

Körper – Bewegung – mediale Erziehung im höfischen Roman

NADIA GHATTAS

2004: Der metrosexuelle Mann ist ›in‹.¹ Er ist männlich, muskulös und spielt – zumindest in der Originalversion – Fußball. Parallel dazu geht er gerne shoppen, kennt die neuesten Trends der extravaganten Modelabel und berät seine Frau bei der Wahl der richtigen Pflegeserie. Die eigene hat er längst gefunden: Seine Haut ist fein und gepflegt trotz seines kampfbetonten, schweißtreibenden Berufs. Das Original heißt Beckham und gehört, um die Sache rund zu machen, zur Crème de la Crème der VIPs.

1204: Hängt der Status des einzelnen Jugendlichen heute massiv vom richtigen Modelabel ab und zeigt die exklusive Markierung die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Berufs- und Gesellschaftsschicht an, dann handelt es sich dabei letztlich nur um »vestimentäre Codes«², durch die man auf die repräsen-

1 Der Begriff ›metrosexuell‹ hat innerhalb knapp eines Jahres eine erstaunliche Karriere hinter sich gebracht: Fand man im Juli 2003 über die Suchmaschine Google noch 143 Treffer (www.stefan-weigand.de/blog/archives/000031.html), so sind es heute, im Mai 2004, über 2500 Treffer. Dabei erblickte das Wort bereits 1994 in Mark Simpsons Artikel *Meet the Metrosexual* das Licht der Welt. Der englische Schriftsteller und Kolumnist schuf den Neologismus als satirischen Kommentar zum Einfluss von Konsum und Medien auf das traditionelle Bild des Mannes. (Vgl. Simpson 1994) Knapp zehn Jahre später steht er als griffiges Label für den ›neuen Mann‹ im Scheinwerferlicht. Als Mischung aus ›Softie und Macho‹ frönt er einerseits den sogenannten ›typisch weiblichen‹ Leidenschaften wie Körperpflege, Styling und Make-Up, ist aber dennoch heterosexuell und will auf das Bier unter Kollegen nicht verzichten. Der metrosexuelle Mann wurde schnell von der Wirtschaft als kräftiges Zugpferd für einen neuen Absatzmarkt entdeckt und mittlerweile auch in der ARD-Talkshow ›Schreinemakers‹ auf seine Existenz hin verifiziert (›Metrosexuell – Wie schwul darf ein Heteromann sein?‹, 12. Januar 2004).

2 Vgl. ausführlicher zur Verknüpfung von Kleidung und Identität in der mittelalterlichen höfischen Literatur Krass (2004).

tative Funktion prächtiger fürstlicher Kleidung oder Rüstung vergangener Zeiten blicken kann. Denn auch die adlige Gesellschaft des mittelalterlichen Europa pflegt die Kultur der Körper: Mit einer wiedererkennbaren, repräsentativen Gestik, mit dem Wissen, wie man sich bewegt, wer voran geht, wer hintendrein, wer wem den Mund zum Kuss reicht, führt die adlige Elite ihren politischen und gesellschaftlichen Status vor.³ Auch die repräsentative Funktion der Kleidung, der teuren, exklusiven Accessoires weist Übereinstimmungen mit der aktuellen Bedeutung der Mode als Statussymbol auf. Noch deutlicher als die Kleidung verweist jedoch im höfischen Roman der weiße Glanz der Körper immer wieder auf die fürstliche Herkunft: Als Gawan beispielsweise – im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, einem Versroman des 13. Jahrhunderts – mit großem Tross zu einem Zweikampf reist,⁴ demonstrieren allein seine Schönheit und Körperhaltung, dass die Beobachtenden es nicht – wie auf den ersten Blick vermutet – mit einem reichen Kaufmann, sondern mit einem hochadligen Ritter zu tun haben.⁵ Ein weiteres, ebenso deutliches Indiz für eine adlige Herkunft bietet die *Bewegung* der Körper. So zeigt sich etwa Isoldes fürstliche Abstammung in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* nicht nur durch die Kostbarkeit ihres Umhangs; die modische Art, mit der sie die Tasselschnur ihres Mantels mit einem Finger hält, macht ihren Stand augenfällig.⁶

Bewegungsmuster sind, so vermittelt uns die höfische Literatur, entscheidende Kommunikationsmittel der höfischen Gesellschaft, sowohl nach innen wie auch nach außen. Auch in der zeitgenössischen didaktischen Literatur wird der Adel immer wieder angehalten, seinen Körperausdruck zu überprüfen: Die junge Dame wird angewiesen, keine großen Schritte zu machen und sich beim Reiten so zu drehen, dass sie den Pferdekopf im Blick hat. Der junge Ritter soll beim Reden nicht gestikulieren, zu Pferd nicht ungestüm auf die Damen zusprennen und in der Herberge nicht herumschreien.⁷

3 Wenn Königin Guinover als literarisches Pendant der zeitgenössischen Herrscherin ihre Schwägerin, die Königin von Frankreich, mit einem Kuss auf den Mund begrüßt (vgl. Meleranz: Vers 2798-2807), offenbart diese Geste die Zugehörigkeit zur gleichen Schicht ebenso, wie heute das wiederholte Faust auf Faust schlagen das Begrüßungsritual einer bestimmten Peergroup bestimmt.

4 Vgl. *Parzival* (Vers 352, 1-26).

5 So sicher ist die Verknüpfung der Geste mit der Aussage, so groß die repräsentative Macht der Körperpraxis, dass sie zum Mittel der Täuschung werden kann: Als Siegfried im Nibelungenlied König Gunthers Steigbügel hält, setzt er damit ein weithin sichtbares und glaubwürdiges Zeichen seiner vermeintlichen Unterlegenheit, das selbst Brünhild, die ihn als mächtigen Königssohn kennt, von Gunthers Lehnsherrlichkeit überzeugt. (Vgl. Nibelungenlied: Vers 396-398)

6 Vgl. *Tristan* (Vers 10935-10939).

7 Vgl. *Der Welsche Gast* (Vers 1031f, 1035-38, 1055ff, 1039-42, 911-26). Auch im höfischen Roman ist die Darstellung des angemessenen Bewegungsverhaltens gerade im Hinblick auf junge Adlige auch als Handlungsanweisung zu le-

Die beiden vorgestellten Sphären repräsentativer Körperkommunikation, genuin adlige Schönheit und geforderte Affektkontrolle, betreffen Männer und Frauen gleichermaßen. Das in der Affektkontrolle geforderte Zügeln der körperlichen Reaktionen steht jedoch einem anderem Bewegungsmuster gegenüber, aus dem zumindest der männliche Adel einen bedeutenden Teil seiner ständischen Selbstvergewisserung bezieht: dem Kampf. Auf den folgenden Seiten möchte ich zunächst Facetten gelebter und inszenierter Kampfbewegung auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede überprüfen. In einem zweiten Teil werden Beobachtungen zu medialen Aspekten der affektkontrollierenden und der agonalen Bewegungsform im höfischen Roman im Zentrum stehen.

Die kämpferische Leichtigkeit des Seins?

Der Adlige des 12. und 13. Jahrhunderts muss zwei konträren Anforderungen gleichermaßen kompetent begegnen: Dem aggressiven Bewegungsmuster des Kampfes, das sein physisches Überleben sichert und dem Muster der Bewegungskontrolle, das das soziale Überleben in immer größerem Maß beeinflusst. Vorrang hat – zumindest soweit wir aus der literarischen Darstellung heraus beurteilen können – in der Vorstellungswelt der jungen Adligen zunächst jene Anforderung, die dem jugendlichen Bewegungsdrang am meisten entspricht:

»Ich fühlte mich niemals glücklicher, als wenn ich in Gedanken zu Pferde saß und den Schild hoch an den Hals nahm und die Lanze, wie es sich gehört, unter den Arm schlug und mich das Pferd mit einem Sprung nach vorn trug. So ließ ich die Schenkel [des Pferdes] fliegen: meine eigenen konnte ich so biegen, dass ich das Pferd mit den Sporen weder zu weit hinten noch zu weit vorn schlug, sondern eine Fingerbreit hinter dem Steigbügel; neben der Mähne flogen die Beine: im Sattel glänzte ich, als ob ich gemalt gewesen wäre, so hätte es für einen Beobachter ausgesehen. Meine Haltung war ausgezeichnet und machte mir keine Mühe.« (Gregorius: Vers 1593-1614; Übersetzung, N.G.)⁸

sen: »Sint die aventure niht wâr, si bezeichnet doch vil gar/waz ein ieglich man tuon sol/der nâch vrûmkeit will leben wol«. »Wenn auch die Aventiuren Fiktionen sind, zeigen sie doch deutlich auf, was ein jeder Mann tun soll, der mit Anstand leben möchte.« (Der Welsche Gast: Vers 1743-1746)

- 8 »Mînen gedanken wart nie baz/dan sô ich zorse gesaz/und den schilt ze alse genam/und daz sper als ez gezam/und daz ndern arm geslouc/und mich daz ors von sprunge truoc./sô liez ich schenkel vliegen:/die kunde ich sô gebiegen/daz ich daz ors mit sporen sluoc/weder zen lanken noch in den buoc;/dâ hinder eines vingers breit/dâ der surzengel ist geleit/neben der mane vlugen diu bein:/ob des sateles ich schein/Als ich waere gemâlet dar,/ders môte hân genommen war./mit guoter gehabe ich reit/ânes lîpes arbeit« (Gregorius: Vers 1593-1614). Kämpferische Fähigkeiten sind nicht nur für den literarischen Helden ein Mittel

Den Anschein von Mühelosigkeit und den bewundernden Blick der Öffentlichkeit, kurz: Sich selbst als idealen Ritter erträumt sich der junge Adlige Gregorius aus dem gleichnamigen Legendenroman des 12. Jahrhunderts in der Abgeschiedenheit des Klosters. Er ist nicht der einzige Protagonist der höfischen Literatur, dem es so geht: Das Ausziehen auf *aventure*, auf Abenteuer, in denen sich der junge Ritter im Kampf bewähren will, ist konstitutiv für die Gattung des höfisch-arthurischen Romans. Deutlicher als in der Schilderung vieler dieser *aventuren* sehen wir allerdings durch die Augen Imads ad-Din, eines Zeugen des Massakers vor Akkon am 4. Juli 1187, wie der gelebte Kampf in der Schlacht ausgesehen hat:

»Die Toten lagen weithin über Berg und Tal zerstreut [...] Ich hatte die Köpfe fliegen und die Augen sich verdrehen sehen. Ich sah sie da liegen, nackt oder in zerfetzten Kleidern, mit [...] abgeschnittenen Köpfen, Füßen, Nasen und sonstigen Extremitäten, mit ausgestochenen Augen, aufgeschnittenen Leibern.« (Milger 1988: 213)

Der Zustand der Toten lässt Rückschlüsse auf die Wucht und Aggressivität der Bewegungen zu, die der Schwertkampf als raumgreifende, mit hohem Kraftaufwand verbundene Hiebfechtkunst erfordert. Dementsprechend entfaltet sie ihre Wirkung weniger durch die Präzision ihrer Schläge als durch deren Wucht.⁹ Für die Zurschaustellung eleganter Bewegungen bleibt hier keine Zeit: Nur das instinktive Ausspähen und ungehemmte Ausnutzen der gegnerischen Blöße sowie die eigene Schnelligkeit sichern in der Schlacht das Überleben. Damals wie heute ist es daher für einen Kämpfer entscheidend, seine leibliche Motorik über Jahre hinweg so zu trainieren, dass das in den Körper eingeschriebene Wissen gleichsam ohne Zutun des Verstandes situationsgebunden reaktiviert werden kann: Die »Intelligenz des Leibes« muss statt der

der ständischen Selbstvergewisserung, sondern dies gilt ähnlich für den ganzen adligen Stand. Zum zwiespältigen Verhältnis von Kampf und Affektkontrolle als Mittel der Standesidentifikation des Adels vgl. auch Elias (1997).

- 9 Aber nicht nur in der Schlacht sind Verluste zu beklagen. In der bis ins 14. Jahrhundert üblichen Form des Turniers – einem schlachtenähnlichen Kampfes zwischen zwei Parteien mit manchmal stumpfen, meist aber scharfen Waffen – geht es häufig um Kopf und Kragen. Bereits 1130 versucht daher das Konzil von Clermont die Abhaltung jener »abscheulichen Märkte und Jahrmärkte« zu verhindern, auf denen »Ritter sich nach ihrer Gewohnheit zusammenfinden, um ihre Kräfte und ihre Kühnheit zu messen, was oft zum Tode von Männern und zu großer Gefahr für die Seelen führt« (vgl. Contamine 1997: 1114). Den getöteten Rittern wird ein christliches Begräbnis verweigert, aber ohne Erfolg. Die in der Schwertkampftechnik übliche Favorisierung des wichtigen Hiebes verstärkt sich im Lauf des 12. Jahrhunderts. Im Übergang zum 13. Jahrhundert entwickelt sich das ehemals einhändig geführte Schwert zum Eineinhalb-Händer und schließlich zum Bi-Händer. Die zunehmende Panzerung und die wachsende Größe des Schwertes erschweren ein präzises, kleinräumiges Agieren. (Vgl. Contamine 1989: 325)

»Intelligenz des Verstandes« reagieren. Die Spur dieser motorischen Anforderung lässt sich bis in die höfischen Romane hinein verfolgen.

Ein prägnantes Beispiel für die schlafwandlerische Sicherheit einer ausgebildeten Motorik findet sich wieder in Wolframs *Parzival*: Der junge Ritter Parzival, frisch verheiratet, aber bereits wieder von seiner Frau getrennt, erblickt eines Wintermorgens drei Blutstropfen im Schnee. Das Weiß des Schnees wird zur Haut, die Blutstropfen zu Wangen und Kinn: Vor Parzivals innerem Auge scheint das Angesicht Condwiramurs auf und nimmt seine Gedanken völlig gefangen:

»Als er nämlich die Blutstränen sah auf dem Schnee, der war ganz weiß, da dachte er: ›Wer hat so viel Kunst in diese Farbe gelegt, daß sie so sehr leuchtet? Cundwir âmûrs, diese Farbe kann sich wahrhaftig dir vergleichen.« [...] Er versank mehr und mehr in Gedanken (*sus begunde er sich verdenken*), ganz ohne Bewußtsein hielt er schließlich.« (Parzival: Vers 282, 24-283, 17; Übersetzung Knecht 1993)¹⁰

Die Artusritter, die von dem naheliegenden Zeltlager hinüberschauen, deuten die Haltung des Gepanzerten als Herausforderung und stellen ihn nacheinander zum Zweikampf. Doch Parzival, in Gedanken verloren, nimmt seine Gegner nicht wahr. Erst als sich sein gut trainiertes Schlachtross von selbst dem Feind zuwendet und Parzival die Blutstropfen aus dem Blick verliert, beginnt er zu agieren:

»Der kühne Segrामors warf sein Pferd herum, um es in Stellung zu bringen. Da wandte sich auch der Kastilianer, auf dem Parzival saß, der Schöne, immer noch völlig abwesend, und nun stand das Pferd über dem Blut: Sein Blick wurde so davon abgekehrt. Das geschah zu seinem Ruhm; denn sobald er nichts mehr von den Tränen sah, *vrou Witze im aber sinnes jach*.« (Parzival Vers 288, 5-14)¹¹

Nachdem die Reflexe des Pferdes Parzivals Blick von den Blutstropfen abgezogen haben, reagiert nun in Sekundenschnelle die motorische Intelligenz des Helden.¹² Er sticht den Ritter aus dem Sattel und wendet sich erneut wie in

10 »Do er die bluotes zâher sach/ûf dem snê (der was al wîz),/dô dâhter ›wer hât sînen vlîz/gewant an diese varwe clâr?/Cundwîr âmûrs, sich mac vûr wâr/disiu varwe dir gelîchen./[...] sus begunder sich verdenken,/unz daz er unversunne hielt.« (Parzival: Vers 282, 24-283, 17)

11 »Durch tjoste bringen warf sîn ors/von im der küene Segrामors./umbe wande ouch sich dez kastelân,/dâ Parzivâl der wol getân/unversunnen ûffe saz,/sô daz erz bluot übermaz./sîn sehen wart drab gekêret: des wart sîn prîs gemêret./do er der zâher niht mêt sach,/frou witze im aber sinnes jach.« (Parzival: Vers 288, 5-14)

12 An den letzten Halbsatz knüpft sich ein philologisches Problem, das ins Zentrum der Unterscheidung zwischen der »Intelligenz des Leibes« und der des Verstandes vorstößt. Peter Knecht (1993) übersetzt: »[Es] gewann die Vernunft

Trance den Blutstropfen zu: Sein trainierter Leib hat die Kontrolle übernommen und das Überleben des gedankenverlorenen Parzival scheinbar mühelos gesichert.

Beweglichkeit und Präzision sind es auch, die in anderen höfischen Romanen den ausgebildeten Ritter im Ansehen der Öffentlichkeit steigen lassen. So heißt es etwa von Erecs erstem Turnier:

»Solange das Turnier währte, war Erec, der Sohn des König Lac, ständig in Bewegung. Wer auf ihn hätte aufpassen wollen, der hätte seine Augen nicht ruhen lassen dürfen: Man sah ihn an allen Enden.« (Erec: Vers 2461-2468)¹³

Schnelligkeit, Kraft, Gewandtheit und Eleganz sind immer wieder Elemente der literarischen Darstellung ritterlicher Kämpfe, die zwar nicht die Wirklichkeit des Kampfes abbilden, aber die überlebenswichtige motorische Kompetenz des gelebten Ritterwesens spiegeln. Trotz seines agonalen Charakters wird das Bewegungsmuster ritterlicher Konfrontation in der höfischen Litera-

wieder Gewalt über ihn und ließ ihn wieder zu Sinnen kommen.« (Trier 1931: 246) Denn die geläufige Interpretation dieses Verses ist die, dass Parzival wieder klar denken (!) kann, sobald die Blutstropfen aus seinem Blickfeld verschwunden sind. Konsensbildend haben hier die Untersuchungen zum Wortfeld des Verstandes von Jost Trier gewirkt. Trier zeigt, dass *sin* bei Wolfram mit der überwiegenden Zahl seiner Belege für ›Stimmung‹ oder auch ›Bewusstsein‹ steht, also im Gegensatz zu einem Zustand der Betäubung. Demgegenüber sei der Begriff *witze*, so Trier, schärfer auf das intellektuelle Feld beschränkt. Die Blutstropfenszene lasse jedoch keinen begrifflichen Unterschied zwischen *sin* und *witze* erkennen, und würden hier beide im Sinn von ›Bewusstsein‹ verwendet. (Vgl. ebd.) Aus der Perspektive motorischer Intelligenz lässt jedoch einiges diese Feststellung zweifelhaft erscheinen: Ein Kämpfer, der sich in einer ihm unbekannten Umgebung befindet, sollte seine (Körper-)Sinne besser beieinander haben und sich nicht in Träumereien verlieren. Parzival ›verdankt‹ sich (vgl. Parzival: Vers 282, 24-283, 17) gleichsam in Analogie zu Hartmanns Erec, der sich einst ›verlac‹, d.h. über das intime Zusammensein mit seiner Frau, die königlichen Pflichten vernachlässigte, oder Iwein, der ›verritzte‹ und vor lauter Turnieren ebenfalls seinen Aufgaben als Landesherr nicht nachkam. Doch *sin* und *witze* verweisen nicht nur auf die Tätigkeit des Verstandes. An anderer Stelle findet Trier mit *witze* den »Verstand« bezeichnet, den »jeder Gesunde besitzt« (ebd.: 249), also den instinktiven gesunden Menschenverstand, eine überlebensnotwendige Grundausrüstung menschlichen Handelns. *Sin* wiederum bezeichnet auch schon im Mittelhochdeutschen die Sinne der körperlichen Wahrnehmung. Es wäre also zu überlegen, ob nicht gerade hier, in einer Situation, die de facto nicht mit einer kognitiven, sondern einer körpermotorischen Fähigkeit bewältigt werden muss, das Wort *sin* stärker in den Bereich der Körpersinne hineinragt, die der personifizierte gesunde Menschenverstand (*vrou witze*) gleichsam ohne Parzivals Zutun reaktiviert.

13 »Die wîle der turnei werte,/Èrec fil de roi Lac/grôzer unmuoze phlac./swer im gewartet solde hân,/der endorft diu ougen niht rouwen lân:/man sach in dort unde hie.« (Erec: Vers 2463-2468)

tur daher nicht als mühsam zu erlernendes, sondern als gleichsam ›natürliches‹ Muster, als genuine Bewegungskompetenz inszeniert.¹⁴

»Man bewegt sich permanent in alle Richtungen, ist nicht so eingeengt [...] alles ist im Fluß, in Bewegung [...] das ist so wie schweben«», zitieren Gunter Gebauer und Thomas Alkemeyer (2001: 127) einen interviewten Inlinehockeyspieler. Die Inszenierung der agonalen Bewegungsabläufe im höfischen Roman zeigt wenig Gemeinsamkeiten mit den Sportarten, in denen der Körper »ökonomisch, effizient und im Idealfall reibungslos wie eine Maschine funktioniert« (ebd.), sondern weist auffällige Ähnlichkeiten mit den von Gebauer/Alkemeyer analysierten Inlinehockeyspielen auf. Aus der Perspektive der traditionellen, kompetitiven Vereinssportarten – die auf den ersten Blick eher als die modernen Trendsportarten als Analogon ritterlicher Praxis in Frage kämen – erscheint, so eine interviewte Handballspielerin, ein solch spielerischer [Umgang] mit dem eigenen Körper kein »ernsthafter Sport«, sondern bloß fiktiv, unernst, »verweichlicht.« (Ebd.: 127f)

Was die traditionellen (Mannschafts-)sportarten von modernen Trendsportarten unterscheidet, ist weniger ein geringerer Einsatz – wie der Ausdruck ›Spielerei‹ nahelegt –, sondern vielmehr die im Vergleich zu den traditionellen Sportarten fehlende Verknüpfung von Anstrengung und Performance: Kein wichtiges Fußballspiel, vor dem nicht ausgiebig über die Trainingsleistung debattiert würde, kein Trainer, der nach einer Niederlage nicht verspräche, man werde in Zukunft doppelt so hart trainieren. Es ist diese Inszenierung einer kollektiv-repräsentativen Anstrengung, die den traditionellen Mannschaftssportarten einen Teil ihrer Ernsthaftigkeit garantiert. In Trendsportarten wie Skateboardfahren oder Inlineskating wird – auch in der Phase des Erlernens – anders verfahren. Ein Beispiel von den Skateboardfahrern und -fahrerinnen in der S-Bahn-Halle am Potsdamer Platz in Berlin: Zu Beginn des Sprungs sind die Körper angespannt, die Aufmerksamkeit der Skater liegt bei dem jeweiligen Sportgerät, der Beschaffenheit des Bodens und der auszuführenden Bewegung. Die Mimik bleibt jedoch auch hier schon möglichst gelassen.¹⁵ Merken sie, dass der angepeilte Sprung misslingen wird, verlagert sich die Aufmerksamkeit der versierten Skater darauf, möglichst elegant, gleichsam ›nebenbei‹ zu landen. Diese Inszenierung übermittelt dem Publikum und der Peergroup, dass zwar dieser eine Sprung nicht gelang, der Skater jedoch grundsätzlich über die Leichtigkeit und Eleganz verfügt, die den Sprung auszeichnen sollte. In den Trendsportarten gilt es nicht, auf Biegen

14 Dies bedeutet nicht, dass die Erfahrung des gelebten Kampfes nicht für seine literarisierte Form fruchtbar gemacht wird. An entscheidenden Stellen wird sie durch unmittelbar körperaffizierende Erzählstrategien reaktiviert und mit der inszenierten Leichtigkeit konfrontiert. (Vgl. Ghattas 2004).

15 Diese Form der Inszenierung findet sich selbstverständlich auch bei traditionellen sportlichen Kunstformen, etwa im Tanz.

und Brechen ›am Ball zu bleiben‹, sondern, wie schon die Aussage des Inline-skaters andeutete, komplexe Sprünge als ›natürliche‹ Bewegungsmuster zu inszenieren.

Der Erfolg des Ritters wird in der höfischen literarischen Darstellung in ähnlicher Weise durchaus als Folge eines bewegten Kampfes, aber immer als genuine Bewegungskompetenz und niemals als Ertrag einer schweißtreibenden Körperdisziplinierung inszeniert. Vergleichbar dem Skater, der den Akt des Lernens in der Inszenierung der erworbenen Kompetenz aufzulösen sucht, tritt das jahrelange Training, dem sich der reale adlige Kämpfer unterzieht, in der Inszenierung der Romane hinter der bereits erworbenen Kenntnis zurück.¹⁶ Selbst wenn ein junger Adliger, wie etwa der im Kloster erzogene Gregorius, erst als Teenager von der Schulbank auf den Pferderücken springt, erwirbt er die benötigte Geschicklichkeit mit Schwert und Lanze in kurzer Zeit.¹⁷ Manchmal geht es sogar noch schneller: Parzival stolpert als Youngster in den Burghof des Fürsten Gurnemanz, der ihn innerhalb eines Tages als vollausgebildeten Champion entlassen kann:

»Ihr sollt jetzt weiter lernen, was man alles wissen muß als Ritter. Wie ihr im Sattel gesessen seid, als Ihr ankamt! Ich hab schon mehr als eine Wand gesehen, an der ein Schild schöner aufgehängt war als an eurem Hals. Es ist noch nicht zu spät für uns, wir wollen schnell hinaus aufs Feld, da werde ich Euch in die Kunst einführen. – Bringt ihm sein Roß und mir das meine, und bringt allen Rittern ihre Pferde! Die Knappen sollen auch hinauskommen, jeder soll sich einen starken Speer holen und mit hinausnehmen – aber von den neuen, die noch frisch aussehen!«

So kam der Fürst aufs freie Feld. Da vollbrachte man meisterliche Dinge im Reiten. Er lehrte seinen Gast, wie er das Pferd aus dem Galopp mit den Sporen scharf ansprechen, mit blitzenden, fliegenden Schenkeln herumreißen sollte in einen wuchtigen Anlauf, dazu den Schaft senken zu einem rechten Stoß, den Schild vorhalten, bereit, die Tjost des Gegners zu empfangen. [...] Dann befahl er kühne Ritter her, die gegen ihn tjostieren sollten. Er führte ihn an die Kampfbahn, da stand ein Gegner bereit. Es brachte nun der Jüngling sein erste Tjost durch einen Schild, daß die es alle nicht fassen konnten, daß er seinen Mann hinters Roß warf: Der war ein starker Ritter, nicht etwa ein schwächlicher. Ein zweiter Tjosteur war gekommen. Da hatte sich auch Parzival einen starken, frischen Speer genommen. Seine Jugend hatte Hel-

16 Findet die Erziehung des Helden in der Erzählung Platz, werden die Stationen gerafft vorgestellt, die Ausbildung an den Waffen erscheint nur als kleiner Teil eines elaborierten Curriculums. Dieses umfasst dann häufig – anders als in der zeitgenössischen Realität – auch den Lernstoff der klerikalen Ausbildung. Geschult wird der junge Adlige in der Kunst des Kampfes ab dem siebten Lebensjahr. Die für den Kampf relevanten Disziplinen der sieben *probitas* umfassen Übungen im Laufen und Springen, Reiten, Ringen und Wurfübungen, das Training mit Messer, Wurfespeer und Speiß, Pfeil und Bogen, und schließlich den gekonnten Umgang mit Schwert, Schild und Lanze. (Vgl. Feilzer 1971: 168f)

17 Vgl. Gregorius (Vers 1972-1994).

denstolz und Kraft: Den jungen, süßen Mann, dem noch kein Bart gewachsen war, jagte die Art Gahmurets [seines Vaters, der im Ritterdienst umgekommen war] und angeborener Mannesmut.« (Parzival: Vers 173, 12-174, 25)¹⁸

Das agonale Bewegungsmuster ist im Körper des Adligen verankert und bedarf nur eines leichten Anstoßes, um sich in aller Kompetenz zu entfalten. Wie selbstverständlich seine Naturalisierung erscheint, wird u.a. in Konrads von Megenberg *Buch der Natur* aus dem 15. Jahrhundert augenfällig. Dort wird unter dem Eintrag »welher kûen sei« derjenige als kûen bezeichnet, der einen aufgerichteten Leib, starke Beine und Glieder, eine gut ausgeprägte Brust und ebensolche Schultern, einen kräftigen Nacken und gutgeformte Waden hat und der »zudem dar zuo gar zornik ist und seinen zorn gar lang haltet«.¹⁹ Oder anders gesagt: der seinen Adrenalin Spiegel über längere Zeit konstant oben halten kann. Bis auf den *zorn* – und selbst dieser lässt sich üben – sind alle aufgezählten Eigenschaften physiologische Konsequenzen eines intensiven Körpertrainings.

Wie aber kann der mittelalterliche Adlige einen gleichsam naturalisierten Kampfkörper mit einem Körper der Zurückhaltung verbinden, also zwei Körper in sich vereinen, die jeweils unterschiedliche, teilweise gegensätzliche Kompetenzen verlangen? Das erste Bewegungsmuster erlaubt, ja erfordert es, den Körperraum des Gegenübers zu besetzen. Das andere verlangt Reduktion, das Zurückstellen der eigenen Wünsche, ein wenig raumgreifendes Agieren, da es immer einen Körperraum des anderen gibt, den es zu beachten gilt. Die Quellen, die uns über die Realisierung der Affektkontrolle zur Verfügung stehen, zeigen, wie schwer es dem Adel fiel, von dem Bewegungsmuster der räumlichen Inbesitznahme in das des Raumverzichts zu wechseln.²⁰ In der

18 »»Noch sult ir lernen mêre/kunst an rîterlichen siten./wie kômet ir zuo mir geriten!/ich hân beschouwet manege want/dâ ich den schilt baz hangen vant/denner iu ze halse taete./ez ist uns niht ze spaete:/wir suln ze velde gâhen:/dâ sult ir künste nâhen./bringet im sîn ors, und mir dez mîn, und ieslichem ritterz sîn./junchêrren sulen ouch dar komn./der ieslicher habe genomn/einen starken schaft, und bringe in dar./der nâch der niwe sî gevar,/sus kom der fürste ûf den plan:/dâ art mit rîten kunst getân./sîme gaste er râten gap./wierz ors ûzem walap/mit sporen gruozez pîne/mit schenkelen fliegens schîne/ûf den poinder solde wenken,/und den schaft ze rehte senken,/und den schilt gein tjoste für sich nehmen [...] dô hiez er komen ritter snel/gein im durch tjostieren./er begunde in condwieren/einem zegegen an den rinc./dô brâhte der jungelinc/sîn êrsten tjost durch einen schilt./deis von in allen wart bevilt/unt daz er hinderz ors verswanc/einen starken rîter niht ze kranc./Ein ander tjostiur was komn./dô het ouch Parzivâl genomn/einen starken niwen schaft./sîn jugent het ellen unde kraft./der junge sîeze âne bart./den twanc diu Gahmuretes art/und an geborniu manheit.« (Parzival: Vers 173, 12-174, 25)

19 Vgl. *Buch der Natur* (Eintrag 49, Vers 14-34).

20 Vgl. u.a. die Forderungen an den Adel im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerclaere am Anfang dieses Aufsatzes.

höfischen Literatur wird dieser Konflikt thematisiert und steht mal mehr, mal weniger im Zentrum der Darstellung.

Die meisten Helden des höfischen Romans wachsen in einem Umfeld auf, das sie lehrt, kämpferische Durchsetzungskraft und geschliffenes Benehmen als zwei Seiten derselben Medaille fest miteinander zu verknüpfen. Aber es gibt Ausnahmen: Die Erziehung des jungen Parzival kann als eine literarische Auseinandersetzung mit dem Übergang vom ersten zum zweiten Bewegungsmuster gelesen werden. Einem Übergang, der alle Anzeichen nicht nur eines gesellschaftlichen Wandels zeigt. Er weist sich vielmehr gleichermaßen als medialer Übergang aus.

Medien sind, mit Matthias Vogel gesprochen, nicht primär Dinge, Instrumente, Werkzeuge oder Materialien, sondern sie sind primär Mengen von Tätigkeitstypen, die in einer kommunikativen Praxis etabliert sind und tradiert werden. Dabei sind die Tätigkeiten auf die Herstellung sinnlich wahrnehmbarer Zustände oder Ereignisse gerichtet, und die Produzenten rechnen damit, dass die Rezipienten diese Zustände oder Ereignisse entlang gewisser Eigenschaften ähnlich strukturieren wie sie selbst.²¹ Insofern lassen sich unterschiedliche adlige Körperpraktiken als Medien, als sich wandelnde adlige Tätigkeitstypen begreifen, die in je spezifischer Weise auf die Herstellung des adligen Status gerichtet sind.

Mediale Aspekte des adligen *lîp*

Das höfische Ideal schafft mit der Unterscheidung zwischen dem kämpferischen und dem affektkontrollierten Körper einen neuen Tätigkeitstyp höfischer Kommunikation. Beide Tätigkeitstypen manifestieren sich, vergleichbar mit den Medien Stimme und Sprache, in demselben materiellen Träger. Für die materielle Hülle des Adligen kennt das Mittelhochdeutsche das Wort *lîp*, das gleichermaßen Leben, Leib, Körper und Person bezeichnet, ohne diese Facetten im modernen Sinn gegeneinander ausdifferenzieren. Im Folgenden möchte ich jedoch heuristisch zwischen *Leib* und *höfischem Körper* unterscheiden. Der *Leib* verrät die Zugehörigkeit des Protagonisten zur adligen Schicht durch eine ›angeborene‹ Fähigkeit des *lîp* zum Kampf und durch die genuin adlige Schönheit der äußeren Erscheinung. *Höfischer Körper* bezeichnet dagegen den nach höfischem Reglement geformten *lîp*, der die Zugehörigkeit zum Adel durch die höfischen Tugenden der Zurückhaltung, des verfeinerten Benehmens, durch Kleidung, Gestik und Mimik mitteilt. In Wolframs von Eschenbachs *Parzival* werden diese beiden Facetten des *lîp* gleichsam medientheoretisch avant la lettre gegeneinander ausdifferenziert.

21 Vgl. Vogel (2003: 130).

Der Fürstensohn Parzival wächst weitab vom höfischen Leben in einer Einöde auf. Sein Vater Gahmuret ist als Ritter im Dienst einer orientalischen Königin gefallen. Parzivals Mutter, die Herzogin Herzeloide, hat sich deshalb kurz nach seiner Geburt mit einigen Bediensteten in den Wald von Soltane zurückgezogen – aus Angst, der Sohn werde in die ritterlichen Fußstapfen seines Vaters treten und ebenfalls im Kampf den Tod finden. Fernab von jeder standesgemäßen Erziehung ist für Parzival höfische Etikette ein Buch mit sieben Siegeln: Er lernt nicht, wie man sich bei Hof und den Damen gegenüber benimmt, kennt nicht die Verhaltensregeln für die Tjoste, hält den Jagdspieß für eine ritterliche Waffe, und wann ein Adliger schweigt und wann er besser spricht, wird schließlich das zentrale Problem des Romans werden. Doch trotz aller Vermeidungsstrategien Herzeloides erwachen die adligen Gene und äußern sich, mangels anderer Möglichkeiten, indem er auf die Jagd geht.²² Schließlich begegnet Parzival im Wald drei Rittern. Die vage Idee, die sie ihm von der höfischen Gemeinschaft vermitteln können, reduziert sich für Parzival ironischerweise auf die modische Äußerlichkeit der glänzenden Rüstungen. Während seine leuchtende Schönheit die adlige Herkunft verrät,²³ (miss-)verstehen er programmatisch die Rüstung als das entscheidende Ritterprädikat und wünscht sich sofort eine eigene. Die Ritter teilen ihm belustigt mit, es sei Artus, der die Ritter mache, an den müsse er sich wenden. Parzival läuft spornreich zu Herzeloide. Nach langem Bitten lässt ihn seine Mutter schließlich zum Artushof ziehen, kleidet ihn aber im Bewusstsein der Kommunikationsfunktion fürstlicher Kleidung in ein Narrenkostüm. Ihr Sohn werde den Spott, dem er unweigerlich ausgesetzt sein werde, überlegt sie, nicht ertragen und nach kurzer Zeit zu ihr nach Hause zurückkehren.

Nachdem Herzeloide ihres Erachtens alles getan hat, um die Rückkehr ihres Sohnes zu beschleunigen, besinnt sie sich ihrer erzieherischen Verantwortung und gibt ihm, um Schlimmstes zu verhüten, einige Verhaltensmaßregeln. Es sind Hinweise, die sich explizit am höfischen Kodex orientieren und die Herzeloide völlig eindeutig erscheinen:

»Du sollst noch nicht fort von hier, vorher will ich dich erst lehren, was du wissen muß. [...] Du sollst dich bemühen, immer höflich zu sein, und alle Leute grüßen. Wenn ein grauer, weiser Mann dich lehren will, wie man sich recht benimmt, dann weiß der, was er tut, und also sollst du ihm gern folgen und ja nicht zornig aufgeblasen sein. Mein Sohn, das lege ich dir noch ans Herz: Wo du Gelegenheit hast, von

22 Die Jagd ist im 12./13. Jahrhundert ein dem Adel vorbehaltener Zeitvertreib.

23 Parzivals Glanz ist zweifaches Zeichen: Sie deutet auf seine göttliche Auserwähltheit hin, ist das Indiz seiner Prädestination als Gralskönig, aber auch Nachweis seiner adligen Abstammung. Als solcher wird auch Parzivals Glanz von seinen Standesgenossen gedeutet – wenn auch mit dem ungläubigen, bewundernden Staunen der Betrachter stets ein überirdisches Surplus übrig bleibt.

einer lieben Frau ein Fingerringlein zu erwerben und freundliche Worte, dort greif zu; das hilft dir gegen Traurigkeit.« (Parzival: Vers 172, 13-28)²⁴

Und dann folgt noch ein Ratschlag für die etwas intimere Situation, die – auch das ist Herzeloide völlig klar – erst dann eintritt, wenn die adlige Dame den Ritter erhört hat: »Du musst sie drängen um ihren Kuss und ihren Leib recht fest umfassen: Das bringt dir Glück und macht die Seele edel, wenn die Frau Unschuld hat und Güte.« (Parzival: Vers 127, 29-128, 2)²⁵

Doch Herzeloide's Anspruch, ihren Sohn in letzter Minute in das höfische Benehmen einzuweisen, ist nicht einzulösen. Es kommt daher, wie es kommen muss: Parzival macht sich auf, trifft auf die junge Herzogin Jeschute, die sich, von ihrem Ehemann Orilus kurzzeitig alleingelassen, in ihrem Zelt zur Ruhe begeben hat.²⁶ Sofort erinnert er sich des Rates seiner Mutter, dass Ringlein und Kuss beide sehr erstrebenswert seien, stürzt in das Zelt und auf die Dame los. Diese nimmt jedoch nicht sein Narrenkostüm war, sondern hält ihn aufgrund seiner leiblichen Schönheit für einen Pagen – wenn auch einen, der den Verstand verloren hat.²⁷ Nach einem heftigen Kampf hat ihr Parzival Ring und Kuss geraubt, schlägt sich an ihrem Tisch den Bauch voll und verlässt schließlich zu Jeshutes großer Erleichterung den Ort des Geschehens.

Während also Parzival aufgrund seiner mangelhaften Erziehung sowohl die schützende wie auch die kommunikative Funktion der begehrten Rüstung nur sehr oberflächlich begreift, reduziert bereits die Fürstin Herzeloide ihre Strategie auf die kommunikative Funktion der Kleidung. Um dies vorauszuschicken: Herzeloide's Plan wird misslingen. Die adlige Gesellschaft wird wenig über Parzival spotten, und dieser Spott wird ihn nicht davon abhalten, sich den erwünschten Status eines Ritters zu verschaffen. Drei Aspekte sind meines Erachtens für ihren Misserfolg verantwortlich:

a) Herzeloide fokussiert allein auf den *höfischen Körper* und zieht die Möglichkeit einer sich in der agonalen Bewegung und im Glanz des *Leibes* natürlich manifestierenden Standeszugehörigkeit nicht in Betracht. Denn Par-

24 »Dune solt niht hinnen kēren,/ich will dich list ê lēren./[...] du silt dich site nieten,/der werlde grēzen bieten./Op dich ein grā wīse man/zuht wil lērn als er wol kan,/dem soltu gerne volgen,/und wis im niht erbolgen./sun, lā dir bevolhen sīn,/swa du guotes wībes vingerlin/mūgest erwerben unt ir gruoze,/daz nim: ez tuot dir kumbers buoze.« (Parzival: Vers 127, 13-28)

25 »Du solt zir kusse gāhen/und ir līp vast umbevāhen:/daz gīt gelücke und hōhen muot,/op si kiusche ist unde guot.« (Parzival: Vers 127, 29-128, 2)

26 Im *Meleranz* des Pleier wird das dem Adligen angemessene Verhalten in einer solchen Situation beschrieben: Man denkt daran, dass es der Dame, die in *Mele-ranz* Fall gerade badet, sehr unangenehm wäre, wenn sich jemand unbemerkt heranschleichen würde, und zieht sich vorsichtig und leise zurück. (Vgl. *Mele-ranz*: Vers 730-51).

27 Vgl. Parzival (Vers 132, 6).

zivals strahlender *lip* kommuniziert als *adliger Leib* sein Geburtsrecht auf die Ausbildung zum *höfischen Körper* und dieses Anrecht wird in einer Gesellschaft, die beide Facetten des *lip* als Medium nutzt, zumindest ahnungsweise offenbar. Gurnemanz, der Fürst, bei dem Parzival einige Zeit später die rudimentären Grundlagen höfischer Erziehung erlernt, formuliert es folgendermaßen:

»Ihr habt Grazie am Leib und hellen Glanz, Ihr habt recht wohl das Zeug (!) zu einem großen Herrn. Wenn Euer Adel hoch ist und noch höher werden soll, so habt acht auf Euren Willen.« (Parzival: Vers 170, 21-24)²⁸

b) Herzeloide verdrängt nach dem Tod ihres Mannes Gahmuret – und das entspricht ihrer Verdrängung sämtlicher ritterlich-kämpferischer Angelegenheiten – den *Leib* als Mittel ständischer Kommunikation.

Herzeloides Strategie beschränkt sich also auf den *höfischen Körper* und auch hier nur auf einen Teilaspekt, die Kleidung. Das Verhaltensspektrum, das sie Parzival ans Herz legt, scheint sie nicht als ein weiteres mediales Element dieses *höfischen Körpers* zu begreifen: Denn sollte ihr Plan mit dem »Narrenkostüm« funktionieren, wird ihr Sohn kaum in die Verlegenheit geraten, sich einer Dame so zu nähern, dass er sie um ihren Ring bitten kann. Verständlicher wird dies, wenn man bedenkt, dass der *höfische Körper* für Herzeloide nicht die Rolle eines Mediums einnimmt, das in Vogels Sinn von einer Tradierung innerhalb einer kommunikativen Praxis abhängig ist, sondern die eines Werkzeugs, das seine Aufgabe einer fest definierten Zuordnung erfüllt. Werkzeug und Medium sind, so zeigt diese Stelle gleichsam medientheoretisch *avant la lettre*, nicht dasselbe, noch kann ein Werkzeug das Medium ersetzen. Ihr Glaube, mit Hilfe des Narrenkostüms einen (negativen) *höfischen Körper* zu schaffen, der die repräsentative Kraft des Leibes zerstört, ist daher genauso irrig wie ihr Anspruch, mit ein paar Worten eine adäquate Einschulung ihres Sohnes in das höfische Verhalten ersetzen zu können. Herzeloide verrät in ihrer Beziehung zum *Leib* wie auch zum *höfischen Körper* gleichermaßen eine fundamentale »Medieninkompetenz«. Denn der *höfische Körper* ist wie der *Leib* ein Medium erster Ordnung. Daher können ihre Inhalte nur unter Verlust in ein anderes Medium transferiert werden.²⁹ Auch die Sprache macht hier keine Ausnahme, wie der Fortgang der Geschichte zwei weitere Male deutlich zeigt.

28 »Ir traget geschickede unde schîn,/ir muget wol volkes hêre sîn./ist hôch und hœht sich iwer art,/lât iwere willen des bewart.« (Parzival: Vers 170, 21-24)

29 Medien zweiter Ordnung zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihre »Existenz hinreichend eindeutigen Zuordnungsrelationen ihrer Medienelemente (z.B. Schriftzeichen) zu den Medienelementen (z.B. Silben) eines bereits bestehenden Mediums« verdanken. (Vgl. Vogel: 2003: 133)

Kehren wir noch einmal zurück zu Jeschute. Denn für die zerraupte Herzogin ist die Sache noch nicht ausgestanden. Orilus kommt zurück, sieht die niedergetrampelten Zeltschnüre und das ramponierte Nachtgewand seiner Frau und bezichtigt sie des Ehebruchs. Jeschute beteuert ihre Unschuld, begeht aber mit der Erwähnung von Parzivals Leib einen entscheidenden Fehler:

»Es kam ein Kretin dahergeritten: Unter allen Menschen, die ich kenne, sah ich nie einen so vollkommenen Leib. Meine Spange und ein Ringlein hat er mir weggenommen, ich hab's ihm nicht erlaubt.« (Parzival: Vers: 133, 16-20)³⁰

Orilus kann sich letzteres kaum mehr und vieles andere dafür umso besser vorstellen: »Ah, sein Leib gefällt euch wohl! Ihr habt mit ihm geschlafen!« (Parzival: Vers 133,21-22)³¹ Jeschute betont darauf anhand seiner Kleidung die augenfällige soziale Differenz, die jeden intimeren Kontakt per se verbiete:

»Um Gottes willen, nein! Es standen mir doch gar zu deutlich seine Bauernstiefel vor den Augen und sein Spieß. Ihr solltet Euch schämen, so zu reden. Es stünde einer Fürstin übel an, wenn sie Liebe annähme von so einem!« (Parzival: Vers 133, 23-28)³²

Nach Parzivals Abgang wird nun in der Konfrontation Jeschutes mit ihrem Mann Orilus die Problematik divergierender Medienkompetenzen ausbuchstabiert. Während Jeschute im direkten Kontakt mit Parzival durch den Glanz seines *Leibes* den ungeschliffenen Rohdiamanten unter dem Narrenkostüm erkennt, dabei aber gleichzeitig die Aussage negativen höfischen Körpers (Kretin, nicht von Adel) registriert, ist Orilus die face-to-face-Kommunikation verwehrt. Im Affekt interpretiert er Jeschutes Bericht einseitig aus der Perspektive des *Leibes*, während ihm die kommunikative Dimension der Kleidung entgeht. Bezeichnenderweise reagiert Orilus auch im Folgenden ausschließlich auf derselben Ebene: Er habe doch oft genug seine Ehre im Kampf verteidigt, diesen und jenen besiegt und erschlagen: »Und für dies alles soll ich nun gar keinen Dank haben? Das ist eine himmelschreiende Ungerechtigkeit, die mich dazu verurteilt.« (Parzival: Vers 135, 3-6)³³

30 »Dâ kom ein tôr her zuo geriten:/swaz ich liute erkennet hân,/ine gesach nie lîp sô wol getân./mîn fûrspan unde ein vingerlîn/nam er âne den willen mîn.« (Parzival: Vers 133,16-20)

31 »Hey sîn lîp iu wol gevellet./îr habt iuch zim gesellet.« (Parzival: Vers 133, 21-22)

32 »Dô sprach si, »nune welle got./siniu ribbalîn, sîn gabilôt/wârû mir doch ze nâhen./diu rede iu sollte smâhen:/fûrstinne ez ûbele zæme,/op si dâ minne nâmec.« (Parzival: Vers 133, 23-28)

33 »Ich hân dicke prîs bezalt/und manegen ritter ab gevalt./des enmoht ich nu ge-niezen niht:/ein hôhez laster mir des giht.« (Parzival: Vers 135, 3-6)

Die sprachlich vermittelbare Welt beschränkt sich für Orilius auf das alte Kommunikationssystem. Später wird er Parzival erklären: »Als sie aber von deiner Schönheit sprach, da dachte ich, es sei Liebe mit im Spiel.« (Parzival: Vers 271, 4-5)³⁴

Die Schönheit des Leibes kommuniziert hier das Adelsprädikat und bietet damit die Bedingung der Möglichkeit, den Leib als Objekt des Begehrens zu begreifen. Orilus steht exemplarisch für den Ritter, der sich vorzugsweise des *Leibes* bedient, und für die mediale Problematik, die diesem inhärent ist: Adlige Selbstversicherung durch Schönheit und Kampf erzeugt Erkennen und Begehren (bzw. Aggression) zugleich.³⁵ Die Kommunikationsschwierigkeit zwischen Orilus und Jeschute entsteht aus der Annahme des Ritters, Jeschute strukturiere ihren »sinnlichen Zustand« entlang des *Leibes* statt – wie sie es tut – entlang des *höfischen Körpers*. Die tragische Konsequenz für Jeschute wird darin bestehen, dass sie von nun an in zerrissener Kleidung, auf einem zerbrochenen Sattel reitend, Orilus auf der Jagd nach dem vermeintlichen Liebhaber begleiten muss. Dabei wird eine mediale Schicht nach der anderen abgetragen: Über die Monate hinweg verwandeln sich Jeschutes Kleider in Fetzen, ihre weiße Haut, die weiter auf ihre fürstliche Herkunft verweist, verbrennt unter der Sonne. (Vgl. Parzival: Vers 257, 14-17). Was zunächst als Strafe auf der Ebene des *höfischen Körpers* erscheinen könnte, manifestiert sich letztlich doch auf der Ebene des *lip*, der sich damit nicht nur als materieller, sondern auch als medialer *Leib* offenbart.

Sowohl fehlende wie auch unterschiedliche Medienkompetenzen haben sich als Auslöser katastrophaler Geschehnisse erwiesen. Mit dem Eintreffen Parzivals bei Gurnemanz wechselt Wolfram zum adäquaten Erwerb medialer Kompetenz, der eben dies verhindern kann.

Parzival zieht weiter, erkämpft sich am Artushof auf reichlich unhöfische Weise eine Rüstung und ein Pferd und gelangt schließlich zur Burg des Fürsten Gurnemanz, der sich seiner Erziehung annimmt. Parzivals *Leib* trägt, wie der Schnellkurs bei Gurnemanz zeigt, die erwünschte Form bereits in sich: Als archaischer Informationsträger adligen Selbstverständnisses partizipiert er gleichsam an einem morphogenetischen Feld kämpferischer Tradition. Parzivals *höfischer Körper* ist dagegen noch wie weicher Ton, in den die richtige Form nur durch Veranschaulichung und nicht durch ein sprachliches Substitut eingeprägt werden kann. Gurnemanz selbst benennt die notwendigen Bedingungen für die Ausbildung von Körpermedien: »Ihr könnt hören und sehen

34 »Dô se aber von dîner schœne sprach,/ich wând dâ wære ein friuntschaft bî.« (Parzival: Vers 271, 4-5)

35 Bestes Beispiel dafür ist die Geschichte von Lancelot und Guinover, in der Lancelot, unfähig Guinovers Schönheit als Ausdruck ihrer fürstlichen Stellung zu lesen, die Königin zu begehren beginnt. (Vgl. Wenzel/Lechtermann 2001: 192)

und schmecken und riechen – benutzt Eure Sinne, dann werdet Ihr klug.« (Parzival: Vers 170, 22-24)³⁶

Beobachtung, mimetische Nachbildung, dem Einsatz der fünf Sinne kommt eine weitaus größere Bedeutung zu als der sprachlichen Instruktion. Aber während Gurnemanz die Ausbildung von Parzivals *Leib* zu Pferd mit Schwert und Lanze in der Hand unternimmt, setzt auch er für die Formung des *höfischen Körpers* zunächst auf sprachliche Unterweisung. Und wieder geht der eigentliche Inhalt der Unterweisung durch die alleinige Umsetzung der Körperpraktik in sprachliche Zeichen verloren.³⁷ Parzivals verfrühter Aufbruch verhindert eine mimetische Aneignung der Lerninhalte. In der Beziehung zum *höfischen Körper* wie auch zum *Leib* kann die Rolle der sprachlichen und visuellen Medien jedoch nur die ergänzender Medien sein, welche die körperlich-mimetische Aneignung unterstützen, nicht aber ersetzen können.³⁸

Diese Feststellung behält das ganze Mittelalter über ihre Gültigkeit. Sie führt uns zum Abschluss zu Helmbrecht, einem Bauernsohn aus einer Erzählung des 13. Jahrhunderts, der sich als Ritter versucht und dabei scheitert. Helmbrecht ist der Sohn eines Gutsverwalters und Protagonist einer um 1250 entstandenen Verserzählung, die als eine satirische Vision für das gelesen werden kann, was mit Körpermedien geschieht, wenn die gesellschaftliche Homogenität der kommunikativen Praxis nicht mehr gegeben ist.

Helmbrecht besitzt eine Kopfbedeckung, die in ihrer Kostbarkeit seinem bäuerlichen Stand in keiner Weise entspricht und mit allerlei Motiven aus berühmten Romanen und mit Szenen des höfischen Lebens bestickt ist. Ähnlich wie Parzival zieht es den jungen Bauernsohn an den Hof. Doch die höfische Courtoisie, das Bollwerk gegen solche Regelverletzungen, existiert nicht mehr. Helmbrecht wird stattdessen Mitglied einer Raubritterbande und schildert bei einem Familienbesuch selbstbewusst sein Leben: Statt Frauen zu dienen, vergewaltigt man sie, statt Ehrlichkeit regiert die Schmeichelei, statt generös zu schenken, hält man sich an Bauern und Reisenden schadlos. Die Ele-

36 »»Ir kunnet hoeren unde sehen,/entseben unde dræhen:/daz solt iuch witzen næhen.« (Parzival: Vers 171, 22-24)

37 Parzival gelangt zur Gralsburg und stellt – Gurnemanz Weisung eingedenk, ein junger Ritter solle nur antworten, nicht aber fragen – nicht die heilbringende Frage nach der Ursache für die stinkende, verfaulende Wunde des Gralskönigs. In dem zentralen Moment des Romans, der Gralsfrage, zeigen sich die Folgen einer zweiten unglücklichen medialen Transformation.

38 Die Erzählung setzt dem Handeln der Protagonisten ihre eigene narrative Struktur als Korrektiv entgegen: Erst *nachdem* die Herzeloide-Jeschute-Episode die Problematik des Transfers in die Sprache *vorgeführt* hat, werden die Hörer nun auch in Form einer sprachlichen Aussage mit der Notwendigkeit mimetischer Aneignung konfrontiert. Ähnlich in Chrestiens *Yvain* (vgl. Ghattas 2004: 168f).

ganz der agonalen Bewegung hat sich in die Leichtigkeit verwandelt, mit der man Wehrlosen den Garaus macht.

Bemerkenswert ist nur: Die auf der Haube dargestellten Szenen widersprechen den geschilderten Zuständen nicht per se: Wie Troja belagert wurde, sieht man da, wie Paris Helena raubt, wie Roland, Turpin und Olivier gegen die Heiden kämpfen, wie Türme fallen und Mauern einstürzen, aber auch festliche Geselligkeit der höfischen Gesellschaft: »Oje, dass jemals ein Bauer eine solche Haube tragen sollte, über die man so viel erzählen könnte!« (Märe vom Helmbrecht: Vers 54-56)³⁹, seufzt der Erzähler und bezieht sich damit offenbar nicht nur auf die Kostbarkeit der Haube, sondern auf die unzureichenden Möglichkeiten des Protagonisten, den übertragenen und damit reduzierten Inhalt angemessen zu interpretieren: Der eigentliche Inhalt kann nur innerhalb einer sozialen Schicht, die alltäglichen Zugriff auf das leibliche Vorbild hat, ohne Verlust in ein anderes (sprachliches oder visuelles) Medium transferiert werden. Denn wo der klassische höfische Held die Darstellungen als Ahnengalerie lesen würde,⁴⁰ deren höfisches Verhalten in der Abbildung höfischer Geselligkeit präsent ist, da lesen Bauer und Raubritter des ausgehenden 13. Jahrhunderts – wahrscheinlich historisch zutreffender – das von der *höveschheit* der adligen Gesellschaft nur verschleierte, agonale Bewegungsmuster.

Während die Ritter mit dem Verlust der Etikette im 13. Jahrhundert zu Raubrittern herabsinken, tut sich ein Held des 21. Jahrhunderts hier leichter: David Beckham trägt seit kurzem ein »Hooligan-Tattoo« und Glatze, und käme, wie das englische Boulevardblatt Daily Mirror spöttelte, als Fan in diesem Aufzug wohl kaum mehr in ein Stadion.⁴¹ Aber die Welt entwickelt sich: Wo sich der mittelalterliche Adlige den Imagewechsel gut überlegen muss, wenn er seinen Status behalten will,⁴² bleibt der nun nicht mehr ganz so metrosexuelle VIP des 21. Jahrhunderts, solange er sich immer neu inszeniert, im Scheinwerferlicht der Medien – schauen wir mal, wie lange noch.

39 »Owê daz ie gebûre/solhe hûben solde tragen/dâ von sô vil ist ze sagen!« (Märe vom Helmbrecht: Vers 54-56)

40 Im Sinne der *translation imperii* Vorstellung sind die Abbildungen als ikonische Zeichen für die Abstammung der mitteleuropäischen Ritterschaft von den trojanischen Helden und für die Fortführung des römischen Reiches durch Karl den Großen lesbar.

41 Vgl. die Schlagzeilen in Spiegel und ORF Online vom 22. Mai 2004 (www.spiegel.de/panorama/0,1518,301054,00.html).

42 Der Verlust der Etikette kann Folgen für Leib und Leben haben: Helmbrecht und seine Raubritterbande werden am Ende der Erzählung gefoltert und zur Warnung an den nächsten Baum geknüpft.

Literatur

- Contamine, P. (1989): Fechten, Fechtwesen. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 4. München. Sp. 324-328.
- Contamine, P. (1997): Turnier. Allgemein. Westeuropa. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 8. München. Sp. 1113-1115.
- Elias, N. (1997): Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Amsterdam.
- Feilzer, H. (1971): Jugend in der mittelalterlichen Ständegesellschaft. Ein Beitrag zum Problem der Generationen. Wien.
- Gebauer, G./T. Alkemeyer (2001): Das Performative in Sport und den neuen Spielen. In: Paragrana 10. H. 1. S. 117-136.
- Ghattas, N. (2004): Polyfokalität des Textes. Kinästhetische Aspekte im Yvain und Iwein. In: Kunst der Bewegung. Hg. v. C. Lechtermann/C. Morsch/H. Wenzel. Bern.
- Krass, A. (2004): Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Bern.
- Milger, P. (1988): Die Kreuzzüge. Krieg im Namen Gottes. Neu dargestellt, mit Berichten der Augenzeugen und zeitgenössischen Miniaturen. München.
- Simpson, M. (1994): Here come the mirror men. In: The Independent vom 15. November.
- Trier, J. (1931): Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts. Heidelberg.
- Vogel, M. (2003): Medien als Voraussetzung für Gedanken. In: S. Munker/A. Roesler/M. Sandbothe (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a.M. S. 107-134.
- Wenzel, H./C. Lechtermann (2001): Repräsentation und Kinästhetik. In: Paragrana 10. H. 1. S. 191-213.

Quellentexte

- Crestien de Troyes (1962): Yvain. Übersetzt und eingeleitet von I. Nolting-Hauff. München.
- Gottfried von Straßburg (1994): Tristan. Bd. 2. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Stuttgart.
- Hartmann von Aue (1963): Gregorius. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von F. Neumann. Übertragung von B. Kippenberg. Nachwort von H. Kuhn. Stuttgart.
- Hartmann von Aue (1972): Erec. Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung von T. Cramer. Frankfurt a.M.

- Konrad von Megenberg (1994): *Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*. Hg. von F. Pfeiffer. Hildesheim/Zürich/New York.
- Das Nibelungenlied (1988): Nach der Ausgabe von K. Bartsch. Hg. von H. de Boor. 22. revidierte und von R. Wisniewski ergänzte Auflage. Mannheim.
- Der Pleier (1861): Meleranz. Hg. von K. Bartsch. Stuttgart.
- Thomasin von Zerclaere (1984): *Der Welsche Gast*. Hg. von F. W. von Kries. Bd. 1: Einleitung, Überlieferung, Text, die Varianten des Prosaivorworts. Göppingen.
- Wernher der Gartenaere (1969): *Die Märe vom Helmbrecht*. Hg. v. F. Panzer. 6. Auflage. Besorgt von K. Ruh. Tübingen.
- Wolfram von Eschenbach (1999): *Parzival*. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von K. Lachmann. Berlin.
- Wolfram von Eschenbach (1993): *Parzival*. Aus dem Mittelhochdeutschen von P. Knecht. Frankfurt a.M.

