

Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft

I Wahrnehmung

Die Termini ‚Wahrnehmen‘ und ‚Wahrnehmung‘ haben gegenwärtig Konjunktur. Die Gültigkeit überkommener Formen des Wahrnehmens und Wissens, so scheint es, sind erschüttert, und deshalb ist ein begreifliches Bedürfnis entstanden, sich ihrer neu zu vergewissern oder aber sich an neue Formen der Wahrnehmung anzupassen. Die Gründe dafür sind vielfältig. Einige liegen auf der Hand: Wahrnehmung ist traditionell an die sinnliche Erfahrung gebunden, an die leibliche Präsenz. In den Prozessen der modernen mediatisierten Kommunikation wird die Leiblichkeit und Unmittelbarkeit der Wahrnehmung zunehmend eingeschränkt oder scheint gar verloren zu gehen. Besonders verunsichert wird das Realitätsgefühl durch die Neuen Medien, die immer schneller immer neue Daten produzieren, und durch den Prozeß der Globalisierung, der mit der Entwicklung der Neuen Medien eng verbunden ist. Seit einiger Zeit richtet sich deshalb ein besonderes Interesse auf die Frage, welche Auswirkungen die Medien auf die Wahrnehmung (und das Gedächtnis) haben, und die weiterführende Frage nach der Rolle der Medien im historischen Prozeß liegt nicht fern. Mediengeschichtliche Modellbildungen nehmen meist jedoch einen so weiten Zeitraum in den Blick, daß sie für die Analyse von hochkomplexen Einzeltexten kaum nutzbar gemacht werden können.¹

¹ Vgl. etwa Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Aus dem Italienischen von Alessandra Corti. Mit einem Nachwort von Jan Assmann. Frankfurt M. 2002 (stw 1557). Esposito unterscheidet grundsätzlich zwischen der nicht-alphabetischen und der alphabetischen Schrift, die erstmals kontextfreie, nicht an die leibliche

Der Terminus Medium wird zwar im strikten Sinne nur für jene Medien gebraucht, die an technologische Voraussetzungen gebunden sind, aber traditionell wird er nicht nur auf sie allein bezogen, sondern auch in einem erweiterten Sinne verwendet. So ist, gleichsam gegenläufig zu dem technologischen Medienbegriff, in den letzten Jahrzehnten die Medialität des Körpers mit seinen Sinneswahrnehmungen verstärkt ins Bewußtsein gerückt. Für die Geschichte der Wahrnehmung ergibt sich unter anderem die Frage, ob und wie sich die Ordnung der Wahrnehmung im Laufe der Geschichte verändert hat – ob es beispielsweise jenseits der ‚Leitsinne‘ Sehen und Hören, die offenbar schon immer dominant gewesen sind, Verschiebungen in der ‚Rangordnung der Sinne‘, also zwischen Tasten, Fühlen, Schmecken, Riechen gegeben hat.²

Daß Wahrnehmung im alltagssprachlichen Gebrauch mit den Sinnen und mit der leiblichen Präsenz in Verbindung gebracht wird, lassen Redeweisen erkennen wie: ‚Ich kann den Termin nicht wahrnehmen‘ im Sinne von ‚Ich kann nicht dabei sein‘. Wenn gesagt wird ‚Ich habe es wahrgenommen‘, bezieht sich der Begriff auf einen subjektiven Akt der sinnlichen Wahrnehmung, auf einen Akt des Sehens, des Hörens oder des Fühlens oder aber, in der Negation – ‚Ich habe es nicht wahrgenommen‘, d.h. ‚Ich habe es nicht bemerkt‘ (obwohl die Möglichkeit dazu be-

Präsenz gebundene Informationen verfügbar gemacht habe. In der Geschichte der alphabetischen Schrift differenziert Esposito wiederum drei historisch aufeinander folgende Typen. Vgl. auch E.E., *Die Wahrnehmung der Virtualität. Perzeptionsaspekte der interaktiven Kommunikation*, 2001, S.116-131. Esposito vertritt die These, daß, je differenzierter die Techniken der Verbreitung und Darstellung von Kommunikation würden, desto raffinierter die Formen der ‚Kolonisation‘ der Wahrnehmung.

² Aus historischer Sicht vgl. dazu Alain Corbin, „Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung“, in: *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hg v. Christoph Conrad und Martina Kessel, Stuttgart 1998 (RUB 9638), S.121-140.

stand) – auf das ebenfalls subjektiv bedingte Verfehlen solcher Akte.

Wie diese Beispiele zeigen, ist die Kategorie Wahrnehmung grundlegend nicht nur mit Leiblichkeit (und Momenthaftigkeit), sondern auch mit Subjektivität verknüpft. Dies schließt die Möglichkeit ebenso ein, daß etwas falsch wahrgenommen wird, wie auch daß etwas wahrgenommen wird, das faktisch überhaupt nicht existiert: Illusionen und Täuschungen sind demnach gleichfalls eng an die Kategorie der Wahrnehmung gebunden. Hinzu kommt das Prinzip der Selektivität, denn jede Wahrnehmung muß, indem sie etwas Bestimmtes fokussiert, notwendigerweise anderes ausblenden. Die Selektivität der Sinneswahrnehmung wiederum ist von kulturellen Gewohnheiten beeinflusst; die Subjektivität der Wahrnehmung wird also von überindividuellen Faktoren geprägt.

Die Bedeutung des Wortes in der Alltagssprache beschränkt sich aber nicht auf das bloße Aufnehmen sinnlicher Reize. Denn beispielsweise ‚nimmt‘ man auch seine Rechte ‚wahr‘, d.h. man vollzieht Handlungen, um bestimmte Geltungsansprüche zu sichern. Wahrnehmen ist folglich nicht auf eine Reizreaktion beschränkt; Wahrnehmen kann vielmehr Erkenntnis wie Handeln einschließen. Der auf der Schnittfläche zwischen Fühlen und Denken, zwischen Passivität und Aktivität, schwebende Wortgebrauch spiegelt sich auch in der Semantik wieder, denn man ‚nimmt‘ etwas ‚wahr‘: Das Aufnehmen von sinnlichen Reizen wird in diesem Wort eng mit einem Wahrheitsanspruch verknüpft.

In der Geschichte der Philosophie unterschied man vielfach zwischen einem primären Akt der Wahrnehmung (Perzeption) und einem sekundären Akt der Erkenntnis bzw. der Urteilsfindung (Apperzeption), bei dem neben der Erinnerung (*memoria*) und der Vernunft (*ratio*) auch der Einbildungskraft (*imaginatio*) eine wichtige Rolle zugeschrieben wurde. In der gegenwärtigen philosophischen Diskussion wird die Möglichkeit, Wahrnehmung

jenseits alltagssprachlicher Praktiken und *ad hoc*-Definitionen kategorial erfassen zu können, eher skeptisch beurteilt; wer hier fragt, wird auf eine Fülle von Theorien und Modellen der Wahrnehmung verwiesen.³ Gegenüber dem traditionellen Stufungsmodell (Perzeption und Apperzeption) ist derzeit eine Richtung stark vertreten, die nicht von einer zeitlichen Folge zwischen dem Akt sinnlicher Wahrnehmung und dem Akt der Erkenntnis ausgeht sondern von ihrer Gleichzeitigkeit.⁴ Diese Auffassung korrespondiert mit Positionen in der neueren Gehirnforschung, die Wahrnehmung als einen komplexen wechselseitigen Austauschprozeß zwischen je neuen sinnlichen Reizen, im Hirn interagierenden Systemen und dort gespeicherten ‚Bildern‘, mentalen Repräsentationen, interpretiert.⁵

³ Lambert Wiesing, Einleitung. *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, hg. v. L.W., Frankfurt M. 2002, S.9-64.

⁴ Verwiesen sei hier auf Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Paris 1945, und Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt M. 2000. Waldenfels beschreibt den Leib als „mein Leib“ in vier Kategorien: Permanenz, Doppelempfindung (sich selber tasten, hören, fühlen, sehen), Affektivität (Leib als Schmerzraum) und die kinästhetische Empfindung (Wahrnehmung der Bewegung). Ähnliche Auffassungen werden in der Wahrnehmungspsychologie vertreten, vgl. etwa Klaus Holzkamp, *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*, Frankfurt a.M. 1978⁴.

⁵ Vgl. Hinderk M. Emrich, „Die Wirklichkeit des Wirklichen als naturwissenschaftliches und metaphysisches Problem“, in: *Was heißt ‚wirklich‘? Unsere Erkenntnis zwischen Wahrnehmung und Wissenschaft*, Waakirchen-Schaftlach 2000 (Sonderdruck der Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste), S.59-80. Vgl. auch Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*, Frankfurt M. 2001.

II Wahrnehmung in der Mediävistik: Joachim Bumkes Buch über die Blutstropfenszene im *Parzival*

Auch in der mediävistischen Forschung hat der Terminus ‚Wahrnehmung‘, wie Titel einschlägiger Publikationen (und natürlich das Leitthema der Tagung, zu der dieser Beitrag verfaßt wurde) erkennen lassen, als Kategorie wissenschaftlicher Erkenntnis an Bedeutung gewonnen.⁶ Gelegentlich wird die Fähigkeit der Wahrnehmung nicht mehr allein nur Lebewesen, sondern umstandslos auch *Texten* zugeschrieben.⁷

Da dieser Band dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach gewidmet ist, soll zunächst die Aufmerksamkeit auf das kürzlich erschienene Buch von Joachim Bumke gelenkt werden, in dem der Begriff der Wahrnehmung bereits im Zentrum steht. Ausgangspunkt Bumkes ist die Frage nach dem Zusammenhang von Wahrnehmung und Erkenntnis in der Blutstropfenszene.⁸ Im Rückgriff auf die Philosophie und Theologie des 12. Jahrhunderts sucht Bumke diesen Zusammenhang zu erhellen: In dieser Zeit habe man, einem wieder belebten Interesse am ‚inneren Menschen‘ nachgehend, eine neue Psychologie entwickelt und dabei auf zwei auf die Antike zurückgehende Modelle menschlicher Erkenntnis zurückgegriffen, die nebeneinander koexistierten. Eines folgt der (aristotelischen) Vorstellung, nach der

⁶ Vgl. *Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Wolfgang Harms und Stephen C. Jaeger, Stuttgart / Leipzig 1997; *Wahrnehmung des Krieges*, hg. v. Horst Brunner, Wiesbaden 2000.

⁷ Jan-Dirk Müller, *Das Nibelungenlied*, Berlin 2002, S. 101 [zu Kriemhilds Bruch der verwandtschaftlichen *triuwe*-Bindung]: „In der Wahrnehmung des Epos ist das teuflisch“.

⁸ Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F. 94).

Erkenntnis über mehrere Stufen verläuft: Der *sensus corporeus*, der leibliche Sinn, nimmt etwas auf, verarbeitet es durch die inneren Sinne (*imaginatio, memoria*) und leitet das Ergebnis an die *ratio* weiter. Die höchste Stufe der Erkenntnis bildet sich dann im *intellectus* und in der *intelligentia* aus. Eng verknüpft mit dieser Vorstellung ist das (schon Augustin geläufige) Konzept der ‚doppelten Sinne‘ (*sensus exteriores – sensus interiores*)⁹. Das andere Modell folgt der (platonischen) Vorstellung, nach der Erkenntnis mit Licht und Liebe in Zusammenhang gebracht und als Analogieverhältnis von Innen und Außen gedacht wird. Wahrnehmen und Erkenntnis werden hier nicht durch sinnliche Reize stimuliert, sondern durch die Schau ins Innere gewonnen.

Beide Erkenntnismodelle kommen, so Bumke, im *Parzival* zum Tragen. Die „habituelle Wahrnehmungsschwäche“¹⁰ Parzivals resultiere aus der fehlenden intellektuellen Formation des Knaben und führe unter anderem zu seinem Schweigen auf der Gralsburg. Die Gedankenverlorenheit Parzivals angesichts der drei Blutstropfen im Schnee entspreche dagegen einem Prozeß der Erkenntnis, der durch die „Wahrnehmung seines inneren Auges“ in Gang gesetzt werde und „der ihn zum ersten Mal begreifen läßt, welche Ziele ihm gesetzt sind.“¹¹ Die zentrale These Bumkes ist, daß sich „das Drama der Heilssuche [...] im Innern des Helden“¹² abspiele und daß Parzival in der Blutstropfenszene erstmals die Grenzen sinnlicher Wahrnehmung überschreite wodurch sich eine „Wendung nach innen“¹³ voll-

⁹ Vgl. hierzu Niklaus Largier, „Inner senses – outer senses“, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter - Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, hg. v. Ingrid Kasten / Stephen Jaeger, Berlin, New York 2003 (Trends in Medieval Philology I) S. 3-15.

¹⁰ Bumke, S.11.

¹¹ Bumke, S.3,

¹² Bumke, S.5.

¹³ Bumke, S.5.

ziehe. Allerdings stellt Bumke zugleich fest, daß die Rezipienten von dem, was sich vermeintlich im Inneren des Helden ereignet, nichts erfahren.

Dieser Befund fordert zu Widerspruch heraus, der auch nicht auf sich hat warten lassen. So greift Walter Haug in seiner Rezension von Bumkes Buch die Theatermetapher auf und wendet sie pointiert gegen den Verfasser zurück: „Wenn es hier ein inneres Drama gibt, dann eines ohne Akte und Peripetie...“¹⁴

Unabhängig von dieser Kritik zeigt Bumke jedoch mit seinen vielen Beobachtungen, wie fruchtbar es sein kann, Wahrnehmung zu einer leitenden Kategorie der Analyse zu machen. Indem er einen zeitgenössischen Referenzrahmen rekonstruiert, auf den er das Geschehen in der Blutstropfenszene bezieht, folgt er einer ‚klassischen‘ philologisch-historischen Methode. Es fällt freilich auf, daß er zwar häufig von ‚Zuhörern‘ spricht, sich zu seinem eigenen Status als ‚Beobachter‘ oder auch als ‚Wahrnehmender‘ des mittelalterlichen Textes jedoch nicht äußert. Dies gibt Anlaß zu weiteren Überlegungen über Wahrnehmung als Kategorie einer kulturtheoretisch argumentierenden Literaturwissenschaft. Im Hintergrund steht die Frage, wie der Vortrag eines Textes oder die Lektüre von Buchstaben bei den Rezipienten Bilder und Gefühle hervorrufen kann und um welche Bilder und Gefühle es sich je handelt.

III Wahrnehmung als Kategorie einer kulturtheoretisch argumentierenden Literaturwissenschaft

Wahrnehmung als Kategorie der literaturwissenschaftlichen Analyse ist zunächst auf zwei Ebenen zu verorten: auf der Ebene zwischen dem Rezipienten und dem Text einerseits und auf der textinternen zwischen den Figuren andererseits (wobei nicht zu

¹⁴ Walter Haug in: *ZfdPh*, 121 (2002), S.134-140, dort S.137.

übersehen ist, daß beide Ebenen ineinander greifen). Die erste gehört in den Bereich der allgemeinen Literaturtheorie (Standortgebundenheit des Interpreten, Vorverständnis, Deutungsschemata; Verfahren der Distanzierung bzw. Historisierung des Gegenstandes durch Ermittlung von historischen Daten zum ‚Sitz im Leben‘ eines Textes, seiner Kontexte u.a.). Die zweite betrifft die im Text entwickelten Perspektiven, das dargestellte Geschehen, Beschreibungen, die Interaktionen, Wahrnehmungen und Stimmungen der Figuren etc.

Literarischen Texten ist – so eine inzwischen weitgehend akzeptierte Position in der Literaturtheorie – keine unverbrüchliche und feststehende Wahrheit eingeschrieben, die es ‚nur‘ zu dechiffrieren gilt.¹⁵ Vielmehr enthalten sie ein kulturelles und soziales Sinnbildungspotential, das allein in der Rezeption entfaltet werden kann. Wenn man von dieser Position ausgeht und jenseits der Rezeptionsästhetik nach neuen Ansätzen sucht, um das Verhältnis von Text und Rezipient zu bestimmen, so bieten weniger szientifische denn ästhetische Konzepte Anknüpfungsmöglichkeiten und hier wiederum jene, welche die Einbildungskraft, das Imaginäre oder auch die Kreativität im Akt der Wahrnehmung besonders betonen.

Zu nennen sind hier:

– erstens Ansätze der neueren und älteren Sprachtheorie, etwa Karl Bühlers ‚Organon-Modell‘.¹⁶ Grundlegend bei diesem Ansatz ist die These, daß zwischen den Plätzen des konkreten

¹⁵ Zu dieser inzwischen weitgehend etablierten literaturtheoretischen Position vgl. Karlheinz Stierle, „Literaturwissenschaft“, in: *Literatur* Bd. 2, hg. von Ulfert Ricklefs, Neuausgabe Frankfurt M. 2002, S. 1156-1185 [zuerst 1996].

¹⁶ Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart / New York 1982 [zuerst 1934], besonders Kap. II, § 8 „Die Deixis am Phantasma und der anaphorische Gebrauch der Zeigwörter“. Zur jüngeren Rezeption des Bühler-Ansatzes in der Literaturwissenschaft vgl. Alf Mentzer, *Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung*, Heidelberg 2001.

Wahrnehmungsraums und den Plätzen im Ganzen einer Rede ein Analogieverhältnis besteht. Durch sprachliche Gesten und Zeigebewegungen werden die Hörer/Leser aus dem ‚Hier und Jetzt‘ ihrer Wahrnehmungssituation in das ‚Hier und Jetzt‘ der Erzählsituation und damit in einen ‚Phantasieraum‘ versetzt. Bühler bezeichnet diesen Vorgang als „Deixis am Phantasma“ und greift zur Veranschaulichung des ‚Versetzungsmoments‘ auf die Theatermetapher zurück. Wie Schauspieler auf einer Bühne etwas Abwesendes präsent machen können, so könne dies auch durch sprachliche Gesten und Zeigebewegungen geschehen;¹⁷

– zweitens die Fiktionalitätsforschung: In der Mediävistik wäre hier unter anderem Walter Haug zu nennen¹⁸; genereller ist auf die Theorie des Fiktiven und Imaginären von Wolfgang Iser zu verweisen, der die Literatur als anthropologische Größe betrachtet, als Medium, das dem Menschen die Möglichkeit eines ständigen Sich-Selbst-Überschreitens eröffnet: Das Ich entwirft sich über imaginäre Konstruktionen und wird auf diese Weise seiner überhaupt nur habhaft;¹⁹

– drittens die neuronale Aisthesis, sofern sie das kreative Moment im Akt der Wahrnehmung hervorhebt. Zu verweisen ist

¹⁷ Der Gesichtssinn spielt in Buhlers Modell eine zentrale Rolle, wird im Wahrnehmungsvorgang aber nicht als isoliert gedacht. Er erscheint vielmehr mit der räumlichen Orientierung an ein ‚Körpertastbild‘ gebunden (‚Spüren‘ in der kinästhetischen Bewegung). Vgl. dazu bes. Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995. Wenzel und seine Schüler konzentrieren sich vor allem auf die Darstellung und Funktion von Hören und Sehen in der Literatur des Mittelalters und haben auf diesem Gebiet Pionierarbeit geleistet.

¹⁸ Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1992, sowie W.H., „Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen zum späten Mittelalter“, in: *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200-1500*, hg. v. James Poag und Thomas Fox, Tübingen 1989, S.1-17.

¹⁹ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt M. 1991.

hier auch auf die Synästhesie und die intermodale Wahrnehmung; in beiden Theorierichtungen steht das Ineinandergreifen von Wahrnehmungserfahrungen im Zentrum. Wichtig ist dabei das körperliche Erleben sowie das Zusammenspiel unterschiedlicher Sinnesreize, die sich gegenseitig im Akt der Wahrnehmung beeinflussen. Als hilfreich für die Analyse dürfte sich auch der Begriff der ‚Wahrnehmungsemotionalität‘ erweisen, d.h. die Differenzierung zwischen der Wahrnehmung *von* Emotionen (z.B. von Wut) und der Wahrnehmung *in* Emotionen (in Wut);²⁰

– viertens die philosophische Phänomenologie, welche die Leiblichkeit der Wahrnehmung ebenfalls stark betont. Wahrnehmung wird hier als kreativer Akt und zugleich als Akt der Unterscheidung aufgefaßt. Zentral sind dabei die Konzepte der ‚Responsivität des Leibes‘ und der ‚Interkorporalität‘, hervorgehoben wird zugleich die Kontextualität der Wahrnehmung²¹;

– und schließlich das Forschungsparadigma der Performanz und der Performativität,²² das die Prozessualität der Wahrnehmung und ihren Vollzugscharakter fokussiert und mit dem Paradigma ‚Theatralität‘ in engem Zusammenhang steht.²³

²⁰ Der Begriff ‚Wahrnehmungsemotionalität‘ stammt von Hinderk M. Emrich, aus dem Vortrag „Hippocampale Komparatorsysteme, Wahrnehmen und Erinnern – im Hinblick auf Kontext und Bedeutung“, den er am 16.5.2002 auf Einladung des Graduiertenkollegs „Körper-Inszenierungen“ an der Freien Universität Berlin gehalten hat.

²¹ Vgl. die in Anm. 4 genannte Literatur.

²² Zur mediävistischen Diskussion dieses Paradigmas vgl. Hans Rudolf Velten, „Performativität“, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, hg. v. Claudia Benthien und H.R.V., Reinbek bei Hamburg 2002 (re 55643), S.217-242.

²³ Vgl. dazu Jutta Eming / Ingrid Kasten / Elke Koch / Andrea Sieber, „Emotionalität und Performativität in der Literatur des Mittelalters“, in: *Paragrana*, 10 (1/2001), S.215-233. Für das von mir im Rahmen des Berliner Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ geleitete Projekt zur Emotionalität in der Literatur des Mittelalters stellt sich die Frage, wie der Wahrnehmungsbegriff für die historische Emotionsforschung fruchtbar gemacht werden kann.

IV Wahrnehmung, Theatralität, Szenographie

Obwohl in der Literaturwissenschaft gern auf die Theatermetapher zurückgegriffen wird, dient sie in der Regel nicht - ebenso wenig wie Wahrnehmung - als epistemologische Kategorie. In der Theaterwissenschaft dagegen gehört Wahrnehmung (wie ‚Körperlichkeit‘) zum zentralen Begriffsinventar und erfüllt hier eine wichtige Funktion nicht zuletzt als Instrument der Aufführungsanalyse. Auch wenn das Maß, in dem die Zuschauer sich in das Bühnengeschehen involvieren lassen, je unterschiedlich ist und die Wahrnehmung der Aufführung durch die Zuschauer ebenfalls eine breite Skala von Differenzen aufweist, befinden sich Akteure und Publikum doch in leiblicher Kopräsenz in einem Raum und erleben eine gemeinsame Wirklichkeit. Die Wahrnehmung der Zuschauer ist auf Bewegungsabläufe, auf die Ausstrahlung der auf der Bühne agierenden Körper der Schauspieler und auf die spezifische Atmosphäre des Raums gerichtet.²⁴

Da die Begegnung zwischen Text und Rezipient keine leibliche Kopräsenz in diesem Sinne voraussetzt, sind die theaterwissenschaftlichen Kategorien nicht unmittelbar auf die Literaturwissenschaft übertragbar. Wenn seit einiger Zeit dennoch Bemühungen zu beobachten sind, die Kategorien ‚Theatralität‘ und ‚Performativität‘ neu zu definieren und sie auch für die Analyse literarischer Texte produktiv zu machen, so wird dabei nicht an ein Theater gedacht, das zwischen den Akteuren und den Zuschauern eine strikte Trennung vollzieht und letzteren eine in sich geschlossene Repräsentation eines Textes darbietet, sondern an eine Theatralität, die von einer dy-

²⁴ Erika Fischer-Lichte, „Wahrnehmung und Medialität“, in: *Wahrnehmung und Medialität*, hg. v. E.F.-L. u.a., Tübingen / Basel 2001, S.11-30. Fischer-Lichte betont, daß die Perspektiven, Modi und Gewohnheiten der Wahrnehmung auch in der Geschichte des Theaters dem Wandel unterworfen waren.

namischen, sich ständig verändernden Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern ausgeht. Für die Fundierung von Wahrnehmung als Kategorie der Analyse ist es wichtig, daß damit die überkommene Opposition zwischen dem vermeintlich festen Text und der ‚lebendigen‘ Aufführung, zwischen literaler und theatraler Kultur, durchlässig wird. Um diese Form von Theatralität geht es beispielsweise Gerhard Neumann, der Theatralität als eine anthropologische Kategorie definiert, die in allen kulturellen Vorgängen wirksam sei und als generatives, dynamisches Muster der Bedeutungsproduktion der Sprache selbst innewohne.²⁵ Die gleichwohl bestehende Differenz zwischen literaler und theatraler Kultur versucht Neumann ebenso zu markieren wie zu überbrücken, indem er statt der Theatermetapher den Begriff ‚Szenographie‘ verwendet. Das Wort ‚Szenographie‘ steht semantisch im Schnittpunkt von Theatralität und Schrift: Es ist mit dem Wortfeld der Schrift verknüpft (‚Graphem‘) und enthält zugleich den Gestus des ‚In-Szene-Setzens‘. Die Leistung dieses Terminus‘ liegt nach Neumann darin, daß der inszenatorische Akt nicht mehr nur an den Körper des Schauspielers, sondern auch an die Schrift gebunden wird.

Anders gesagt: Theatralität ist nicht allein in den Körpern, sondern auch in den Texten. Allerdings denkt Neumann Theatralität nicht als steuerndes Dispositiv, er setzt den Prozeß der Sinnproduktion vielmehr schon auf der Ebene von Sprachoperationen an, bei den sprachlichen Zeichen, vom Wort über den Satz bis hin zu komplexen literarischen Gefügen, die Neumann als „Dramen der Bedeutungsproduktion“, „Zeichen-“ und „Bedeutungstheater“ bezeichnet.²⁶ Das Erkenntnisgeschehen

²⁵ Gerhard Neumann, Einleitung, *Szenographien als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. v. G.N., Caroline Pross und Gerald Wildgruber, Freiburg 2000, S.11-32. Den Begriff der Szenographie übernimmt Neumann von Roland Barthes.

²⁶ Neumann, S.15.

im Sprechakt wird, so Neumann, von einer immanenten und ursprünglichen Theatralität bestimmt, wobei die Metapher Theatralität bereits auf die symbolische Strukturiertheit von Erkennen und Wissen verweise („Öffnung eines Schauraums“). Die Produktion von kulturellem Sinn und der Entwurf von sozialen Ordnungsmustern seien gar nicht anders als theatral denkbar, sie erfolgten nicht spontan, sondern hätten einen inszenatorischen Charakter. Die Kategorie der Szenographie lenkt den Blick also auf die Theatralität von Texten, die als Inszenierungen begriffen werden, als Akte einer performativen Produktion von Bedeutung, an denen Autor und Leser (oder Hörer) gemeinsam mitwirken. Die Texte erscheinen in dieser Perspektive nicht als ‚Repräsentationen‘, sondern als sprachliche Medien, die an die Imaginationskraft der Rezipienten appellieren und sie dazu auffordern, Texte im Akt des (Vor)Lesens zu ‚performieren‘, sie gleichsam ‚aufzuführen‘ (‚Inszenierung‘ als Anregung zur ‚Reinszenierung‘).²⁷ Hierzu müßten, so Neumann, „Bühnen der Wahrnehmung“ errichtet und epistemologische Parameter des Inszenatorischen entwickelt werden; er nennt unter anderem Rahmung, Perspektive, Polyfokalität.²⁸

Neumann situiert seinen Ansatz im Horizont einer Welt, die ihres „transzendenten Fluchtpunkts [...] definitiv beraubt wurde“ und an dessen Stelle „der autarke Entwurf einer Welt“ getreten ist, „den der wahrnehmende und erkennende Mensch – in Personalunion von Darsteller, Regisseur und Zuschauer – verantwortet.“²⁹ Da das Modell der Szenographie somit an die Welterfahrung der Moderne gebunden wird, stellt sich die Frage,

²⁷ Den medialen Charakter der Sprache betont Ludwig Jaeger, „Die Sprache als audio-visuelles Dispositiv des Medialen“, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, hg. v. Horst Wenzel u.a., Wien / Mailand 2001, S.19-42. Vgl. auch Aleida Assmann, „Lesen als Beleben. Zum Verhältnis von Medium und Imagination“, in: *Lesezeichen* 5 (1998), S.34-49

²⁸ Neumann, S.22.

ob es überhaupt legitimerweise auf die Literatur des Mittelalters bezogen werden kann. Hierzu ist anzumerken, daß die Ausführungen Neumanns von einem inzwischen durchaus problematisch gewordenen Mittelalter-Bild bestimmt zu sein scheinen, das von Jakob Burckhardt über Johan Huizinga und Lucien Febvre bis hin zu Norbert Elias die Geisteswissenschaften nachhaltig geprägt hat:³⁰ Das Bild vom ‚kindlichen‘, in der Religion geborgenen Mittelalter, in dem man noch unmittelbar und spontan gehandelt und zwischen Zeichen und Bezeichnetem noch nicht unterschieden habe. Auch die These von Michel Foucault, nach der das Mittelalter in Analogien gedacht habe, während für die Neuzeit ein Denken in zeichentheoretischen Modellen charakteristisch sei, klingt in Neumanns Überlegungen an.³¹

Es ist unbestritten, daß der Prozeß der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung im Mittelalter bei weitem noch nicht so weit vorangeschritten war wie in der Moderne, und ebenso unbestritten ist, daß die Vorstellung der Autarkie im modernen Sinn früheren Zeiten fremd gewesen ist. Die Sprachproduktion aber dürfte nicht anders funktioniert haben als heute. Vielmehr ist davon auszugehen, daß ihr auch im Mittelalter ein dynamisches, theatrales Muster inhärent gewesen ist. Die Kultur des Mittelalters war sogar in einem besonders hohen Maße performativ: Nicht nur die Geltung von politischer Macht und Herrschaft mußte in öffentlichen Akten der Repräsentation oder auch in kriegerischen Auseinandersetzungen je neu bestätigt werden, auch die Geltung der vermeintlich ewigen Glaubenswahrheiten bedurfte, wie die ausgeprägte Kultur der re-

²⁹ Neumann, S.21.

³⁰ Dieser Zusammenhang wird erhellt durch die kürzlich erschienene Studie von Barbara H. Rosenwein, „Worrying about Emotions in History“, in: *The American Historical Review*, 107 (3/2002), S.841-845.

³¹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt M. 1974 [zuerst in französischer Sprache 1966], S.46.

ligiösen Rituale zeigt, der steten Beglaubigung. Die Kultur des Mittelalters hatte schon aufgrund der noch weit verbreiteten *face-to-face*-Kommunikation einen spezifisch theatralen Charakter. In der Regel waren, wie neuere Forschungen betonen, die volkssprachlichen Texte zur ‚Aufführung‘ im mündlichen Vortrag bestimmt und sind deshalb nicht ohne den Vortragenden, ohne seinen Leib, seine Stimme, seine Gestik und Mimik, zu denken. Auch durch die Metrik ist den Texten eine ihnen eigene Performativität förmlich ‚eingeschrieben‘. Büchern wurde zudem häufig in Analogie zum menschlichen Körper eine ‚leibliche‘ Beschaffenheit zugeschrieben.³² Der Begriff der Szenographie als Modell der Textanalyse bietet sich deshalb für die Literatur des Mittelalters geradezu in besonderer Weise an. Allerdings ist die Alterität der Weltdeutung und Welterfahrung gegenüber der Moderne nachdrücklich zu betonen.

V Folgerungen: Was ist gewonnen?

Was aber ist gewonnen, wenn Texte als ‚Bühnen‘ oder ‚Szenographien‘ ‚wahrgenommen‘ werden? Zum einen wird der Blick auf textuelle Inszenierungen gelenkt. Neben den von Neumann genannten Kategorien Rahmung, Perspektive, Polyfokalität, welche die Wahrnehmung der Rezipienten steuern, wäre an die Inszenierung von Räumen, an Arrangements von Materialien und Körpern, an Strategien der Visualisierung, an Klang- und Lichteffekte,³³ an die Bewegungen der Figuren im Raum, an ihre Emotionen und an die Modi ihrer (gegenseiti-

³² Dies zeigt sich bis heute in Bezeichnungen wie ‚Fußnote‘ oder ‚Kopfzeile‘. Vgl. dazu Horst Wenzel / Christina Lechtermann, „Repräsentation und Kinästhetik. Teilhabe am Text oder die Verlebendigung der Worte“, in: *Paragrana*, 10 (1/2001), S.191-213.

³³ Wie produktiv diese Frage sein kann, zeigt der Beitrag von John Greenfield, „*waz hân ich vernomn?*“ Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“ (in diesem Band, 133-150).

gen) Wahrnehmung³⁴ in öffentlichen und nichtöffentlichen Räumen³⁵ sowie an geschlechtsspezifische Inszenierungen zu denken und zu fragen, welche Rolle sie bei der Bedeutungsproduktion von kultureller Ordnung und sozialem Sinn spielen. Auch die Kategorie des Performativen kann sich als produktiv erweisen, da mit ihrer Hilfe nicht nur Sprechakte, sondern auch bestimmte Charakteristika von Handlungen erfaßt werden können (vollziehen, vergegenwärtigen, erzeugen).³⁶

Im Unterschied zu herkömmlichen Ansätzen ist der Fokus der Analyse auf die ‚Gemachtheit‘ eines Textes zu richten, das heißt weniger auf das, *was* er mitteilt, als vielmehr darauf, *wie* er es mitteilt. Texte werden nicht als ‚Monumente‘ mit festem Sinngehalt aufgefaßt, den es zu entschlüsseln gilt, vielmehr wird die Aktivität des Interpretieren als kreative Instanz (*imaginatio*) betont, der den Inszenierungscharakter des Textes erfaßt und zugleich seine eigene Deutungsleistung reflektiert und so ‚dekonstruiert‘. Deshalb ist der Prozeßcharakter der textuellen Bewegung einerseits und der Begegnung von Text und Rezipienten andererseits besonders zu beachten. Schließlich ist ein geeignetes sprachliches Instrumentarium zu entwickeln, um die Komplexität von Wahrnehmungsakten in ihrer Leiblichkeit und Kontextualität zu erfassen. Die Analyse sollte nicht nur eine einzelne Sinneswahrnehmung fokussieren, sondern auch nach der Überlagerung verschiedener Sinneswahrnehmungen fragen. Als Beispiel für einen ‚cross-modalen‘ oder ‚transmodalen‘ Akt der Sinneswahrnehmung, in dem Hören, Sehen und Fühlen verbunden werden, ist etwa das Hündchen Petitcriu im *Tristan*: Zum ei-

³⁴ Neues Licht wirft mithilfe der Kategorie der Wahrnehmung auf bislang die wenig beachtete Figur des Gramoflanz Timothy McFarland, „Beacurs und Granoflanz (722,1-724,30). Zur Wahrnehmung der Liebe und der Geliebten in Wolframs *Parzival*“ (in diesem Band, S. 169-191).

³⁵ Siehe hierzu den Beitrag von Sebastian Coxon, „Zur Problematisierung öffentlicher Wahrnehmung in Wolframs *Parzival*“ (in diesem Band, S. 151-168).

³⁶ Vgl. Eming / Kasten / Koch / Sieber (wie Anm.23).

nen ist er mehrfarbig, zum anderen befinden sich an seinem Halsband Schellen, deren Klang Tristan sein Entbehrensleid in der Trennung von Isolde vergessen läßt, und schließlich fühlt sich das Fell des Hundes, wenn man ihn streichelt, wie Samtseide an: Farbe (sehen), Klang (hören) und Tasten (streichen) werden hier als transmodale, gleichsam synästhetische Wahrnehmung zusammengeführt.

VI Wolframs *Parzival*

Wenn man Wahrnehmungen als Sinnesreize definiert, die mit Erkenntnisakten verbunden sind, dann spielen sie bei der Darstellung des Helden in Wolframs *Parzival* wahrhaftig keine große Rolle. Parzivals Handeln wird, wie zuletzt Bumke noch einmal betont hat, einerseits bestimmt durch die ihm angeborene ‚Art‘, durch die ihm von Vater und Mutter ererbten gegenläufigen Antriebe, Aggression und Empathie, andererseits durch die Erfahrungen in Soltane und durch die Lehren, die er von der Mutter und von Gurnemanz erhält. Die Bilder, die er von seinen Erfahrungen speichert, projiziert er jeweils auf Neues, das er erblickt, indem er etwa das ihm vertraute (weiche) Fell eines Hirschen mit der ihm neuen (eisernen) Rüstung der Ritter vergleicht. Mit den Lehren weiß er nicht anders umzugehen, als daß er sie als Deutungsschablonen für Situationen benutzt, mit denen er konfrontiert wird, und daß er – durchaus nicht ohne darüber nachzudenken – Handlungsanweisungen aus ihnen ableitet, mit denen er die Konventionen oder Erwartungen in den gegebenen Kontexten stets verfehlt. Dieses Verhalten entspricht allerdings einer modernen Definition von Wahrnehmung, nach der diese im wesentlichen die Bestätigung systemeigener bzw. systeminterner Wirklichkeitskonstruktionen bedeute:³⁷ „Bevor Sinnesdaten aus-

³⁷ Emrich, S.67.

gewertet, interpretiert und integriert werden können, bedarf es eines ‚Konzepts‘, eines Weltbilds, eines ‚mitlaufenden Weltmodells‘, in das die aktuellen Sinnesdaten eingefügt werden bzw. von dem aus sie verworfen werden können.“³⁸

Prinzipiell wird an Parzival ein ähnliches Verfahren exemplifiziert: Der Wahrnehmung folgt eine ‚Erkenntnis‘, ein ‚internes‘ Konzept zur Dechiffrierung von Sinnesreizen, das dann auf das je neu Wahrgenommene übertragen bzw. im Wahrnehmungsakt aufgerufen wird. Aber der ‚interne‘ Konzeptualisierungsprozeß Parzivals ‚hinkt‘ gleichsam ‚hinterher‘, weil Parzivals Erkenntnisse und die daraus gewonnenen Handlungsanleitungen in den neuen Situationen nicht greifen. Er verfügt offensichtlich nicht über ein stets aktualisiertes ‚mitlaufendes Weltmodell‘, das eine integrierende Wirkung entfalten könnte. Bemerkenswert ist, daß er auf die Auskünfte über seine gesellschaftliche Stellung, über seine Herkunft, Verwandtschaft und Herrschaftsberechtigung, die er von der Mutter und Sigune erhält, nicht mit Nachfragen antwortet oder sie für Reflexionen über seine Identität nutzt wie es zum Beispiel Hartmanns Gregorius tut. Von dem, was ihm erzählt wird, nimmt Parzival lediglich wahr, daß ein Unrecht geschehen ist, das Mitgefühl in ihm weckt und das er zu ‚rächen‘ sich sogleich bereit erklärt.

Mit der Analyse der Blutstropfenszene hat Bumke daher die Aufmerksamkeit auf einen in der Tat im Text einmaligen, „außerordentlichen Wahrnehmungsakt“³⁹ des Protagonisten gelenkt, in dem Zeichen, Imagination, Erinnerung, Empfindung und Erkenntnis ineinander verflochten sind. Das heißt aber nicht, daß es keine Hinweise auf eine allmählich sich ausdifferenzierende Empfindungs- und Wahrnehmungsfähigkeit des Helden

³⁸ Emrich, S.63.

³⁹ Bumke, S.2.

gäbe.⁴⁰ Denn während Parzival bei der Begegnung mit Jeschute die Lehren der Mutter nur auf der Ebene der bloßen Bedürfnisbefriedigung umzusetzen in der Lage ist, erlangt die Beziehung zu Lîâze, die er bei seinem Aufenthalt auf der Burg des Gurnemanz entwickelt, eine differenziertere Qualität. So berichtet der Erzähler, wie Parzival, nachdem er von Gurnemanz Abschied genommen hat, von Sehnsucht nach ihr erfüllt wird:

*Dannen schiet sus Parzivâl.
ritters site und ritters mâl
sîn lîp mit zûhten fuorte,
ôwê wan daz in ruorte
manec unsüeziu strenge.
im was diu wîte zenge,
und ouch diu breite gar ze smal:
elliu grüene in dûhte val,
sîn rôht harnasch in dûhte blanc:
sîn herze d'ougen des bedwanc. (179,13-22)*

Nicht nur wird hier die Überlegenheit des inneren über das äußere Sehen behauptet, die Erinnerung ist auch, ähnlich wie in der Blutstropfenszene, an ein Gefühl gebunden, das sich leiblich äußert und die Wahrnehmung Parzivals bestimmt. Der Abschied erzeugt in ihm das räumliche Gefühl der Enge und macht sich in einer Störung seiner Wahrnehmung geltend, die ihn vorübergehend blind für Farben werden läßt. Das ist ein klassischer Fall von ‚Wahrnehmungsemotionalität‘, bei der die Wahrnehmung durch Trauer bestimmt wird. Die emotionale Beziehung Parzivals zu Lîâze überlagert auch die Begegnung mit Condwiramurs, in der er zunächst Lîâze zu erkennen meint (tatsächlich handelt es

⁴⁰ Vgl. dazu Klaus Ridder, „Parzivals schmerzliche Erinnerung“, in: *LiLi*, 29 (1999), S.21-41.

sich um Cousinen). Die Nennung von Lîâzes Namen erfüllt ihn noch weiterhin mit Liebessehnsucht, bis er mit dem Sieg in Pelrapeire die Hand Condwiramurs erringt. Es scheint, als ob die Beziehung Parzivals zu Lîâze als eine Art ‚Vorschule‘ der Ehebeziehung gedacht ist.

Zum Abschluß möchte ich auf den Begriff der Szenographie zurückkommen. Auch wenn Wolfram dieses Wort nicht kennen konnte, so ist der mit ihm bezeichnete Sachverhalt – das Verständnis von einem Text als ‚Inszenierung‘ mit Performativität von Sprache und den Zeichencharakter von Schrift – in dem skizzierten Sinn als Modell für die Relation von Autor, Text und Rezipient seinem *Parzival* strukturell eingeschrieben. Dietmar Peschel-Rentsch hat beobachtet, daß Wolfram weniger von der Figur des Helden her erzählt, als von den Rezipienten, die er so in das Geschehen involviert, in sein ‚Spiel‘ hineinzieht.⁴¹ Da Parzival auf die disparaten Erfahrungen, die er macht, und die Mitteilungen, die er über seine Herkunft und Familie erhält – von der Blutstropfenszene abgesehen –, stereotyp mit Rachebegehren oder Bekundungen des Mitleids reagiert, ohne daß er die Daten reflektiert und synthetisiert, scheint es den Rezipienten aufgegeben, den Zusammenhang zwischen den schrittweise enthüllten Verwandtschaftsbeziehungen herzustellen und so die Produktion von kulturellem und sozialem Sinn zu übernehmen.

In diesem Zusammenhang, dem im Text inszenierten Spiel mit dem Rezipienten, ist noch ein anderer Befund Bumkes interessant, nämlich die Feststellung, daß Wolfram das Lesen von

⁴¹ Dietmar Peschel-Rentsch, „Wolframs Autor. Beobachtungen zur Entstehung der Autor-Figur an drei beispielhaften Szenen aus Wolframs *Parzival*“, in: D.P.-R.: *Gott, Autor, Ich. Skizzen zur Genese von Autorbewußtsein und Erzählerfigur im Mittelalter*, Erlangen 1991, S.158-179, dort S.163, Anm. 15: „Man läßt sich von Wolfram zum Mitspieler in seiner Szene machen, in der das Fiktionale selbst Thema ist“.

Zeichen zum Problem macht und die Differenz von natürlichen und künstlichen Zeichen an einigen Stellen verschwimmen läßt.⁴² Zur Illustration dieses Phänomens greife ich auf den Prolog zurück, in dem der Autor sein poetologisches Programm entfaltet. Mit Bildern des Illusorischen und Flüchtigen läßt er das Thema der Täuschung und der Fiktionalität anklingen („Der Spiegel und der Traum des Blinden liefern ‚unbeständige‘ Bilder“), bevor er sich selbst zum Objekt einer imaginierten Aggression macht:

*wer roufet mich dâ nie kein hâr
gewuohs, inne an mîner hant?
der hât vil nâhe griffe erkant.
sprich ich gein den vorhten och,
daz glîchet mîner witze doch. (1,26-30)*

In den ersten beiden der zitierten Verse imaginiert der Autor-Erzähler einen gegen ihn gerichteten Akt der Aggression, den er zugleich als illusorisch markiert („Wer rupft mich dort, wo mir kein Haar / gewachsen, in der Innenhand?“⁴³). Der Kommentar zu den beiden Versen von Peschel-Rentsch lautet folglich: „Mit dem Griff in die Innenfläche der Hand kann der imaginierte Aggressor nichts weniger als sein Aggressionsbedürfnis befriedigen“,⁴⁴ das heißt also: Er läuft ins Leere.

Wie aber sind die folgenden Verse zu verstehen? Zunächst trifft den – bloß imaginierten – Angreifer, eine ‚Kopfgeburt‘ des Autors also, ob seines vergeblichen Tuns auch noch dessen Spott

⁴² Bumke, S.54.

⁴³ So die Übersetzung von Dieter Kühn in Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, Frankfurt M. 1994, 2 Bde. (Deutscher Klassiker Verlag, Bibliothek des Mittelalters 8 1/2).

⁴⁴ Peschel-Rentsch, S.161.

und Hohn: „Der kennt sich aus beim Zugreifen!“ Aber gibt die dann beschriebene Reaktion des Autors auf den imaginierten Angriff dem Angreifer nicht doch (um die Ecke gedacht) recht, indem sie ihm eine leibliche Wirkung zuschreibt? „Wenn ich vor Schreck – auch / Ach! / Au! – rufe [sagt der], so entspricht das doch meinem *witz*, meinem Verstand [*witz* auch übersetzt mit ‚Geisteszustand‘ u.a.]“ Die Forschung hat sich begreiflicherweise schwer getan, diese Verse zu deuten. Jüngere Studien erst scheinen einen gangbaren Weg zu weisen, indem sie in den Versen eine Reflexion über die Konstitution der seinerzeit noch nicht selbstverständlichen Rolle eines ‚Autors‘ sehen. Peschel-Rentsch deutet die Hand als Schreiberhand des Autors, die den Aggressor überhaupt erst entstehen läßt, aber mit ihm zugleich auch den Autor: „Über die ausdrückliche Aggression gegen den Andern im Text konstituiert sich der Autor.“⁴⁵

Christian Kiening übernimmt Peschel-Rentschs Deutung teilweise, betont jedoch, wie das schreibende Subjekt mit seiner Präsenz und Absenz im Text spielt und damit auf den Performanzcharakter des Textes setzt: „Der Autor konstituiert sich in der Abweisung einer imaginierten Aggression gegen den eigenen Körper...“⁴⁶ „Der hier in der Autorrolle spricht, suggeriert die Präsenz eines scheinbar haptisch faßbaren Körpers. Aber eben nur scheinbar [...] Die Innenseite der Hand repräsentiert“, schreibt Kiening, „die ‚Außenseite‘ eines Körpers, an dem es nichts zu greifen gibt. Die ‚bloße‘ Innenseite wird zu einem Signifikanten ohne eindeutiges Signifikat, oszillierend zwi-

⁴⁵ Peschel-Rentsch, S.164. „Kulturkritiker Wolfram wettet höhnisch gegen das Fiktionale [...]“

⁴⁶ Christian Kiening, „Der Autor als ‚Leibeigener‘ der Dame – oder des Textes? Das Erzählsubjekt und sein Körper im *Frauendienst* Ulrichs von Lichtenstein“, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißer 1995*, hg. v. Elizabeth Andersen u.a., Tübingen 1998, S.211-238, dort S.111.

schen Metapher (des Produktionsaktes) und Metonymie (des Autors).“⁴⁷

Die ‚Innenseite der Hand‘ – repräsentiert die ‚Außenseite‘ eines Körpers, an dem es nichts zu ‚greifen‘ gibt – was das eigentlich heißen soll, bleibt bei Kiening offen. Mit Blick auf die Leiblichkeit, die dem Buch im Mittelalter vielfach zugeschrieben wird, liegt es jedoch nahe, hier an den Buchkörper oder an einen Bestandteil dieses Buchkörpers zu denken, an das – aus Tierfell gewonnene – Pergament. Denn die Verse stehen, daran ist zu erinnern, im Kontext der Auseinandersetzung eines schreibenden Subjekts mit dem Fiktionalen. In Bildern (Spiegel / Traum des Blinden) wird zunächst das Illusorische und Flüchtige zum Thema gemacht. In diesem Kontext imaginiert der Autor einen Aggressor, der etwas Unsinniges, etwas Vergebliches versucht, nämlich an einer Stelle Haare zu rupfen, wo gar keine wachsen, in der Innenseite der Autor-Hand. Begreift man dies als Metapher für den ‚implikativen‘ Akt der Produktion und Rezeption, so wird man auf die Zeichenhaftigkeit der Schrift (sprache) verwiesen: Was durch Zeichen repräsentiert wird, kann im buchstäblichen Sinne nicht ‚angefaßt‘ werden, und wer das versucht, ist *tump*. Der Autor imaginiert aber – in den folgenden Versen –, daß *er* den als bloß eingebildet markierten Übergriff des Aggressors *leiblich* wahrnimmt und mit Furcht bzw. Schmerzempfinden darauf (also *tump*) reagiert, weil dies eben *seiner* Wahrnehmungsweise entspricht, d.h. die bloße durch Zeichen / Worte geweckte Vorstellung eines sinnlichen Reizes erscheint *ihm* als ‚Wirklichkeit‘.

Es liegt nach diesen Überlegungen nahe, die Verse auf den Akt des Wahrnehmens beim Hören oder Lesen eines Textes im Sinne des Szenographie-Konzepts zu beziehen: Obwohl es nur

⁴⁷ Kiening, S.211f.

Buchstaben sind, die gelesen, oder Wörter, die gehört werden, vermögen sie die Imagination so zu stimulieren, daß sie das Imaginierte als sinnlich erfahrbar erscheinen lassen – als ‚Zeichentheater‘ eben, das nicht von vornherein auf bestimmte Bedeutungen festgelegt ist, sondern das sein Bedeutungspotential und auch seine Sprengkraft – ‚nur‘ – je neu in der Rezeption entfaltet.

Ingrid Kasten

Freie Universität Berlin