, der Sanftheit, der Frische und Jugend, denn der Tau ist ein Phänomen des Frühlings und des Morgens. In Munleun auf dem Hoftag werden werden handdick *touwige rôsen* auf die Teppiche geworfen, um den Lärm zu dämpfen. Und noch im Zertrampelt-Werden ihrer *liechten blicke* geben sie *süezen wâz* ab – tauige Rosen sind also offenbar für alle Arten multisensorischer

¹⁶ Reichhaltige Belegssammlungen zu Maria als tauige Rose oder als Rose im (Himmels-)Tau bei Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893, S. 183,14ff. – Himmelsmanna im Tau bzw. als Tau: Ex. 16,14; Num. 11,9. – Der Tau als göttliche Botschaft und Lehre: Dtn. 32,2. – Tau als Zeichen für göttliche Erwähltheit: Ri. 6,36-40 (Gideons Wolle); das gleiche Motiv der Tauprobe auf der Wolle als göttliches Zeichen findet sich in Ulrichs *Alexander* (hg. v. Toischer, V. 7179ff.); weitere Belege für dieses Motiv in der Literatur bei Salzer, S. 40,38ff. – Daran schließt die Vorstellung vom Heiligen Geist als Tau an, in der volkssprachlichen Literatur etwa bei Reinbot von Durne (*Der Heilige Georg*, hg. v. Kraus, V. 2848) und Rudolf von Ems (*Barlaam und Josaphat*, hg. v. Pfeiffer, V. 3218). – Der Messias als Tau vom Himmel: Ps. 110,3; Jes. 26,19; insbes. Jes. 45,8, von wo die Adventsliurgie des *Rorate coeli* ihren Ausgang nimmt. Zur Aufnahme des Motivs in die mittelalterliche Literatur vgl. die Belege bei Salzer, S. 3,25ff. und 77,8ff.; vgl. auch Friedrich Ohly: „Metaphern für die Inspiration“. In: *Euph.*, 87 (1993), S. 119-171, insbes. S. 143ff. – Zuweilen kann der Tau auch Maria selbst bezeichnen (Salzer S. 3,22 u. 550,14ff.) oder das, was von Maria ausgeht (Salzer S. 477 Anm.1 u. S. 550,20f.). – Über die Worte der *Hohelied*-Braut *quia caput meum plenum est rore, et cincinnati mei guttis noctium* (*Cant.* 5,2) hat der Tau auch Einlaß in die exegetisch-allegorische geistliche Dichtung gefunden (vgl. etwa Williram's *Paraphrase des Hohenliedes*, ed. Seemüller, 77,3; *Das St. Trudperter Hohelied*, hg. v. Friedrich Ohly, Frankfurt 1998, 68,10ff.), doch ist der Tau in der Exegese dieser *Hohelied*-Stelle von alters her stets als Zeichen der Schwäche und Sündenbefangenheit ausgelegt (vgl. dazu den Komm. z. St. von Ohly, S. 925). – Einen vor Wolfram zu datierenden Beleg für das aus den beiden ubiquitären, schon biblischen Topoi verschmolzene Bild von der tauigen Rose finde ich indes auch in der geistlichen Literatur nicht. Ein vielversprechender Ort wäre die lateinische Hymnendichtung, die zu vielfältig und unüberschaubar ist, als daß ich sie in diesem Rahmen systematisch hätte mustern können – meine Stichproben haben auch hier stets nur spätere Nachweise erbracht.

Wahrnehmung ein Genuß, sind Objekte verschwenderischer und hochkultivierter höfischer Repräsentation.¹⁷

Neben den allgemeinen Prädikationen von Schönheit, Reinheit und Frische ist oftmals noch ein spezifisch visueller Aspekt mit dem Tau verbunden, so etwas wie Glitzern, eine besondere Verstärkung des Licht- oder Farbeffektes. So ist es wohl auch beim ersten Auftreten von Condwiramurs, die vor dem von ihrem Anblick überwältigten Parzival sitzt,

*als von dem süezen touwe
diu rôse ûz ir bälgelîn
blecket niwen werden schîn,
der beidiu wîz ist unde rôt. (Pz. 188,10-13)*

Zwei Momente scheinen mir bei diesem zunächst ebenfalls konventionell anmutenden Bild bemerkenswert: einmal wiederum das *von*, einmal das *bälgelîn*. Wie auch an der *Titurel*-Stelle, so scheint man hier das *von* kausal verstehen zu sollen: infolge des süßen Taus macht die Rose neuen, edlen Glanz sichtbar. Der Tau würde demnach bewirken, daß das verhüllende *bälgelîn*, die Knospenhülle mit den Kelchblättern, aufbricht und sich das Innere der Rose, die eigentliche Schönheit zeigt. Ich finde in Ulrichs *Alexander* eine Stelle, an der es heißt, daß der Tau die Rose morgens *twinget*, aus ihrem *gemache* hervorzudringen.¹⁸

¹⁷ *Wh.* 143,30-144,5. Wolframs *Willehalm* ist stets zitiert nach der Ausgabe von Joachim Heinzle, Frankfurt 1991 (Bibliothek des Mittelalters 9). – Diese *Willehalm*-Stelle ist wohl ein außergewöhnlich passender Beleg für multisensorielle Wahrnehmung, die Michael Giesecke als typisch für die scripturale Textkultur vor dem Buchdruck bezeichnet hat („Sinnenwandel und Sprachwandel. Von den multisensoriellen Semantiken des Mittelalters zur visuellen Semantik der Neuzeit“, in: M. G., *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*, Frankfurt 1992, S. 209-243).

¹⁸ Ulrich von Etzenbach, *Alexander*, hg. v. Wendelin Toischer, Tübingen 1888, V. 3876-81: *ir munt doch soliche roete bôt, daz sich dem niht kunde gelîchen,*

Die Vorstellung, daß der Tau das Erblühen bewirkt – umgekehrt als im *Titurel*, wo ja die Röte die Nässe bewirken soll –, ist also verbürgt. Immerhin wird ja diese vergleichende Beschreibung der Condwiramurs eingeleitet mit einem *Deus artifex*-Topos:

*Lîâzen schoene was ein wint
gein der meide diu hie saz,
an der got wunsches niht vergaz
(diu was des landes frouwe),
als von dem süezen touwe
[...].* (Pz.188,6-10).

Die göttliche Schöpfung und der die Schönheit hervorbringende Tau können ganz parallel gedacht werden und die marianischen Konnotationen – der himmlische Tau macht die Schönheit der Rose sichtbar – sind evident. Abgesehen davon, daß der Tau hier wiederum mit dem Morgen, dem Moment des Erblühens, also der Jugend und jugendlichen Schönheit zu konnotieren ist, ist er auch mit einer höheren Erwähltheit der Trägerin zu verbinden.

Vielleicht ist er noch auf einer dritten Ebene zu deuten. Durch den Verlaufscharakter des Aufblühens hat der gesamte Vergleich einen stark visuellen Charakter, der insbesondere durch das Verb *blecken* noch verstärkt wird: *blecken* ist Faktitivum zu *blicken*, heißt also „glänzend, strahlend machen“ oder schwächer „sichtbar werden lassen“. Nun kann man auch das *von* zu diesem Verb ziehen und lokal auffassen: Die Rose macht ihren *werden schîn* sichtbar *von dem touwe* her, also aus dem süßen Tau heraus.¹⁹ Das wäre sozusagen die visualisierende Lesart der Stelle, bei der der Tau den besonderen

/ sô gewaltliclichen / die rôse üz irm gemache dringet des morgens, des sie twinget / touwes süeze, dar nâch die sunne.

¹⁹ So etwa Peter Knecht in seiner Übersetzung: „wie aus dem süßen Tau der zarte Teint der Rose blinkt in frischem, edlen Glanz [...].“

Lichteﬀekt hervorbringen oder zumindest die Schönheit vergrößern würde. Man könnte viele Stellen bei Wolfram als Beleg für die Steigerung des Blütenglanzes durch den Tau zitieren, vielleicht am deutlichsten das siebte Lied: *der bliclichen bluomen gleston / sol des touwes anehanc erliutern, swâ sie sint* (L 7,17–18).²⁰ Schließlich kann man sich aber fragen, was denn in diesem Vergleich dem *bälgelîn* auf Seiten Condwiramurs' entspricht. Es ist ja gewöhnlich nicht so, daß gerade erblühende Mädchenschönheit noch kurz zuvor wie eine rauhe, unansehnliche Schale aussieht. Solche Verwandlungen sind gerade bei Wolframs Figuren, denen lichtvolle Schönheit essentiell und nicht nur als zuweilen wahrgenommenes Attribut zukommt,²¹ nicht denkbar. So sehr also der Vergleich mit der vom Tautropfen

²⁰ Der Text ist hier zitiert nach der Edition von Ingrid Kasten (*Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters* = Bibliothek des Mittelalters 3, S. 546; vgl. den Kommentar von Kasten dazu S. 1069), die, wie beinahe sämtliche Herausgeber, einem Konjekturevorschlag Lachmanns folgt (auch Wapenewski [Anm. 13, S. 205], der nach ausführlicher Erwägung die Verse so verstanden wissen will, daß „die Lichtbrechung [...] noch den Farbwert der Blumen“ steigere). Die handschriftliche Überlieferung, die die neueren Ausgaben von *Minnesangs Frühling* wieder verteidigen (etwa 38. Aufl., bearb. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren), vermag nur schwer einzuleuchten: *Der bliclichen bluomen gleston – / sô des touwes anehanc – erliutert, swâ si sint, / vogel die hellen und die besten*. Das *sô* müßte im Sinne von ‚ebenso, auch‘ verstanden werden, die flektierte Form *erliutert* bezöge sich auf das Singen der Vögel (vgl. dazu die Erläuterungen von Moser und Tervooren in MF II, 36. Aufl., S. 119), deren Stimmen dann das Glänzen der Blumen und den Tau noch reiner machten. Immerhin wäre das eine ungemein kühne akustisch-visuelle Synästhesie, die man Wolfram allerdings zutrauen möchte. – Die Vorstellung, daß der Tau einen besonderen visuellen Effekt in der Natur bezeichnet und die Naturschönheit bzw. die Unversehrtheit und Reinheit steigert, wird etwa Pz. 679,28–29; Wh. 364,21–26; Wh. 393,20–25 deutlich.

²¹ Dazu ausführlich Michela Fabrizia Cessari, *Der Erwählte, das Licht und der Teufel. Eine literarhistorisch-philosophische Studie zur Lichtmetaphorik in Wolframs ‚Parzival‘*, Heidelberg 2000, insbes. S. 80ff., und Claudia Brinker-von der Heyde, *Geliebte Mütter – mütterliche Geliebte. Rolleninszenierung in höfischen Romanen*, Bonn 1996, insbes. das Kapitel „Die Bedeutung des Lichts“, S. 75–88.

zum Strahlen oder Aufblühen gebrachten Rose die körperliche Schönheit visualisiert und mit Lichteffekten ausstattet, so sehr muß man das Bild begrenzen und darf den Blick sozusagen nicht schweifen lassen: Das, was den visuellen Effekt des Bildes ausmacht, die Konzentration des Blickes auf die Mitte der Knospe, wo die Blütenschönheit durch den Tautropfen hindurchglitzert, eben das verweist auch auf die klar umrissene Grenzen der Visualisierbarkeit, auf die Grenzen der Bebilderung durch Vergleich. Das *bälgelîn* aber verweist auf etwas, was außerhalb des Körpers der makellos schönen Condwiramurs liegt: Es verweist auf die Bewohner von Pelrapeire, von deren schlaffem, durch nichts ausgestopftem *balc* zweimal die Rede ist, einmal vor und einmal nach dieser Szene, mit jenem Wort für Hülle, Sack, abgezogene Tierhaut, das eine durchaus verächtliche Bezeichnung für den ausgemergelten menschlichen Körper ist.²² Condwiramurs' Schönheit ist durch nichts dergleichen beeinträchtigt – obwohl auch sie den gleichen mörderischen Hunger leidet wie ihre Leute. So sehr die Zeichen des Leidens von der Beschreibung ihres Körpers ferngehalten werden,²³ so subversiv kommen sie gerade durch den Vergleich wieder hinein: Das häßliche Draußen, der *balc*, ist im blühend schönen Inneren des Palastes anwesend, und zwar in der Visualisierung, der es zwar im ersten Moment gelingt, den Blick zu konzentrieren auf die reine Schönheit in der Mitte der Knospe, die aber dennoch nicht den Blick auf den *balc* verbieten kann, weil dieser das Prinzip ih-

²² *die truogen alle slachen balc*, Pz. 183,19; *in was erschoben niht der balc*, Pz. 200,23. Zur Bedeutung von *balc* s. Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch I*, Leipzig 1872, Sp. 114 und *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. I, 1854, Sp. 1084–1086.

²³ Daß auch ihr *lip vertwâlet* ist (Pz. 188,27), wird nur in Condwiramurs' Selbstreflexion genannt – als offensichtlich falscher Erklärungsversuch dafür, daß es Parzival bei ihrem Anblick die Sprache verschlagen hat. Auch dies ist demnach nur eine indirekt bezeichnete Defizienz.

res Funktionierens ist und dessen Konnotationen sich nicht abstellen lassen. Aporetisch ist diese Stelle nicht: Der Tau ist auf alle Fälle in verschiedene Richtungen konnotiert und Wolfram legt all diese Fährten, suggestiv und gleichzeitig, indem er sich die Vieldeutigkeit der Bildelemente, ihre konnotativen und denotativen Aspekte und auch die Mehrdeutigkeit der Grammatik zunutze macht. Die Visualisierung, die mit dem metaphorischen Vergleich einhergeht, aber erzeugt zugleich eine leichte Unstimmigkeit im Bild selbst, die wiederum auf zentrale bedeutungstiftende Aspekte verweist, die außerhalb des visualisierten Bildes liegen.

II

Ähnlich und doch ganz anders ist es an einer zweiten Stelle, an der die tauige Rose sich aus ihrem *balc* schält. Im *Willehalm* wird Rennewart bei seinem Auftreten im Palas von Oransche am Vorabend der zweiten Schlacht so beschrieben:

*dâ sîn vel was besweizet
und der stuop was drûf gevallen,
dô er vor den anderen allen
kom, als im sîn manheit riet,
etswâ ein sweizic zaher schiet
den stuop von sînem klâren vel.
Rennewartes, des knappen snel,
sîn blic gelîchen schîn begêt,
als touwic spitzic rôse stêt
und sich ir rûher balc her dan
klûbet: ein teil ist des noch dran.
wirt er vor roste immer vrî,
der heide glanz wont im ouch bî.* (Wh. 270,12-24)

Anders als bei Condwiramurs hat hier der *balc* tatsächlich seine reale Entsprechung, den Schmutz, und auch der Tau hat seine nasse Entsprechung in der Wirklichkeit: Nicht Tränen sind es, wie bei Sigune, sondern der Schweiß. Ganz abgesehen davon, daß man wiederum den Tau mit Morgen, mit Rennewarts Jugendlichkeit, mit dem Gerade-erst-Erblihen in Verbindung bringen kann, sind es ja *sweizic zaher*, die den Staub an einzelnen Stellen zum Verschwinden bringen. Wenn der Vergleich stimmig sein soll, dann heißt das, das auch hier der Tau das Aufbrechen des *balc* bewirkt, das Verschwinden des Verhüllenden. Zugleich ist aber der Schweiß das, was erst bewirkt, daß er schmutzig ist – und hier ist der Vergleich nicht stimmig, denn der Tau ist für die Bedeckung durch die Knospenhülle nicht ursächlich. Als bloße Visualisierung eines einzelnen Schweißtropfen, durch den das *klâre vel* hindurch blitzt, mag der Vergleich angehen. Aber weil er eben so partikular ist, so sehr auf die Fokussierung des Blicks setzt, trifft er die bemerkenswerte Gesamterscheinung Rennewarts, mithin den Sinn der ganzen Szene gerade nicht. Und daß es auf dieses Gesamt ankommt, hat Wolfram durch zwei Dinge markiert, die die Beschreibung sozusagen ‚falsch‘ machen: Den Schweiß und den *rost*.

Warum schwitzt Rennewart eigentlich überhaupt? Es heißt, weil er den anderen allen vorausgelaufen war.²⁴ Aber das war auf dem Weg von Munleun nach Oransche, und er ist ja mit den Ersten, also schon vor langem, angekommen. Alle haben längst die Zelte aufgeschlagen, haben sich gewaschen, umgezogen, und die Fürsten sind auf den Palas zum höfischen Zeremoniell gegangen.²⁵ Rennewart aber schwitzt immer noch. Während die

²⁴ *Wh.* 270,14-15. Dies bezieht sich auf die Ankunft vor der belagerten, brennenden Oransche, wo Willehalm und Rennewart als erste eingetroffen waren: *Wh.* 225,9f.; *Wh.* 226,12f.; *Wh.* 227,3f.

²⁵ Das *loschieren* *Wh.* 234,1ff.; das zeremonielle Eintreffen der Gäste in der Burg *Wh.* 246ff.; das Waschen, Umkleiden und Schmücken wird insbes. ausführlich von Giburc und ihren Damen geschildert: *Wh.* 247,1ff.

anderen sauber und schön gekleidet sind und äußerlich die Form wahren, aber nur wenig essen – besonders Giburc und ihr Schwiegervater Heimrich –, wird der schweißige, schmutzige Rennewart essen wie ein Wilder.²⁶ Offensichtlich ist es die Vertauschung von Innen und Außen, der Charakter des ‚Als-ob‘, der bei diesem Mahl inszeniert wird,²⁷ und Rennewart ist es, der durch seine sichtbare Unfestlichkeit und wildes Aussehen, den Krieg und seinen Schmutz körperlich in den Palas hineinträgt.

Nun ist gewöhnlich jener Schmutz, den Männer im Gesicht tragen, der Rüstungsschmutz, der vor der Verwandlung des Kriegers und Kämpfers in den festlich-höfischen Menschen abgewaschen werden muß – ein offenbar bedeutsamer Vorgang, denn er ist bei Wolfram dutzendfach beschrieben. Aber das Bemerkenswerte ist, daß Rennewart niemals mit Rüstungen in Berührung gekommen ist, da er ja *harnasch* und ritterliche Waffen gerade ablehnt.²⁸ Bei ihm ist also der Rüstungsschmutz

²⁶ Explizit wenig essen Giburc und Heimrich (*Wh.* 265,22ff.; *Wh.* 266,1ff.; *Wh.* 275,7ff.). Auch die anderen Fürsten hätten angesichts der Belagerungssituation gerne auf Verköstigung verzichtet, hätte sie Willehalm nicht ausdrücklich zum Festmahl geladen (*Wh.* 246,15ff.). Willehalm selbst hingegen ist durch seine Widerkunft von seiner selbstaufgelegten Askese entbunden und langt tüchtig zu (*Wh.* 269,15ff.), darin ganz parallel zu seinem wunderlichen Knappen Rennewart, dessen Verhalten allerdings auch beim Essen (*Wh.* 275,1-6) und Trinken (*Wh.* 276,3-9) höchst unhöfisch ist.

²⁷ Zum Charakter des ‚Als-ob‘ dieses Festes und der dadurch signifizierten aporetischen Desintegration von Höflichkeit, ethischem Diskurs und den Rollen- und Verhaltensmustern der Figuren vgl. Stephan Fuchs, *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997, S. 335ff.

²⁸ Rennewart hatte eine ritterliche Bewaffnung und Ausrüstung abgelehnt: ausdrücklich verlangt er nicht nur statt ritterlicher Waffen seine hagenbuchene Stange, sondern auch statt *harnasch* nur einen Überrock aus Kamel, Hosen aus feiner Wolle und weite, weiße Stoffgewänder (*Wh.* 195,21ff.). Erst nach diesem Fest wird Giburc Rennewart mit einer Rüstung ausstatten (*Wh.* 293,22 ff.): mit der Rüstung König Sinaguns (ein Enkel einer Schwester Terramers), der

substituiert durch das Schweiß-Staub-Gemisch, was diese irritierend genaue und eigentlich überflüssige Erklärung Wolframs für Rennewarts Verschmutzung erzwungen haben mag. Denn immerhin ist es ja bei Rittern in Rüstungen wohl auch der Schweiß, der bewirkt, daß das Eisen der Rüstung rostet und so seine Spuren in den Rittergesichtern hinterläßt. Daß aber genau solcher Rüstungsschmutz gemeint ist, ist durch den letzten Vers dieses Vergleichs deutlich: *wirt er von roste immer vrî* heißt es da. Dies hat den Interpreten Kopfschmerzen bereitet, denn rostig ist Rennewart ja eben nicht. Heinzle kommentiert „*rost* muß im weiteren Sinne von ‚Schmutz‘ gebraucht sein“. ²⁹ Belege aber finden sich keine für solch allgemeine Bedeutung, nicht bei Wolfram und auch nicht anderswo – mittelhochdeutsch *rost* meint stets nichts anderes als „die oxydation der metalle“. ³⁰ Wie bei der Beschreibung Condwiramurs’ setzt Wolfram auch hier ein ‚falsches‘ Wort ein, aber hier nicht falsch auf seiten des Bildspenders wie im Falle des *bälgelîn*, sondern falsch auf seiten der abzubildenden Tatsache. So genau er zuvor Rennewarts Erscheinung visualisiert und durch die Fokussierung auf die Schweißperlen die Tauige-Rose-Metapher einsetzt, so sehr macht er am Ende des Vergleichs durch die Imagination eines rost- und rüstungsverschmutzten Rittergesichtes deutlich, daß es

Willehalm einst gefangen genommen hatte. Die Rüstung wird Rennewart anlegen (*Wh.* 295,29,ff.), das zugehörige Schwert aber zugunsten seiner Stange ablehnen (*Wh.* 295,20ff.) und erst gebrauchen, wenn seine Stange im Kampf zerbrochen sein wird (*Wh.* 430,21ff.).

²⁹ So Heinzle (wie Anm. 17) im Stellenkommentar zu *Wh.* 195,6 (S. 969f.), wo sich, wie gleich zu besprechen, das gleiche Problem stellt. Für die Passage *Wh.* 270,12–24 konstatiert Heinzle, daß „*rost* offenbar gleichbedeutend mit *stoup*“ stehe und „an den Rost der Rüstung [...] nicht zu denken“ sei, womit er den Sinn dieser signifikanten metonymischen Verschiebung m.E. gerade verdeckt.

³⁰ Benecke / Müller / Zarncke, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. II/1, Leipzig 1863, Sp. 767b (vgl. die Belege zu *rost* und Verwandten Sp. 767b–768b).

abermals um die tatsächliche Stimmigkeit des Bildes, um den *ordo naturalis*, nicht geht. Ist schon der Schweiß dem Bild nicht gänzlich kommensurabel zu machen – er ist gehört zum Paradigma des Krieger-Schmutzes und zum Paradigma der lichten Reinheit zugleich –, so schließlich der Rost für den schweißigen Schmutz ein.

Die Substituierung von Schmutz durch Rost ist signifikant, denn sie kommt noch an drei weiteren Stellen im Zusammenhang mit Rennewart vor. Wenig später, nach einer langen Lobrede seiner Jugend und Schönheit, heißt es:

*sîn blic durh rost gap sölhiu mâl,
als dô den jungen Parzivâl
vant mit sîner varwe glanz
der grâve Karnahkarnanz
ane venje in dem walde. (Wh. 271,17-21).*

Aber auch Parzival hat zu diesem Zeitpunkt gerade nichts mit Rost zu tun (Pz. 120,11ff.), er ist ja wohl nicht einmal schmutzig, nur eben nicht höfisch, unzivilisiert, wild, *in der tumpheit geselleschaft* (Wh. 271,24). Beim ersten Auftreten Rennewarts in Munleun wird – sozusagen in korrekter Verortung des Schmutzes – Rennewarts unhöfischer *schîn* als *küchenvarwe* benannt (Wh. 188,16). Aber dann schließen sich sogleich Vergleiche an, die erklären, warum *sîn tugent* solchermaßen *verdaht* ist (Wh. 188,30): Wenn Gold in einen Pfuhl fällt, überzieht es sich nicht mit *rost*, und wenn ein *grânât jâchant*, ein echter Rubin, in schwarzen, glühenden Ruß geworfen wird, zeigt er nach dem Säubern wieder seine *roete* (Wh. 188,20-29). Die Rede Rennewarts zu Willehalm leitet der Erzähler kurz darauf mit den Worten ein:

*under râme der geflôrte,
des vel ein touwic rôse was,
ob ez im rosteshalp genas,
er sprach: , [...].’ (Wh. 195,4-7)*

Die vorhergehenden Vergleiche scheinen diese Formulierung inauguriert zu haben: das hier ganz konventionell eingesetzte Bild der tauigen Rose für glitzernde, rotstrahlende Schönheit, gepaart mit der Rede vom Rost, der für das Verdeckende, Uneigentliche steht. Man mag angesichts des aparten Hapax legomenon *rosteshalp* versucht sein, an ein klangspielendes oder etymologisierendes Klangspiel von *rôse* und *rost* zu denken.³¹ Daß Rosen nicht rosten und auch Rennewart nicht rostig ist, ist das, was die visuelle Inszenierung hier vergessen zu machen sucht. Es ist ein Spiel der Vergleiche, deren Elemente innerhalb der beiden Paradigmen ‚schmutzig/bedeckend‘ und ‚glänzend/eigentlich‘ substituiert und metonymisch verschoben werden können. Die Opposition Gold-Rost läßt sich durch Rubin-Ruß oder *vel-râm* substituieren. Was ist nun die Opposition zur tauigen Rose? An anderer Stelle ist es der *balc* – hier aber greift Wolfram für die paradigmatische Opposition zum *rost*, einem Signifikanten, der syntagmatisch etwas anderem zugeordnet ist, nämlich dem Gold oder auch dem Ritterrüstungsgesicht. Durch diese Verschiebung zu einer der Sache nach falschen Bezeichnung ist der Vergleich, der ja durch metaphorische Bebilderung das Aussehen anschaulich und visualisierbar machen wollte, als Veranstaltung des Erzählers ausgewiesen, und das genau in dem Moment, als die

³¹ Wurzelverwandt sind in der Tat *rôt* und *rost* (Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin / New York 2002²⁴, Sp. 771b). Zu dem von Wolfram geliebten Verfahren der (pseudo-) etymologischen Alliterationen, die oft einen zu vermutenden Neologismus generieren, vgl. den Komm. zu Tit. 111,4 von Brackert / Fuchs-Jolie (wie Anm. 2, S. 356). – Benecke wollte nach Ausweis des von Wilhelm Müllers fertiggestellten Eintrages im *Mittelhochdeutschen Wörterbuch* (Anm. 30, Sp. 767a), *rôsteshalp* lesen und den Neologismus zu *rôst* = „Küchenrost, Bratrost“ stellen und im Sinne von „Küchenruß“, womit das Dilemma für diese Stelle (und nach Beneckes Ansicht auch für *Wh.* 270,23) gelöst wäre. Dagegen hat schon Heinzle (Anm. 17, Komm. zu *Wh.* 195,6, S. 970) mit vollem Recht eingewandt, daß an den beiden schon besprochenen, späteren Stellen *Wh.* 270,23 und *Wh.* 271,17 „der Gedanke an die Küche fernliegt“.

Bebilderung der imaginierten Wahrnehmung etwas zu suggerieren versucht, was in der tatsächlichen Erzählwelt hier gar nicht vorkommt: Rost nämlich. Der Rost ist wider alle prätendierte Visibilität bloß Metapher für das, was er bedeuten soll, nicht Bebilderung dessen, was man sehen kann.

Das wird evident, wenn man feststellt, daß nirgends im gesamten Werk Wolframs der ja überaus häufig erwähnte Rüstungsschmutz als *rost* bezeichnet wird – es heißt immer *îser var*, *îsers râm*, *harnaschvar* oder ähnlich³² –, ja, daß das Wort *rost* bei Wolfram überhaupt nicht vorkommt. Nur zwei höchst bezeichnende Ausnahmen gibt es: Erstens die vierfache, eigentlich ‚falsche‘ Verwendung für Rennewarts Schmutz und zweitens das Aussehen von Willehalms Harnasch in Munleun. Sein *harnasch* wird hier dreimal explizit rostig genannt.³³ Die Parallelen sind deutlich: So, wie Willehalm mit dem Rost den Krieg in den höfischen Festsaal von Munleun hineinträgt, so trägt Rennewart mit dem als Attribut verliehenen, aber real gar nicht vorhandenen Rost den Krieg in den Festsaal von Oransche. Sichtbar ist dieser Rost nicht, er ist nur als Wort präsent, und indem er das Verlangen nach Sichtbarkeit und Visualisierung nach dem *ordo naturalis* desavouiert, konstituiert er die Bedeutsamkeit seiner Verweisungsfunktion. Die zweimal in beschwörendem Ton imaginierte Möglichkeit, Rennewart ohne Rost zu sehen zu bekommen – *ob ez im rosteshalp genas* (Wh. 195,6), *wirt er von rostes immer vrî* (Wh. 270,23), – unterstreicht diese Bedeutsamkeit. Denn Willehalm wird sich gewaschen haben, wenn er wieder bei Giburc ist, Rennewart wird sich nie waschen;

³² *harnaschvar*: Pz. 588,13; Wh. 3,18; Wh. 175,24; Wh. 227,17; Wh. 229,26; Wh. 243,29. – *îsers râm*: Pz. 172,4; 256,10; 440,27. – *harnaschrâm*: Wh. 246,27. – *îsers mal*: Pz. 305,22. – *nâch îser var*: Wh. 175,12. – *nâch râme var*: Wh. 127,29.

³³ *sîn harnasch ist nâch roste var* (Wh. 116,4); *rostic harnasch wont im bî* (Wh. 128,8); *sîn harnasch gap nâch roste schîn* (Wh. 140,18).

er verschwindet im Staub der Schlacht,³⁴ mit all seinem Schweiß, seinem Schmutz und seinem von Willehalm auf ihn ‚vererbten‘ Rost. Die Augensucht nach dem glänzenden höfischen Körper wird Lügen gestraft durch die faktische Negativität; und ebenso wird deren licht- und farbenvolle Bildersprache Lügen gestraft durch Inkommensurabilität und Mehrdeutigkeit ihrer Worte und Syntagmen.

III

Noch an einer anderen Stelle werden von Wolfram tauige Rosen und Rüstungsschmutz im Gesicht zueinander in Beziehung gebracht. Als Parzival, von dem Minnebann vor den Blutstropfen soeben erlöst, von Gawain in das Artuslager geführt wird, kommt ihnen Cunneware entgegen:

*sus sach si komen Parzivâl.
der was gevar durch îsers mâl
als touwege rôsen dar gevlogen.
im was sîn harnasch ab gezogen. (Pz. 305,21-24)*

Man fühlt sich geradezu genötigt, das eigentümliche *dar gevlogen* irgendwie metaphorisch oder metonymisch zu verstehen und zu entschärfen. Und doch scheint es keine Möglichkeit zu geben, *dar gevlogen* anders als buchstäblich ‚dorthin geflogen‘ zu

³⁴ Unmittelbar nach der letzten Kampfstat Rennewarts, die beschrieben wird und kurz vor seinem letzten, blitzartigen, nicht mehr beschriebenen, sondern bloß mehr benannten Auftreten (Wh. 444,23ff.) heißt es: *wie daz kint von sîme vater schiet? / wie schiet der vater von me kint? / seht, wie den stoup der starke wint / her und dar zetribel! / wer dâ schiet von lîbe, / wer dâ ze ors und ze scheffe entran, / über al ich des niht kan / iuch z'eim ende bringen / und die nennen sunderlingen. (Wh. 443,4-12).*

verstehen. Es ist wohl eine wirkliche ‚kühne Metapher‘:³⁵ Sie ist nicht so weit vom zu beschreibenden Vorgang entfernt, als daß das, was bildlich gesagt werden soll – Auftragen von Zeichen auf einen Untergrund –, nicht verständlich wäre; zugleich aber ist sie dem Vorgang so irritierend unangemessen, daß sie zum Versuch weitergehender Visualisierungen provoziert. Sind die Rosen wie (feuchte) Vögel? Ist das Gesicht Parzivals Gemälde eines *locus amoenus* mit glitzernden Blumen und Vögeln? Ist die Vorstellung, daß jemand tauige Rosen auf den Boden, einen Teppich vielleicht, ein Tuch wirft?³⁶ Was wäre da zu sehen, das dem ungewaschenen Gesicht Parzivals vergleichbar wäre? Vielleicht Schattierungen von Rot und Weiß und ein Glitzern des Lichtes – man gerät in beinahe impressionistische Imaginationen, was die Formulierung nicht durchsichtiger macht, aber was ihre Suggestions- und Visualisierungskraft verdeutlicht. Das Verb versetzt das Licht und Farbe Bewegung, was weniger der beschriebenen Sache angemessen ist, aber vielleicht umso mehr dem Wahrnehmungseindruck der schillernden, überwältigenden Schönheit.

Nun gibt es auch hier ein Problem mit einer Präposition: Was bedeutet *durch isers mâl*? Heißt es „durch die Eisenflecken hindurch“ (lokal mit Richtungsakkusativ) oder „aufgrund der Eisenflecken“ (kausal mit Genitiv)? Ich glaube, beide Lesarten

³⁵ Zu Begriff und Charakter der ‚kühnen Metapher‘ s. Harald Weinrich, „Semantik der kühnen Metapher“, in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, S. 316–339 [zuerst in: *DVjs*, 37 (1963), S. 325–344].

³⁶ So etwa versucht sich Dieter Kühn in seiner Übersetzung (*Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*, Frankfurt 1986, S. 637) das Bild zurechtzulegen: „wie Rosen, taufrisch ausgestreut ...“. Dieser Vorgang, taufrische Rosen als Unterlage auf den Boden zu streuen, findet sich an der schon oben erwähnten *Willehalm*-Stelle (*Wh.* 143,30ff.); als Gahmuret Herzeloide in seinem Zelt auf dem Turnier von Kanvoleiz empfängt, hatte man *grüene binz, von touwe naz, / dünne uf die tepch geströt* (83,28f.).

sind möglich. Doch beide haben ihre Probleme. Beinahe alle Übersetzer und auch Marti in ihrem Kommentar verstehen die Stelle so, daß Parzivals *varwe* wie tauige Rosen zwischen den Eisenflecken hindurch scheint. Das ist vor allem aufgrund der Konventionalität des Bildes plausibel, denn die tauigen Rosen stehen ja für ein Schönheitsideal. Und wenn Parzival sich wenig später gewaschen haben wird, sieht man *bî rotem minde liehtez vel*, seine Erscheinung ist *clâr* und *gebluomt für alle man* (Pz. 306,21-27), er trägt *âne flügel engels mâl / sus geblüet ûf der erden* (Pz. 308,2-3). Die Metaphorik der leuchtenden Blume, die Inszenierung von Weiß und Rot bildet ein dichtes Feld aus. Wie bei Condwiramurs und Rennewart bezeichneten die tauigen Rosen also auch hier die eigentliche, nur vorübergehend und äußerlich zu verdeckende Schönheit. Und dennoch stimmt das Bild hier nicht, eben weil es seine Bildlichkeit so manifestiert: Denn etwas das heranfliegt, kann schlecht das ‚Eigentliche‘, das Bedeckte sein, sondern ist das Bedeckende, ist obendrauf, aber nicht von unten hindurchschimmernd. Man könnte das Problem auf einer Metaebene lösen und sagen: Was heranfliegt, sozusagen ‚herbeizitiert‘ wird, ist die Metapher; die Metapher ist der verhüllende Signifikant, der das eigentlich Gemeinte, die rosig-schöne Haut, mit ihrem uneigentlichen Sprachzeichen verdeckt. Visualisiert Wolfram also nicht nach den Mustern der Wahrnehmung, sondern bebildert er den Vorgang des Metaphorisierens?

Indessen ist es vielleicht weniger gesucht, die Stelle doch andersherum zu lesen und anzunehmen, wie etwa Peter Knecht in seiner Übersetzung, Parzival sehe aufgrund seiner rostig-rötlichen Spuren im Gesicht aus, als seinen tauigen Rosen auf ihn drauf geflogen.³⁷ Dies würde der visuellen Bildlichkeit zwar

³⁷ Peter Knecht übersetzt: „Er war geschminkt mit Eisenrost, tauige Rosen auf den Wangen.“

besser gerecht werden, aber dann wären die tauigen Rosen in Umkehrung zu ihrem konventionellen Gebrauch die uneigentlichen Rostflecken und nicht das Eigentliche, was diese verdecken. Vom szenischen Zusammenhang her wäre dies plausibel zu machen. Was hier beschrieben wird, ist der Blick Cunnewâres: *sus sach si komen Parzivâl* (Pz. 305,21).³⁸ Und direkt zuvor heißt es: *mit freude empfienc / die magt ir ritter, der si rach* (Pz. 305,16-17). Sie sieht in den Zeichen des Kampfes, der in ihren Diensten erfolgte, seine Schönheit – sowohl seine Manneschönheit als Minneritter, als auch seine Auserwähltheit, die ja beider Beziehung begründet hatte. Gleich anschließend läßt Cunneware Parzival mit den für Clamide geschneiderten Seidenstoffen kleiden und schmückt ihn mit einem Gürtel, den sie sich selbst von ihrer *blanken sîte* bindet (Pz. 306,10-20). Mit Clamide, dem ihr von Parzival überstellten Gefangenen, wird Parzival sie ja anschließend in einer Art Frauentausch vermählen: Er hat ihm ‚seine‘ Condwiramurs weggenommen, dafür gibt er ihm nun ‚seine‘ Cunneware. Dergestalt werden Elemente einer impliziten Minnebeziehung im Verhältnis von Cunneware und Parzival immer wieder suggeriert und angespielt. Folgt man dieser Lesart des Kontextes, so ist diese Verwendung der Metapher von den tauigen Rosen für das Gegenteil dessen, was sie gewöhnlich anzeigt – insofern ähnlich dem *Titurel*-Vers – nicht eine bloß spielerische Kontrafaktur des Topos, sondern trägt subtil zur Setzung von Bedeutung bei.

Eine Entscheidung, welche Lesart die richtige oder bessere ist, wage ich nicht zu fällen. Beidemale produziert der Vers eine Widersprüchlichkeit, oder besser, um bei visuellen Metaphern zu

³⁸ Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob gesagt werden soll, Parzival sehe Cunneware kommen oder Cunneware Parzival. Sowohl grammatisch als auch vom szenischen Verlauf her scheint mir beides gleichermaßen möglich: Vor diesem Vers liegt der Blick des Erzählers auf Cunneware und ihren Begleitern, nach dem Vers auf Parzival.

bleiben: beidemal macht er eine Spannung sichtbar zwischen den Beschreibungsmustern nach der Ordnung der Wahrnehmung und den Konnotationen und Denotationen, die die Elemente der Verbildlichung von sich aus und durch ihre konventionalisierte Verwendung haben. Immerhin aber lassen sich diese interferierenden Bedeutungspotentiale einigermaßen plausibel beschreiben.

Am radikalsten scheint mir diese Spannung an einer Stelle aufzubrechen, die nun als letzte kurz erwähnt sei, bevor noch einmal auf den *Titurel*-Vers zurückzukommen sein wird. Als Gahmuret der märchenschönen schwarzen Königin Belakane in ihrem Palas gegenüber sitzt, heißt es:

*ist iht liehters denne der tac,
dem glîchet niht diu kînegin.
si hete wîplîchen sin,
und was abr anders rîterlîch,
der touwegen rôsen ungelîch.
nâch swarzer varwe was ir schîn [...]. (Pz. 24,6-11)*

liehter denne der tac ist Gott selbst (Pz.119,19) und alle auserwählt schönen Menschen, die von sich aus leuchten, zuweilen die Nacht hell oder der Sonne Konkurrenz machen.³⁹ Ein schwarzes Gesicht kann naturaliter nicht so leuchten, so wie Feirefiz auch tatsächlich nur an seinen blanken Stellen erbleichen kann und sein Mund nur zur Hälfte rot ist.⁴⁰ Die tauige

³⁹ In der Beschreibung Parzivals taucht dieses Motiv etwa 167,17ff. u. 186,4ff. auf. Vgl. die Zusammenstellung und Analyse der einschlägigen Stellen bei Hanspeter Huber, *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*, Zürich 1981, S. 68ff., und bei Cessari (Anm. 21), S. 76ff.

⁴⁰ *minnen kraft mit freuden krenke / frumt in bleich an sîner blenke* (Pz. 810,29f.); *des plankiu mâl gar wurden bleich* (Pz. 811,19); *der rîche Feirafîz / was beidiu swarz unde wîz / über al sîn vel, wan daz der munt / gein halbem zil tet roete kunt.* (Pz. 758,17-20).

Rose ist in ihren beiden Elementen unangemessen: Leuchtend in der Schwärze ist nicht vorstellbar, ebenso wenig Rot auf Schwarz. An Belakane bekommen wir keinen roten Mund und keine roten *wengel* zu sehen. Das Ungewöhnliche ist nur als Privation zu versprachlichen, beschreibbar nur als Unzulänglichkeit jener Topoi, die für die Schönheitsbeschreibung zur Verfügung stehen.⁴¹

Wie ernst es ihm mit dem Versuch ist, die Konventionalität der sprachlichen Bilder und die tatsächliche Wahrnehmung in Einklang zu bringen, zeigt Wolfram, wenn er dem Bild der schwarzen Königin doch noch etwas aus dem Arsenal der Schönheitstopik beizubringen versucht, etwas Rotes, wenn schon das Helle, Weiße ganz ausfällt: Er setzt ir einen *rubîn* als Krone auf den Kopf, der so *lieht*, also strahlend, hell, klar ist, daß man *ir houbet [...] derdurch wol sach* (Pz. 24,13). Es ist dies ein seltsamer Zusatz. Denn was sieht man wohl tatsächlich, wenn man durch diese Krone hindurch sieht? Wohl nicht mehr als rötlichen Haaransatz und ein bißchen rötliche Stirn.⁴² Man mag an

⁴¹ Wichtig scheint mir der Hinweis Christa Ortmanns, daß die Negativität der Formulierung Gahmurets Perspektive auf die Fremdheit wiedergeben mag („Ritterschaft. Zur Frage nach der Bedeutung der Gahmuret-Geschichte im ‚Parzival‘“, in: *DVjs*, 47 [1973], S. 664-710; hier S. 676). Gewöhnlich gehört ein schwarzes Gesicht oder Aussehen freilich zur Topik der Häßlichkeitsbeschreibung (vgl. dazu Seitz [Anm. 11], S. 29f.). – Möglicherweise ist aufgrund der Formulierungen *glîchet niht* und *ungelîch* an eine Anspielung auf Heinrich von Veldekes Beschreibung der Sybille zu denken: *siv was einer frovwen / niht gelîch noch einem wibe* (*Eneasroman*, hg. v. Hans Fromm, Frankfurt 1992, V. 84,30f.).

⁴² Interessant und aufschlußreich scheint mir der Vorschlag von Elisabeth Schmid (in diesem Band S. 241), anders als Lachmann auch nach *krône* ein Komma zu setzen, also: *nâch swarzer varwe was ir schîn, / ir krône, ein liehter rubîn* (24,11-12). Dann wäre in einer für Wolfram durchaus typischen Vertauschung vom *schîn* ihrer Krone die Rede, die auch etwas schwarz aussieht, obwohl es doch ein strahlend roter Rubin ist. Damit ist die Blickrichtung vertauscht und der Röte etwas Schwarzes hinzugefügt, was die schwierige Visualisierung des Durch-die-Krone-Hindurchsehens auflöst. Allemal zeigt die

Gahmurets Sargdeckel aus durchsichtigem Rubin denken (Pz.107,7-8), an seinen Diamantenhelm (Pz. 53,3ff.), von dessen Durchsichtigkeit im übrigen nichts gesagt ist, an das aus einem einzigen Rubin bestehende Taufbecken auf der Gralsburg (Pz. 816,20) – so bedeutungssuggestiv diese Parallelen sind, so wenig schaffen sie der eigenartigen Dysfunktionalität in diesem Zusammenhang Abhilfe.⁴³ Mißt man dies aber an der Präzision,

Möglichkeit, die Verse auch so zu lesen, daß Wolfram mit dem Nebeneinander und der Gleichzeitigkeit von Wahrnehmungsdaten, seien sie topisch oder gerade fremdartig, in schillerndem Perspektivwechsel spielt. Die Interpreten dieser Szene haben bisher meist auf die Angemessenheit dieser Substituierung abgehoben und das in den Blick genommen, was m. E. nur die eine Hälfte der Pointe dieser Beschreibung ist, daß nämlich Wolfram hiermit den „analogen Sinn ritterlicher Gemäßheit“ betone (Ortmann [Anm. 41], S. 677; ähnlich Elisabeth Schmid, *Studien zum Problem der epischen Totalität in Wolframs ‚Parzival‘*, Erlangen 1976, S. 65f.; Noltze [Anm. 15], S. 114). Angemessener scheint mir die Lesart Alfred Ebenbauers, der die Szene als „Meisterstück an Zweideutigkeit“ versteht („*Es gibt ain möryne vil dick susse mynne*. Belakanes Landsleute in der deutschen Literatur des Mittelalters“, in: *ZfdA*, 113 [1984], S. 16-42; hier S. 19). – Brinker-von der Heyde (Anm. 21) deutet die Stelle auf eine Weise, die mir eine Art *lectio facilior* zu sein scheint. Sie versteht *derdurch* nicht demonstrativ, sondern kausal: „aufgrund des hellen Rubins sah man ihren Kopf gut, d. h. der Edelstein liefert die nötige Helligkeit, um in dem schwarzen Gesicht Konturen erkennen zu können“ (S. 62, Anm. 8). Die schwarze Farbe allein als durchgehende symbolische Charakterisierung der Gottesferne aufzufassen (S. 62 u. 80f.), unterbietet m. E. die faszinierende und konstitutive Zweideutigkeit der Szene.

⁴³ Huber (Anm. 39; S. 42f.) will die Stelle als Inszenierung eines „geheimnisvollen Lichtes“ verstanden wissen, das ihr Haupt umstrahle und *triwe* und *kiusche* symbolisiere, Belakane mithin zu einer schwarzen Madonna mache. Die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Krone scheint aber eher auf den Exotismus der Erzählerintention, die hyperbolische Darstellung sagenhaften Reichtums der orientalischen Herrscherin hinzudeuten (so auch mit weiteren Materialien zu Rubinen als Bestandteile von realen oder literarischen Kronen der Kommentar von Noltze zur Stelle [Anm. 15, S. 115]). Immerhin ist dies die einzige Beschreibung einer Krone im *Parzival*. Im *Willehalm* findet sich eine bemerkenswerte Parallele: Der Heidenkönig Nouppatris trägt eine Krone aus Rubin (nicht nur *mit* einem Rubin!) als *zimier* auf seinem Helm (*Wh.* 22,26f.).

mit der hier visualisiert wird und versucht wird, Wahrnehmung mit topischen Beschreibungsattributen zur Deckung zu bringen, so ist diese Inszenierung verräterisch. Der Körper der höfischen Figuren ist Zeichenträger, aber Wolfram fordert, daß er auch noch mehr sein soll, daß die sprachliche Repräsentation von Wahrnehmung nicht etwas bloß Formales sein soll: Der Körper bzw. die Bedingungen seiner Wahrnehmung fordern ihr Eigenrecht; sie setzen dem Idealisierungsprinzip der topischen Rhetorik und Metaphorik ein Realitätsprinzip entgegen. Dies degradiert keineswegs die Bedeutsamkeit des Körpers zur einer bloßen Schneiderpuppe für daraufgehängte, hingeflogene Zeichen. Es weist aber die imaginierten Figuren und ihre visualisierenden Darstellungen nachdrücklich als sprachliche Veranstaltungen des Erzählers aus. Damit komme ich zum Schluß und zurück zu Sigunes Augen.

IV

Auf der Suche nach einem zugrundeliegenden Muster, nach dem die Metapher von den tauigen Rosen verwendet wird, mußten wir feststellen, daß an allen Stellen Brüche und Widersprüche auftreten, ja, daß Wolfram diese Brüche und Widersprüche sichtbar macht. In Spannung treten drei Elemente der Metapher: ihre visuellen Konnotationen, ihre topischen Denotationen (Reinheit, Frische, Erwähltheit) und ihr konventionalisierter Gebrauch als Schönheitstopos. Die Verwerfungen tauchen dabei in immer neuen Konfigurationen auf und erzeugen dabei je eigene Widersprüche, aber auch je eigene Sinnpotenzen. Immerhin waren bei allen Beispielen diese Widersprüche sinnvoll beschreibbar und ihre Bedeutungspotentiale fruchtbar zu machen. Läßt sich mit den nun gesammelten Erfahrungen auch die *Titirel*-Stelle beschreiben? Läßt sich die Ebene finden, auf der die Spannungen aufgehoben sind?

Ich fange mit dem Vers also noch einmal von vorne an. Im Gegensatz zu den besprochenen Stellen, an denen es jeweils ein einzelnes Element war, das die Irritationen im konventionalisierten Bild hervortrieb – der *balc*, der Schweiß, der *rost*, das Fliegen der Rosen –, scheinen die besonderen Schwierigkeiten an dieser Stelle darin zu liegen, daß Wolfram drei konventionalisierte Figuren ineinanderschiebt: Die Metonymie der roten Augen, die Metapher des Augentaus und die Metapher der tauigen Rosen. Dabei ist das ganze Bild offenbar generiert aus dem, was man sieht, wenn man Sigune ins Gesicht blickt: Rote Augen, die naß sind. Für jede der beiden ungleichen Prädikationen wird nun ein Vergleich angeboten, der den visuellen Eindruck steigert, plastischer und anschaulicher macht: Rot ist die Rose, die Nässe ist der Tau. Beide Metaphern sind eingeführt und wohl deshalb auch unproblematisch. Es ist dies zunächst eine ihrer Technik und ihrer Funktion nach einfach zu identifizierende sprachlich-literarische Operation. Soweit die Analyse des Bildes nach der klassischen Metapherntheorie. Das Problem scheint mir nun darin zu liegen, daß das entstehende Bild, die „tauige Rose“, mehr und anderes ist, als die Ergebnissumme dieser beiden einzelnen Metaphorisierungen. Denn tauige Rosen produzieren sowohl unserem intuitivem Alltagsempfindungen als auch der literarischen Konventionen nach andere Konnotationen, als Tränentau in tiefroten Augen. Die klassische Substitutionstheorie der Metapher ist vor allem deshalb in Verruf geraten, weil sie dies nicht genügend bedenkt: daß nämlich solche eindimensionale Logik der Ersetzung eines ‚eigentlich‘ Gemeinten durch ein ‚uneigentliches‘ sprachliches Zeichen bzw. Bild zu kurz greift, weil sprachliche Zeichen mehrdeutig und arbiträr sind und man sich immer darauf zu einigen hat, in welcher Hinsicht, nach welchem Paradigma ein Bild als uneigentlich zu gelten hat. Die Metapher ist eine mehrdimensionale sprachliche und vor allem literarische Operation, die Sinn und

Bedeutung aus der Interaktion zwischen Produzent und Rezipient gewinnen muß.⁴⁴

Und genau dies ist hier das Skandalon: Die primäre Konnotation des entstandenen Bildes von den tauigen Rosen ist nicht ‚rotgeweinte Augen‘, die zu visualisieren die Worte angetreten waren, sondern ‚glänzende, morgendlich-reine Schönheit‘. Läßt es sich abstellen, diese mitzudenken? Ginge es Wolfram nur um eine ironische oder spielerische Brechung des *locus communis* von den tauigen Rosen, so hätte sein Vers wohl die Qualität jener sentimental-elegischen Sätze, die einem triviale Filme so unerträglich machen: „Schatz, wenn du weinst, bist du am allerschönsten!“ Wolfram hat dem einen Riegel vorgeschoben, indem er explizit mitteilt, nach welcher Logik er das Bild generiert hat: er benennt die Paradigmen *naz* und *roete*. Dies wäre eigentlich überflüssig, denn man würde das Bild auch so verstehen – aber man würde seine ‚Falschheit‘, die partielle Unangemessenheit der tauigen Rosen für weinende Augen, ‚falsch‘ verstehen, weil man sie affirmativ, d.h. als eine angemessene Bebilderung verstünde. Dadurch, daß Wolfram die *tertia comparationis* nennt, sie aber in die falsche Ordnung bringt, markiert er, daß die ‚falsche‘ Metapher gerade in ihrer ‚Falschheit‘, d.h. in ihrer partiellen Unangemessenheit ernst genommen werden muß. Ich denke nicht, daß sich ein *ordo*, dem das verstörende *al naz von roete* gehorcht, auffinden läßt. Es ist das schiere Gestört-Sein, auf das es ankommt. Auch die Ordnung

⁴⁴ Zur Kritik an der Substitutionstheorie und zur Stärke der Interaktionstheorie der Metapher s. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1993, S. 7-27. Freilich wird diese für heuristische Zwecke hilfreiche, doch grobe Dichotomisierung dem Problem, das Phänomen der Metapher theoretisch zu fassen, nicht gerecht. Einen hervorragenden und ausf. Überblick über die historischen Entwicklungen der Metaphern-Theorien seit der Antike samt einer Einführung in die noch immer gänzlich offene Diskussion gibt E. Eggs, *Metapher*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 5, Tübingen 2001, Sp. 1099-1183.

der Wahrnehmung gilt im ersten Moment und wird im zweiten Moment außer Kraft gesetzt durch die Konnotationen der Bebilderung, die sie selbst hervorgerufen hat und die sich nun dem Regiment des *ordo perceptionis* nicht mehr unterordnen lassen. Der Vers entlarvt damit die naive Vorstellung, Sprache könnte abbilden wie vielleicht ein Maler, also Wahrnehmungsdaten in Reinheit beschreiben. Gerade dort, wo sie in Bildern, Vergleichen, Metaphern ‚vor Augen stellt‘ nach der Maßgabe eines *ut pictura poesis*, gerade dort kann sie das Eigenleben der sprachlichen Zeichen am wenigsten abstellen: Die metonymischen und metaphorischen Potentiale durchkreuzen sich – die Repräsentation von Wahrnehmung in der Sprache wird als aporetisches Unterfangen sichtbar.

Vielleicht lassen sich zuletzt aber auch produktive Aspekte und nicht nur Aporien entdecken. Die Singularität dieser sozusagen ‚offensiv gestörten‘ Metapher wird deutlich, wenn man sich ansieht, wie im Umfeld der Stelle die Zeichen des Minneleids wahrgenommen werden. Denn nicht nur ist dieser Vers in sich widersprüchlich, sondern er ist auch in seinem Kontext singular. Im Verlauf der beiden parallel gebauten Szenen, in denen zuerst Gahmuret an Schionatulander und dann Herzeloide an Sigune der Minnekrankheit *al spehende* inne werden, ist das, was als sichtbares Zeichen der Minnekrankheit gelten kann, zwar in immer neuen, kunstvollen Varianten formuliert, jedoch hinsichtlich Vorstellungsinhalt und Bildlichkeit einigermaßen stereotyp. Ich stelle zusammen: *vel, liechte ougen, des antliützes blicke* verlieren ihren *lûterlîchen glanz* (Tit. 94,2-3); das *lûter vel* macht mit *truopheit* Bekanntschaft (Tit. 95,2-3); das *antliütz* verliert *lûterlîche blicke* (Tit. 99,3); der *sunneclîche blic* ist den *wangen* gestohlen worden (Tit. 117,4); *liehtez vel verlischet* (Tit. 130,3). Die erhoffte Heilung von der Minnekrankheit besteht darin, daß Sigunes *glanz* Schionatulanders *varwe* wieder *erbliuen* lassen möge wie *bliclîche bluomen* (Tit. 111,4), und daß umgekehrt Sigunes *ougen, wange* und *kinne* wieder *clâren* mögen (Tit.

130,1-2). Auffallend ist der Modus der Sichtbarkeit dieser Minnekrankheitszeichen: Sie werden beschrieben, oder besser, ihre Wahrnehmung wird beschrieben als Nicht-Sichtbarkeit, Nicht-Wahrnehmbarkeit von dem, was den schönen, auserwählten, lichthaften Menschen auszeichnet: *lieht, glanz, blic, lûterkeit, clârheit*.⁴⁵ Die Verben sind allesamt Verben der Privation: *scheiden, sich gelouben, versteln, verleschen*. Im Grunde kommen alle diese Beschreibungen ohne Metaphern oder Vergleiche aus – wenn man das Licht nicht schon selbst als Metapher begreift, was man vielleicht nicht oder nur in eingeschränktem Sinne tun sollte, da bei Wolfram schöne Menschen tatsächlich selbst essentiell strahlen und nicht nur einfach akzidentell glänzend aussehen.⁴⁶ Offenbar liegt, wie ähnlich an der Beschreibung Belakanes zu bemerken, eine spezifische Schwierigkeit darin, Defizienz oder Normabweichung am höfischen Körper zu benennen, ohne sie als Nicht-Mehr oder Noch-Nicht idealtypischer Schönheit vorzustellen.

Es scheint mir nun die produktive Leistung jenes *Titurel*-Verses zu sein, daß mit und durch seine Aporie so etwas wie eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, eine simultane Geltung und Nicht-Geltung vorstellbar und positiv formulierbar wird.⁴⁷

⁴⁵ Auch die *truopheit* (*Tit.* 95,2–3), die vielleicht einzige Ausnahme, ist ja visualisierbar wohl nur als Privation, als nicht-durchsichtig, unrein, befleckt.

⁴⁶ S. dazu die Hinweise oben in Anm. 21. – Ein einziger Vergleich findet sich hier, der nicht gänzlich der speziellen Lichtmetaphorik angehört: Die *bliclichen bluomen*, nach deren Vorbild Schionatulanders *varwe erblüen* möge (*Tit.* 111,4). Auch dieser Vergleich formuliert den gegenwärtigen Mangel als Hoffnung auf zukünftige Herstellung der Idealität, auch er ist weitgehend der unmittelbaren Visualität des Lichtes angenähert, denn die *bluomen* sind durch ihr höchst apartes, alliterierendes Prädikat *bliclich* schon beinahe vom glänzend-glitzernden Naturding in ein pures Lichtobjekt verwandelt (vgl. dazu die oben gemachten Bemerkungen zum Lied L 7,17 [Anm. 20] und den Kommentar zu *Tit.* 111,4 von Brackert / Fuchs-Jolie [Anm. 2], S. 356).

⁴⁷ Zur Simultaneität als einem poetologischen Grundkonzept des *Titurel* s. Stephan Fuchs-Jolie, *Titurel. Eine Einführung*, in: Brackert / Fuchs-Jolie (Hgg.) (Anm. 2), S. 3ff.

Sigunes Anblick ist der einer tauigen Rose, der schönsten und reinsten aller Blumen, im selben Moment, in dem sie weint und die taugig-rosigen Augen Zeichen ihres Minneleides sind. Solcherart Überblendung zweier simultaner und entgegengesetzter Bedeutungen in einem sprachlichen Bild macht wohl die Stärke der Metapher aus, die sie als komplexes, mehrdimensionales sprachliches Gebilde dem bloßen Wahrnehmen voraus hat. Anders als im Falle Belakanes, anders als im Falle der bloßen Privation von Schönheit im Kontext dieser Stelle ist hier das Negative oder Unkonventionelle nicht bloß durch Negativität darstellbar, sondern kann affirmativ ausgesagt werden. Eben weil die Formulierung die Angemessenheit und Unangemessenheit in ihrer aporetischen sprachlichen Form gleichermaßen mit sich führt, weil sie ihre Brüchigkeit nicht camoufliert, kann sie Widersprüchliches gleichzeitig sagen. Sie ist damit wohl im eigentlichen Sinne das, was Harald Weinrich eine „kühne Metapher“ genannt hat.⁴⁸ Wolfram reflektiert in der aporetisch bleibenden Widersprüchlichkeit und dilemmatischen Vieldimensionalität der Formulierung nichts weniger als die Bedingungen der Versprachlichung von Wahrnehmung und die Bedingungen der Bedeutungssetzung durch Visualisierung. Und dabei entfaltet er die Funktionsprinzipien der Metapher in ihrer vollen Potentialität.

In der Analyse der Metapher von der tauigen Rose und ihren verschiedenen konstellierten Kontexten, insbesondere in dem bis zuletzt aporetischen *al naz von roete* ist deutlich geworden, daß die Ordnung der Sprache, die Ordnung der Dinge und die Ordnung der Wahrnehmung auf je verschiedene Weisen harmonieren oder konfliktieren können, daß sie aber vor allem verschiedene Systeme sind. Daß diese Erkenntnis, das Wissen um diese Prämisse jeder Versprachlichung von Wahrnehmung oder

⁴⁸ Weinrich wie Anm. 35.

visualisierender Bebilderung, Texten auch der höfischen Literatur inhärent ist, scheinen mir jene Theorien zur vormoder-
nen Visualität zuweilen vergessen zu machen, die einen literari-
schen Paradigmenwechsel vollständig an den medialen Wechsel
von der skriptographisch-semioralen zur typographisch-schrift-
lichen literarischen Kultur knüpfen. Michael Giesecke etwa
schreibt: „Die Manuskripte enthalten keine Dinge und genaue-
genommen auch keine Repräsentationen der Dinge, sondern nur
Informationen über die Wahrnehmung der Dinge.“⁴⁹ Ich glaube,
man wird noch einen Schritt weitergehen müssen. Die
Manuskripte enthalten in ihren stärksten und reflektiertesten
Momenten – so etwa bei Wolfram in seinen dunkelsten und wil-
desten Metaphern – vor allem Informationen über die Sprache
der Wahrnehmung und das heißt: über die Sprache selbst. Und
damit behaupten sie den Primat der sprachlichen Zeichen mit ih-
ren ungebändigten und weitreichend kontextualisierten
Konnotationen und Denotationen gegenüber der bloßen
Versprachlichung von Wahrnehmung. Die Ordnung und Logik
der Metaphern ist am Ende eine rein intratextuelle und keine,
die sich auf so etwas wie wirkliche Wahrnehmung konsistent bezie-
hen ließe. Darin liegt jene weitreichende Erkenntnis über das
Funktionieren von Sprache, die Jacques Derrida ebenso treffend
wie schlicht formuliert hat: „Il n’y a pas de hors-texte“⁵⁰ – ein
Äußeres, ein Außerhalb des Textes gibt es nicht.

⁴⁹ Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt 1991, S. 562. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die Arbeiten zur Visualität von Heiko Wandhoff (*Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996, insbes. S. 169ff.), Horst Wenzel (*Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, insbes. S. 338ff. u. 414ff.; „Visualität. Zur Vorgeschichte der kinästhetischen Wahrnehmung“, in: *ZfG*, N.F. 9, H. 3 [1999], S. 549–556) und Michael Giesecke (Anm. 17).

⁵⁰ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris 1967, S. 227.

Daß alles andere eine Logik für Unwissende, für *ungewisse man* ist, darf bei Wolfram am deutlichsten eine Figur aussprechen, und dies mit einem Trotz und einer Skrupellosigkeit, für die sich der Erzähler selbst die Lizenz nicht erteilt. Für den Erzähler war Belakane eben nicht wie der *liehte tac*, eben nicht wie die tauige Rose. Gahmuret aber sitzt in seinem Zelt vor Kanvoleiz und sinniert melancholisch:

*,nu waent manc ungewisser man
daz mich ir swerze jagte dane:
die sah ich für die sunnen ane.’ (Pz. 91,4-6)*

Es ist dies die ultimative Emanzipation der Metapher von der Wahrnehmung: Bei sprachlichen Beschreibungen kommt es darauf an, was sie bedeuten, und nicht auf das, was sie abbilden. Der Meister der Minne, des Minneleids und der Minnezeichen Gahmuret kann am Ende einfach sagen, daß die tiefschwarze Belakane in seinen Augen die Sonne war – schlicht, weil das für ihn die Wahrheit ist, Wahrnehmung hin oder her.

Stephan Fuchs-Jolie

Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt