

Ironie, Polemik und Provokation



Herausgegeben von
Cora Dietl, Christoph Schanze
und Friedrich Wolfzettel

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-034374-8
e-ISBN 978-3-11-034391-5
ISSN 1869-7070

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: CPI buch bücher.de GmbH, Birkach
☉ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort der Herausgeber — VII

I. Ironie

Fritz Peter Knapp

Offene und verdeckte Ironiesignale in mittelalterlichen Erzählungen — 3

Florian Kragl

Gottfrieds Ironie: Vorüberlegungen zu einer Narratologie des Unernstes

Zu Morolds Wappnung und der Brautwerbung um Isolde — 17

Christoph Schanze

Lacht Hartmann?

Überlegungen zu einer ironischen Äußerung des Erzählers

(*Erec*, V. 366–395) — 51

Alissa Theiß

»ich hân ouch mennischlîchen list«

Ironie in den Trevrizent-Szenen: »dramatisch« oder »sokratisch«? — 73

Susanne Knaeble

Ironische Distanzierung im Fokus intertextuellen Erzählens

Der westjiddische *Widuwilt* als Rezeptionsgegenstand — 85

Andrea Moshövel

»der rede wart vil gelachtet da«

Zum Ironie- und Provokationspotential der Artusfahrt im *Frauendienst*

Ulrichs von Liechtenstein — 109

II. Polemik und Provokation

Tina Terrahe

»Nu lerne, waz sterben si!«

Zum höfischen Umgang mit *drô* und *spot* am Beispiel der kampfeleitenden

Reizreden bei Hartmann und Wolfram — 133

Rachel Raumann
Figurenrede als literarhistorische Provokation im *Prosalancelot* — 163

Claudia Ansorge
(De)stabilisierende Provokationen
Zur Tugendprobe im Ambraser *Mantel*-Fragment — 183

Danielle Buschinger
Die Gestalt des Kei in der *Crône*
Tradition und Innovation: Vom Spötter zum Gralssucher — 211

Ricarda Bauschke
Der Artushof als Provokation
Überlegungen zum Konzept der ›Symbolstruktur‹ — 225

Björn Reich
Der provozierte Rezipient
Schemabrüche und Schemaübersteigerungen beim Pleier — 239

III. Parodie

Matthias Däumer
Das Lachen des verbitterten Idealisten
Parodie und Satire im *Widuwilt* — 259

Brigitte Burrichter
Raouls de Houdenc *La Vengeance Raguidel*
Komik und Parodie — 287

Friedrich Wolfzettel
Parodie und Artusroman
Versuch einer Problematisierung — 303

Tina Terrahe

»Nu lerne, waz sterben si!«

Zum höfischen Umgang mit *drô* und *spot* am Beispiel der kampfeinleitenden Reizreden bei Hartmann und Wolfram

Abstract: In classical Arthurian literature we find only scant traces of heroic ›flyting‹ (the exchange of antagonistic speech between warriors, characteristic of Germanic heroic epic). This scarcity has led to a consensus among scholars that heroic combative speech is merely a conventional narrative embellishment lacking in semantic content. However, an analysis of such passages in Hartmann von Aue's *Erec* and *Iwein* as well as in Wolfram von Eschenbach's *Parzival* suggests that these dialogues actually represent a novel and modern (in contrast to examples drawn from the heroic tradition) reaction to threatening behaviour (*drô*) and mockery (*spot*). In fact, they constitute a courtly response, and shape the role of the knight in Arthurian literature. Hartmann's works portray the protagonist within the context of the traditional system of knightly adventures, which in the main is concerned with personal reputation (*prîs*). The hero's pursuit of personal honor frequently causes him to engage in senseless antisocial acts of combat that result in many women being widowed. In contrast, Wolfram's Gawain is cast as a different type of knight – one who reflects upon his own actions, calculates the potential risks and advantages of an impending battle, and enjoys greater popularity – especially among female audiences.

1 Zielsetzung

Den kampfeinleitenden Reizreden liegt meist eine stereotype Situation zugrunde: Der Held des höfischen Romans trifft während seiner Aventüre-Fahrt auf einen Kontrahenten. Teils kommt es ohne Umschweife zum Kampf, in vielen Fällen geht diesem Kampf aber ein polemisches Wortgefecht voraus, in welchem sich die Gegner mittels *spot* und *drô* provozieren.

Auf der Grundlage von Hartmanns *Erec* und *Iwein* sowie Wolframs *Parzival* sollen diese Reizreden im Folgenden näher untersucht werden: Welche Mittel und Termini der Provokation werden benutzt und kann man diese mit dem Grad der *hövescheit* der Kontrahenten in Verbindung bringen? In diesem Zusammenhang verstehe ich *höveschheit* mit Harald Haferland als »ein Verhalten, das

Anerkennung des anderen ausdrückt«¹ und auf Gegenseitigkeit beruht. Im Dialog würde dies bedeuten, jegliche Feindseligkeiten zu vermeiden und das jeweilige Gegenüber nicht zu diffamieren, sondern vielmehr respektvoll anzusprechen. Zu fragen ist also: Pöbelt ein unhöfischer Gegner, etwa ein Zwerg oder ein Riese, anders als der höfische Protagonist? Lassen Vokabular und rhetorischer Stil Rückschlüsse auf den sozialen Status des Widersachers zu? Sprich: Fordert man einen Riesen anders heraus als etwa den unerkannten Bruder? Darüber hinaus sollen die Funktionen der Reizreden näher eingegrenzt werden: Nach welchem Schema laufen sie ab? Was bezwecken die verbalen Attacken und welche Rolle spielen sie im narrativen Gefüge des Textes?²

2 Forschungsabriss

Die Forschung hat die kampfleitenden Dialoge des Artusromans bisher weitgehend vernachlässigt und wenn man sich ihrer annahm, so konnte man ihnen wenig abgewinnen. Herta Zutt hält diese Wortgefechte für eingestreuten Schmuck ohne Funktion für das Handlungsgefüge, woraus sie die m.E. fragliche These ableitet, Hartmann habe »im *Erec* die Bedeutung des gesprochenen Wortes noch nicht erkannt« und deshalb die direkte Rede so häufig verwendet.³ Peter Wiehl geht von der topischen Struktur dieser Redeszenen aus, die im

¹ Harald Haferland, *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*, München 1989 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 10), 174; zur höfischen Kommunikation vgl. Nine Miedema, »Gesprächsnormen. Höfische Kommunikation in didaktischen und erzählenden Texten des Hochmittelalters«, in: Elke Brüggem u. a. (Hrsg.), *Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium*, Berlin, Boston 2012, 251–278.

² Inwieweit dieser gesamte Komplex auf eine historische Realität bzw. auf die Erwartungshaltung des Publikums etc. anwendbar ist, kann im Rahmen dieses Beitrags nicht untersucht werden. Auch wenn es generell problematisch ist, literarische Darstellungen mit einer empirischen Wirklichkeit in Beziehung zu setzen, können z. B. die in der Literatur dargestellten Konflikte doch halbwegs objektiv in die mittelalterliche Rechtspraxis eingeordnet werden. Deshalb bilden die Reizreden und v. a. die kampfauflösenden Konfliktsituationen gerade für diese Fragestellung eine günstige Forschungsbasis; vgl. hierzu u. a. (allerdings nur peripher auf die Reizreden bezogen) Oliver Bätz, *Konfliktführung im ›Wein‹ des Hartmann von Aue*, Aachen 2003, und Antje Holzhauer, *Rache und Fehde in der mittelhochdeutschen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Göttingen 1997 (GAG 639).

³ Herta Zutt, »Die Rede bei Hartmann von Aue«, *DU* 14, 6 (1962), 67–79, hier: 72.

Rahmen eines Kampfrituals vom Autor beliebig eingesetzt werden könnten, jedoch ohne semantische Relevanz für die Sinnstruktur des Romans seien.⁴

Intensiv hat sich Martin Jones mit den Reizreden beschäftigt und sie mit dem *heroic flyting*, dem kampfeinleitenden Wortwechsel der Kontrahenten in der Heldendichtung, verglichen.⁵ Seiner Einschätzung nach gehört diese Art der Dialogführung zum »Arsenal der Register, über die der ritterliche Held verfügen muss und die er unter gegebenen Umständen als Mittel der ›verbalen Kriegsführung‹ anwendet«. ⁶ Aus der Tradition der heldenepischen Reizreden entlehnt entsprechen sie allerdings nur noch bedingt dem höfisch-ritterlichen Verhaltens-Code, da sich der Protagonist hier einer Sprache bediene, die seiner eigentlichen Rolle als Vertreter von Recht und sittlicher Ordnung nicht entspreche.⁷ Demnach geht Jones davon aus, diese Dialoge seien in der Artusepik nur noch

⁴ Peter Wiehl, *Die Redeszene als episches Strukturelement in den Erec- und Iwein-Dichtungen Hartmanns von Aue und Chrestiens de Troyes*, München 1974 (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 10), 52. Ausführlich hat Marcel Bax einige Kampfscenen in mittelniederländischen Ritterromanen des 13. und 14. Jh. untersucht und die rituelle Struktur der kampfeinleitenden Redeszenen betont, hält jedoch seinen Ansatz aufgrund des schmalen untersuchten Korpus' selbst nur begrenzt für anwendbar; vgl. zuletzt Marcel M.H. Bax, »Rites of Rivalry. Ritual Interaction and Emergence of Indirect Language Use«, *Journal of Historical Pragmatics* 1 (2002), 61–106; vgl. hierzu auch Jörg Kilian, *Historische Dialogforschung. Eine Einführung*, Tübingen 2005 (Germanistische Arbeitshefte 41), 95–99, der die Reizreden unter dem Terminus ›Kampfgespräch‹ behandelt. Auch Gerd Althoff, *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Friede und Fehde*, Darmstadt 1997, 254, bezeichnet diese Szenen als »rituelle Sprechakte«.

⁵ Martin H. Jones, »*nû wert iuch, ritter, ez ist zît* (Erec, v. 4347). Zum verbalen Vorfeld des ritterlichen Zweikampfes in deutschen Artusromanen des 12. und 13. Jahrhunderts«, in: Franz Hundsnurscher, Nine Miedema (Hrsg.), *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), 139–156. Die Reizreden der Heldenepik oder auch der Chanson de Geste-Tradition haben in der (v. a. angelsächsischen) Forschung wesentlich mehr Beachtung gefunden; vgl. John H. McDowell, »Verbal Duelling«, in: Teun A. van Dijk (Hrsg.), *Handbook of Discourse Analysis*, Bd. 3: *Discourse and Dialogue*, London u. a. 1985, 203–211; Ward Parks, »The flyting speech in traditional heroic narrative«, *Neophilologus* 71 (1987), 285–295; ders., *Verbal Dueling in Heroic Narrative. The Homeric and Old English Traditions*, Princeton 1990; Norbert Voorwinden, »Kampfeschilderung und Kampfmotivation in mittelalterlicher Dichtung. Zur Verschmelzung zweier Traditionen in der deutschen Heldenepik«, in: Hermann Reichert, Günter Zimmermann (Hrsg.), *Helden und Heldensagen*, Wien 1990 (Philologica Germanica 11), 431–444; Claudia Brinker-von der Heyde, »Redeschlachten – Schlachtrede. Verbale Kriegsführung im *Rolandslied*«, in: Ulla Günther u. a. (Hrsg.), *›Krieg und Frieden‹ – Auseinandersetzung und Versöhnung in Diskursen*, Tübingen 2005, 1–25.

⁶ Jones (wie Anm. 5), 156.

⁷ So auch Sandra Linden, Art. »Reizrede«, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 10, Berlin u. a. 2012, 1051–54, hier: 1053.

in stark reduzierter Form vorhanden, da man hier eigentlich ein höfisch-korrektes Verhalten vorführen wolle. Sein Fazit lautet daher, die Reizreden hätten im Artusroman »ganz einfach ihren Reiz verloren«. ⁸ Doch haben sie das wirklich?

3 Zu Aufbau und Struktur der Reizreden

Ein erster Blick auf die kampfeinleitenden Dialoge bei Hartmann und Wolfram bestätigt diesen Eindruck zunächst pauschal, doch bei näherer Betrachtung drängt sich schnell der Verdacht auf, dass diese Passagen vom Erzähler durchaus planvoll an zentralen Stellen eingeflochten worden sind. Darüber hinaus scheint es ebenso bedeutsam zu sein, wenn ein Kampf ohne jegliche Reizrede inszeniert wird. Wie an späterer Stelle zu zeigen sein wird, hat nämlich gerade das Nichtsprechen vor dem Zweikampf oftmals fatale Folgen. Die Reden scheinen also definitiv eine Funktion auszuüben, auch wenn sich diese in Kämpfen ohne vorhergehenden Dialog nur *ex negativo* zeigt.

Oberflächlich betrachtet handelt es sich um relativ stereotype und austauschbare Gesprächsschemata ohne nennenswerten Einfluss auf den Fortgang der Handlung. Auch rhetorisch zeichnen sie sich weder durch sprachliche Brillanz noch durch einen besonderen Unterhaltungswert aus – halbwegs reizlose Textstellen also, die scheinbar keiner näheren Untersuchung bedürfen. Fasst man die Fragestellung aber etwas weiter, bezieht die vorhergehenden und nachfolgenden Textpassagen mit ein und liest diese Dialoge auf einer Metaebene, so scheint ihr Zweck eben gerade in ihrer Rudimenthaftigkeit und Zurückgebildetheit zu liegen. Als Rezipient bekommt man den Eindruck, es sollte die Reizreden eigentlich nicht geben, da eine derartige Gesprächsführung weder dem Verhaltenscodex des höfischen Protagonisten noch dem Sprachstil eines am Hof vortragenden Erzählers entspricht. Liegt also der eigentliche Reiz der Reizrede darin begründet, dass sie eigentlich nicht existieren sollte, und ist ihre Funktion daher auf einer tieferliegenden Ebene jenseits von Handlungsmotivierung und Sinnkonstruktion zu suchen?

Zunächst sollen die grundlegenden Aspekte der Reizreden, also ihr Aufbau und die verschiedenen Gesprächsschemata, nach denen die Dialoge angelegt sind, betrachtet werden. Hier gibt es zwei Typen: Erstens die unhöfische, ›un-

⁸ Jones (wie Anm. 5), 156.

elegante« Form der Reizrede und zweitens die Reizrede, die den Gepflogenheiten des höfischen Sprechens folgt.

Beim ersten Typus trifft der Held als Repräsentant der höfischen Ordnung auf einen Kontrahenten. Die Widersacher stehen sich bewaffnet gegenüber, wobei jeder der Auffassung ist, sich im Recht zu befinden, und daher keiner von beiden kompromissbereit ist. Es steht einzig zur Diskussion, wer dem anderen im Kampf unterliegen wird. In dieser Konstellation droht man sich gegenseitig mit der Absicht, sein Gegenüber einzuschüchtern, zu verängstigen oder zu diffamieren. Meistens sind die Dialoge kurz und lassen sich inhaltlich auf eine Kampfansage reduzieren, in welcher dem Gegner die eigene Niederlage angedroht wird, sollte er sich nicht augenblicklich ergeben. Der adäquate sprachliche Modus hierfür ist *spot*, der sich hervorragend dazu eignet, den Gesprächspartner gleichzeitig zu erniedrigen und zu provozieren.⁹ Diese Form der kampfleitenden Rede findet man v. a. bei der Begegnung mit unhöfischen Aggressoren, etwa in allen von Hartmann geschilderten Riesenkämpfen. Ein Beispiel ist der Dialog zwischen Iwein und dem Riesen Harpin:

dô in der rise komen sach,
 daz was sîn spot, unde sprach:
 ›ouwê, ir vil tumber man,
 waz nemt ir iuch an
 daz ir als ungerne lebt
 unde sus nâch dem tôde strebt?
 daz ist ein unwîser rât:
 unde swer iu den gerâten hât,
 dem ist iuwer leben leit,
 unde wil sich mit der wârheit
 vil wol an iu gerochen hân
 als er ouch hât getân,
 er hât sich gerochen wol,
 wand ich daz schiere schaffen sol
 daz ir im niemer getuot
 deweder übel noch guot.«

⁹ Die *provocatio* lässt sich als Redeform definieren, »durch die der Redner seinen Gegner zum Streitpunkt der Auseinandersetzung herausfordert«; Stefan Matuschek, Art. »Provocatio«, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 7, Tübingen 2005, 380–382, hier: 381. Im heutigen Verständnis zielt sie v. a. »auf die Hervorrufung von sprachlichen Handlungen (Beleidigung, Angriff, Unterstellung, Herausforderung, Bedrohung etc.)«; ebd., 381. Vom Streitgespräch (auch Kontroversgespräch, Kampfgespräch/Gesprächskampf), in dem es darum geht, den Kontrahenten mit Argumenten von einer anderen Ansicht zu überzeugen, muss die Reizrede demnach deutlich differenziert werden; vgl. François Renaud, Art. »Streitgespräch«, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, 178–189.

Sus antwurt her Íwein dô:
 ›rîter, waz touc disiu drô?
 lât boese rede und tuot diu werc:
 ode ich entsitze ein getwerc
 harter danne iuwern grôzen lîp.
 lât schelten ungezogeniu wîp,
 die ne mugen niht gevehten.
 unde wil sîn unser trehten
 nâch rehtem gerihthe pflügen,
 sô sît ir schiere gelegen.« (V. 4991–5016)¹⁰

Als ihn der Riese kommen sah, begann er zu spotten und sagte: ›Ach, Ihr dummer Kerl, was ist mit Euch, dass Ihr so lebensmüde seid und so in den Tod rennt? Das ist ein verrückter Rat, und wer Euch das geraten hat, dem ist Euer Leben leid, und er will sich im Grunde nur richtig an Euch rächen, was ihm auch gelungen ist: Er hat sich tatsächlich gerächt, denn ich werde Euch bald dazu bringen, dass Ihr ihm niemals mehr etwas tut, weder Böses noch Gutes.« Darauf antwortete Herr Iwein: ›Ritter, was soll diese Drohung? Lasst das böse Geschwätz und lasst Taten folgen, oder ich fürchte einen Zwerg mehr als Euch großen Kerl. Lasst ungezogene Frauen schimpfen: Die können nicht kämpfen. Und wenn unser Herr Gott hier gerecht richtet, so liegt Ihr bald am Boden.«

Im höfischen Umfeld bedient sich v. a. auch Keie dieser Form der Provokation und lässt sich bekanntermaßen sowohl bei Hartmann als auch bei Wolfram heftige verbale Attacken zuschulden kommen.

Die zweite Form der Reizrede, bei der es sich ebenfalls um ein ritualisiertes Gesprächsschema mit gewissen Regeln handelt, weicht von der ersten deutlich ab. Zwar fungiert sie auch als Kampfansage, sie entspricht jedoch im Gegensatz zur ersten Redeform den höfischen Verhaltensregeln. Jones hat für diese Form der Dialogführung spezielle Termini eruiert, mit denen die Gesprächssituation treffend gekennzeichnet werden kann: *grüezen* und *widersagen*.¹¹

Eingeleitet wird die Rede, indem ein Kontrahent dem anderen offiziell *widersagt*, d. h. er äußert eine rechtlich korrekte Fehdeansage und legitimiert dadurch den darauf folgenden Waffengang. Dabei benennt der Angreifer zu-

¹⁰ Zitierte Ausgabe: Hartmann von Aue, *Greogrius – Der arme Heinrich – Iwein*, hrsg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a.M. 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29). Die Übersetzung folgt Volker Mertens, allerdings erlaube ich mir – wie bei allen Übersetzungen – einige Änderungen an signifikanten Stellen.

¹¹ Vgl. Jones (wie Anm. 5), 142–148. Der Terminus findet sich im rechtlichen Kontext von Fehdehandlungen in zahlreichen mhd. Erzähltexten, so etwa im *Nibelungenlied* (z.B. 116, 4; 235, 4; 240, 1; 869, 4; 873, 4 u. ö.) und im *Parzival* (262, 16; 287, 8; 300, 25). Vgl. hierzu auch Bätz (wie Anm. 2), 106, Anm. 502; zu ähnlichen »rituelle[n] Akte[n] am Beginn von Konflikten« vgl. Althoff (wie Anm. 4), 65f., Anm. 28.

nächst die Streitwerte des Konflikts, definiert das Vergehen des Gegners und sichert sich insofern rechtlich ab, dass er dem Antagonisten die Möglichkeit einer Reaktion gewährt. Der Angreifer kann somit nicht beschuldigt werden, seinen Gegner grundlos und unvermittelt angegriffen zu haben. Eine Diskussion über die Schuldfrage hingegen ist in dieser Situation nicht vorgesehen und findet auch meist nicht statt, die Rede führt vielmehr direkt zum Zweikampf.

Im *Iwein* führt Ascalon diese Form der Kampfansage vorbildlich gegenüber Kalogreant aus, nachdem dieser seinen Gewitterbrunnen begossen hat:

›rîter, ir sît triuwelôs.
 mirne wart von iu niht widerseit,
 unde habt mir lasterlichez leit
 in iuwern hôchwart getân.
 nû wie sihe ich mînen walt stân!
 den habt ir mir verderbet
 unde mîn wilt ersterbet
 unde mîn gevûgel verjagt.
 iu sî von mir widersagt:
 ir sult es buoze bestân
 ode ez muoz mir an den lîp gân.
 daz kint daz dâ ist geslagen,
 daz muoz wol weinen unde clagen:
 alsus clag ich von schulden.
 ichn hân wider iuwern hulden
 mit mînem wizzen niht getân:
 âne schulde ich grôzen schaden hân.
 hiene sol niht vrides mêre wesen:
 wert iuch, ob ir welt genesen.« (V. 712–730)

›Ritter, Ihr brecht den Frieden, Ihr habt mir keine Fehde angesagt, und doch habt Ihr mir Schaden und Schande aus Anmaßung angetan. Wie sehe ich jetzt meinen Wald dastehen! Den habt Ihr mir verwüstet und mein Wild zu Tode gebracht und meine Vögel verjagt. Ich sage Euch Fehde an! Ihr sollt mir Buße tun, oder ich verliere selbst mein Leben! Das Kind, das geschlagen worden ist, das darf weinen und klagen. Ebenso klage ich mit gutem Grund. Ich habe Euch wissentlich nichts zuleide getan. Ohne Schuld leide ich großen Schaden. Hier soll es keinen Frieden mehr geben: wehrt Euch, wenn Ihr am Leben bleiben wollt!«

Besonders deutlich wird an Ascalons Aussage, dass es einem Rechtsbruch gleichkommt, jemanden anzugreifen, ohne zuvor eine korrekte Fehdeansage auszusprechen, in der die Gründe für den Streit benannt werden. Dieses Verhal-

ten stellt einen eindeutigen Verstoß gegen das Fehderecht dar und wird daher von Askalon als *triuwelôs* beanstandet.¹²

Fast ebenso wichtig wie das *widersagen* ist das *grüezen*, das allerdings nicht zwangsläufig zum Kampf führt, denn zwei Ritter, die unvermittelt aufeinandertreffen, können sich natürlich auch freundschaftlich, ritterlich bzw. allgemein höfisch, d. h. respektvoll grüßen. Hier ist also noch eine Spezifizierung des *gruo-*zoes notwendig, um die eigentliche Intention zu verdeutlichen.¹³

Nachdem auch Iwein Askalons Brunnen begossen hat, fordert der Brunnenherr ihn schon von Weitem heraus: »der gruozte in harte verre / als viënt sînen viënt sol« (V. 1002f.). Als Parzival in seinem tranceartigen Zustand – ausgelöst durch den Anblick der drei Blutstropfen – unversehens voll bewaffnet und mit erhobener Lanze unweit des Artushofes auf dem offenen Feld steht, wird er in diesem Habitus von den Artusrittern als Aggressor wahrgenommen.¹⁴ Gawain, der als dritter Ritter von der Tafelrunde auf ihn zureitet, um die Gründe für Parzivals vermeintlich aggressives Verhalten herauszufinden, grüßt ihn, aber im Gegensatz zu Segramors und Keie fordert er ihn nicht direkt zum Kampf auf, sondern ist freundlich um ein klärendes Gespräch mit Parzival bemüht:

12 Zum Fehdewesen vgl. Christine Reinle, Art. »Fehde«, in: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. 1, Berlin 2008, 1515–1525; Andrea Boockmann, Art. »Fehde, Fehdewesen«, in: *LexMA*, Bd. 4, 331–334: »Das Fehdewesen als eines der Grundprinzipien des ma. polit. und rechtl. Lebens [...] gesteht ein Recht auf Fehdeführung auch bei Ehrenkränkung [...]. Der freigeborene Mann war zur Rache verpflichtet, wenn Ehre, Besitz oder Leben seiner Sippe verletzt worden waren. Der Kampf der männl. Mitglieder zweier feindl. Familienverbände war erbarmungslos und auf gründl. Ausrottung des Gegners bedacht. [...] Die rechte F. bedurfte eines allgemein anerkannten Anlasses. [...] Doch ist zumeist, wie schon in älterer Zeit, Schädigung oder Ehrenkränkung, aber auch die Aussage, der Gegner habe wider das Recht gehandelt, oder einfach Feindschaft als allgemein verständl. Argument zu nennen. [...] Die Erklärung der F. erfolgte schriftlich in Form eines Fehdebriefes, der Ab-, Wider- oder Aufsage. Nach Anrede des Gegners, Nennung des Absenders und Angabe des Fehdegrundes mußte die Bewahrung der Ehre des Fehdeführenden folgen; nur dadurch wurden die nachfolgenden Schädigungen des Gegners zu Fehdehandlungen, die keine Wiedergutmachungsforderungen nach sich zogen. [...] Grundsätzl. herrschte zw. den Fehdegegnern nach Zustellung der Absage ein Kriegszustand, der jederzeit in offenen Kampf übergehen konnte« (331–333). Entscheidend ist, dass das Fehdewesen im 12. Jh. »einen größeren Stellenwert besaß, als ein Gerichtsverfahren«; Althoff (wie Anm. 4), 84. Zum Zweikampf in diesem Zusammenhang vgl. u. a. Udo Friedrich, »Die ›symbolische Ordnung‹ des Zweikampfs im Mittelalter«, in: Manuel Braun, Cornelia Herberichs (Hrsg.), *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, München 2005, 123–158.

13 Zu den vielfältigen Bedeutungen des Terminus vgl. *Lexer*, Bd. 1, 1099.

14 Vgl. Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee: über Wahrnehmung und Erkenntnis im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea NF 94), 92, Anm. 206.

er wolde gütliche ersehen,
von wem der strît dâ wære geschehen.
dô sprach er grüezenliche dar
ze Parzivâl [...]. (300, 9–12)¹⁵

Er wollte ganz friedlich nachsehen, wer es war, der da gekämpft hatte. Er sprach Parzival an mit einem Gruß [...].

Unterlässt allerdings einer von beiden den *gruoz* oder erwidert ihn nicht, wird dies gleichfalls als Zeichen der Feindseligkeit gewertet, die – da keine Bereitschaft zum Gespräch gezeigt wird – umgehend in die direkte Kampfhandlung mündet.¹⁶ So versteht Gawan Parzivals Schweigen wie selbstverständlich als direkte Aufforderung zum Kampf: »hêrre, ir welt gewalt nu tuon, / sît ir mir grüezen widersagt« (300, 24f.).

An der Blutstropfen-Episode wird darüber hinaus deutlich, dass die Textpassagen nicht zwangsläufig eine Dialogstruktur aufweisen, sondern eher als Monologe angelegt sind, auf die keine Gegenrede erfolgt; vielmehr sprechen anschließend nur noch die Waffen. Nach diesem Muster sind auch die beiden Räuber kämpfe im *Erec* konzipiert.

Das hier zugrundeliegende Prinzip lautet: Taten statt Worte (»lât boese rede unde tuot diu werc«; *Iwein*, V. 5009) – die Standard-Parole, die in allen untersuchten Texten das Ende des Sprechens markiert und direkt zum Kampf überleitet. Teils wird sie ausgesprochen, doch ebenso kann diese Forderung nonverbal kommuniziert werden, indem man die Lanze ausrichtet und dem Pferd die Sporen gibt.

4 Die Funktionen der Reizreden

Nachdem sowohl der Aufbau als auch die Struktur der Dialoge konkretisiert wurden, sollen nun die Funktionen der Textstellen ermittelt werden, die die Forschung ja meist grundlegend negiert. Haben die Reizreden im Artusroman also einen Sinn oder handelt es sich lediglich um rudimentäre Überbleibsel der einst so glanzvollen heroischen Kampfrede – und haben sie deshalb ihren Reiz verloren?

¹⁵ Zitierte Ausgabe: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, mhd. Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, Einf. zum Text von Bernd Schirok, Berlin, New York 2003.

¹⁶ Vgl. hierzu auch Jones (wie Anm. 5), 142–145.

Wie sich zeigen wird, erfüllen sie durchaus einige Funktionen. Zunächst werden in diesen Kampfgesprächen meist die Gründe für die Auseinandersetzung rekapituliert und der darauffolgende Waffengang somit legitimiert. Die Benennung der Gründe dient einerseits dem narrativen Gefüge des Textes und ist für den Leser respektive Zuhörer hilfreich: Zwar kennt er die Auslöser des Streites meist schon aus der vorangehenden Erzählung, hier werden aber die wichtigsten Argumente nochmals zusammengefasst, was das Textverständnis wesentlich erleichtert haben dürfte – besonders wenn die Erzählung mündlich vorgetragen wird.¹⁷

Auf der Figurenebene dient (wie oben bereits erwähnt) die Legitimierung der Kampfhandlung der rechtlichen Absicherung: Die Definition und Benennung der Streitwerte garantiert die Rechtmäßigkeit des anschließenden Waffengangs und legitimiert den Angriff. Alleine deshalb bilden die Reizreden handlungslogisch einen wesentlichen Bestandteil der bewaffneten Auseinandersetzung und können somit nicht ganz funktionslos sein.

Speziell bei Hartmann kommt den Reizreden aber noch eine weitere Funktion zu, die in der Forschung für einige Irritation gesorgt hat, da er besonders in diesen Kampfdialogen höfisches Sprechen beispielhaft vorführt und den Kontrast zum unhöfischen Schimpfen betont. Hatte man in diesem Zusammenhang den Blick bisher weniger auf die Reizreden gerichtet, so herrscht doch grundsätzlich Konsens über die Annahme, dass Hartmann höfisches Sprechen anhand seiner Protagonisten exemplifiziert.¹⁸ Dieser Aspekt ist von großer Bedeutung und kann an vielen Stellen im Text leicht belegt werden, beispielsweise anhand von Iweins Antwort auf die Drohrede des Riesen Harpin: »lât schelten ungezogeniu wîp, / die ne mugen niht gevehten« (V. 5012f.). Das *schelten* wird hier also als ein Sprachstil gekennzeichnet, der von unhöfischen Riesen oder garstigen Frauen verwendet werden mag, den der höfische Ritter für sich selbst jedoch deutlich ablehnt.

Durch höfisch-vorbildliches Sprechen kommt es aber gerade bei Hartmann immer wieder zu Dialogen, die aus heutiger Perspektive offenbar missverständ-

¹⁷ Vgl. auch Andreas Urscheler, *Kommunikation in Wolframs »Parzival«. Eine Untersuchung zu Form und Funktion der Dialoge*, Bern u. a. 2002 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 38), 241f.

¹⁸ So erklärt auch Niene Miedema, »Höfisches und unhöfisches Sprechen im Erec Hartmanns von Aue«, in: Franz Hundsnurscher, Niene Miedema (Hrsg.), *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), 181–201, hier: 192, im Erec würden höfische Sprechakte exemplarisch vorgeführt, wobei sich der unhöfische Gesprächspartner eben gerade dadurch selbst disqualifiziere, dass er die »kommunikative Indirektheit nicht erkennt (oder nicht bereit ist, sich ihr anzupassen)«.

lich sind, denn man liest zuweilen, der Protagonist (hier Erec) lege ein extrem defensives Gesprächsverhalten an den Tag und entziehe sich mit spitzfindigen Ausreden der Kampfaufforderung, was nur den Schluss zulasse, Hartmanns Gesprächsregie sei rätselhaft – so Sandra Linden und Martin Jones.¹⁹ Aus diesen Gründen hat Linden die problematische Theorie entwickelt, der Ritter agiere hier gewissermaßen als Mediator, der den Konflikt rein verbal zu lösen suche, weil er den Kampf scheue und vermeiden möchte. Dies wird an der ersten Guivreiz-Szene im *Erec* vorgeführt, in der der Protagonist auf einen ihm unbekanntem Gegner trifft. Hartmann beschreibt zuerst die äußere Erscheinung des kleinen Ritters, den Erec noch nie zuvor gesehen hatte (V. 4279). Dem Rezipienten wird zwar mitgeteilt, dass Guivreiz ein würdiger Gegner sei, der noch keinen Kampf verloren habe, doch Erec selbst nimmt nur sein Äußeres wahr:

ein vil kurzer man, [...]
 vil nâch getwerges genôz,
 wan daz im vil grôz
 wâren arme unde bein. (V. 4282–86)

Ein sehr kleiner Mann [...], beinahe so wie ein Zwerg, hätte er nicht sehr lange Arme und Beine gehabt.

Nach einem höflichen Gruß stellt Guivreiz fest, Erec sei ein Ritter auf der Suche nach Aventüre, der hier im Falle seines Sieges großen »prîs bejagen« (V. 4345) könne, und fordert ihn ohne Umschweife zum Kampf heraus: »nû wert iuch, ritter, es ist zît« (V. 4347). Nun führt Hartmann eine meisterhafte Form des höfischen Sprechens vor: Es ist eine Form von Spott, jedoch nicht so plakativ wie in manch anderen Dialogen, sondern vielmehr ein Spott, der der höfischen Indirektheit verpflichtet und daher nicht ohne Weiteres als solcher erkennbar ist.

Stets die lächerliche Erscheinung des Guivreiz vor Augen (aufgrund seiner langen Arme und Beine hat Joachim Heinzle gerne von einer »Spinnenphysiognomie« gesprochen) spricht Erec ihn an, und zwar durchaus höflich: »riter biderbe unde guot« (V. 4350). Doch pointiert der Erzähler hier überdeutlich,

¹⁹ Vgl. Sandra Linden, »Im Dialog mit dem Aggressor. Mediation als ritterliches Handlungsideal?«, in: Monika Unzeitig u. a. (Hrsg.), *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, Berlin 2011 (Historische Dialogforschung 1), 117–136, hier: 130f.; Martin H. Jones, »Chrétien, Hartmann, and the Knight as Fighting Man: On Hartmann's Chivalric Adaption of *Erec et Enide*«, in: Martin H. Jones, Roy Wisbey (Hrsg.), *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages. Papers from an International Symposium*, Cambridge 1993, 85–109, hier: 105f. Ähnlich Will Hasty, *Art of Arms. Studies of Aggression and Dominance in Medieval German Court Poetry*, Heidelberg 2002, 34: »Erec behaves somewhat oddly«.

dass Erec spottet und die folgenden Worte ironisch gemeint seien: »sus antwurte im durch sînen spot / Erec« (V. 4348f.) – je nach Übersetzung (höhnisch, ironisch, spöttisch, im Spaß) ergeben sich an dieser Stelle zwar unterschiedliche Nuancen, allen Übersetzungsoptionen ist aber eines gemein: Erecs Antwort ist nicht ernst gemeint.

In diesem präzise vom Erzähler codierten Gesprächsmodus äußert Erec dann, er sei nicht gewillt zu kämpfen, denn Guivreiz habe ihn höflich begrüßt, deshalb verstoße ein Zweikampf nun gegen die *triuwe* (V. 4352).²⁰ Besonders lächerlich wirkt dann seine Bitte, Guivreiz solle ihn »mit gemache lân, wan ich habe iu niht getân« (V. 4360f.) – wo doch gerade der Begriff *gemach* das Schlüsselwort aus der *verligen*-Szene ist. *Gemach* ist genau das, was Erec auf seiner Fahrt vermeiden will, da er sein Leben in Karnant ausschließlich auf *gemach* ausgerichtet hatte und diesen Fehler nun zu korrigieren sucht, was er später auch Gawan gegenüber ausspricht: »ich hân ze disen zîten / mich gemaches bewegen gar« (V. 4977f.).²¹

Ignoriert man allerdings das Ironiesignal des Textes, so könnte man Erec tatsächlich für »verzaget« (V. 4366) halten, wie Sandra Linden diese für sie »irritierende Rollenverteilung« interpretiert: Erec entziehe sich der Herausforderung mit einer raffinierten Ausrede und falle »mit diesem Verhalten heraus aus der Rolle des typischen Aventüre-Ritters, der sich im Kampf mit anderen Rittern in die höfische Ruhmhierarchie einordnet.«²² Martin Jones hält Hartmanns Hinweis auf die Spottrede für »a difficult phrase in the context«, zieht aber zumindest in Erwägung, dass es sich bei Erecs Antwort tatsächlich um Spott (»mock«) handeln könnte.²³ Letztlich stellt Jones aber die These auf, dass sich Erec tatsächlich ängstlich und friedfertig gegenüber Guivreiz verhalte und den Kampf vermeiden wolle. Ihm fehle die mentale Einstellung, mit der Herausforderung umzugehen; seine Angst und *zageheit* (Hasenherzigkeit, Feigheit,

²⁰ Jones (wie Anm. 5), 143f., verweist zwar mit Recht auf die höfische Regel, »die einen Zweikampf nach einem Willkommensgruß nicht erlaubt« (Rolf Endres, *Studien zum Stil von Hartmanns ›Erec‹*, München 1961, 3), und belegt dies an verschiedenen Stellen im *Parzival*. Zugleich verweist er jedoch ebenfalls darauf, dass *gruoz* als Terminus polyvalent verwendet wird, dem *gruoz* also verschiedene Intentionen zugrunde liegen können, die jeweils spezifiziert werden müssen (siehe oben 140f., v. a. Anm. 13), sodass diese Regel in manchen Fällen zwar zutreffen mag, jedoch keinesfalls generell auf den *gruoz* angewendet werden kann.

²¹ Vgl. hierzu exemplarisch Joachim Bumke, *Der ›Erec‹ Hartmanns von Aue. Eine Einführung*, Berlin, New York 2006, 58f. und 98–100.

²² Beide Zitate Linden (wie Anm. 19), 131f.

²³ Jones (wie Anm. 19), 105.

Verzagtheit) seien Resultate mangelnder Kampfübung, da er in Karnant ein so seichtes und *gemach*-volles Leben geführt habe.²⁴

Liest man allerdings nur wenige Verse weiter, dann definiert der Erzähler unmissverständlich Erecs eigentliche Kampfmotivation:

zesamene riten zwêne man
 der ietweder nie gewan
 zageheit dehein teil [...].
 ir ietweder wart gewert
 volleclîchen an der stat
 des er lange got bat,
 daz er im sande einen man,
 dâ er sich versuochte an. (V. 4382–84, 4399–4403)

Zwei Männer ritten aufeinander los, von denen keiner je im Geringsten feige gewesen war [...]. Jeder bekam an diesem Ort zu Genüge, worum er Gott lange gebeten hatte: einen Mann, an dem er sich bewähren könne.

Erecs Ziel war es also, endlich einen würdigen Gegner im Kampf zu finden, und diesen erkennt er in dem zunächst lächerlich wirkenden Guivreiz. Dass er ernsthaft den Kampf gegen den kleinen Mann mit den langen Armen und Beinen aus Bequemlichkeit unterlassen wollte, erscheint mir deshalb keineswegs plausibel. Vielmehr liegt hier – der angekündigten Spottrede entsprechend – eine groteske Übertreibung und ironische Umkehrung aller ritterlichen Werte vor, die indirekt-höfische Form des Spottes, die an den drei genannten Stellen deutlich markiert wird. Dass das Publikum diesen Dialog ebenfalls äußerst überraschend und komisch gefunden haben wird, ist naheliegend und muss hier nicht weiter ausgeführt werden.

An dieser Szene, die für die Darstellung des indirekten und höfischen Spottes exemplarisch ist, wird zudem ein weiterer Aspekt deutlich, der sowohl für die Darstellung des Spottes als auch generell für das Verständnis der Reizreden unverzichtbar ist: die Performanzanweisungen und Ironiesignale, die der Autor bzw. Erzähler durchweg sehr präzise codiert, also Hinweise für den Vortragenden, wie er die schriftlich fixierte wörtliche Rede im mündlichen Vortrag umzusetzen habe.²⁵ Überliest man diese Signale und nimmt die ironisch intendierten

²⁴ Vgl. Jones (wie Anm. 19), 105f.

²⁵ Auch Zutt (wie Anm. 3), 79, geht davon aus, »daß das mhd. Epos dramatisierend vorgetragen wurde. [...] Das mhd. Epos braucht Leben, um zu seiner vollen Wirkung zu kommen. Werden wir ihm erst durch einen gemäßeren Vortrag gerecht, so wird sich vielleicht auch manches Problem der Interpretation lösen, da sich dann »von selbst« das Entscheidende vom bloß Schmückenden abhebt«. Die Forschung hat sich jüngst den akustischen Phänomenen der

Spottreden für bare Münze, so kommt man natürlich zu irritierenden Ergebnissen.

Diese dramaturgischen Hinweise betreffen einerseits die Stimmlage, also die Intonation, andererseits aber auch die Intention, mit der gesprochen wird.²⁶ Askalons Stimme etwa ist »lûte sam ein horn« (*Iwein*, V. 701) und entsprechend setzt er sie auch ein: »vil lûte rief er unde sprach« (V. 710). Als Iwein in der Harpin-Szene das Angebot des Burgherren ablehnt, dessen Tochter zu heiraten, »antwortete im der her Iwein / dem gelîch als er wær verzagt« (V. 6620f.); bei dem Torwächter, der Iwein vor der Harpin-Episode empfängt, potenziert Hartmann dieses narrative Verfahren:

der schalc dô schalclichen sprach.
 Als er gein dem tor gienc,
 der schalc in schalclichen enpfienç:
 er sprach ûz schalkes munde
 sô er schalclichest kunde. (V. 6238–42)

Der Boshafte antwortete darauf boshaft. Als er zum Tor ging, empfing ihn der Boshafte boshaft: er redete mit dem Mund eines Boshaften so boshaft er nur konnte [...].

Erec wird in der Cadoc-Episode von großem Mitleid ergriffen, weshalb »vil nâch weinende sprach / der tugendhafte man« (V. 5337); bei der Beschreibung von Mabonagrins Stimme wird diese Form der Attribuierung besonders ausführlich umgesetzt:

nû gehôrte er eine stimme
 starc unde grimme,
 diu lûte sam ein horn dôz,

mhd. Literatur zugewandt; vgl. Mireille Schnyder, »Gefangene Stimmen – geordnete Körper. Die Stimme in Texten des Mittelalters. Eine Skizze«, in: Jürg Glauser (Hrsg.), *Balladen-Stimmen. Vokalität als theoretisches Phänomen*, Tübingen 2012 (Beiträge zur Nordischen Philologie 40), 21–38; Florian Kragl, »Bild, Rede und Schrift im Text. Zur ›Performativität‹ mittelalterlicher Literatur«, *Études médiévales* 7 (2005), 258–265; Ingrid Bennewitz, William Layher, »der âventiuren dônc«. *Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines medii aevi 31); auch die Tagung »Klang-Spiele. Vormoderne Texte zwischen Sinn und Klang. Internationaler Workshop, 23./24. Mai 2013«, veranstaltet von Susanne Köbele und Christine Stridde, verfolgte ein ähnliches Thema.

²⁶ Zur Stimme in der mittelalterlichen Literatur vgl. v. a. Schnyder (wie Anm. 25); dies., »Erzählte Gewalt und die Gewalt des Erzählens. Gewalt im deutschen höfischen Roman«, in: Manuel Braun, Cornelia Herberichs (Hrsg.), *Gewalt im Mittelalter. Realität und Imagination*, München 2005, 365–379.

wan im was der drozze grôz,
von dem si gie [...]. (V. 8992–95)

Da hörte er eine Stimme, kräftig und zornig, die laut wie ein Horn dröhnte, denn der hatte einen großen Schlund, von dem sie herrührte.

Hartmann definiert also einerseits die Intonation der Stimme, andererseits aber auch die Intention, mit der Mabonagrין spricht:

nû reit er zuo dem gaste
und gruozte in ein teil vaste
gelîch einem übelen man. (V. 9024–26)

Jetzt ritt er auf den Fremden zu und grüßte ihn recht heftig wie ein boshafter Mann.

In dem Dialog zwischen Erec und Mabonagrין folgt eine Passage, die ein Zuhörer, der den Text selbst nicht vor Augen hat, unmöglich verstanden haben kann, sollte der Vortragende seine Stimme nicht verstellt haben:

er sprach: ›valschære, nû sage an,
wer hiez iuch der vrouwen sô nâhen gân?‹
›waz hân ich dar an missetân?‹
›ez ist eht vil tœrlîch.‹
›herre, war umbe scheltet ir mich?‹
›dâ dunket ir mich der vrouwen ze balt.‹
›herre, ir sprechet iuwern gewalt.‹
›saget, wer brâhte iuch her?‹
›guote vriunt.‹ ›nû saget doch, wer?‹
›mîn herze und mîn selbes muot.‹
›dâ enriet ez iu dehein guot.‹
›ez hât mich noch gewîset wol.‹
›daz endet sich hie.‹ ›ez ensol.‹
›zwiu sihe ich iuch gewâfent sîn?‹
›herre, dâst der harnasch mîn.‹
›wiltû vehten wider mich?‹
›welt dan ir, sô wil ouch ich.‹
›wes ist dir, tumber gouch, gedâht?‹
›des werdet ir wol innen brâht.‹
›ez wirt dir ein vil leidez spil.‹
›ir'n sprechet niht: ob got wil.‹
›wie versmâhet dir mîn rede sô?‹ (V. 9028–48)

Er sagte: ›Du Betrüger, sag mir, wer hat Euch geraten dieser Dame so nahe zu kommen?‹
›Was habe ich dabei falsch gemacht?‹ ›Es ist die reine Torheit.‹ ›Herr, warum scheltet Ihr mich?‹ ›Mir scheint, Ihr seid der Dame gegenüber zu aufdringlich.‹ ›Herr, Ihr tut mir mit Euren Worten Gewalt an.‹ ›Sagt, wer hat Euch hier hergebracht?‹ ›Gute Freunde.‹ ›Jetzt

sagt doch, wer?« »Mein Herz und mein eigener Wille.« »Da haben sie Euch nicht gut beraten.« »Bisher haben sie mich immer richtig geführt.« »Damit wird hier Schluss sein.« »Das wird es nicht.« »Wozu seid Ihr bewaffnet?« »Herr, das ist mein Harnisch.« »Willst du gegen mich kämpfen?« »Wenn Ihr wollt, will ich auch.« »Was denkst du dummer Trottel dir?« »Das werdet Ihr schon merken.« »Es wird für dich ein schlimmes Spiel werden.« »Ihr vergesst zu sagen: wenn Gott es so will.« »Warum kritisierst du meine Worte so?«

Die Sprecher wechseln in diesem Dialog so schnell und v. a. ohne *verbum dicendi*, also ohne den jeweiligen Sprecher zu markieren, dass der Vorlesende gezwungen ist, den Text zu inszenieren, d. h. abwechselnd zwei verschiedene Stimmen zu imitieren, um den Zuhörer nicht zu verwirren; selbst als Leser hat man Schwierigkeiten, die Sequenzen den beiden Kontrahenten zuzuordnen. Beachtenswert ist darüber hinaus der markante Bruch in der Anrede: Erec verwendet konsequent das höfische *ir*, wohingegen sich Mabonagrins grobschlächtiger Sprachgestus im Wechsel zum unhöflichen *du* manifestiert – ein sprachlicher Stilbruch, der in der Performanz durchaus stimmlich unterstrichen worden sein könnte. Derartige Dialoge zeigen jedenfalls, dass den Performanz- oder Regieanweisungen semantisch evidente Funktionen zukommen können, weshalb die akustische Dimension des Textes stets zu berücksichtigen ist.²⁷

Der entsprechende Terminus für diese »Kunst« lautet *pronuntiatio* und wird in der *Ars grammatica* des Marius Victorinus beschrieben als die Kunst der

Wiedergabe eines Geschriebenen mit passender Unterscheidung der Sprecher, wie zum Beispiel wenn die Befindlichkeit eines Greises oder die Ungestümheit eines Jünglings oder die Schwäche einer Frau oder die Natur irgendeiner Person gezeigt werden soll und die Art irgendeiner Ausdrucksweise.²⁸

Indem der Rezitator der im Text schriftlich fixierten Stimme im Vortrag neues Leben einhaucht, ist er automatisch zur Interpretation des Textes genötigt, für die der Text aber deutliche Hinweise beinhaltet. Realisiert der Vortragende diese Signale des Autors nicht korrekt, so wird »nicht nur seine innere Ordnung

²⁷ So auch Monika Unzeitig, »Die Kunst des ironischen Sprechens. Zu den Keie-Szenen in Chrétiens *Yvain* und Hartmanns *Iwein*«, in: Monika Unzeitig u. a. (Hrsg.), *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, Berlin 2011 (Historische Dialogforschung 1), 255–272, hier: 271f.; Schnyder (wie Anm. 25), 34–37; Zutt (wie Anm. 3), 78f.

²⁸ »Pronuntiatio quid est? Scriptorum secundum personas accommodata distinctione similitudo, ut puta cum aut senis temperamentum aut iuvenis protervitas aut feminae infirmitas aut qualitas unius cuiusque personae ostendenda est et mores unius cuiusque habitus exprimenti«; zitiert nach Schnyder (wie Anm. 25), 35f.

und seine Verstehensordnung gestört, sondern auch die der Hörer und somit der ganze Kontext.«²⁹

Vernachlässigt man diese Dimension und nimmt die Erzählung ausschließlich auf der Textoberfläche wahr, kann dem selbst-lesenden Rezipienten gerade dieser feinsinnige, indirekte Spott entgehen, der vom Erzähler dezidiert durch Interpretationssignale markiert wird und den Reizreden m.E. dann durchaus ein nicht unbeträchtliches Maß an Reiz verleiht.

Auf der inhaltlichen Ebene wird dem Leser respektive Zuhörer anhand eines solchen Dialoges vorgeführt, wie der ritterliche Held – selbst wenn er derb und unqualifiziert beschimpft wird – stets die Regeln der höfischen Kommunikation wahren und seinen Kontrahenten im Rahmen dieses Regelsystems in die Schranken weisen kann. Im Anschluss daran erzählt Erec nämlich Mabonagrins die Parabel von den beiden Bergen, die prahlten, ein hübsches Kind zeugen zu wollen, so groß wie sie selbst. Zum Spott der Leute gebaren sie dann leider nur eine Feldmaus. Erec achtet also nicht auf Mabonagrins Drohung, wie er einleitend auch entspannt äußert: »ich enahte niht ûf iuwer drô« (V. 9049).

Zwar haben die deutschen Dichter die stichomythischen Dialoge von ihren französischen Vorlagen übernommen, doch erweitert Hartmann diese Form des Sprechaktes Chrétien gegenüber. Er verwendet sie besonders in emotional stark aufgeladenen Dialogen, v.a. aber auch an Stellen, die Chrétien gerade nicht stichomythisch gestaltet hat;³⁰ Hartmann legt also besonderen Wert auf solche Textstellen.

Möglicherweise gründet dieser Umstand in einem besonderen Verständnis der (hier indirekten und höfischen) Polemik, die sich

unter Betonung des Kunstcharakters (*ars*), also [als] rhetorisch durchgeformte gelehrte Fehde [...] primär nicht an den Bekämpften und dessen Ansicht, sondern an den Leser [richtet], der mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln letztinstanzlich auf die Seite des Polemisierenden gezogen werden soll.³¹

²⁹ Schnyder (wie Anm. 25), 36.

³⁰ Vgl. Nine Miedema, »Stichomythische Dialoge in der mittelhochdeutschen Epik«, *Frühmittelalterliche Studien* 40 (2006), 263–281, hier: 271–273; Wiehl (wie Anm. 4), 51 und 130f.

³¹ Hermann Stauffer, Art. »Polemik«, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen 2003, 1403–1415, hier: 1404; vgl. zur Polemik auch Jürgen Stenzel, »Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik«, in: Franz Josef Worstbrock, Helmut Koopmann (Hrsg.), *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*, Tübingen 1986 (Akten des VII. internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985; Kontroversen, alte und neue 2), 3–11.

Gerade der Dialog mit Mabonagrín, an den Erec die Geschichte der beiden Berge anknüpft, könnte von Hartmann im Sinne eines solchen Kunstcharakters entworfen worden sein, da hier der Kontrast zwischen Erecs diffiziler Streitkunst und Mabonagríns plumpen und unsachlichen Verunglimpfungen besonders hervorgehoben wird. Die beiden Kontrahenten reden förmlich aneinander vorbei und Mabonagríns Beschimpfungen laufen ins Leere; einem Zweikampf gleich weicht Erec dessen verbalen Schlägen aus, anstatt zu parieren oder zurückzuschlagen, und trifft seinen Gegner mit der Parabel schließlich subtil an der ungeschützten Flanke, wo Mabonagrín wohl keinen Angriff erwartet hat.

5 Der Reiz der Reizreden

Mit dem verbalen Sieg Erecs bin ich nun an dem eigentlichen Kern meiner Überlegungen zu den kampfleitenden Reizreden angelangt. Hier wird auch die Frage virulent, weshalb die Reizreden in der Forschung so divergent interpretiert werden und sie im Artusroman im Gegensatz zur Heldendichtung nur noch in zurückgebildeter Form erscheinen, wodurch man den Eindruck gewinnt, sie sollten eigentlich gar nicht existieren.

Die Reizreden erfüllen ihre Funktion nämlich nicht *eo ipso*; es scheint vielmehr um die angemessene, d.h. höfische Reaktion auf *drô* und *spot* zu gehen, die anhand verschiedener Streitdialoge vorgeführt werden soll. Dem Protagonisten stehen innerhalb des ritterlichen Verhaltens-Codes nämlich nicht nur die beiden bisher vorgestellten Optionen zur Verfügung: entweder Taten statt Worte sprechen zu lassen oder der Provokation höfisch-indirekten Spott entgegenzusetzen, wie es im *Erec* noch überwiegend vorgeführt wird.

Im *Iwein* setzt Hartmann eine dritte Variante sehr viel stärker um: Der Protagonist zeichnet sich hier besonders dadurch aus, dass er auf Provokationen überhaupt nicht eingeht, sich weder irritieren noch beleidigen lässt und sich v.a. nicht auf die Sprachebene seines Kontrahenten herablässt. Explizit wird dieses Verhaltensprinzip gleich zu Beginn des Romans dargestellt, als Iwein ankündigt, Kalogreants Schande am Gewitterbrunnen rächen zu wollen. Keie greift ihn daraufhin sehr unqualifiziert an: Iwein habe zu viel Wein getrunken und sei nun übermütig geworden. Selbst die Königin tadelt Keie für dessen Schmäherei, doch Iwein zeigt musterhaft höfische Affektkontrolle und analysiert die Situation besonnen:

›ich wil des iemer sîn ein zage
daz ich im sîniu böesen wort vertrage.
ouch enhebet er niht den strîf

der den êrsten slac gît:
 wan unz ez der ander vertreit:
 sô ist der strît hin geleit.
 ichn wil mich mit dem munde
 niht gelîchen dem hunde,
 der dâ wider grînen kan,
 sô in der ander grînet an.« (V. 869–878)

»So werde ich immer ein Feigling sein, weil ich seine Schandreden hinnehme. Nicht der fängt einen Streit an, der den ersten Schlag austeilt, denn wenn der andere es hinnimmt, unterbleibt der Streit. Ich will es mit meinem Mundwerk nicht dem Hunde gleich tun, der zurückknurrt, wenn der andere ihn anknurrt.«³²

Der Streit entsteht demzufolge nicht durch die Provokation, also durch *drô* und *spot per se*; erst die Reaktion darauf ist entscheidend. Würde man es dem verbalen Angreifer mit gleicher Münze heimzahlen, wäre das der eigentliche Auslöser für den Streit;³³ in diesem Fall würde man sich aber mit dem unqualifizierten Sprecher auf eine sprachliche Ebene begeben und die Grenzen des respektvollen höfischen Umganges überschreiten.

Dementsprechend finden sich im *Iwein* zahlreiche Stellen, in denen der Ritter Drohungen nicht beachtet, sich nicht einschüchtern lässt und Schmähreden lachend ignoriert:

[Iwein] schiet lachende dan,
 als der sich mittem boesen man
 mit Worten niht beheften wil,
 unde hete sîn rede vür ein spil. (V. 6279–6282)

[Iwein] ging lächelnd fort, wie einer, der sich mit einem gemeinen Kerl nicht mit Worten anlegen will, er nahm seine Rede als Scherz auf.

Deshalb liegt der eigentliche Reiz der Reizrede darin, sich von ihr nicht reizen zu lassen, sondern sie zu vermeiden – oder anders gesagt: die Funktion der

³² Der Vergleich des unqualifizierten Schimpfens mit dem Gebell eines Hundes findet sich auch bei Wernher von Elmendorf, der sich dabei auf Juvenal beruft: »Ich horte zu einem male / ein wort von Iuuenale. / ich gedencke dicke sin da bie / er spricht, daz an dem schalke nicht ergeris si / dan die zunge an sinem munde. / der gelichet cleine [deme?] bellenden hunde«; *Wernher von Elmendorf*, hrsg. von Joachim Bumke, Tübingen 1974 (ATB 77), V. 1060–65; vgl. hierzu auch Hartmann von Aue, *Iwein*, Mhd./Nhd., hrsg. und übers. von Rüdiger Krohn, komm. von Mireille Schnyder, Stuttgart 2012, 505f. (Kommentar zu V. 875–878).

³³ So auch Norbert Sieverding, *Der ritterliche Kampf bei Hartmann und Wolfram: seine Bewertung im »Erec« und »Iwein« und in den Gahmuret- und Gawain-Büchern des »Parzival«*, Heidelberg 1985, 101; Zutt (wie Anm. 3), 37.

Reizrede liegt v. a. darin, dass es sie eigentlich nicht geben sollte, denn der vorbildliche Ritter zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er diese Form des Sprechens gänzlich unterlässt.

Dann wird auch klar, weshalb die Reizreden im Artusroman wie Rudimente der heroischen Reizrede konstruiert sind. Sie führen das angemessene höfische Gesprächsverhalten *ex negativo* vor. Deshalb sind sie aber nicht ohne Reiz; ihre Funktion bzw. ihre Stellung im narrativen Gefüge hat sich nur gewandelt.

Betrachtet man nun auf der Grundlage der bisherigen Ergebnisse ähnlich angelegte Textstellen bei Wolfram, so zeigt sich, dass im *Parzival* genau dieser geschilderte Ansatz Hartmanns nicht nur übernommen, sondern gewissermaßen weiterentwickelt wird – insbesondere bei der Darstellung von Gawan.

Beispielhaft hierfür ist die Blutstropfen-Episode, in der die möglichen Reaktionen auf die vermeintliche Bedrohung durch Parzival nacheinander vorgeführt werden: Der erste Artusritter, der den in Minnetrance versunkenen Parzival anspricht, ist Segramors, der Parzival den Regeln gemäß *widersagt*. Er nennt die Gründe für den Streit, fordert ihn auf, sich augenblicklich zu ergeben, ansonsten werde er ihn angreifen und Parzival werde ihm unterliegen:

ir sît ûf strît ze nâhe geriten.
 doch wil ich iuch durch zuht biten,
 ergebet iuch in mîne gewalt;
 odr ir sît schier von mir bezalt,
 daz iwer vallen rüert den snê. (287, 27–288, 1)

Ihr sucht Streit, darum seid Ihr so nahe hergeritten. Doch aus Courtoisie will ich Euch bitten: Ergebt Euch in meine Gewalt, sonst wird die Rechnung gleich beglichen sein und Euer Fallen wird den Schnee aufwirbeln.

Als zweiter Artusritter will Keie gegen den Fremden antreten. Auch er spricht Parzival an, bevor er ihn mit der Lanze attackiert. Ganz seinem Element entsprechend provoziert er ihn unqualifiziert und verspottet ihn – *spot* und *drô par excellence*:

nemt iuch selben an ein brackenseil
 unt lât iuch für in [König Artus] ziehen.
 iren megt mir niht enpflieden,
 ich bringe iuch doch betwungen dar:
 sô nimt man iwer unsanfte war. (294, 4–8)

Legt Euch selbst ein Hundehalsband um und lasst Euch vor den König führen, mir könnt Ihr doch nicht entkommen. Sonst bringe ich Euch als Besiegten hin und dann wird man Euch unsanft behandeln.

Gawan hingegen, der als Dritter zu Parzival auf das Feld reitet, verhält sich äußerst höflich, grüßt den fremden Ritter freundlich, woraufhin sich beide erkennen und den Streit sofort beilegen können.

Die von Wolfram entworfenen Gesprächsschemata stimmen also mit denen von Hartmann überein, er bringt aber darüber hinaus einen bestimmten Terminus ins Spiel, der bei Hartmann in dieser Form nicht vorkommt und der im *Parzival* die Schlüsselfunktion für den angemessenen Umgang mit *drô* und *spot* einnimmt: die *schame*.

David Yeandle stellt klar heraus, dass der Begriff bei Wolfram eine zentrale Stellung hat und im *Parzival* erstmals »in aller Deutlichkeit als ethischer Oberbegriff« erscheint.³⁴ Scham fungiert hier als eine Art inneres Gewissen, das dem Ritter ermöglicht, moralische Entscheidungen zwischen Gut und Böse zu treffen, wobei er sich schuldig macht, wenn er gegen eine moralische oder religiöse Vorschrift verstößt. Insofern wirkt die »verinnerlichte Scham als Hemmnis für böses Verhalten auf allen Ebenen.«³⁵

Auch Jan-Dirk Müller hat jüngst zu »Scham und Ehre« gearbeitet; er bringt neben den üblichen Definitionen – *schame* als ritterliche Kardinaltugend, die Gurnemanz an erster Stelle benennt (vgl. auch *Parzival* 3,5 und 319,9–11), *schame* als Reaktion auf unangemessene Lebensumstände und natürlich *schame* als generelle Angst vor gesellschaftlicher Ausgrenzung – einen weiteren Aspekt der *schame* im Artusroman ins Spiel: *schame* als eine innere Instanz des Protagonisten, die strengere Wertmaßstäbe anlegt, als es die äußere Gesellschaft bzw. die strafende Instanz tut.³⁶

Dieses Phänomen lässt sich sowohl anhand der Darstellung von Erec als auch der von Parzival belegen: Beide werden nach ihrer persönlichen Krise aufgefordert, den Artushof zu besuchen, und es wird klar, dass die höfische Gesellschaft ihnen keinerlei Restriktionen auferlegt, die Ehre der beiden Artusritter also nicht angezweifelt wird. Erec und Parzival stellen allerdings selbst

³⁴ David N. Yeandle, »*schame*: im Alt- und Mittelhochdeutschen bis um 1210. Eine sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Herausbildung einer ethischen Bedeutung, Heidelberg 2001, XII.

³⁵ Ebd., 166.

³⁶ Jan-Dirk Müller, »Scham und Ehre. Zu einem asymmetrischen Verhältnis in der höfischen Epik«, in: Katja Gvozdeva, Hans Rudolf Velten (Hrsg.), *Scham und Schamlosigkeit. Grenzverletzungen in Literatur und Kultur der Vormoderne*, Berlin, Boston 2011 (TMP 21), 61–97. Zu diesem Komplex vgl. auch David N. Yeandle, »Shame in Middle High German Literature: The Emotional Side of Medieval Virtue«, *Euphorion* 99 (2005), 295–321; ders. (wie Anm. 34); ders., »The Concept of shame in Wolfram's *Parzival*«, *Euphorion* 88 (1994), 302–338; ders., »Schame in the Works of Hartmann von Aue«, in: Volker Honemann u. a. (Hrsg.), *German narrative literature of the twelfth and thirteenth centuries. FS Roy Wisbey*, Tübingen 1994, 193–228.

strengere Ansprüche an sich und verweigern daher den Besuch am Hof: Erec fühlt sich »sô unhovebære, daz ich wol hoves enbære« (V. 5064f.),³⁷ und Parzival schämt sich noch zu sehr: »ich schame mich noch sô sêre, / ungeru ich gein in kêre« (696, 3f.).

Scham tritt hier also gewissermaßen zusätzlich zu den äußeren strafenden Instanzen als persönliche Selbstreflexion hinzu:

Sie ist nicht mehr primär gesellschaftsbezogen, Reaktion auf die anderen, sondern bezeichnet ein Selbstverhältnis, das zwar noch der Bestätigung durch die anderen bedarf, aber deren Urteil durch das eigene strengere Urteil ersetzt.³⁸

Müller stellt abschließend bei Parzival eine »Diskrepanz des individuellen und des kollektiven Urteils (an dem sich die Scham doch orientieren müsste)« fest und endet mit der Frage, was »unter diesen Bedingungen mit dem Entwurf einer idealen höfischen Gesellschaft«³⁹ werde.

Bezieht man diese Überlegungen auf die Frage, wie der höfische Ritter korrekt mit *spot* und *drô* umgeht – anstatt sich zu einer Reizrede hinreißen zu lassen –, so können hier möglicherweise verschiedene Fäden zusammengeführt werden. Wo Hartmann den Begriff noch meist in seiner ursprünglichen Bedeutung verwendet, also eng an die Dichotomie von Scham (Schande/Schmach) vs. Ehre geknüpft, bringt Wolfram eine weitere Bedeutungsdimension ins Spiel: »Scham wird hier als Gegenmittel gegen törichtes Benehmen empfohlen.«⁴⁰ Interessanterweise kommt dieses neuartige Bedeutungsspektrum des Schambegriffes auch bei Chrétien nicht vor und scheint alleine auf Wolfram zurückzugehen, was die Forschung bisher allerdings nur oberflächlich zur Kenntnis genommen hat:⁴¹

Es handelt sich in diesem Fall eher um die Anwendung eines inneren Wertmaßstabs des Anstands als um eine Reaktion aus Furcht vor den Folgen der öffentlichen Schmach. So-

³⁷ Vgl. hierzu auch Müller (wie Anm. 36), 77.

³⁸ Ebd., 93; vgl. hierzu auch Jean Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris 1997, 9f., sowie Peter von Moos, »Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne«, in: ders., *Rhetorik, Kommunikation und Medialität. Gesammelte Studien zum Mittelalter*, Bd. 2, hrsg. von Gert Melville, Berlin 2006 (Geschichte: Forschung und Wissenschaft 15), 307–430, hier: 384: »Wenn es besser ist, sich vor Menschen zu blamieren, als im Herzen und vor Gottes Auge zu sündigen, so wird der Mangel an Scham zu einem Prinzip, nicht als Schamlosigkeit (*impudeur*), sondern als Schamenthobenheit (*apudeur*).«

³⁹ Beide Zitate Müller (wie Anm. 36), 93.

⁴⁰ Yeandle (wie Anm. 34), 140.

⁴¹ Vgl. ebd., 234f.

mit hält diese verinnerlichte Scham Gawan von tadelnswertem bzw. falschem Handeln ab und stellt einen Teil seiner *zuht* dar.⁴²

Indem der Held sein eigenes Handeln vorausschauend überwacht, um Peinlichkeiten im Voraus zu vermeiden, erkennt er sich selbst und wird sich der eigenen Identität in Abgrenzung zur Gesellschaft bewusst. So wird auch anhand von Parzivals Erkenntnisprozess deutlich, dass die Scham letztendlich stellvertretend für die Reflexion des eigenen Verhaltens steht.⁴³

Je mehr Parzival über seine eigene Identität erfährt und sich selbst erkennt, desto klarer erkennt er die Vergehen, derer er sich schuldig gemacht hat. Als er im Gespräch mit Trevrizent seine Schuld vor sich und seinem Gegenüber eingesteht, ist die Folge dieser Selbstreflexion einerseits seine große Scham, andererseits liegt gerade in diesem Schamgefühl der Schlüssel zur persönlichen Entwicklung bzw. Selbsterkenntnis und zur Motivation, es in Zukunft besser zu machen – und zwar nicht gerade so viel besser, bis ihn die Gesellschaft wieder akzeptiert, sondern bis er sich selbst akzeptieren kann und sich selbst wieder für gesellschaftsfähig hält. Versteht man Scham auf diese Weise, so ist es nur plausibel, dass sie als Kardinaltugend ritterlicher *hövescheit* gilt, denn auch »Höflichkeit muß die Reflexivität gegenseitigen Verhaltens einbeziehen.«⁴⁴

Hartmanns Provokationstheorie (der Streit ist von der Reaktion des Angegriffenen abhängig) wird von Wolfram insofern weiterentwickelt, als er im Zusammenhang mit Provokationen die *schame* als die Eigenschaft schlechthin darstellt, die den Ritter dazu veranlasst, sich nicht plump provozieren zu lassen, sondern stattdessen einen besonneneren Weg zu wählen. Er führt dies exemplarisch an Gawan vor, der von Keie provoziert wird. Dieser wirft Gawan vor, so sanftmütig wie seine Mutter zu sein, wo er doch eigentlich seinem Vater nachstreben und ohne Zögern sofort in jeden Kampf reiten sollte. Nun kommentiert der Erzähler Gawans Reaktion auf die infame Beleidigung und hebt dessen Verhalten auf eine allgemein vorbildhafte Ebene:

sus was der wol gelobte man
gerant zer blôzen sîten an
mit rede: er kunde ir gelten niht,
als wol gezogenem man geschiht,

⁴² Yeandle (wie Anm. 34), 143.

⁴³ Vgl. auch Irmgard Gephart, *Das Unbehagen des Helden. Schuld und Scham in Hartmanns von Aue ›Erec‹*, Frankfurt a.M. 2005 (Beiträge zur Mittelalterforschung 8), 21: »Dabei setzt die Scham ein entwickeltes Ichgefühl voraus, das sich [...] seiner selbst positiv oder, im Falle der Scham, negativ bewußt werden kann.«

⁴⁴ Haferland (wie Anm. 1), 174.

dem scham versliuzet sīnen munt,
daz dem verschamten ist unkunt. (299, 13–18)

So wurde dieser hochgelobte Mann an der ungedeckten Flanke attackiert mit Worten. Er konnte sie nicht vergelten, wie das einem wohlgezogenen Mann leicht geschieht, wenn ihm Scham den Mund verschließt: demjenigen, der seinen Sinn für Scham verloren hat, ist so etwas unbekannt.

Es geht Gawan nicht im Geringsten darum, den Kampf zu vermeiden, denn er rüstet sich augenblicklich und siegt gewohnheitsmäßig. An seinem Verhalten – wie auch an den eingestreuten Erzählerkommentaren – wird hingegen die sehr ambivalente Wahrnehmung des traditionellen Aventüre-Systems deutlich. Zwar bereitet Hartmann dies teilweise schon vor, doch treibt Wolfram die Kritik an diesem System auf die Spitze und nutzt hierzu vielfach die Szenen, in denen es auf den richtigen Umgang mit *drô* und *spot* ankommt.

Mittels der kampfeinleitenden Reizreden führt Wolfram exemplarisch vor, dass es nicht mehr notwendig ist, sich als Ritter dem traditionellen Schema gemäß naiv provozieren zu lassen und sich daraufhin blindlings in den Kampf zu stürzen, wie es Parzival mustergültig vorführt. Der Ritter nämlich, der sich ›schämt‹, also sein eigenes Handeln selbstreflexiv und vorausschauend analysiert und seine Selbsteinschätzung nicht ausschließlich von der Wertung der Gesellschaft abhängig macht, sondern sich selbst sogar strengeren, eigenen Wertmaßstäben unterstellt, hat sich natürlich weit von einem heldenepischen Typus entfernt – um nicht zu sagen: emanzipiert. Hier ist offenbar das traditionelle Aventüre-System in die Kritik geraten oder wird zumindest ausgesprochen ambivalent wahrgenommen.

Auch bei Hartmann klingt diese Kritik schon deutlich an, doch sind seine Protagonisten noch vornehmlich auf *prîs* bedacht. Als Iwein gegen Gawan kämpft, klagt der Erzähler zwar ausufernd darüber, dass diese beiden Ritter gegeneinander antreten, doch bleibt es bei der üblichen Konsequenz: »des wouchs ir êre und ir heil« (V. 7208). Das traditionelle System wird zwar bemängelt, aber als naturgegeben hingenommen: Ehre und *prîs* wachsen prinzipiell mit jedem gewonnenen Zweikampf.

Bei Hartmann ist auch die Ritterschaft um der Frauen willen schon vorgegeben,⁴⁵ doch handelt es sich zumeist um die geliebte Ehefrau, wohingegen die wichtigsten Protagonisten im *Parzival* grundsätzlich auf jegliche Form der Minne aus sind. Nicht notwendigerweise muss die eigene Ehefrau zum Ziel der Be-

45 »nû durch wen möhte ein biderbe man / gerner wiriden sīnen lîp / danne durch sîn biderbe wîp« (*Iwein*, V. 2860–63).

gierde werden und eine Ehe hindert den Ritter auch nicht daran, einer anderen Frau zuliebe in den Kampf zu ziehen. Besonders Gawan wird als Minneritter schlechthin dargestellt, lässt auf seinem Weg gebrochene Herzen zurück und kann nur durch die Vereinigung mit Orgeluse sein persönliches Glück finden (523, 22–25).

Wolfram legt insgesamt großen Wert auf die Darstellung der Frauen, deren Wahrnehmung der Kämpfe sowie auf die Wirkung der Ritter auf das andere Geschlecht, außerdem problematisiert er an vielen Textstellen die bitteren Konsequenzen, die das ritterliche Aventüre-System für die Frauen mit sich bringt. Damit geht Wolfram insofern einen Schritt weiter als Hartmann, als er alternativ zum archaischen Haudegen, der seinen Gegner grundsätzlich auch erschlägt und stets auf den eigenen Tod gefasst sein muss (man denke an die Todesfälle Gahmuret, Schionatulander, die drei Söhne des Gurnemanz und die vielen Frauen, die daraufhin wiederum an gebrochenem Herzen verstarben), mit seiner Darstellung von Gawan ein alternatives Modell vorführt: nämlich das eines Ritters, der den Frauen *vreude* bringt, der sich nicht blindlings in den Kampf stürzt, d. h. sein Leben riskiert, sondern der darüber hinaus – ohne weibisch oder feige zu wirken – Konflikte manchmal auch mit friedlichen Mittel zu lösen vermag. Ein solcher Ritter kalkuliert sorgfältig und kann unnötige Kämpfe durch Dialoge mit dem Gegner vermeiden oder zumindest das Risiko des Kampfes adäquat einschätzen und über die richtige Taktik nachdenken. Die Grundlage für die nötige innere Verfassung bildet dabei die *scham*, die ihn dazu befähigt, seine Reaktion auf *drô* und *spot* besonnen abzuwägen (»scham gît prîs ze lône«; *Parzival* 319, 9). Dieser Ritter hat das Berufsrisiko ›Tod‹ auf ein Minimum reduziert; seine Heldenhaftigkeit büßt er aber nicht ein, weil er sich im Angriffsfall resolut verteidigt und seinen Gegner unterwirft.⁴⁶

Parzival hingegen repräsentiert den traditionellen Typus *par excellence*, die Negation all der positiven, neuartigen und ungewöhnlichen ritterlichen Eigenschaften, die Gawan aufweist. Zu Anfang verkörpert er einen unkontrolliert-egoistischen Kampfesozorn und erschlägt in unreflektierter Gier nach der Rüstung seinen Verwandten Iders – von *scham* (d. h. Reflexion des eigenen Verhaltens) keine Spur.⁴⁷ V. a. spricht Parzival zu wenig und agiert meist nach der

⁴⁶ »Gawan, der Kämpfe vermeidet und nur kämpft, wenn er damit etwas erreicht, beeindruckt bereits im *Conte du Graal* durch sein diplomatisches Geschick. Wolfram hat das noch verstärkt und hat Gawans Fähigkeit, Gegensätze zu überwinden, Konflikte zu lösen und Menschen miteinander zu versöhnen, zum Zentrum seiner Gawan-Konzeption gemacht«; Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart⁸2004 (Sammlung Metzler 8), 151.

⁴⁷ So konstatiert auch Bumke (wie Anm. 14), 91f., dass Parzival selbst weniger um Weisheit bemüht, sondern stattdessen »sein ganzes Interesse [...] auf Kühnheit und Kampf« gerichtet ist.

Devisen ›Taten statt Worte‹. Positiv wirkt sich dabei zwar aus, dass er sich selbst nicht auf die Ebene des Schimpfens herablässt, doch begeht er (wie schon in der Gralsburg) immer wieder den Fehler, gar nicht zu sprechen und stattdessen ohne zu zögern mit jedem zu kämpfen, der ihm vor sein Visier kommt, sei es Feind, Freund oder Bruder.⁴⁸ Daran wird deutlich, dass die Ignoranz einer Provokation ebenfalls als inadäquater Umgang mit unhöfischer Provokation gewertet werden muss, da das Nicht-Sprechen vielmehr schwerwiegende Katastrophen nach sich zieht, wie beispielsweise den Kampf gegen den eigenen Bruder.

Hier lässt sich dann auch die letzte wichtige Funktion der Reizreden ablesen: Sie ermöglichen, das unerkannte Gegenüber zu identifizieren – sei es entweder, um sich gegenseitig als lange gesuchte Erzfeinde zu erkennen oder auch den Kampf gegen einen Freund oder Verwandten vermeiden zu können.⁴⁹

Die Stimme ist in der Literatur des Mittelalters als Ausdruck der Identität und somit Erkennungsmittel eingesetzt. Sie kann eine *veritas* offenbaren, die durch Kleider und Worte verborgen wird. Die verfälschte Stimme, die verstellte Stimme [...] gibt es nicht. Wenn Identität unter Bekannten verheimlicht werden soll, dann durch Schweigen, durch ›Verbergen‹ der Stimme.⁵⁰

Dadurch, dass er viel zu ihm sagt, erkennt Keie Erec an seiner Stimme, ohne dass dieser seinen Namen genannt hat (V. 4851–57).⁵¹ Parzivals Sprachlosigkeit hingegen führt ihn konsequenterweise wiederholt in die katastrophale Situation, seinen Gegner nicht rechtzeitig zu erkennen, unwissentlich einen Verwandten zu töten und somit schwere Sünden auf sich zu laden.⁵²

Man könnte angesichts der vorliegenden Ergebnisse versucht sein, eine Entwicklung des ritterlichen Verhaltenskodex anzunehmen, wie sie Norbert Elias in seinem *Prozeß der Zivilisation* entworfen hat.⁵³ Auf die hier untersuchten

48 »Parzival fragt nicht lange danach, wer die Ritter sind, die er trifft, sondern schlägt einfach los. Vom ersten Kampf, gegen Ither, bis zum letzten, gegen Feirefiz, bleibt er blind für die Identität seiner Gegner«; Bumke (wie Anm. 14), 149.

49 Vgl. Urscheler (wie Anm. 17), 236: »Erst die *höveschheit* macht die Anagnorisis, das Erkennen von Verwandtschaft möglich.«

50 Schnyder (wie Anm. 25), 31.

51 Vgl. ebd., 30f.

52 Vgl. hierzu auch Bumke (wie Anm. 14), 95: »Die Beliebtheit und moralische Indifferenz von Parzivals Kämpfen ist gepaart mit einer charakteristischen Blindheit für die Identität seiner Gegner. In den meisten Fällen weiß Parzival nicht, gegen wen er kämpft; und es scheint ihm auch gleichgültig zu sein.«

53 Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 2: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Frankfurt a. M. 1978.

Texte bezogen könnte man etwa von dem heroisch exorbitanten Krieger in der Heldenepik ausgehen, der für die Vermehrung des eigenen Ruhmes kein Risiko scheut und kompromisslos den eigenen Untergang zelebriert. Im Zuge der ›Verhöflichung‹ des Kriegers, der allgemeinen Verfeinerung der Sitten und Affektsublimierung könnte sich dann zunächst das klassische Aventüre-System ausgebildet haben, in welchem der Krieger seine Kampfeslust in Friedenszeiten alternativ im Turnier oder der Aventüre-Fahrt ausleben kann. Der oben skizzierte Gegenentwurf des Ritters, wie Gawan ihn bei Wolfram repräsentiert, wäre dann als nächste Entwicklungsstufe der ritterlichen Ideologie anzunehmen, die das klassische Aventüre-System ablöst und schließlich in ein Verhalten mündet, das durch gesteigerte Affektkontrolle und Kompromissbereitschaft, Friedfertigkeit und Selbstreflexion (*scham*) gekennzeichnet ist – eine Entwicklung also, bei der sich (bedingt durch zunehmend friedlichere und ›zivilisiertere‹ Lebensumstände) der äußere Krieg mehr und mehr in einen inneren Kampf wandelt, in einen inneren Konflikt mit den eigenen Affekten und unwillkürlichen Reaktionen, die es immer stärker zu reflektieren und zu kontrollieren gilt (Stichwort: Selbstzwang).

Bekanntlich verlaufen Entwicklungsprozesse in den seltensten Fällen linear, und besonders in Bezug auf das literarische Heldenbild ist ein ausgeprägtes Nebeneinander von Alt und Neu zu beobachten. Dennoch erleidet das traditionelle Ritterideal in der klassischen Blütezeit definitiv einen Bruch bzw. verändert sich.⁵⁴ Wolfram nimmt Hartmanns Bild auf, entwickelt es weiter und führt an Parzival und Gawan zwei konträre Prinzipien vor, ohne jedoch das eine auf- und das andere abzuwerten, denn selbst Gott lässt sich von Parzivals Verhalten nicht davon abhalten, ihn am Ende zu erlösen und zum Gralskönig zu befördern.

Deshalb ist es an dieser Stelle noch nicht angezeigt, ein ›neues‹ Ritterideal zu veranschlagen oder eine kontinuierliche Entwicklung des Idealbildes anzunehmen; in den Texten lässt sich aber eine ambivalente Wahrnehmung der bisherigen Verhaltensnormen und Ideale eindeutig belegen. Besonders am Beispiel der kampfeinleitenden Reizreden reflektieren Wolfram und Hartmann die angemessene Reaktion auf *spot* und *drô* und somit auch das in der zeitgenössischen Literatur transportierte Ideal des ritterlichen Verhaltens.

⁵⁴ Ob es sich hierbei um eine Entwicklung oder vielmehr um parallel existierende verschiedene Heldenentwürfe handelt, müsste in einer breiter angelegten Untersuchung geklärt werden, die ich mir an anderer Stelle vorbehalten möchte.

6 Schluss

Im Vergleich zur Heldendichtung begegnen die Reizreden im Artusroman zwar in reduzierter und zurückgebildeter Form (teils fallen sie auch ganz weg), aber dennoch erfüllen sie noch immer wichtige Funktionen. Hier ist als erstes die Benennung der Gründe des Konflikts hervorzuheben, die auf der Figurenebene der rechtlichen Absicherung dient und außerdem dem Rezipienten das Textverständnis erheblich erleichtert.

Es konnte gezeigt werden, dass die Kampfreden, die von der Forschung wiederholt als topische Schmuckelemente bzw. ritualisierte Gesprächsschemata ohne inhaltliche Relevanz verkannt wurden, tieferliegende Funktionen erfüllen. Diese erschließen sich oftmals nur durch die vom Autor präzise eingesetzten Performanz-Signale, mittels derer die Reizreden eine klare Sinnstruktur erhalten. Überliest man solche Regieanweisungen (wie oft bei einem rein literaturwissenschaftlichen Ansatz geschehen, der sich ausschließlich auf der Textebene bewegt und die Performativität der Aufführungssituation nicht berücksichtigt), erscheinen die Textstellen durchaus missverständlich und unklar. Der Grund hierfür liegt aber darin, dass sie eben v. a. *ex negativo* der exemplarischen Darstellung höfischen Sprechens dienen, dass sie zeigen, wie man *hövesch* mit Provokation, also mit *drô* und *spot* umgehen sollte.

Negativbeispiele sind meist Zwerge und Riesen, die sich durch ihre unhöfischen Beschimpfungen selbst disqualifizieren. Auf *drô* und *spot* mit ›Taten statt Worten‹ zu antworten, stellt sich als problematisch heraus, da dieses Verfahren Parzival großes Unheil bringt und sonst meist von unhöfischen Figuren angewandt wird. Eine angemessene Reaktion ist bei Hartmann entweder der höfisch-indirekte Spott oder das Ignorieren des unqualifizierten Gesprächspartners. Bei Wolfram kommt darauf aufbauend noch die *scham* als innere Geisteshaltung hinzu, die dem Ritter »sînen munt versliuzet« (*Parzival*, 299,17), ihm aber somit ermöglicht, sich selbst zu erkennen, zu reflektieren und sich unabhängig von einer äußeren strafenden Instanz eigene Verhaltensmaßstäbe anzueignen.

Demzufolge erfüllen die Reizreden also weitere differenzierte Funktionen: Sie dienen primär der Figurencharakterisierung, indem sie *hövescheit* und Menschlichkeit als vorbildliche ritterliche Werte demonstrieren; sie ermöglichen das Erkennen des Gegners und somit die Vermeidung unnötiger Kämpfe, wodurch die Anzahl der Toten und somit das ritterliche ›Berufsrisko‹ auf ein Minimum reduziert werden können.

Bei Hartmann schon vorgebildet, wird besonders bei Wolfram anhand der Kampfszenen ein alternatives Modell vorgeführt, nach welchem der Held als Ritter existieren kann, ohne dass in der Folge reihenweise Frauen entweder zu

Witwen werden oder an gebrochenem Herzen sterben. Wolfram legt gewissermaßen den Finger in die Wunde des traditionellen Ritterideals – und zwar äußerst publikumswirksam. Gerade die »guotiu wîp« (827, 25), die persönlich massiv unter der unwillkürlichen Gewalt des Rittertums zu leiden haben, spricht Wolfram wiederholt als Rezipientinnen an und liefert mit seiner Heldendarstellung eine weniger leidvolle und dennoch ruhmreiche Alternative. Auch dass er die Geschichte zu Ende gebracht hat, sei »durch ein wîp« geschehen, die ihm nun »süezer worte jehn« muss (827, 29f.).