



Separatum aus:

THEMENHEFT 4

Margreth Egidi (Hrsg.)

Figuren des Dritten im höfischen Roman

Publiziert im Februar 2020.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Selent, Cornelia: Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte? Der Erzähler als Teil ritterlicher Zweikämpfe im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in: Egidi, Margreth (Hrsg.): Figuren des Dritten im höfischen Roman, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 4), S. 101–131 (online).

Cornelia Selent

Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte?

Der Erzähler als Teil ritterlicher Zweikämpfe im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach

Abstract. Zweikämpfe sind ihrem Wesen nach duale Phänomene. Literarische Zweikämpfe können der phänomenologischen Struktur streng folgen und ihrer hermetischen Dualität eine entsprechende Textgestalt geben. Chrétien de Troyes erzählt auf diese Weise die Zweikämpfe seines Helden im ›Conte du Graal‹. Den Zwängen der Realität enthoben, lassen sich literarische Zweikämpfe aber auch anders erzählen. So dichtet Wolfram von Eschenbach den Erzähler teilweise mit einer Intensität in das Kampfgeschehen hinein, dass man sich zuweilen fragt: Sind die Zweikämpfe im ›Parzival‹ eigentlich noch Zweikämpfe? Der Spur des Erzählers als Drittem im Zweikampfverbund zu folgen, ist Anliegen des Beitrags.

Vermutlich kennen nicht wenige Leser_innen das Gefühl von Langeweile angesichts endlos scheinender Zweikampfketten in den höfischen Romanen des Mittelalters. Dieses Gefühl hat nicht zuletzt strukturelle Ursachen, da Schilderungen des eigentlichen Kampfes, ohne die Randzonen des Davor und Danach, rhetorisch dem Grundmuster des realen Phänomens folgen, das aufgrund seiner streng dyadischen Einheit in absoluter psychischer wie affektiver Konzentration auf die physische Gewaltanwendung ausgerichtet ist, sich gegenüber der Außenwelt hermetisch abschließt und zudem eine gefährlich große Sogwirkung auf die unmittelbare Umgebung ausüben kann, da alle Mittel und Reserven für den psychischen und physischen Kraftaufwand aufgewendet werden (Binhack 1998, Simmel 1908/1992). Dieser

Zustand hält an, bis eine Seite aufgeben muss oder tot ist, womit der Konflikt zumindest situativ gelöst ist. Für literarische Darstellungen von Zweikämpfen gibt die Geschlossenheit des Kampfmomentes, in den keine dritte Instanz aufgrund der in der Dyade mobilisierten, enorm hohen psychischen wie physischen Energie ohne Weiteres eindringen kann, die rhetorische Grundkonstellation vor. Chrétien de Troyes gestaltet seine Kampfschilderungen im ›Conte du Graal‹ analog zur Struktur des realen Phänomens als autarke Momente, abgeschlossen gegen die umgebende Erzählwelt und gegen die Erzählerinstanz.⁴ Indem Chrétien die strukturellen Gegebenheiten realer Kämpfe rhetorisch abbildet, schildert er das literarische Geschehen in diesem Sinne phänomenologisch und stärkt damit die Eigenmacht des Kampfes. Diese strukturelle Kongruenz verringert jedoch nicht die unüberbrückbare Distanz zwischen realen Kampfsituationen und deren poetischer Darstellung hinsichtlich der Kontingenz und des physisch-psychischen Erlebens, ja sie ist nicht einmal mehr rhetorisch zwingend. Mit der literarischen Aneignung und der damit verbundenen formalen Möglichkeit, die nach außen abgeschlossene Kampfdyade aufzubrechen, kann der akut-reale Kampf aus seinen phänomenologischen Zwängen – Abgeschlossenheit, Schnelligkeit, extreme Konzentration, Sogwirkung – herausgelöst werden, wodurch sich den Dichtern Freiräume zur interpretatorischen Gestaltung des Kampfgeschehens bieten. In der mittelhochdeutschen höfischen Dichtung treffen wir gerade in diesem Punkt auf einen deutlich anderen Umgang mit Zweikampfsituationen als in den maßgeblichen französischen Vorlagen Chrétiens. Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue und andere Dichter nutzen die Gelegenheit auffallend oft zu einer brüchigen und fragmentierten Kampfdarstellung, deren Reichtum an Darstellungsvarianten mehr als nur Ausdruck des dichterischen Gestaltungsbewusstseins ist, da mit dem Aufbrechen der modularen Geschlossenheit äußere Instanzen die gewalttätige Dyade verändern. Dritte Stimmen können im literarischen Medium die Eigenmacht des starken Kampfphänomens überlagern und ihm die Aufmerksamkeit streitig machen bis dahin, dass der Kampf

ganz aus dem Blickfeld von Leser- und Hörschaft verdrängt und dadurch depotenziert wird. Führt man sich vor Augen, wie variantenreich die Kampfschilderungen im ›Erec‹, ›Iwein‹, ›Parzival‹, ›Lanzelet‹, ›Tristan‹ und anderen höfischen Romanen gestaltet sind, lässt sich erahnen, was für ein poetisch-rhetorisches Ausdrucksfeld sich den Dichtern hier für Sinnstiftung und Figurenspiel bietet.

Phänomenologisch sind Massenkämpfe wie Zweikämpfe Ereignisse, deren dichtes Ineinandergreifen von kontingenten Momenten und einem gewissen Maß an kalkulierbarer Voraussicht schwer einsehbar ist. Durch waffentechnische Ausrüstung, gute Kampftechnik, physische Belastbarkeit und psychisch-affektive Disposition soll die Kontingenz einer kämpferischen Auseinandersetzung eingedämmt, der an sich offene Ausgang planbar gemacht werden, ein Unterfangen, das nicht selten durch Unvorhergesehenes zunichtegemacht wird. Gegenüber der Unsicherheit realer Kämpfe, in der das vorhersehbare Resultat eine Ausnahme bleibt, kehrt sich das Verhältnis von Kontingenz und bereits vorab gewusstem Ausgang in der gedichteten Kampfhandlung vollständig um. Die literarische Fixierung übernimmt die Bewältigung der Unberechenbarkeit, sodass sich Hörer wie Leser in der fiktiven Welt einer ebenfalls fiktiven Sicherheit hingeben können. Für die intradiegetischen Protagonisten aber bleiben die phänomenologischen Unwägbarkeiten reale Bedrohungen. Ist das jeweilige Verhältnis zwischen Rezipient und intradiegetischen Figuren zum Kampfgeschehen weitestgehend klar erkennbar, bleibt das Verhältnis des Erzählers zur kämpferischen Auseinandersetzung eher unbestimmt und offen. Mehr noch als die Heldenepik bot der höfische Roman aufgrund seiner sozialen Bestimmung als einheitsstiftendes Medium des höfischen Selbstverständnisses und seiner großen formalen wie inhaltlichen Formbarkeit den Dichtern einen Spielraum für die Inszenierung des Erzählers als Figur des Dritten während der Kämpfe. Welche Rollen ein Autor wie Wolfram von Eschenbach seiner Erzählerfigur, die durchaus auch mit dem Autor selbst zusammenfallen kann,² überantwortet und wie infolgedessen der Zweikampf verändert wird, soll

durch ein *close reading* einiger Zweikampfszenen im ›Parzival‹ aufgezeigt werden. Die folgenden Ausführungen speziell zur Rolle des Erzählers als mitgestaltendem Dritten in Zweikampfszenen können im Anschluss an Viola Wittmanns (2007) Untersuchungen zum ›Ende des Kampfes‹ einen Beitrag zur hermeneutischen Erkundung der komplexen Erzählwelt Wolframs leisten.

1. Die Exposition: Kingrûn, Clâmidê, Orilus

Wolfram hebt sechs Zweikämpfe seines Titelhelden aus der Menge aller Kampfhandlungen (kleinere Zusammenstöße und Massenkämpfe) heraus. Nach und nach lässt er Parzivâl gegen Kingrûn, Clâmidê, Orilus, Gâwân, Gramoflanz und Feirefiz antreten. Anders als Chrétien im ›Conte du Graal‹ entwickelt Wolfram eine Erzählerfigur, welche immer mehr zu einer zentralen Figur im Kampfgeschehen wird. Er macht auf diese Weise aus der Dyade eine Triade, die nicht selten ein erster Schritt zur Erweiterung auf vier Instanzen ist und damit ontologisch die Vielheit an sich andeutet (Koschorke 2010). Schon bei der ersten, insgesamt 27 Verse (197,3–29) einnehmenden Auseinandersetzung zwischen Kingrûn und Parzivâl zeichnet sich die gestaltende Kraft des Erzählers ab. Wolfram lässt ihn, im Unterschied zur französischen Vorlage,³ ethische Rechtfertigungen schon während des Kampfgeschehens äußern, womit ein erster Schritt weg von der ausschließlichen Fokussierung auf das Kampfgeschehen getan ist. Der Erzähler entzieht mit seiner Äußerung in Bezug auf Kingrûn: *disiu tjost in lêrte flust / an sölhem prise, des er phlac / unz an sîn hôchvart-swindens tac.* (197,14–16) den physischen Kampfhandlungen Aufmerksamkeit und setzt einen wesentlich weitreichenderen ethischen wie zeitlichen Rahmen. Durch ihn dringt in den kurzen, aber intensiven Konfliktmoment ein übersituativer Ausblick von zeitlicher Dauer. Noch ähnlich zurückhaltend bleibt die Erzählerstimme bei der nächsten, in über 50 Versen geschilderten Auseinandersetzung zwischen Parzivâl und Clâmidê (211,10–212,29). Erst mit der

Schilderung der Konfrontation zwischen Parzivâl und Orilus hebt Wolfram wesentlich aufwendiger die phänomenologische Hermetik des Kampfes rhetorisch auf und geht den Weg der Fragmentierung der geschlossenen Kampfdyade, und zwar dezidiert mittels des Erzählers als beteiligtem Dritten. Man hat geradezu den Eindruck, Wolfram erprobe erstmals in der 122 Verse (262,1–266,2) umfassenden Konfrontation eine neue Art des Erzählens von Zweikämpfen, welche dann für die drei noch folgenden Einzelkämpfe konstitutiv bleibt, eine gleichsam neue Poetik des ›mitkämpfenden‹ Dritten. Er geht damit einen völlig anderen Weg als Chrétien bei der entsprechenden Kampfszene zwischen Percevaus und Orgueilleus im ›Conte du Graal‹.⁴ In der französischen Vorlage entspricht das Kampfnarrativ an Konzentration und Geschlossenheit, wie schon bei den vorherigen zwei Kämpfen des Percevaus,⁵ der allgemeinen formalen Struktur des Kampfphänomens (Binhack 1998, S. 21–43), sodass aufgrund der formalen Übereinstimmung von Phänomen und Narrativ dem dyadischen Kampf ein autonomer Erzählraum und somit ein Eigengewicht zugestanden wird. Dies entlarvt ihn als ausgesprochen dynamisches (fast in jedem Vers findet sich ein hochgradiges Bewegungsverb im Aktiv), den ganzen Menschen vereinnahmendes Handlungskonzentrat, dem nicht nur jedes reflektierende Moment fehlt, ihm haften erkennbar weder Moral noch Sinn an. Im ureigensten Moment des Kämpfens verflüchtigen sich sämtliche sinnstiftenden Bereiche und Zuordnungen. Aussagen zu Sinn, Ziel, Rechtfertigung, Problematik und gesellschaftlicher Relevanz der Auseinandersetzung trifft Chrétien vor und nach dem Kampf. Kehrseite einer solchen Übereinstimmung ist die Einsicht in die stupiden Abläufe, von denen es nichts weiter zu erzählen gibt, sodass der Erzähler weitere Schilderungen abbricht; *brevitas*-Phrasen sind daher fester Teil der drei Kampfschilderungen.⁶ Unverhohlen dokumentieren sie die Langeweile des Erzählers (und Autors?), immerhin in einer genuin zweikampfbasierten literarischen Gattung. Und ihr Einsatz im Kontext von Kampfschilderungen ist singulär; in keinem weiteren arthurischen Roman Chrétiens (›Erec et Enide‹, ›Yvain‹, ›Cligès‹,

›Chevalier de la Charette‹) lässt sich diese ›Ermüdung‹ nachweisen. Das Herzstück des ritterlichen (Roman-)Daseins, den Kampf, einfach abzubrechen, ist das nicht ein literarisches Skandalon? Wolframs Version weicht zwar eklatant von dieser Art des auktorial unterlegten Erzählereingriffs ab, aber die Idee, den Erzähler als dritte Kraft in das Kampfgeschehen einzubinden, übernimmt er von Chrétien. Der mittelhochdeutsche Dichter wählt statt einer rasanten, ungebrochenen Erzählung ein Narrativ, in welchem kampffremde Einschübe die Kampfschilderung stören, somit quer stehen zum zielorientierten und konzentrierten Kampf, ihn ausbremsen, den hermetisch geschlossenen Ablauf fragmentieren und die Aufmerksamkeit in andere Referenzbereiche lenken. Mitten in das Kampfgetümmel stürzt sich also als dritter ›Mitkämpfer‹ der Erzähler selbst, wenn Parzivâl und Orilus im Lanzenstoß aufeinanderprallen:

trunzûne starc al niuwe
von in wæten gein den lûften.
ich wolde mich des gûften,
het ich eine sölhe tjost gesehen,
als mir diz mære hât verjehen.

(262,18–22)

Der Erzähler beteiligt sich im dichterischen Vollzug an der lustvollen Zertrümmerung der Waffen: So wie die physischen Kräfte der Kombattanten die Waffen in Splitter zerlegen, zerlegt der Erzähler die Hermetik des Zweikampfes; Kampfkunst wird Dichtkunst. Über den Reim *lûften* : *gûften* verknüpft Wolfram Handlungs- und Erzählebene, und an den Höhenflug der fortgewehten Lanzensplitter heftet der Erzähler sogleich seinen potentiellen Höhenflug prahlerischer Berichterstattung. Nicht nur kommt die Kampferzählung damit vorerst zum Erliegen, der Erzähler nutzt die der heftigen Auseinandersetzung geschuldete Kampfdynamik und ›stiehlt‹ dank assoziativer Reimkonstruktion eben jene physische Energie und Dynamik – er schmückt sich sozusagen mit fremden Federn –, um seine poetische Energie zu präsentieren und als Prahlerei potentiell frucht-

bar zu machen. In der Geste grandioser Selbstironie demonstriert der Erzähler seine Macht poetischer Kreativität über die gewaltigsten epischen Rittergestalten. Ritterkampf und poetisches Können liefern sich ein spektakuläres ›Gefecht‹. Die zweite Unterbrechung des Kampfflusses zeigt den Erzähler von einer anderen Seite. Während die Kontrahenten aufeinander einschlagen, *daz die ringe von den knien zestuben, / swie si wæren iserîn* (263,28f.), kommentiert der Erzähler in über 19 Versen (*ich wil iu sagen* [...]; 264,1–19) in einer gelehrten *lectio* die Sicht des Orilus auf den Vorfall zwischen Parzivâl und Jeschûte. Die Legitimation der Konfrontation und die Härte der Auseinandersetzung sind i n n e r h a l b des Kampfgeschehens bewältigt. Im Wettstreit um die Siegespalme zwischen Figuren und Erzähler aber bedeutet die intellektuelle *digressio* zugleich eine geschickte verszeitliche Verlängerung des Kerngeschäfts der Ritter und eine Kampfansage gegen die physische Konfliktlösung, da der Erzähler die sprachliche Diskursmacht an sich reißt und mit ihr in Konkurrenz zur Körpermacht tritt. Die Lust zu dozieren fängt die Lust am Kampf auf und spiegelt sie zurück. Der Erzähler bringt sich noch weitere Male ins Spiel, etwa mit der Anrufung und Vereinnahmung der göttlichen Instanz, wodurch er dem Kampf zusätzliches Prestige verleiht,⁷ oder wenn er sich als Kenner und kompetenter Kritiker ritterlicher Kampfkünste in Szene setzt.⁸ Wolfram macht das Narrativ jedoch noch komplexer, wenn er den Erzähler nutzt, um mit Jeschûte eine weitere Figur ins Kampfgetümmel hineinzuziehen. Trotz seiner extradiegetischen Stellung fungiert der Erzähler quasi als unmittelbar am Kampf Beteiligter, über welchen Jeschûte als vierte ›Mitskämpferin‹ hinzutritt. Sie selbst bleibt auf der intradiegetischen Ebene die eigentliche dritte Figur, allerdings ohne das Vermögen, in die Konfrontation einzugreifen. Erst der Erzähler verleiht ihr als Stellvertreter die Macht, den Kampf zu ›unterbrechen‹, indem er dreimal auf sie als sinnstiftende Instanz rekurriert:⁹ Weil Parzivâl sein Vergehen wiedergutmachen und Jeschûtes sozial-ästhetischen Absturz rückgängig machen will, rechtfertigt der gesellschaftliche Sinn das poetisch lustvolle Zelebrieren der Konfron-

tation mit Orilus¹⁰ und macht dabei elegant die sinnlose Kampfger, derer alle Ritter verdächtig sind, unsichtbar. Dieses Sinnstiften und Unsichtbar-machen aber entwickelt seine größte Wirkung, wenn es immer wieder in die ›heiße‹ Kampfphase selbst integriert wird. Textort und Reimverknüpfung (*fuo*z : *gruo*z) verbinden Kampfaktion und soziale Sinnggebung miteinander. Wolframs Persistenz, Sinnggebung genau dort zu artikulieren, wo sie im Sog kämpferischer und tendenziell sich verselbstständigender Gewaltakte am ehesten unterzugehen droht, ist konstitutiver Teil seiner Poetik.

All die Unterbrechungen und Einflechtungen innerhalb der Kernphase gehen jedoch auf Kosten der Kampfautonomie. Einschübe und Querbezüge steigern zwar Umfang, Bedeutung und Unterhaltungswert des Kampfes, sie ziehen aber eine Depotenzierung des eigentlichen Phänomens durch den Verlust formal-struktureller Kongruenz mit dem realen Phänomen nach sich. Das ›Aufblähen‹ ist aus dieser Sicht merkwürdig ambivalent. Denn werden nicht Schnelligkeit, Konzentration, Abgeschlossenheit und Sogwirkung (die tendenziell auf das totale Erfassen der Umwelt gerichtet ist)¹¹ literarisch überzeugender evoziert, wenn Kämpfe gleich undurchdringlich scheinenden Handlungsblöcken, frei von jeder semantischen Fremdüberformung und in konsequenter Monothematik, wie schwere Kampfkonzentrate erzählt werden? Chrétien geht im ›Conte du Graal‹ konsequent diesen Weg. In Wolframs Kampfszenen ist davon oft irritierend wenig zu spüren. Behielten die ersten beiden Zweikämpfe Parziväls (gegen Kingrûn und Clâmidê) noch weitestgehend eine gewisse Autonomie bei, gerät das Narrativ dieses dritten Kampfes gegen Orilus dank der Interventionen des Erzählers als Figur des Dritten an die Schwelle zur Auflösung. Nicht die sinnstiftenden Bereiche und Zuordnungen sind im Kampfmoment aufgelöst und präsenzlos wie bei Chrétien, der Kampf selbst verliert an Präsenz, denn ihm wie den Kämpfern wird permanent die Aufmerksamkeit entzogen.

Im Falle der Auseinandersetzung mit Orilus kann die Einmischung des Erzählers als ein spielerisches Ausprobieren möglicher Rollen des Dritten gedeutet werden. Er ist artistischer Konkurrent bzw. Mitkombattant, Kom-

mentator, Motivationsaufklärer oder aktiver Stellvertreter für die zur Passivität gezwungene Jeschûte. Von dieser Leichtigkeit der Exploration des Dritten ist die Schilderung des Zweikampfes zwischen Parzivâl und Gâwân weit entfernt.

2. Gâwân und die verweigerte Kampferzählung

Am Beginn des 14. Buches treffen die beiden ritterlichen Hauptfiguren Parzivâl und Gâwân völlig isoliert und ohne Begleiter überraschend aufeinander. Keiner der beiden versucht weitere Auskünfte über den anderen einzuholen oder eine Geste der Deeskalation auszuagieren; der Kampf zwischen ihnen bricht unmittelbar los.¹² Wolfram scheint hier eine Labor-situation geschaffen zu haben, da die Verknennung keine wirkliche situative Notwendigkeit besitzt, dafür jedoch die Gelegenheit bietet, das Problem der Darstellung eines brisanten Freundes- und Verwandtenkampfes dichterisch zu bewältigen.¹³ Die narrative Gesamtanlage der Zweikampfschilderung erstreckt sich über 269 Verse (679,1–688,21), doch nur die ersten 39 Verse und die letzten 18 verweilen tatsächlich auf dem Kampfplatz. Zwischenzeitlich wechselt der narrative Fokus für die ›restlichen‹ 213 Verse in das Lager des Gramoflanz sowie zu dessen Reise zu den beiden kämpfenden Rittern. Während der (Vers-)Zeit bei Gramoflanz rückt der eigentliche Zweikampf in den Erzählhintergrund, sodass das Kampfnarrativ über lange Zeit hin ausgespart und damit sehr stark aufgebrochen wird. Warum wählt Wolfram einen derart weit ausgreifenden wie ungewöhnlichen Spannungsbogen, zu dessen narrativer Plausibilität er der Erzählerfigur eine Gestaltungsmacht zugesteht, welche fast der auktorialen Strukturierungshoheit gleichkommt?

Für die Entwicklung der Figur des Dritten ist der Wissensvorteil des Erzählers hinsichtlich der Identität und damit Beziehung beider Gegner zueinander entscheidend. Im Unterschied zu Parzivâl und Gâwân, die, wenn sie einander erkannt hätten, trotz provozierender Signale nicht gegenein-

ander angetreten wären, worauf der erinnernde Einschub des Erzählers hindeutet, weiß der Erzähler nicht nur, wer hier kämpft, er ›fühlt‹ es auch im Sinne einer affektiven Beteiligung, denn Wolfram mutet ihm einen um jede Illusion neutral-distanzierten Vorteilswissens beraubten, schweren inneren Konflikt zu. Denn selbstverständlich wird von ihm erwartet, einen dem Figurenbild entsprechenden Kampf zu schildern, d.h. ein den Kombattanten an epischer Relevanz, Körperstärke und Kampferfahrung entsprechendes heftiges Aufeinanderprallen. Doch trägt er dem Gewicht der Auseinandersetzung lediglich formal-zeitlich in der Gesamtausdehnung Rechnung, indem er die Szene auf knapp 270 Verse in deutlicher Steigerung gegenüber den drei Vorgängerkämpfen, die nach und nach 26, 50, 122 Verse ›andauerten‹, ausdehnt. Die Eigenständigkeit des Erzählers gegenüber dem Gewaltausbruch äußert sich darin, dass die Kampfschilderung zum Austragungsfeld des Konfliktes um die Verpflichtung gegenüber der Narration gemacht wird. Wie kann sich ein Erzähler verhalten, wenn auf der einen Seite das Publikum eine heroische Kampfschilderung erwartet, auf der anderen Seite aber die, wie sich zeigen wird, tiefe Abneigung des Erzählers (und Autors?) gegen das dichterische Ausmalen eines ständisch und emotional hochproblematischen Verwandten- und Freundeskampfes steht? Treten Parzivâl und Gâwân gegeneinander an, sind nicht nur die zwei Hauptprotagonisten des Romans im Begriff, einander schlimmstenfalls auszulöschen, wodurch der Roman zum Erliegen kommen würde, sondern sie verstoßen auf der Handlungsebene gegen das Gebot der Gewaltvermeidung gegenüber dem Verwandten und Freund. Es wäre tragisch, wenn sich diese beiden Freunde ernsthaft gefährden würden. Der Erzähler wählt infolgedessen ein Narrativ, das seinen eigenen Zustand widerspiegelt: Er verweigert die Kampfdarstellung bzw. reduziert sie auf ein notwendiges Minimum. Dominiert aber die Perspektive des Erzählers, ist von ihm eine kraftstrotzend-heroische Kampferzählung nicht zu erwarten. Er akzeptiert die Konfrontation im Grunde nie, ihn beherrscht nur die Klage über dieses unglückliche Ereignis, ja er windet sich geradezu poe-

tisch-performativ vor jeder zu erzählenden Gewalttat. Durchgeführt wird die Erzählverweigerung im Großen wie im Kleinen, in der kühnen Bogenkonstruktion der Gesamtanlage wie auch in den wenigen dem Kampfgeschehen gewidmeten Versen:

von Munsalvæsche wâren sie,
beidiu ors, diu alsus hie
liezen nâher strîchen
ûfen poinder hurteclîchen:
mit sporn si wurden des ermant.
al grüene klê, niht stoubec sant,
stuont touwec dâ diu t̄jost geschach.
mich mûet ir beider ungemach.
(679,23–30)

Schon am Beginn der Kampfschilderung vermeidet der Erzähler im sprachlichen Erscheinungsbild jede heroische Kraftentfaltung, wenn er lediglich den allgemeinen, kampftechnischen Aspekt der Beschleunigung vor Augen stellt. Umso konsequenter fasst er die Kombattanten als plurales Subjekt auf und realisiert damit grammatikalisch sowohl die übersituative soziale und affektive Einheit und Kongruenz der Freunde als auch ein situatives Kräftegleichgewicht, welches, solange es besteht, garantiert, dass keiner den anderen überwindet und (tödlich) verletzt. Die Nähe und Übereinstimmung der Gegner (*ir beider*) wird noch durch die Ausweitung auf die Pferde potenziert (*beidiu ors*). Vor allem aber setzt Wolfram bereits hier im Kleinen auf die Ablenkung des Blicks vom Kampfgeschehen weg, ein im Erzähler getarnter auktorialer Eingriff, der sich in der Bogenstruktur der gesamten Szene im Großen wiederholt. In den zitierten Eingangsversen werden nicht die Kombattanten selbst fokussiert, sondern die sie umrahmenden Tiere und Pflanzen. Die Pferde dienen als Stellvertreter für ihre Reiter, und den Klee auf der Wiese hält der Erzähler im Moment der Intaktheit fest. Dieser tauige, unzerstörte Klee ist sehnsuchtsvoll erinnertes Zeichen eines im Erzählmoment aufgegebenen friedlichen Zustandes. Am Ende der Eingangssequenz kommentiert der Erzähler die Vorgänge, ohne einen

Blick auf die Kämpfenden geworfen zu haben, und schiebt mit der Klage *mich müet ir beider ungemach* seine Sicht auf die Vorgänge in den Vordergrund. Dieses Statement ist sehr ernst zu nehmen, denn, so die These, es ist die Schlüsselaussage für die rhetorische und dramaturgische Ausgestaltung der gesamten Szene. Die innere Qual des Erzählers macht die Erzählung selbst zur Qual und rechtfertigt in Konsequenz eine Absage an die primäre Aufgabe des Erzählers, nämlich den Kampf zu erzählen, ihn Hörern und Lesern vor Augen zu stellen. Es ist nur folgerichtig, wenn diese Struktur der Abwendung nach der Eingangssequenz noch zweimal wiederkehrt, wie der unmittelbare Vergleich zeigt:

si tâtn ir poynder rehte:
ûz der tjoste geslehte
wârn si bêde samt erborn.
wênc gewonnen, vil verlorn
hât swer behaldet dâ den prîs:
der klagt doch immer, ist er wîs.
gein ein ander stuont ir triwe,
der enweder alt noch niwe
dürkel scharnten nie enpfîenc.

(680,1–9)

nu hœret wie diu tjost ergienc:
hurteclîche, unt doch alsô,
si môhtens bêde sîn unvrô.
erkantiu sippe unt hôch geselleschaft
was dâ mit hazlicher kraft
durch scharpfen strît zein ander komen.
von swem der prîs dâ wirt genomen,
des freude ist drumbe sorgen pfant.

(680,10–17)

Es ist, als ob der Erzähler zwei weitere Anläufe zur Schilderung des Kampfes unternehmen würde, jedoch erneut und intensiver als zuvor von den eigenen schmerzvollen Gefühlen überwältigt das Geschehen nicht mehr erzählen kann, er dichtet sozusagen durch die Tränen der Klage hindurch. Schon die Beobachtung *si tâtn ir poynder rehte* treibt ihm die poetischen Tränen in die Augen, denn er sieht sich nicht in der Lage, die Kampfschilderung weiter fortzusetzen, und kippt stattdessen sofort in den Klagemodus. Über die sehr heftige physische Auseinandersetzung, in welcher vermutlich um ein Vielfaches mehr Funken und Holzsplitter durch die Luft sausen als bei Parzivâls Kampf gegen Orilus, verliert der Erzähler die folgenden acht Verse kein einziges Wort. Man hat den Eindruck, die affektive Wucht treibe den Erzähler bis dicht an einen metaleptischen Eingriff in die

Handlung. Wolfram geht nicht so weit, doch das starke emotionale Verlangen nach einer Trennung der ritterlichen Gegner auf Seiten des Erzählers erscheint so dringlich, dass nur wenig an einer Vermengung der narrativen Ebenen fehlte. Kann der Kampf auch nicht auf der Handlungsebene aufgelöst werden, so doch auf der Erzählerebene. Die Imagination des schweren Kampfes wird zum Vergleichspunkt eines noch heftigeren inneren Aufruhrs, und der vorläufige Ausgang dieses Kampfes ist klar: Die Klage gewinnt. Der Erzähler trennt das Geschehen von der Erzählung, er inszeniert ein Ringen um die textliche Präsenz und setzt an die Stelle des Freundeskampfes eine Auseinandersetzung um die Erzählmacht und Deutungshoheit. Was berichtet der Erzähler stattdessen? Er überbetont die soziale Ebenbürtigkeit und antizipiert das absehbare Bedauern über die doppelte Hamartia, den Fehltritt gegen die *triwe* angetreten zu sein. Die zitierte dritte Sequenz (680,10–17) ist zweifelsohne der Höhepunkt des Ausweichmanövers und der Auslöschung des Kampfes durch den Erzähler, der hier die Einheit des Ritterstandes und der Freundschaft als am Kampf beteiligter Dritter herzustellen versucht, denn nach der Aufforderung an das Publikum *nu hæret wie diu tjost ergienc*: hört das höfische Publikum genau ein (!) Wort zur *tjost*: *hurteclîche*. Danach wechselt der Erzähler über die adversative Wendung *unt doch alsô* erneut in die antizipatorische Klage dessen, was Parzivâl und Gâwân erleiden werden. Erneut erfüllt der Erzähler nicht den Wunsch des Publikums nach einer kernigen Kampfschilderung. Die erwartbare dramatische Zuspitzung wird zum dritten Mal nicht durch das (erzählte) Kampfgeschehen ausagiert, sondern in der Klage- und Informationsrhetorik des Erzählers, der den Blick vom Kampfplatz weg und auf die nahe Zukunft und deren affektive Problematik hinlenkt. In der zweiten Sequenz (680,1–9) baute Wolfram das ›Ablenkungsmanöver‹ noch nach dem Muster a – b – a auf, wobei a für die Ebene des sozialen Standes und des physischen Kampfvermögens steht und b für das emotionale Leid bei der Anagnorisis. In der dritten Sequenz spiegelt die Umkehrung zu b – a – b die zunehmende affektive Bedrängnis des Erzählers wider: *unvrô* sein

und die aufs Spiel gesetzte *freude* (680,12 und 17) rahmen die kämpferisch-soziale materielle Außenwelt. Der Erzähler als dritte Instanz hat also auch den zweiten und dritten ›Zusammenstoß‹ mit der Kampferzählung und damit der Publikumserwartung gewonnen. Weiter aber lässt sich die Kampfschilderung nicht mehr hinauszögern, sodass der Erzähler gleichsam gezwungenermaßen seiner eigentlichen Aufgabe nachkommt:

die tjoste brâhte iewedriu hant,
daz die mâge unt die gesellen
ein ander muosen vellen
mit orse mit alle nider.

(680,18–21)

Und selbst in diese wenigen Verse zur Kampfaktivität implementiert der Erzähler *die mâge unt die gesellen*, um die Zumutung und Sinnlosigkeit dieser Konfrontation geschickt über den Reim *gesellen : vellen* unmittelbar mit dem aggressiven Akt zu verbinden. Der Sturz zu Boden und der folgende Schwertkampf bringen die Gegner physisch einander noch näher. Die verübte Gewalt an Waffen- und Naturtrümmern vor Augen zu führen, wird von nun an immer notwendiger, da der Kampf nicht mehr aus der Erzählung verdrängt werden kann, die Sogkraft des realen physischen Phänomens wird zu einer narrativen Notwendigkeit:

alsus wurben si dô sider:
ez wart aldâ verzwicket,
mit swerten verbicket.
schildes schirben und daz grüene gras
ein glichiu temprîe was,
sît si begunden strîten.

(680,22–27)

Weiterhin im pluralischen Kräftegleichgewicht potenziert sich die vorläufige Sicherheit in der Ausgeglichenheit von Schildsplintern und grünem Gras. Der vom Erzähler auf den Boden gelenkte Blick schiebt nicht nur die Zeit der Intaktheit und damit Konfliktfreiheit vor dem Kampf (Natur) und den kontrastierenden gegenwärtigen Augenblick (Schildtrümmer) ineinander,

er ist auch ein einprägsames gestisches Synonym für die Trauer des Erzählers selbst, ein Zeichen für die bevorstehende endgültige narrative Abwendung vom Schauplatz. Wie sehr der gesenkte Blick nonverbaler Ausdruck der Problematik dieser Begegnung ist, tritt noch schärfer durch den Vergleich mit Parzivals Kampf gegen Orilus hervor. In jenem wurde der Blick nach oben in die Lüfte gehoben;¹⁴ die Erzählerinstanz mischte sich mit dieser räumlichen Blickregie, wie gesehen, geradezu lustvoll in das Kampfgeschehen und gab sich demselben als spielerischer ›Störfaktor‹ enthusiastisch hin. Vom Enthusiasmus der kämpferischen Dichtkunst hört und liest das Publikum hier dagegen kaum etwas. Die Rolle des Erzählers ist nicht die des Dritten, der die Handlung agonal zerlegt und damit in gewisser Weise besiegt, ihr sozusagen die Show stiehlt. Für die Trauer ist der Boden emotionaler Referenzraum, nicht die Luft. Aber selbst diese Blicksenkung vermag nicht das weitere Geschehen dauerhaft auszublenden. Eine radikalere Lösung muss hier gefunden werden, denn die in den Schildtrümmern erzählte Gewalt wirkt wie ein Fanal für die Dringlichkeit einer Trennung, die auf der Handlungsebene aber nicht realisiert werden kann und sich stattdessen durch eine Trennung vom Schauplatz des Geschehens vollzieht:

si muosen scheidens biten
alze lange: si begundens fruou.
dane greif et niemen scheidens zuo.
dane was dennoch niemen wan sie.
welt ir nu hoeren fürbaz wie
an den selben stunden
Artûss boten funden
den küneec Gramoflanz mit her?
(680,28–681,5)

Hier gibt es keine Trennungsinstanz (weder göttliche Intervention noch epische Figuren), d.h. nicht nur die Situation an sich ist für den Erzähler unerträglich, er leidet zusätzlich an einer, freilich inszenierten und in gewisser Weise komischen, Ohnmacht auf der Handlungsebene. Dagegen kann er aber seine Erzählmacht einsetzen: Er bricht die Erzählung ab und ›flüch-

tet« für knapp 213 Verse vom Kampfplatz. Für diese durchsichtige Flucht des Erzählers vor der Erzählung bedarf es keiner weiteren Erklärung, die dreifache Klage über den äußerst bedauernswerten Freundes- und Verwandtenkampf bereitete auf diesen Ausweg vor. Dabei verschleiert Wolfram den eigentlichen Motor dahinter, indem er den Erzähler unterstellen lässt, die Wünsche des Publikums seien der Grund für den Schauplatzwechsel, obwohl es einzig der Erzähler ist, der seine Stimme nicht weiter der Kampfschilderung verleihen will. Das Publikum möchte vielleicht tatsächlich etwas von Gramoflanz hören, vielleicht aber auch nicht. In jedem Fall setzt der Erzähler sein Interesse durch und führt seine Narration an den Ort, von dem eine Trennung der kämpfenden Freunde zu erwarten ist. Mit Blick auf Wolframs Romanpoetologie verhält sich der Erzähler hier wie der Hase im Prolog, der einen überraschenden Haken schlägt (1,15–19). Darüber hinaus kann man von einer raffinierten Durchführung des von Wolfram im 5. Buch entworfenen poetologischen Bogenprogramms (241,8–242,1) im Kleinen sprechen, wenn sich nach dem Intermezzo an Gramoflanz' Hof und der Reise zum Kampfplatz mit der Ankunft der Boten bei Parziväl und Gâwân der Bogen des Zweikampfes wieder schließt. Wolfram involviert mit dem *welt ir nu hæren fürbaz* eine vierte Instanz, formt wie schon im Oriluskampf aus der Dyade zunächst eine Triade und schließlich eine Viererkonstellation über die Grenze der Erzählwelt hinweg. Die Funktion des erzählenden Dritten aber ist die entscheidende, denn er garantiert die Einheit der sinnstiftenden Ritterwelt als quasi metaphysische Hintergrundkraft der Trennung. Auf diese Weise entsteht das Paradox, dass die Trennung die Einheit stiftet, und die Stelle dieser Paradoxie ist die Erzählerstimme. Er ist damit mehr als eine poetisch in den Zweikampf eingreifende agonale Instanz wie bei Orilus, Wolfram überlässt ihm eine ganz andere Dimension von Eingriffsmacht, nicht auf der Handlungs-, aber auf der dramaturgischen Ebene, die sich unmissverständlich in den Vordergrund drängt, und zwar ohne, und das ist erstaunlich, als Ich-Instanz präsent zu sein.

Im Roman wird mit den über 200 Bogenversen entgegen aller Dringlichkeit allerdings schnell klar, dass die Trennungshilfe lange ausbleiben wird. Stürzt sich der Erzähler in jene glanzvolle höfische Luxuswelt des Gramoflanzhofes, um das Elend des Freundeskampfes zu vergessen bzw. vergessen zu machen? Erinnern sich Hörer und Leser im Rausch des höfischen Luxus noch an Parzivâl und Gâwân? Aus dieser Perspektive stellt sich die blendende Hofwelt als verdächtig kompensatorische Ablenkung dar. Der Erzähler braucht sich nicht mehr mit der Schilderung des Kampfes abzumühen, er kann den problematischen Kampfheroismus gegen die Sorgenfreiheit einer exorbitanten höfischen Opulenz austauschen. Und er nimmt sein Publikum mit, welches die Kombattanten im imaginativen Superlativ höfischen Glanzes bald ebenso vergisst wie der Erzähler selbst. Das Aufsprengen des Kampfnarrativs spiegelt auf der Textebene den Wunsch des Erzählers wider, die Gegner zu trennen, die narrative (Zer)Störung intendiert die Kampf(zer)störung. Während der 213 Verse kehrt der Erzähler nicht einen Moment auf den Kampfschauplatz zurück. Dass das eine kalkulierte Strategie der Vermeidung und Verweigerung ist, zeigt die Leichtigkeit, mit der in der nachfolgenden Kampfszene zwischen Parzivâl und Gramoflanz mehrfach zwischen Kampf- und Lagerplatz hin und her gewechselt wird. Hier dagegen sabotiert der Erzähler mit seiner hinter Klagen und Ausblendung verborgenen Verweigerungshaltung die Erwartung des Publikums: Was nicht sein soll, darf nicht erzählt werden. Erst gemeinsam mit den Boten des Artûs, den Trennungshelfern, geht es an den Kampfschauplatz zurück (688,4–21). Viel hat sich inzwischen getan: Parzivâl steht kurz vor dem Sieg. Gegen dessen augenscheinliche Überlegenheit legt der Erzähler das die Gegner verbindende Nomen *kampfgenôz* über die heikle Situation:

ez was vil nâch alsô komn
daz den sig hete aldâ genomn
Gâwâns kampfgenôz.
des kraft was über in sô grôz,

daz Gâwân, der werde degen
des siges hete nâch verpflegen;
[...].
(688,11–16)

Erst jetzt, kurz vor Schluss, gewinnt die Konfrontation an physischer Dramatik und erzählerischer Fokussierung, deutlich erkennbar an der Auflösung des Verbplurals in die Einzelfokussierung. Mit ihren lauten Rufen decken die Boten glücklicherweise gerade noch rechtzeitig Gâwâns Identität auf. Vor dem faktischen Sieg hört Parzivâl den Namen, erkennt seinen Gegner, und *verre ûz der hant er warf daz swert* (688,21). Der zuvor isolierte Erzähler hat sich Helfer geholt, er kann die Rolle des intermittierenden Dritten an die Boten abgeben und damit die permanente Grenzbewegung zwischen Handlungs- und Erzählebene aufgeben. Man könnte fast sagen, dieser Zweikampf stellt ebenso eine gesellschaftliche wie narrative Grenzüberschreitung dar, und indem Handlungs- und Erzählebene im Sinne der Trennungsproblematik mit dem Eintreffen der Boten wieder vereinheitlicht sind, stellt sich ebenso die gesellschaftlichen Einheit und Eindeutigkeit wieder her.

Die gesamte Kampfszene bedarf des starken auktorial-erzählerischen Eingriffs, da hier anders als im Orilus-Kampf »die *Unterscheidung als solche*« zwischen den Freunden »zum Gegenstand und Problem wird« (Koschorke 2010, S. 11). Wolfram und sein Erzähler entscheiden in dieser Situation, nicht das Unterscheidungsproblem (den Zweikampf) weiterzuverfolgen, sondern dessen Lösung in den Vordergrund zu rücken. Denn auch wenn im literarischen Medium die Kontingenz realer Kämpfe aufgehoben ist, bleibt die Vorstellung von der Möglichkeit einer tödlichen Verletzung der Protagonisten virulent. Mit dem auch nur möglichen Wegfall eines Kombattanten ginge eine starke Identifikationsfigur für eine intakte höfische Ritterschaft verloren, sodass die eigentlich für den Ritterstand integrative Handlung des Kämpfens paradoxerweise zur Auflösung des eigenen Standes führen würde und erst der die Auseinandersetzung störende

Erzähler die Einheit und Einstimmigkeit der ritterständischen Welt dadurch sichert, dass er sich hier radikal gegen den Kampf stellt.¹⁵

3. Gramoflanz und die Rehabilitierung der Kampferzählung

Die dramaturgische Anlage von Parzivâls vorletztem Kampf und damit auch die Rolle des Erzählers könnte kaum konträrer zum Kampf gegen Gâwân ausfallen. Quasi von vornherein mit nur 105 Versen (703,30–707,14) quantitativ entdramatisiert, lässt sich der rasche Abbau jener entschiedenen Erzählverweigerung beobachten, die in einer Reetablierung der Erzähllust mündet und die Inszenierung des finalen ›Sieges‹ der Dichtkunst über die Kampfkunst im letzten Zweikampf Parzivâls gegen Feirefiz vorbereitet, die endgültige Verlagerung der Steigerungslogik von den Geschehnissen auf die poetische Gemachtheit literarischer Zweikämpfe.

Als Überhang aus der vorherigen Konfrontation nimmt der Erzähler seine Klage in Verbindung mit dem Blick zum Boden und der Aufhebung der Ortstreue zunächst wieder auf, wodurch das Dreieck Gâwân – Parzivâl – Gramoflanz erneut eine Einheit sowohl in der symbolischen Blick- und Raumordnung als auch im Hinblick auf die An- und Abwesenheit des Erzählers am Kampfplatz bildet:

dâ wart der anger getret,
an maneger stat daz tou gewet.
des riwent mich die bluomen rôt,
unt mêr die helde die dâ nôt
dolten âne zageheit.
wem wær daz liep âne leit,
dem si niht hêten getân?
do bereite ouch sich hêr Gâwân
gein sînes kampfes sorgen.
(704,13–21)

Wolfram stellt auf diese Weise die Rollensymmetrie des Erzählers zur vorangegangenen Auseinandersetzung her, verlässt diese aber im weiteren Fort-

gang, um die Diskrepanz zwischen Erzählverpflichtung und Erzählerempfindung aufzuheben. Ermöglicht wird diese Änderung durch den affektiven Abstand der Erzählerfigur zum Kampfgeschehen, der keinen vollständigen Abbruch oder gar die verzweifelte Flucht wie bei Gâwân erzwingt, ja Wolfram entwickelt von nun an ein dem vorherigen Kampf gegenläufiges Narrativ.

Aufgrund der Dreierkonstellation fragmentiert der Autor erneut die phänomenologische Geschlossenheit des Kampfes, indem er in das Artûslager und zu den Kampfvorbereitungen Gâwâns wechselt. Wolfram lässt den Erzähler mehrmals und zunächst sogar noch ohne Trennungshelfer auf den Kampfplatz zurückkehren und vergönnt dem Lese- oder Hörpublikum zwischenzeitlich Einblicke in den Stand der Dinge. Dabei motiviert die in der Klage zum Ausdruck kommende emotionale Ergriffenheit des Erzählers, wie die oben zitierten Verse zeigen, lediglich den ersten Schauplatzwechsel, während die Erzählerinstanz im Folgenden völlig affektfrei von der neutralen Berichterstattung zu Gâwâns Vorbereitungen im Lager des Artûs wechselt (704,30f.). Um wieviel kürzer und wie weit vom höfischen Luxus entfernt gestaltet Wolfram den ersten Zwischenaufenthalt des Erzählers bei Gâwân (704,20–25). Anders als zuvor kann der Erzähler anscheinend gar nicht schnell genug für einen kurzen Erzählaugenblick an den Kampfschauplatz zurückkehren (704,26–30), wie es ihn auch beim zweiten Wechsel, während Gâwân noch die Messe besucht und sich bewaffnet (705,1–14), voller Ungeduld gemeinsam mit dem Artûsheer vorab zum Kampfplatz zurückzieht¹⁶ (705,15–706,4), quasi als Pendant zu den Boten zuvor, nur wird der Kampf hier nicht abgebrochen, sondern von den beiden Heeren fachmännisch beobachtet: *daz her was komn ze bêder sît / ûf den grüenen anger wît / iewederhalp an sîniu zil. / si prüeveten diz nîtspil.* (706,1–4). Man könnte also bei der Ersetzung des Erzählerblicks durch den dritten Blick des höfischen Rittertums von einer Rehabilitation des ritterlichen Kampfes sprechen, dem zwar die Brisanz des Tötens im Hinblick auf die Standesproblematik nicht genommen ist, aber mit der Aufhebung des fragwürdigen Antretens gegen den eigenen Freund und Ver-

wandten darf die Schilderung des physischen Kampfes wieder präsenter aufleben. Der Erzähler findet in seine ihn unsichtbar machende Rolle des neutralen Berichterstatters zurück, der neben der reinen Kampfschilderung nun affektfrei Ursachen- und Zweckzusammenhänge (Prahlerci, *minne*) des Konflikts in das bestehende Kampfgeschehen implementiert (706,13–25) und Gâwân entspannt auf dem *anger* eintreffen lässt (706,26). Der Kampf endet wenig spektakulär, wenn drei Ritter des Gramoflanz gemeinsam mit Artûs und Gâwân beschließen, den Kampf der inzwischen *kampfmüeden* (707,7) zu beenden, wobei Gramoflanz seinem Gegner den Sieg z u s p r i c h t (707,10–14). Noch ist jener lustvoll agonale Erzähler der kämpferischen Begegnung zwischen Parzivâl und Orilus nicht ganz zurückgekehrt, aber die Entwicklung der Raum- und Bewegungs-dramaturgie realisiert einen merklichen Wiedergewinn des lustvollen Erzählens, wenn hier wie dort Lanzen-splitter durch die Lüfte fliegen (*daz die sprîzen von der hant / ûf durch den luft sich wunden*; 704,4f.).

4. Feirefiz oder der Dichter als siegreicher Dritter

Nirgends sonst in den ersten mittelhochdeutschen und altfranzösischen Ritterromanen wird ein heroischer Zweikampf von Anfang an derart unter seine poetische Verfasstheit subsummiert, wie die Begegnung zwischen Parzivâl und Feirefiz. Nur wer leitet die Schilderung des Kampfes selbstbewusst mit den Worten *mîn kunst mir des niht witze gît, / daz ich gesage disen strît / bescheidenlich al er regienc* (738,1–3) ein, der Erzähler oder Wolfram? Autor und Erzähler sprechen, so der Eindruck, an dieser Stelle unisono. Für mein Empfinden rücken in dem Ich der Autor und sein Erzähler zusammen, wohingegen die Distanz zum erzählten Geschehen größer wird. Vielleicht kommt dieser Eindruck dadurch zustande, dass hier das Dichten, die auktoriale Macht des Gestaltens und damit der Autor selbst derart stark zur Schau gestellt werden. Der Vollzug der dichterischen Könnerschaft Wolframs äußert sich dann in der virtuosen Durchführung all

jener Rollen, die der Erzähler im Kampfgeschehen einnehmen kann und durch die er erneut die hermetische Konzentration des Kampfes fragmentiert. Zugleich aber überlagert die programmatische poetologische Reflexion gleichsam durch das Verlassen des fiktionalen Raumes eine neue, spielerisch-dichterische Dyade zwischen den Figuren einschließlich der Erzählerfigur und deren Autor. Erst mit den wieder auf das Kampfgeschehen selbst gerichteten Einlassungen des Erzählers restituiert sich die Triade im akuten Kampfgeschehen.

Die Verschmelzung von Kampfkunst (*ir kunst und ir manheit / wart dâ izeiget schiere*; 739,14f.) und Dichtkunst findet in den 219 Versen (738,1–745,9) auserzählter Kampfzeit nach dem im Orilus-Kampf bereits erkennbaren Verfahren ihren heroischen Höhepunkt.

Das erprobte Konzept des Wissensvorteils seitens des Erzählers dirigiert auch hier die vielen, in hoher Frequenz eingeschobenen Unterbrechungen der physischen Kampfschilderung. Für die Gestaltung der Szene sind zwei Wissensaspekte maßgeblich: zum einen die problematische Halbbruderkonstellation und zum anderen das entlastende Wissen um die Ebenbürtigkeit der Gegner an Körperkraft, Kampftechnik, Kampferfahrung und Ausrüstung. Gerade der zweite Punkt in Kombination mit dem Wegfall des Freundschaftsmotivs erklärt das erzählerisch lustvolle Prolongieren der Konfrontation, dem die Verzweiflungsdramatik des Gâwân-Kampfes vollständig fehlt. Der Erzähler fürchtet hier nicht wirklich um einen der Kontrahenten, sondern scheint das Ganze eher sportlich-spielerisch zu sehen, ganz so wie den Orilus-Kampf, dessen Schilderung auch exklusiv mit dem *kunst*-Begriff korrespondiert (*ich wæne ie man sô vil gestrite. / er hete kunst unde kraft*; 265,6f., über Orilus). Inhalte und Rhythmus der Erzählereinlässe sind dabei gleichermaßen von Bedeutung.

Nach der dreiversigen Klarstellung, dass hier der Erzähler der eigentliche Sieger ist, lassen sich verschiedene Phasen der Auseinandersetzung ausmachen, denen sich der Erzähler immer wieder anpasst. Stärker als in den Schilderungen zuvor verwebt Wolfram seinen Erzähler inhaltlich und

im Reim stellenweise fast bis zur Ununterscheidbarkeit mit dem Kampfgeschehen, sodass der Versuch, die Stimme des Dritten sauber vom eigentlichen Kampf zu isolieren, schwierig wird.¹⁷ Diese hochfrequente Einmischung des Erzählers ist das Neuartige und das eigentliche Herzstück dieser kunstvoll verschlungenen Choreographie, der poetische Vollzug der verschlungenen Kampfchoreographie (Hable 2013, S. 144–149). Die Rollen des Erzählers sind dabei längst bekannt – er ist anteilnehmender Zuschauer und Kommentator, inkorporiert die *minne* als Motivation, breitet gelehrte enzyklopädisches Wissen zur exotischen Ausrüstung des Feirefiz und zu den Kampftechniken aus, bekundet seine affektive Einstellung, ist ›Sprücheklopfer‹. Überraschenderweise bleibt das intradiegetische Kampfeignis intakt, selbst wenn der Erzähler derart oft nach Lust und Laune eingreift. Auf diese Weise kann er zugleich dicht am Geschehen und doch weit genug von der erzählten Welt entfernt sein. Vor allem die wiederholt aufgerufene Erinnerung an die gestalterische Verfügungsmacht soll als dezidiert neues Element noch näher beleuchtet werden.

Kurz nach Beginn der Auseinandersetzung hält der Erzähler fest: *nune mac ich disen heiden / vom getouften niht gescheiden* (738,11f.). Er benennt damit über die ethische, ständische sowie minnebegründete Gleichwertigkeit trotz unterschiedlicher Religionszugehörigkeit hinaus auch das poetologische Programm der Kampfrhetorik, das sich in der pluralischen Grammatik realisiert. Feirefiz und Parzival nicht voneinander zu trennen oder unterscheiden zu wollen, bedeutet in der akuten Kampfsituation ganz konkret die poetische Gemachtheit der gesicherten Einheit in der dritten Person (Pronomen, Verben). *Sweders, ieweder, dise zwêne, si, bêdiu* etc. sind Garanten der Einheit in der kämpferischen Dyade, ein Paradox, das in dem von Wolfram mehrmals eingesetzten *kampfgenôz*, welches zugleich physisch-psychische Gegnerschaft und gesellschaftliche Verbundenheit bezeichnet, prägnant benannt wird.¹⁸ Noch deutlicher kehrt Wolfram sein erzählendes Alter Ego als eigentliche gestaltende dritte Instanz mit der Frage: *wie tuon ich dem getouften nuo?* (740,14) heraus und offenbart

darin die gesamte Tiefe seiner in der Erzählerfigur literarisierten Gestaltungsmacht. Ein rhetorisches Glanzstück, denn der Erzähler übernimmt im Schlagabtausch der Einzelfokussierung (Feirefiz – Parzivâl – Feirefiz; 740,7–14–23) den Kampf für Parzivâl, nicht im Sinne einer Metalepse, sondern durch Ausblendung des physischen Kampfgeschehens, in dem Parzivâl gerade schwächelt, und mittels Überlagerung durch die Erinnerung an die Liebe zu Condwirâmûrs als wirksamste psychische Kraft zur Remobilisierung der Kräfte. Nicht Feirefiz entscheidet also über den für ihn im Augenblick günstigen Fortgang des Kampfes, sondern der Erzähler. Auch die kurzen, zuweilen minimalen Einschübe wie *ein stein, des namn tuon ich iu kuont* (741,12), *ich waene* (743,22; 744,7) und andere mehr erwecken den Eindruck, der Erzähler stecke mitten im Kampfgetümmel und mische kräftig mit, da dichterisches Erzählen nun einmal (Mit)Kämpfen bedeutet.

5. Resumé

Chrétien des Troyes und Wolfram von Eschenbach gehen bei der Ausgestaltung der Zweikämpfe im Gralsroman Wege, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Dennoch bedienen beide Dichter auf ihre Weise sowohl das von Viola Wittman (2007) benannte Ende des Kampfes als auch dessen Aufrechterhaltung. Im ›Conte du Graal‹ realisiert Chrétien diese gegenläufigen Bewegungen, indem er die rhetorisch getreue Abbildung der phänomenologischen Struktur des Kampfes, die den akuten Kampf als eigenständiges Moment bestätigt und stärkt, mit der *ennui*-Formel sowie der fortschreitenden Verringerung des Versumfangs der Kampfschilderung kombiniert und auf diese Weise den Bedeutungsverlust der gewalttätigen Konfliktlösung benennt und vollzieht. Wolfram wählt den entgegengesetzten Weg und überantwortet dabei dem Erzähler als (Stimm-)Figur des Dritten die zentrale Rolle.

Wie an den sechs Zweikämpfen gezeigt werden konnte, augmentiert Wolfram die Kampfszenen nicht dadurch, dass er die Schilderung der phy-

sischen Kampfhandlungen in die Länge zieht, sondern indem er sie fragmentiert und die Bruchstellen mit der Stimme des Erzählers als Drittem im Bunde auffüllt. Unter den Kämpfen hat die Auseinandersetzung zwischen Parzivâl und Gâwân eine Sonderstellung inne, während für die anderen beobachtet werden kann, wie die Rollenvielfalt und Einmischintensität von Kampf zu Kampf zunimmt. Die eigentliche ›Entdeckung‹ aber ist der Gâwân-Kampf. Die außergewöhnliche emotionale Involviertheit der Erzählers, in der die große Zuneigung des Dichters zu ›seinem‹ Gâwân¹⁹ zum Ausdruck kommt, bricht mit allen kampfdramaturgischen Regeln und ermächtigt den Erzähler dazu, strukturell in die Erzählung einzugreifen. Er verfügt über das Hoheitsrecht des Erzählens oder Verweigerns, wodurch er zwar die Konfrontation zwischen Parzivâl und Gâwân nicht verhindern und vor allem Gâwân nicht schützen kann, dafür aber kann er den voyeuristischen Blick des Publikums mit seiner Verweigerung zu einem Skandalon machen und den physisch-gewalttätigen Kampf als Form der Konfliktlösung unter bestimmten Umständen empfindlich in seine Schranken weisen. Er vollzieht seine Gestaltungsmacht und handelt damit wie Chrétien bzw. dessen Erzähler performativ. Das Ausmaß der ›Verzweiflungspoetik‹ wird in der Bogenkonstruktion deutlich, und abgesehen davon, dass Wolfram sein im 5. Buch ausformuliertes poetologisches Programm hier realisiert, liegt die Exzeptionalität der Szene in der fast völligen Ablösung der phänomenologischen Struktur des Kampfes durch die Sympathiestruktur, was zur Erzählverweigerung und schließlich zum Erzählabbruch führt. Dieser Dritte freut sich in keiner Weise über die streitenden Kombattanten. Natürlich kann diese Abwendung vom Kampf als Kerninhalt der ritterlichen Identität nicht aufrechterhalten werden, und so führt uns Wolfram mit der Erzählerfigur in rasantem Tempo über die Rehabilitierung der kämpferischen *violencia* bei Gramoflanz zum großen, hier nur andeutungsweise erfassten finalen Zweikampf gegen Feirefiz und damit zum Erzählen von Zweikämpfen überhaupt. Erst im letzten Kampf wird die Symbiose von Kampf- und Dichtkunst ausgesprochen, als poetologisches Bewusstsein installiert und

virtuos vollzogen. Der Erzähler mischt sich immer wieder ein, und der Heroismus der Protagonisten macht auch den Erzähler und letztendlich Wolfram selbst zum Heroen seines Fachs. Der Dritte im Bunde erfreut sich nicht nur am ritterlichen Kampf, er macht auch begeistert mit.

Soziologisch gesehen übernimmt der Erzähler in allen Fällen die Position des einheitsstiftenden Dritten, der die Zusammengehörigkeit der gesellschaftlichen Schicht des Ritteradels im Moment der tödlichen Bedrohung und damit Zerstörung der Einheit bewahrt und das augenblickliche Geschehen mit seiner Außensicht auf den größeren Zusammenhang hin einordnet. Je weiter er dabei zurücktritt oder als verspielter Verwandlungskünstler ›mitmischt‹, umso weniger kann die dyadische Auseinandersetzung als sozialgefährdend eingeordnet werden. Dennoch darf die Frage aufgeworfen werden, ob fragmentierte Zweikampferzählungen nicht auch eine Schwächung des Phänomens ›Kampf‹ auf der Handlungsebene bedeuten. Wolfram weicht durch die Präsenz des Erzählers die phänomenologischen Eigenheiten von Kämpfen rhetorisch und dramaturgisch auf. Seine Kampfnarrative bilden weitaus weniger als diejenigen Chrétiens Konzentration, Schnelligkeit, Abgeschlossenheit und Sogwirkung ab. Mit der kunstvollen Literarisierung des Phänomens gehen ein Autonomieverlust und eine Depotenzierung des Kampfes einher.

Anmerkungen

- 1 Exemplarisch der Kampf zwischen Percevaus und Orguelleus: *Lors leissent corre les chevaus / Li uns vers l'autre sanz plus dire, / Et s'antrevient par tel ire / Qu'il font de lor lances esteles / Si qu'anbedui vuident les seles, / Et porte li uns l'autre jus; / Mes tost refurent sailli sus, / Si traient nues les espees / Et s'antredonent granz colees. / La bataille fu forz et dure. / De plus deviser n'ai je cure; / Que painne gastee me sanble. / Mes tant se combatent ansanble / Que li Orguelleus de la Lande / Recroit et merci li demande.* »Darauf lassen sie die Pferde gegeneinander / lossprengen ohne mehr zu sagen, / und sie gehen mit solcher

Wut aufeinander los, / daß sie aus ihren Lanzen Splitter machen, / so daß sie alle beide die Sättel räumen, / und der eine den andern vom Pferd wirft; / aber sogleich waren sie wieder aufgesprungen, / sie ziehen die Schwerter blank / und versetzen einander gewaltige Schläge. / Der Kampf war heftig und hart. / Mehr darüber zu reden, sagt mir nicht zu; / denn es scheint mir vergebliche Mühe. / Aber so lange bekämpfen sie einander, / bis der Stolge von der Heide / aufgibt und ihn um Gnade bittet.« ›Le Conte du Graal‹, V. 3918–3932.

- 2 Obwohl nach einer stark biographischen Lesung des Autor-Ichs in der älteren Forschung heute die Trennung zwischen Autor und Erzähler interpretatorischer Usus für das Werk Wolframs ist (Bumke 2004, S. 215–218), zeigt sich doch immer wieder, dass eine konsequente Unterscheidung nicht immer möglich ist. So hält Monika Unzeitig (2010, S. 202–205, S. 244–252) eine interpretatorische Beweglichkeit für angeraten, wobei sie zusätzlich zwischen dem historischen Autor und der sich selbst inszenierenden Autorfigur unterscheidet. Sonja Glauch (2009, S. 77–82, S. 91–111) sieht die aus der neueren Literaturwissenschaft übernommene strenge Entweder-Autor-oder-Erzähler-Binarität einschließlich der Einführung von Hilfskonzepten wie dem impliziten Autor für die hochmittelalterliche Literatur kritisch. Sie plädiert dafür, nicht von einem gelegentlichen Zusammenfallen von Autor und Erzähler zu sprechen und somit eine Abweichung von der Norm festzustellen, sondern die graduelle Nähe oder Distanz zwischen dem Autor und dem Erzähler als spezifische Normalität anzuerkennen. Auch aus komparatistischer Perspektive sieht Ricarda Bauschke eine besondere Nähe im Vergleich zur altfranzösischen Vorlage und zu dessen Autor Chrétien (Bauschke 2014, S. 117–126).
- 3 Percevaus gegen Anguinguerons, ›Le Conte du Graal‹, V. 2198–2233.
- 4 Text zitiert in Anm. 1.
- 5 Neben Percevaus' erstem Kampf gegen Anguinguerons auch sein zweiter gegen Clamadeus in V. 2662–2683.
- 6 Da der altfranzösische Roman nicht abgeschlossen vorliegt, können nur die drei ersten Zweikämpfe vergleichend herangezogen werden. Die *enmui*-Formel ist obligatorischer Bestandteil des chrétienischen Zweikampfnarrativs: *Ne sai que plus vos devisasse, / Ne comant avint a chascun, / Ne toz les cos par un et un; »Ich weiß nicht, was ich euch noch schildern sollte, / noch wie es jedem von ihnen erging, / noch alle die einzelnen Schläge;«* (Percevaus – Anguinguerons, V. 2228–2230). *Assez vos deïsse comant, / Se je m'an volsisse antremetre, / Mes por ce n'ï vuel painne metre / Qu'autant vaut uns moz come vint.* »ich hätte euch ausführlich darüber berichtet, / wenn ich mich damit hätte befassen wollen, /

aber ich möchte darauf keine Mühe verwenden, / denn ein Wort ist ebensoviel wert wie zwanzig.« (Percevaus – Clamadeus, V. 2678-2681). *La bataille fu forz et dure. / De plus deviser n'ai je cure; / Que painne gastee me sanble.* »Der Kampf war heftig und hart. / Mehr darüber zu reden, sagt mir nicht zu; / denn es scheint mir vergebliche Mühe.« (Percevaus – Orguelleus, V. 3927–3929). Die strukturelle ›Treue‹ zum Kampfphänomen mündet schon in zeitgenössischer Sicht in Langeweile, und es ist nur folgerichtig, wenn Chrétien aus Überdross an der Monotonie den Versumfang von Kampf zu Kampf kontinuierlich verringert: Percevaus – Anguinguerons: 38 Verse (V. 2198–2235), Percevaus – Clamadeus: 22 Verse (V. 2262–2683), Percevaus – Orguelleus: 15 Verse (s. Anm. 1). Wolfram greift die *ennui*-Formel nicht nur nicht auf, er geht auch in der quantitativen Gestaltung den umgekehrten Weg.

- 7 *des hört ich ie güetliche bitn: / ez kom dâ gar von smeiches sitn. / mich dunket si hân bêde reht. / der beidiu krump unde sleht / geschuof, künner scheiden, / sô wender daz an beiden, / deiz âne sterben dâ ergê. / si tuont doch sus ein ander wê.* (264,23–30).
- 8 *ich wæne ie man sô vil gestrite. / er hete kunst unde kraft:* (265,6f.).
- 9 *dâ wart von rabbîne geriten, / ein sölch tjoste niht vermiten: / froun Jeschûten muot verjach, / schæner tjost si nie gesach. / diu hielt dâ, want ir hende. / si freuden ellende / gunde enwederm helde schaden. / diu ors in sweize muosen baden.* (262,23–30). *daz [der Kampf, C. S.] ergienc zorse und niht ze fuoz. / froun Jeschûten wart der gruoz / mit swertes schimphe aldâ bejagt, / mit heldes handen unverzagt. / mit hurt si dicke zein ander vlugen,* (263,23–27). *Parzivâl der degen balt / Oriluses hulde gerte / froun Jeschûten mit dem swerte. / des hört ich ie güetliche bitn: / ez kom dâ gar von smeiches sitn.* (264,20–24).
- 10 »Der Zweikampf ist mehr als eine physische Konfrontation, er ist immer auch eine Projektionsfläche sozialen Sinns«, eine Feststellung Udo Friedrichs (2005, S. 128), die offenlässt, wo die Sinnstiftung ihren wirkungsvollsten Ort im Text hat.
- 11 »Der Kampf zeigt [...] eine Tendenz zur totalen Expansion, er vermag es, immer mehr Bereiche der Wirklichkeit in seinen ›Sog‹ zu ziehen, solange er andauert. [...] Der großen strukturellen Geschlossenheit, Konzentration und Gerichtetheit des Kampfes auf sein eigenes Ende hin [...] entspricht in ambivalenter Weise die Offenheit, Weite und tendenziell ad infinitum expandierende Sogwirkung seiner energetischen Totalität [...]«; Binhack 1998, S. 32.
- 12 Zum Zweikampf Parzivâl – Gâwân vgl. bes. Wittmann 2007, S. 147–160, die allerdings nicht näher auf die Bogenkonstruktion eingeht.

- 13 Hartmann von Aue hat diese Konstellation im Gerichts- und zugleich Freundes-
kampf zwischen Íwein und Gâwein, der am Ende des Epos ausbricht (V. 6984–
7348), bekanntlich ebenfalls problematisiert, dramaturgisch aber gänzlich
anders gelöst.
- 14 Die positive Einstellung zum Orilus-Kampf macht Wolfram räumlich in der
Vereinnahmung des oberen Luftraumes (*lüften*) sichtbar, worauf auch ein Dra-
che auf dem Helm des Orilus verweist, dessen *streben* (262,6) Peter Knecht
(Parzival 2003, S. 266) mit »zerren« übersetzt, wohingegen Dieter Kühns Vor-
schlag »aufrichten« (Parzival 2006, Bd. 1, S. 437) m. E. noch prägnanter die
Aufwärtsbewegung mitklingen lässt.
- 15 Zum Problem der Mehr- und Einstimmigkeit vgl. Müller 2017, S. 197–242.
- 16 *daz her zogte ûz über al, / dâ si mit swerten hôrten schal / und fiwer ûz helmen
swingen / unt slege mit kreften bringen.* (705,15–18).
- 17 Beginnend bei 738,4 bis 741,30 könnte man die Abläufe wie folgt gliedern (K =
Kampfschilderung, Er = Erzählerstimme, Fei = Feirefiz in Einzelfokussierung,
Par = Parzival in Einzelfokussierung): 2K – 23Er – 31K – 7Er – 7Er/KFei –
9Er/KPar – 3KFei – 5Er – 20Er/Fei – 5K – 5Er/Par; spätestens mit der Fre-
quenz 740,7–13 (7Er/KFei) ist die Trennung nicht mehr aufrechtzuerhalten, es
sei denn, man zerlegt die Stellen bis in einzelne Verse hinein.
- 18 Wolfram bezeichnet mit *kampfgênôz* in Zweikampfschilderungen nur Gegner,
nicht Mitstreiter gegen Dritte (vgl. beide Bedeutungen in BMZ und Lexer). In
den Kampfmomenten, in denen die starke Feindschaft oder das Kräfteungleich-
gewicht bei Clâmidê (212,6) und Gâwân (688,13) auf die kurz bevorstehende
Zerstörung eines Vertreters des Ritterstandes hinausläuft, überzieht der Erzäh-
ler qua auktorial gesetzter Semantik den Moment der stärksten Trennung mit
dem vergesellschaftenden *kampfgênôz*.
- 19 Bekanntlich versieht der Erzähler Gâwân durch den gesamten Roman hindurch
mit dem Epitheton *mîn hêr*, eine Sympathiebezeugung, die er Parzival nicht ent-
gegenbringt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Chrétien de Troyes: Der Percevalroman (Le Conte du Graal). Altfranzösisch/Neuhochdeutsch, übers. und eingeleitet von Monica Schöller-Beinhauer, München 1991 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 23).
- Hartmann von Aue: Iwein, Text der siebenten Ausgabe von Georg Friedrich Benecke, Karl Lachmann und Ludwig Wolff, übers. und mit Anmerkungen versehen von Thomas Cramer, Berlin/New York 1981.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach der Ausgabe von Karl Lachmann, revidiert und komm. von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a. M. 2006 [zitierte Ausgabe].
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, 2. Auflage, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht mit Einführungen zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der ›Parzival‹-Interpretation von Bernd Schirok, Berlin/New York 2003.

Sekundärliteratur

- Bauschke, Ricarda: Chrétien und Wolfram. Erzählerische Selbstfindung zwischen Stoffbewältigung und Narrationskunst, in: Wolfram-Studien XXIII (2014), S. 113–130.
- Binhack, Axel: Über das Kämpfen. Zum Phänomen des Kampfes in Sport und Gesellschaft, Frankfurt a. M./New York 1998 (Campus Forschung 768).
- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach, Stuttgart/Weimar 2004⁸ (Sammlung Metzler 36).
- Friedrich, Udo: Die ›symbolische Ordnung‹ des Zweikampfs im Mittelalter, in: Braun, Manuel/Herberichs, Cornelia (Hrsg.): Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen, München 2005, S. 123–158.
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1).
- Hable, Nadine: Die Choreographie von Sieg und Niederlage. Über die Tjost im ›Parzival‹, in: Kern, Manfred (Hrsg.): Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie, Heidelberg 2013 (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 1), S. 143–160.

- Koschorke, Albrecht: Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaft, in: Eßlinger, Eva [u. a.] (Hrsg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma, Frankfurt a. M. 2010 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1971), S. 9–31.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachlicher Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- Simmel, Georg: Der Streit, in: ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hrsg. von Otthein Rammstedt, Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt a. M. 1992 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 811), S. 284–382.
- Unzeitig, Monika: Autornamen und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin/New York 2010 (MTU 139).
- Wittmann, Viola: Das Ende des Kampfes. Kämpfen, Siegen und Verlieren in Wolframs ›Parzival‹. Zur Konzeptlogik höfischen Erzählens, Trier 2007 (LIR Literatur – Imagination – Realität 42).

Anschrift der Autorin:

Cornelia Selent
Freie Universität Berlin
Institut für Griechische und Lateinische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
14195 Berlin
E-Mail: selentco@zedat.fu-berlin.de