

Wiebke Ohlendorf

*ein mære wil ich iu niuwen*

*Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘  
und seine Rezeption*

Es sei „ein so schweres und bedeutendes werk“,<sup>1</sup> urteilt Karl Lachmann über den ‚Parzival‘ in der Vorrede der ersten Ausgabe seiner Edition im Jahr 1833 und spezifiziert wenig später, dass der Roman „die edelste reichste blüte einer bewusten und zum klassischen ausgebildeten poesie“<sup>2</sup> bedeuten würde. Und nicht nur für den Roman selbst, auch für seinen Autor hat Lachmann überschwängliche Worte des Lobes. Wolfram von Eschenbach wäre „einer der grösten dichter“ und müsse Lachmanns Zeitgenossen im 19. Jahrhundert

in seiner ganzen herrlichkeit [...] möglichst bestimmt und anschaulich dargestellt werden [...], so daß sich zugleich erkennen ließe wie der höchste dichter seiner zeit in derselben und in ihrer poesie gestanden, und wie er ihr habe gefallen müssen, oder, kann man auch sagen, daß uns möglich

---

<sup>1</sup> Karl Lachmann: 1. Vorrede der ersten Ausgabe von 1833. In: Wolfram von Eschenbach: ‚Parzival‘ Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der Parzival-Interpretation. Berlin 2003, S. XI–XXVI, hier S. XI.

<sup>2</sup> Lachmann: 1. Vorrede (Anm. 1), S. XI.

gemacht werden sollte Eschenbachs gedichte so zu lesen wie sie ein guter Vorleser in der gebildetsten gesellschaft des dreizehnten jahrhunderts aus der besten handschrift vorgetragen hätte[.]<sup>3</sup>

Neben der superlativen Beschreibung von Werk und Autor, die nahezu mittelalterlich-übertreibend anmutet, spricht Lachmann auch die Wirkung des Romans an. Seine Zeitgenossen sollen den ‚Parzival‘ genauso zu schätzen lernen, wie es diejenigen Wolframs taten.

Mit dieser Einschätzung stellt sich Lachmann in eine Bewertungstradition, die durch die Art der Rezeption auf die Qualität des Textes schließt. In der Hinsicht mag seine Einschätzung aber verwundern, denn ganz so einheitlich positiv ist die Lage für den ‚Parzival‘ nicht. Vielmehr wechseln sich Kritik und Lob ab, je nachdem welchen poetologischen Idealen die jeweiligen Zeitgenossen verpflichtet waren.

In diesem Beitrag möchte ich ausgewählte Zeugnisse der zeitgenössischen und gegenwärtigen Rezeption des ‚Parzival‘-Stoffs verfolgen und diese in einen Gesamtzusammenhang stellen. Die mittelalterlichen Zeugnisse betrachte ich unter dem Gesichtspunkt des erkennbaren Erfolges durch verschiedene Anzeichen von Popularität Wolframs bzw. seines Textes. Dieses Bild werde ich anschließend mit heutigen Bildern des Stoffs und seiner Schwerpunkte kontrastieren. Dabei soll die Aktualität und Anpassungsfähigkeit der *histoire* des ‚Parzival‘ als ein Grund für die Kanonisierung sichtbar und anhand ausgewählter Beispiele der aktuellen filmischen Rezeption<sup>4</sup> belegt werden. Der Film als modernes Massenmedium bietet eine ideale Grundlage, um nach Motiven des ‚Parzival‘-Stoffs zu forschen, denn „[f]ür die Resonanz eines Textes ist es [...] entscheidend, ob er in anderen Medien verbreitet wird.“<sup>5</sup> Meine These, der ich in zwei Schritten anhand der zeitgenössischen und der gegenwärtigen Rezeption nachgehen möchte, lautet, dass der Klassiker durch die Vielfalt an Zeugnissen eher der ‚Parzival‘-Stoff als eine konkrete Bearbei-

<sup>3</sup> Lachmann: 1. Vorrede (Anm. 1), S. XII.

<sup>4</sup> Der Begriff der Aktualität ist hier tolerant bemessen. Die Beispiele stammen aus der Zeit von 1953–1991.

<sup>5</sup> Elisabeth Kampmann: Medien im deutschsprachigen Raum. In: Gabriele Rippl u. Simone Winko (Hgg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorie, Instanzen, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2013, S. 134–140, hier S. 137.

tung allein ist. Das bedeutet nicht, dass einzelne Werke im Stoffkontinuum ihre literatur- und kulturgeschichtliche Bedeutung verlieren sollen, der Fokus liegt jedoch eher auf dem Sichtbarmachen von gemeinsamen Motiven und Figuren. Sie entsprechen einer *histoire* des Stoffs und zeigen sich in teils recht unterschiedlichen Formen im *discours* des jeweiligen Zeugnisses. Ich nutze dabei die Überlegungen Simone Winkos zum Kanonprozess als *invisible-hand* Phänomen. Winko beschreibt diesen als ein „Zwei-Ebenen-Phänomen [...], das kontingent, aber nicht willkürlich“ und aus „zahlreichen einzelnen Handlungen (Mikroebene)“ entstanden ist, „die jede für sich einen anderen Zweck haben als den, einen Kanon zu bilden, und die unter Ausnutzung allgemeiner Prämissen einen Prozess in Gang gesetzt haben, der ihn (auf der Makroebene) dennoch entstehen lässt.“<sup>6</sup> Diese zahlreichen Handlungen lassen sich auf die Untersuchung des Stoffs übertragen. Hier sind die Handlungen die einzelnen Überlieferungs- und Rezeptionszeugnisse, die gemeinsam zur Bekanntheit und letztlich zur Kanonisierung führen: Der Stoff wird zum Klassiker.

## 1. Zeitgenössische Rezeption

Unter Einbeziehung des Konzepts des kulturellen Gedächtnisses lässt sich eine „Dynamik [...] in der Interaktion zwischen ästhetischen Werken und ihren Betrachtern“<sup>7</sup> erkennen, die den Kanon beeinflussen können. Die Rezeption wirkt sich auf die Wahrnehmung eines Textes als Klassiker aus, daher werde ich im Folgenden ausgewählte Beispiele aus der zeitgenössischen Rezeption betrachten. Die bekannteste und weitreichendste Reaktion auf den Wolfram'schen ‚Parzival‘ in Form einer Kritik durch einen Zeitgenossen wird wohl diejenige Gottfrieds von Straßburg sein. Auf die Schwärmereien Lachmanns scheint sie sich jedoch kaum ausgewirkt zu haben, fällt Gottfried doch ein recht vernichtendes Urteil. In seinem sogenannten Literaturkurs

---

<sup>6</sup> Simone Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text und Kritik IX: Literarische Kanonbildung. München 2002, S. 9–24, hier S. 11.

<sup>7</sup> Aleida Assmann: Theorien des kulturellen Gedächtnisses. In: Rippl u. Winko: Kanon und Wertung (Anm. 5), S. 76–84, hier: S. 77. Das Zitat bezieht sich auf die Theorie des Kunsthistorikers Aby Warburg.

(Tr. 4555–4974)<sup>8</sup> bewertet er einige Autorenkollegen anhand ihrer künstlerisch-ästhetischen Qualität im Verhältnis zu seinem großen Vorbild Hartmann von Aue, dem er den dichterischen Lorbeerkranz verleiht. Er bemerkt, *wie lüter und wie reine sine kristallinen wortelin* (Tr. 4626f.; wie durchsichtig und rein seine kristallinen Wörter) sind, und setzt diese Klarheit als Maßstab für die Bewertung anderer Autoren an. An das Hartmann'sche Vorbild der ‚reinen Worte‘ kommen dabei nur Bigger von Steinach und Walther von der Vogelweide heran. Heinrich von Veldeke und Reinmar von Hagenau werden gelobt,<sup>9</sup> gelten aber nicht als direkte Konkurrenten, da sie zur Zeit des Lobes nicht mehr lebten.<sup>10</sup>

Im schärfsten Kontrast zu Hartmann sieht Gottfried

einen Ungenannten (V. 4665ff.), dessen Kunst er scharf verurteilt; obwohl die Wendungen, die er gegen ihn gebraucht, sich für diesen nicht eindeutig präzisieren lassen, sieht man in ihm fast durchweg und wohl mit Recht Wolfram von Eschenbach.<sup>11</sup>

Um diesen Unbekannten – nicht nur sein Werk – zu verurteilen, widmet Gottfried ihm 52 Verse (Tr. 4636–4688), deutlich mehr als allen anderen Autoren. Schon die Quantität sticht hervor, aber auch in der inhaltlichen Qualität, mit der Gottfried jenen Unbekannten bedenkt, sind die Verse auffällig bildreich und ausführlich:

---

<sup>8</sup> Vgl. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Bd. 1: Text. Hg. von Karl Marold. Berlin 2004. Vgl. hier besonders die Verse, die sich auf Wolfram beziehen mögen: 4636–4688. Im Folgenden stammen alle neuhochdeutschen Zitate aus der Übersetzung Peter Knechts: *Gottfried von Straßburg: Tristan*. Bd. 2: Übersetzung. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek. Berlin, New York 2004.

<sup>9</sup> Zur Funktion dieser Liste als (referenzieller) Literaturkanon siehe auch Jens Haustein: *Kunst oder Kulturwissenschaft? Zum Kanonproblem der germanistischen Mediävistik*. In: Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek (Hgg.): *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. Heidelberg 2001 (Jenaer Germanistische Forschungen 9), S. 139–154, hier: S. 141.

<sup>10</sup> Vgl. Hugo Kuhn: *Gottfried von Straßburg*. In: *Verfasserlexikon*, Bd. 3 (2010), Sp. 153–168, hier Sp. 155.

<sup>11</sup> Kuhn: *Gottfried von Straßburg* (Anm. 10), Sp. 155.

*Swer nû des hasen geselle sî  
und uf der wortheide  
hóchsprünge und witweide  
mit bickelworten welle sîn  
und uf daz lórschapelekîn  
wân âne volge welle hân,  
der lâze uns bî dem wâne stân  
wir wellen an der kûr ouch wesen.* (Tr. 4638–4643)

Wer es dagegen mit dem Hasen hält und auf der Wortheide große Sprünge machen und weit umher rare Schummelwörtlein zupfen möchte und sich, obwohl ihm niemand folgen kann und will, Hoffnung auf das Lorbeerkränzlein macht, der soll uns, bitte schön, die Hoffnung lassen, dass wir bei dieser Wahl auch etwas mitzureden haben.

Diese einführenden Worte lassen schon einiges an Rhetorik der Abwertung erkennen, sei es die Erwähnung des Hasen und dessen hakenschlagender Erzählweise; seien es die *bickelworte*, von Knecht als „Schummelwörtlein“<sup>12</sup> übertragen. In Vers 4644 wird zudem eine polare Gruppierung aufgebaut, mit der Gottfried das kollektive ‚Wir‘ dem ‚Ihr‘ gegenüberstellt:

*wir, die die bluomen helfen lesen,  
mit den daz selbe loberis  
undervlohten ist in bluomen wis,  
wir wellen wizzen, wes er ger.  
wan swer es ger, der springe her  
und stecke sine bluomen dar.* (Tr. 4644–4649)

Wir, die die Blüten lesen helfen, die in jenen Ehrenzweig, damit er blühe, eingeflochten werden, wir wollen gerne wissen, was er überhaupt will: Und wer ihn haben möchte, der komme nur flink hergehoppelt und stecke seine Blüten drauf [...].

‚Wir‘, das sind diejenigen, die Gottfrieds Ideal der edlen Herzen nachvollziehen können und seinen ästhetischen Anspruch unterstützen – eine literarästhetische *peer-group* quasi, mit der er sich gegen den ‚Hasen‘ und seine Anhänger verbündet. Die ‚Wir‘-Gruppe kann den Zickzack-Kurs des hasenartigen

<sup>12</sup> Knecht: Tristan (Anm. 8), S. 57.

Erzählens nicht gutheißen und reagiert sogar mit völligem Unverständnis. Dieses ‚Wir‘ wird auch als Autorität herangezogen, wenn es darum geht, den dichterischen Lorbeerkranz Hartmanns nicht an Unwürdige zu vergeben:

*wir ensuln ez nieman läzen tragen,  
siniu wort ensin vil wol getwagen,  
sîn rede ensi ebene unde sleht,  
ob ieman schône und üfreht  
mit ebenen sinnen dar getrabe,  
daz er dar über iht besnabe.* (Tr. 4657–4662)

Keiner soll diese Krone tragen, dessen Worte nicht vollkommen rein sind, dessen Rede nicht eben und gerade ist, so dass der, der stolz und aufrecht und mit ebenen Sinnen dahintrabt, nicht darüber stolpert.

Niemand dürfe den Meister infrage stellen beziehungsweise sei überhaupt dazu in der Lage, ihn und seine *ebenen rede* qualitativ zu erreichen. Dabei nimmt Wolfram im ‚Parzival‘ selbst durchaus direkt Bezug auf Hartmann, und das in herausfordernder Weise. Er warnt Hartmann, dass dessen Romanpersonal sich nicht über den jungen, unerfahrenen Parzival lustig machen solle:

*anders iwer frouwe Enide  
unt ir muoter Karsnafide  
werdent durch die mül gezücket  
unde ir lop gebrücket,  
sol ich den munt mit spotte zern,  
ich wil minen friunt mit spotte wern.* (143,29–144,4)

Sonst nämlich will ich Eure Dame, Enide, samt ihrer Mutter Karsnafide durch die Mühle drehn und aus ihrer Ehre Brösel machen. Wenn's nötig ist, daß ich mir mit Spott das Maul zerreiße, dann tu ich's und kämpfe für meinen Freund mit den Waffen des Spotts.

Diese Wortwahl mag nun nicht gerade dazu gemacht sein, Gottfrieds Urteil der *slehten rede* zu revidieren und Wolfram zu verteidigen. Man kann so vielmehr nachvollziehen, was gemeint ist, wenn Gottfried die unreinen Worte kritisiert. Ob damit gleichzeitig auch der Vorwurf der betrügerischen, wilden Geschichten, die der Seele und dem Herzen keine Freude bieten, gerechtfertigt ist, sei erst einmal dahingestellt.

Gottfried schreckt auch nicht vor der persönlichen Diffamierung zur Stimmungsmache gegen den ‚Hasen‘ zurück:

*wirn mugen ir dâ nâch niht verstân,  
als man si hoeret unde siht.  
sône hân wir ouch der muoze niht,  
daz wir die glöse suochen  
in den swarzen buochen.* (Tr. V 4684–4688)

[S]o, wie wir sie vortragen hören oder lesen, können wir nichts davon verstehen, und wir haben nicht genügend Muße, in den schwarzen Büchern nach gelehrten Kommentaren zu suchen.

Der Vorwurf der schwarzen Magie als Abschluss des ‚Literaturexkurses‘ ist als maximale Abwertung zu verstehen; er zeigt, dass es nicht allein die Literatur ist, die kritisiert wird. Wolfram werden Verbindungen zur schwarzen Magie unterstellt; die *swarzen buochen* sind Quelle seiner Dichtung. Im Kontext dieses personenbezogenen Urteils könnte man glatt übersehen, dass es erneut die (Un-)Klarheit des sprachlichen Ausdrucks ist, die den Rezipienten dazu zwingt, die Hilfe von Deutern in Anspruch zu nehmen, die im Fokus der Kritik steht.

Die Bezugsperson, also der ‚Hase‘, wird nicht namentlich als Wolfram identifiziert. Die identifikatorischen Überlegungen der Forschung<sup>13</sup> hierzu seien an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt, sondern nur die Hasen-Metapher kurz expliziert. Im ‚Parzival‘-Prolog baut Wolfram dieses Bild selbst als Beschreibung seiner eigenen Dichtung auf:

*diz vliegende bispiel  
ist tumben liuten gar ze snel,  
sine mugens niht erdenken:  
wand ez kan vor in wenen  
rehte alsam ein schellec hase.  
zin anderhalb ame glase  
gelechet, und des blinden troum,  
die gebent antlützes roum,*

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. Stuttgart, Weimar 2004 (Sammlung Metzler 36), S. 207f.

*doch mac mit stæte niht gesin  
dirre trüebe lîhte schîn:  
er machet kurze fröude alwâr (1,15–26)<sup>14</sup>*

Dieses fliegende Beispiel ist zu flink für dumme Menschen, sie bringen es nicht fertig, ihm nachzudenken; denn es kann vor ihnen Haken schlagen grade so wie ein verstörter Hase. Zinn, hinten am Glas, macht trügerisch tanzende Lichter und ebenso des Blinden Traum: Die geben einem die Haut, die obendrauf schwimmt auf den Bildern. Doch kann dieses stumpfe, leichte Scheinen nicht in Festigkeit dauern: es macht ein kurzes Glück, das ist wohl wahr.

Anders als bei Gottfried ist der ‚Hase‘ aber positiv konnotiert. Mehr noch, Wolfram formuliert hier den Ursprung der Einteilung in die ästhetischen Pole ‚gerade‘ und ‚hakenschlagend‘. Immerhin stellt er die These auf, dass einige Rezipienten schlicht nicht klug genug seien, um all seinen Wendungen folgen zu können. Dies ist nicht die einzige Selbstkonstituierung Wolframs, die sich im Roman finden lässt. Dieser Spur von Selbstzeugnissen kann man ebenfalls nachgehen, wenn man annimmt, dass der Autor und die im Werk genannte Erzählerfigur namens Wolfram miteinander in Beziehung stehen.<sup>15</sup> Denn mit seinen selbst lobenden Kommentaren trägt der Erzähler nicht unerheblich zum Image bei, das sich über ihn in späteren Texten finden lässt. Er ist damit Teil der „Interaktion zwischen ästhetischen Werken und ihren Betrachtern“<sup>16</sup> und so können die Selbstzeugnisse Wolframs für die Entwicklung zum Klassiker in den Blick genommen werden.

Die Selbstdarstellung des Autors ist im Roman in einigen Passagen recht explizit zu finden. Wolfram nennt sich im ‚Parzival‘ dreimal selbst. Auf die letzte Stelle, den Epilog, möchte ich etwas genauer eingehen, da hier zudem über das poetologische Programm Auskunft gegeben wird:

<sup>14</sup> Sofern nicht weiter angegeben, stammen alle ‚Parzival‘-Zitate aus Wolfram von Eschenbach: ‚Parzival‘ (Anm. 1). Die Übersetzungen sind hier und im Folgenden von Peter Knecht und derselben Ausgabe entnommen.

<sup>15</sup> Zum Verhältnis von Autor und Erzähler vgl. auch Sonja Glauch: An der Schwelle zur Literatur: Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens. Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1), S. 60–65. Zur Selbstnennung des Autors: S. 62f.

<sup>16</sup> Assmann: Theorien des kulturellen Gedächtnisses (Anm. 7), S. 77.



*Ob von Troys meister Cristjân  
 disem mære hât unreht getân,  
 daz mac wol zürnen Kyôt,  
 der uns diu rehten mære enbôt.  
 endehaft giht der Provenzâl,  
 wie Herzeloymen kint den grâl  
 erwarp, als im daz gordent was,  
 dô in verworhte Anfortas.  
 von Provenz in tiuschiu lant  
 diu rehten mære uns sint gesant,  
 und dirre âventiur endes zil.  
 niht mër dâ von nu sprechen will  
 ich Wolfram von Eschenbach,  
 wan als dort der meister sprach.  
 siniu kint, sin hôch geslehte  
 hân ich iu benennet rehte,  
 Parzivâls, den ich hân brâht  
 dar sin doch sælde het erdâht. (829,1–18)*

Wenn der Magister Christian von Troys diese Geschichte mit Willkür behandelt, dann hat Kyôt ganz recht, sich zu empören: Er hat uns die wahre Geschichte treu überliefert. Die Sache kommt, in der Fassung des Provenzalen, dann an ihr rechtes Ende, wenn er berichtet, wie das Kind der Herzeloymen den Grâl gewann, der ihm bestimmt war, nachdem Anfortas ihn verwirkt hatte. Aus der Provence haben wir in den deutschen Ländern die richtige Geschichte bekommen und auch das Ende, auf das diese Abenteuer zielen. Ich, Wolfram von Eschenbach, will jetzt nichts dazudichten, sondern bloß das sagen, was dort jener Meister sprach. Seine Kinder, sein hochadeliges Haus habe ich euch vorgestellt, ich meine Parzivâls. Ihn selber habe ich dorthingeschafft, wo schließlich doch das Glück ihn haben wollte.

Auf die Autorennennung im Kontext des eigenen Werks wird gleich zurückzukommen sein; zunächst sollen die vorher genannten Namen und ihre Bewertung angesprochen werden. Auch Wolfram baut nämlich einen ästhetischen Dualismus auf, wobei Chrétien de Troyes und Kyot miteinander kontrastiert werden. Chrétien habe dem ‚Parzival‘-Stoff mit seinem fragmentarisch überlieferten Roman *unreht getân*. Er wird trotzdem mit *meister* betitelt und das ‚Unrecht‘ wird nicht weiter konkretisiert, lässt sich aber möglicherweise im Kontrast zum Vorgehen des Provenzalen Kyot *ex negativo* erahnen. Denn dieser habe das *rehte mære* erzählt und *dirre âventiur endes zil*

gezeigt.<sup>17</sup> Kyot habe so wahr über Parzival geschrieben, dass er selbst – Wolfram – dem in keinem Fall etwas dazudichten könne und seinem Weg stattdessen folgen wolle (*nicht mër dâ von nu sprechen wil*). Das wiederum ist ein strategisch geschickter Schachzug, denn Wolfram wertet *meister* Kyots Version in einem ersten Schritt als einzig wahre Geschichte um Parzival und den Gral auf und im zweiten seine eigene gleich mit, da sie ja nicht von jener abweiche.

Diese Aussagen wurden von der älteren Forschung wörtlich genommen: heute werden sie meistens für eine Quellenfiktion gehalten, da sich ein Ependichter namens Kyot (Guiot) und ein zweiter frz. Parzival-Roman neben *Chrétiens ‚Conte du Graal‘* nicht haben nachweisen lassen.<sup>18</sup>

Bumkes Überlegung zeigt, dass diese Behauptung zumindest hinsichtlich der früheren Forschung funktioniert hat und Wolfram in eine provenzalische Tradition gestellt wurde. Die These der bewussten Quellenfiktion bedeutet, dass Wolfram sich nicht nur indirekt, sondern ganz direkt selbst lobt und diese Wertung – ebenso wie Gottfrieds Lob – Einfluss auf andere Urteile hat. Ungeachtet der konkreten inhaltlichen Ausrichtung von Lob und Kritik lässt sich durch die Bezugnahmen von Autoren untereinander vermuten, dass die künstlerische Abwertung nicht zwangsläufig etwas damit zu tun haben muss, dass *Chrétien* dem Werk wirklich *unreht getan* habe, wie Wolfram ihm unterstellt (827,2), oder auch *rehte benennet* (829,17) sein müssen, wie er es für seinen eigenen ‚Parzival‘ reklamiert. Es wird an dieser Stelle nicht einmal klar, was Wolfram mit den Adjektiven *unreht* und *rehte* wirklich meint. Offenbar liegt hierin zu einem gehörigen Teil ein rhetorischer Usus, der sich auch in späteren Erwähnungen Wolframs noch erkennen lässt.

Ein frühes und möglicherweise das bekannteste Beispiel für eine positive Reaktion auf Wolframs Schaffen lässt sich bei Wirnt von Grafenberg finden, der den Autor in seinem ‚Wigalois‘<sup>19</sup> als hervorragenden Dichter und *wise[n]*

<sup>17</sup> Dieses Prinzip des Kontrasts von richtiger und unrichtiger Handlung bzw. Erzählweise zeigt sich als rhetorischer Kniff auch in Gottfrieds erwähneter Literaturkritik, auch wenn diese deutlich wortreicher und bunter ausfällt.

<sup>18</sup> Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. In: *Verfasserlexikon*, Bd. 10 (1999), Sp. 1376–1418, hier Sp. 1396.

<sup>19</sup> Mittelhochdeutsche Zitate und neuhochdeutsche Übersetzung entstammen der folgenden Ausgabe: Wirnt von Grafenberg; ‚Wigalois‘. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn über-

man von Eschenbach lobt. Direkt vor dieser Textstelle wird die Waldfrau Ruel beschrieben, mit der sich der Titelheld im Konflikt befindet. Die groteske Hässlichkeit Ruels nutzt Wirnt geschickt dazu, sie mit schönen Frauen aus den Werken seiner Dichterkollegen zu kontrastieren. Zunächst wird Enite (also Hartmann) genannt, die oft als die schönste Frau zur Einordnung anderer Damen herhalten musste; dann wird Ruel mit Jeschute, einer Figur aus dem ‚Parzival‘, verglichen:

*Disiu [Ruel, WO] was ungehiure;  
sô was Jeschûten tiure  
swaz vrouwen libe ie missezam.  
Daz lop git ir her Wolfram,  
ein wise man von Eschenbach;  
sin herze ist ganzes sinnes dach;  
leien munt nie baz gesprach. (Wig. 6340–6346)*

Diese hier war furchterregend, Jeschute aber fehlte jeder Makel an weiblicher Schönheit. Diesen Lobpreis verleiht ihr Herr Wolfram, der weise Mann aus Eschenbach. Sein Herz umschloß vollkommenen Verstand. Nie hat ein Laie besser erzählt

Wirnts Lob gegenüber Wolfram könnte nicht eindeutiger sein: er sei nicht nur ein großartiger Erzähler, sondern Herz und Verstand seien bei ihm auch eine vollkommene Einheit, was sich auf die Qualität seiner Dichtung auswirke. Wirnts Strategie ist eine andere als Gottfrieds. Dieser hatte explizit das dichterische Können seiner Kollegen beurteilt – positiv wie negativ. Wirnt stellt sich hingegen in die Tradition der Texte. Er nennt zwar die Autoren; abgesehen von dieser Bemerkung über Wolfram wertet er sie nicht tiefer gehend und vor allem nicht auf der persönlichen Ebene. Primär gibt er eine kurze Zusammenfassung der Jeschute-Episode, die zeigt, dass er auch detailliert auf den Roman verweisen kann. Wirnt nutzt die Bekanntheit der Texte, um sich selbst als Nachfolger zu präsentieren und gleichzeitig zu demonstrieren, dass er die Grundlagen kennt und für sich zu nutzen weiß. Die Erwähnung ist außerdem ein Hinweis darauf, dass es zu seiner Zeit offenbar dazugehört,

den ‚Parzival‘ zu kennen, wenn man im literarischen Diskurs tätig ist, und das wiederum lässt schließen, dass der Roman auf dem Weg zu einem Klassiker war. Ohne an dieser Stelle die Kritik am Begriff des „nachklassischen“<sup>20</sup> Artusromans thematisieren zu wollen, nutze ich diese Kategorisierung, um eine mögliche Strategie Wirnts herauszustellen. Er kann Wolfram gelassener loben, denn er gehört ebenso einer nächsten Autorengeneration an, wie sein Titelheld auch gleich der Nachkomme einer ‚klassischen‘ Figur ist. Wigalois ist Gawains Sohn. Sowohl der Autor (Wirnt auf Wolfram) als auch der Protagonist (Wigalois auf Gawain) berufen sich auf eine vergangene Zeit und stellen sich in deren Tradition. Genau dies hatten Gottfried und auch Wolfram schon vorher getan.

Ungeachtet der teils recht deutlich formulierten ästhetischen Kritik, die sich an der ‚geraden‘ und ‚krummen‘ Erzählweise<sup>21</sup> festmacht, erscheint der Verdacht naheliegend, dass zeitgleich tätige Autoren in diesem Beziehungsgeflecht ein höheres Bedürfnis an Abgrenzung untereinander haben.<sup>22</sup> Für nachzeitige Dichter ist die Bezugnahme deutlich einfacher, wenn man ein bereits etabliertes Urteil der Nachwelt in seine Vorbilderwahl einbeziehen kann. Führt man sich die Datierungen der Werke vor Augen, dann ergibt sich folgendes Schema, das die Bezugnahmen nur vereinfacht als vorwiegend positive bzw. vorwiegend negative Bezugnahmen darstellt. Differenzierter betrachtet bestehen allerdings inhaltliche Unterschiede in der Art der Kritik und des Lobes:

---

<sup>20</sup> Z. B. Volker Mertens: *Der deutsche Artusroman*. Stuttgart 1998, S. 176–185. – Vgl. dazu auch grundlegend: Walter Haug: *Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54/2 (1980), S. 204–231. – Vgl. außerdem: Wolfgang Achtnitz: *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin, Boston 2012, S. 180–183. Dieser kritisch zum Begriff: S. 182.

<sup>21</sup> Zu Wolframs ‚krummen‘ Erzählen vgl. Larissa Schuler-Lang: *Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden: Parzival, Busant und Wolfdietrich D.* Berlin 2014 (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 7).

<sup>22</sup> Nachzeitige Autoren wie Albrecht folgen dem Urteil und haben das Bedürfnis einer Korrektur des krummen Erzählens. Vgl. dazu auch Cora Dietl: *Arthurische ‚Dinge‘ wiedererzählt. Gralsschwert, Gold der Sælde und Brackenseil in Albrechts Titulrel*. In: Cora Dietl u. Christoph Schanze (Hgg.): *Formen arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Berlin, Boston 2016 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 12), S. 165–200, hier S. 167.

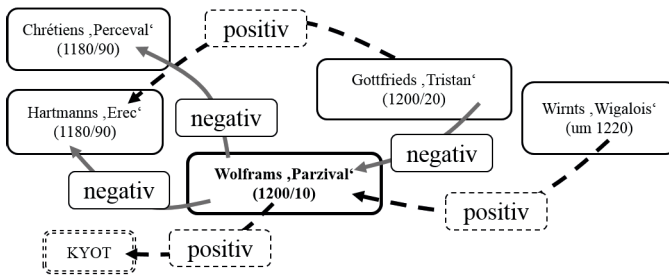


Abbildung 1: Vereinfachtes Schema der Bezugnahmen<sup>23</sup>

Es scheint so, als würde Gottfried mit seiner Kritik eher das Werk des direkten Konkurrenten Wolfram treffen wollen und Hartmann hingegen als glorifizierten Dichter der Vergangenheit und seine Werke als vorbildlich preisen. Die Kritik Gottfrieds an Wolfram und Wolframs an Hartmann ist tatsächlich sehr unterschiedlich. Ersterer beurteilt die ästhetische Qualität anhand seines eigenen poetologischen Ideals der richtigen Erzählweise, letzterer webt intertextuelle Verknüpfung der Erzählwelten, in denen er die Figuren gegeneinander ausspielt. Betrachtet man die anderen gelobten Autoren, so lässt sich das Grundprinzip verifizieren: Reinmar von Hagenau, Heinrich von Veldeke und Bliigger von Steinach sind Zeitgenossen Hartmanns und bieten sich daher nach diesem Prinzip hervorragend als Vorbild an. Lediglich Walther von der Vogelweide bleibt trotz Zeitgenossenschaft von Kritik verschont. Ihn kann man als besten aller Dichter womöglich schlicht nicht kritisieren; zudem ist er kein epischer, sondern ein lyrischer Autor. Wirnt von Grafenberg folgt diesem System eine Generation später, indem er sich wiederum auf die Vorgänger beruft.

<sup>23</sup> Die Datierungen folgen jeweils den Artikeln aus dem Verfasserlexikon: Christoph Cormeau: Hartmann von Aue. In: Verfasserlexikon, Bd. 3 (1981), Sp. 500–520, Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 14), Kuhn: Gottfried von Straßburg (Anm. 10), Hans-Joachim Ziegeler: Wirnt von Grafenberg. In: Verfasserlexikon, Bd. 10 (1999), Sp. 1252–1267. Die Datierung zu Chrétien ‚Perceval‘ folgt ebenfalls Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 13).

Das quasi ‚historisch-kritische‘ Argument gegen die Vorlage, verbunden mit einem ästhetischen Statement, das sich auch gegen aktuelle Dichterkollegen richtet, scheint geradezu typisch zu sein für die deutsche Artusdichtung. Ich möchte hier nur [...] an Wolframs von Eschenbach Behauptung [erinnern], er biete gegenüber Chrétien eine viel bessere Version der Parzival-Geschichte, da er Kyot als Gewährsmann nutze (827, 1–18).<sup>24</sup>

Die Abgrenzung Wolframs gegenüber Chrétien passt jedoch nicht ganz in dieses Schema, da er ja die französische Vorlage als *unreht* erzählt bezeichnet. Hier scheint Wolfram einen gewissen Alleinanspruch zu formulieren, mit dem er den fiktiven Kyot hervorhebt. Das passt einerseits nicht in seine eigene Aussage, dass Rezipienten die Geschichte beeinflussen können und jeder seine eigene Version erzählen kann, andererseits passt es sehr gut in das Prinzip des Erregens von Aufmerksamkeit, die er mit dieser Werbung erhält. Die abgeleitete Autorität aus anerkannten Vorbildern und die abgrenzende Selbstaufwertung gegenüber Zeitgenossen sind beides Strategien im Spiel zwischen Werk und Betrachter bzw. Rezipient<sup>25</sup> und führen letztlich zum höheren Bekanntheitsgrad des Texts und des Stoffs.<sup>26</sup> So existiert neben der negativen Wertung seiner Arbeit auch die positive und das kontroverse Spiel mit diesen hält den Grad der Aufmerksamkeit nachweislich hoch. Wären die zeitgenössischen Rezipienten und Schreiber von Handschriften einmütig dem Urteil Gottfrieds gefolgt, so wäre der Roman heute sicherlich nicht einer der am besten überlieferten Texte der Zeit. Im Handschriftencensus sind insgesamt 87 Zeugen vermerkt, darunter 16 vollständige Handschriften.<sup>27</sup> Im Vergleich dazu finden sich vom ‚Tristan‘ nur 30 Einträge, darunter elf Handschriften.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Dietl: Arthurische ‚Dinge‘ wiedererzählt (Anm. 22), S. 166.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu wieder: Assmann: Theorien des kulturellen Gedächtnisses (Anm. 7), S. 77.

<sup>26</sup> Dies jedoch ohne, dass die wirklichen Folgen davon vorherzusagen wären. Vgl.: Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen (Anm. 6).

<sup>27</sup> Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/werke/437> (Zugriff: 01.04.2018).

<sup>28</sup> Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/werke/135> (Zugriff: 01.04.2018).

## 1.1 Grundlegende Motive

Der Beliebtheit des ‚Parzival‘ und der Faszination am Stoff scheint Gottfrieds Urteil also keinen Abbruch getan zu haben. Um diese allgemeine Faszination am ‚Parzival‘-Stoff genauer zu betrachten, möchte ich einige seiner grundlegenden Motive thematisieren. In der Forschung gibt es einige Klassifizierungsansätze für Motivgruppen im ‚Parzival‘, so bei Bumke, der diesbezüglich fünf „thematische Schwerpunkte“<sup>29</sup> nennt: religiöse Motive, der Gral, Liebe und Ehe, Gesellschaft sowie Verwandtschaft, oder bei Schiroke, der sechs „Themen und Motive“ identifiziert: 1. Menschenbild, 2. Lebensordnungen, 3. Rittertum, Gewalt, Kampf, Krieg, 4. Artusroman und höfisches Fest, 5. Religion und 6. Wissen.<sup>30</sup> Ich nutze diese Ansätze als Orientierungsgrundlage und stelle die folgenden stofflichen Kategorien auf, um zu zeigen, was den ‚Parzival‘-Stoff auch für die heutige Rezeption interessant macht:

- (1) Sehnsucht nach *âventiure* und *êre*: Vom Narr zum Ritter
- (2) Sehnsucht nach Erfüllung in der Liebe: Condwiramurs
- (3) Soziale Gemeinschaft: Tafelrunde
- (4) Verfehlung und Vergebung: Religion
- (5) Sehnsucht nach Unerreichbarem: Vom Ritter zum Gralskönig

### (1) Sehnsucht nach *âventiure* und *êre*: Vom Narr zum Ritter

Die *âventiure* als Grundlage jeden ritterlichen Erfolgs ist sicher eine der treibenden Kräfte für die beginnende Entwicklung Parzivals vom jungen Mann zum Ritter. Schon der Vater Gahmuret möchte auf *âventiure*-Fahrt gehen, verlässt dazu den elterlichen Hof im Königreich Anschouwe und damit sein Erbe. Er heiratet in Zazamanc die dunkelhäutige Königin Belacane, zeugt mit ihr einen Sohn und verlässt beide noch vor der Geburt. Das gemeinsame Kind wird ein Junge, der den Namen Feirefiz erhält und dessen Haut so schwarz-

<sup>29</sup> Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 18), Sp. 1387–1391.

<sup>30</sup> Vgl. Bernd Schiroke: Themen und Motive. In: Joachim Heinzle (Hg.): Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch. Bd. I: Autor, Werk, Wirkung. Berlin, Boston 2011, S. 366–410.

weiß gescheckt wie das Gefieder einer Elster ist. Bei einem Turnier ‚gewinnt‘ Gahmuret die Hand Herzelydes, ist aber unwillig erneut, eine Bindung einzugehen, weshalb sie die Ehe mehr oder weniger einklagt. Auch sie wird schwanger, woraufhin Gahmuret erneut aufbricht, aber bei seinem nächsten Kampf stirbt. Als Konsequenz verlässt Herzelyde mit dem Sohn Parzival die höfische Welt, um ihn von Kampf und Tod fernzuhalten. Gespiegelt durch die väterliche Vorgeschichte, wird das Defizit der ausbleibenden höfischen Ausbildung bereits früh thematisiert, indem der Erzähler kommentiert: *der knappe alsus verborgen wart / zer waste in Soltâne erzogn, / an küneclicher fuore betrogn* (117,30–118,2; So wurde der Knabe verborgen im wilden Wald von Soltâne erzogen und um königliche Lebensart gebracht). Die Sehnsucht nach der ritterlichen *âventiure* ist zunächst nur oberflächlich, nachdem der junge Parzival als Halbwüchsiger Rittern in voller Rüstung begegnet ist, die er durch die reflektierende Sonne als wunderschön empfindet und für göttlich hält. Weil die Mutter hofft, dass er sich bei Hofe wegen seiner Unwissenheit lächerlich machen und dann zu ihr zurückkehren wird, stattet sie ihn mit einem *tôren kleit* (127,5; Narrengewand) und einem klapprigen *phärdelin* (155,29; Rößlein) aus. Parzival tötet seinen Verwandten Ither nur, weil er dessen Rüstung haben will. Durch die Übernahme der Rüstung passt er sich zwar äußerlich dem Erscheinungsbild eines Ritters an, zieht sie aber über seine Narrenkleidung, was verdeutlicht, dass er eigentlich im Inneren noch ein Narr ist. Nach der Unterweisung durch Gurnemanz ist die Grundausbildung zum Ritter abgeschlossen und Parzivals erstes Ziel erreicht. Zuletzt gibt Gurnemanz ihm den Rat mit, keine unnötigen zu Fragen stellen (vgl. 171,17).

(2) Sehnsucht nach Erfüllung in der Liebe: Condwiramurs

Mit der ritterlichen Ausbildung bei Gurnemanz erfährt Parzival auch zuerst von der Minne. Über den Zusammenhang von ritterlicher Ehre und schönen Frauen war sich Parzival bereits bewusst, denn beim Abschied von Gurnemanz stellt er fest:

*hërre, in bin niht wis:  
bezal abr i'emer ritters pris,  
sô daz ich wol mac minne gern,*



*ir sult mich Liâzen wern,  
iŵerr tohter, der schoenen magt. (178,29–179,3)*

Mein Herr, ich weiß noch nicht viel von der Welt. Wenn ich aber einmal ritterliche Ehren gewonnen habe, so daß ich um Liebe bitten darf, dann sollt Ihr mir Eure Tochter Liäze geben, das schöne Mädchen.

Ritterlicher Lohn und schöne Mädchen gehören für ihn also zusammen. Insofern ist es nur folgerichtig, dass er Condwiramurs heiraten wird, nachdem er bei ihr seinen ritterlichen Wert als Retter des Landes unter Beweis stellen konnte. Die jungfräuliche Königin von Pelrapeire bleibt in den ersten beiden gemeinsamen Nächten unberührt. Erst dann erinnert sich Parzival daran, was ihn sowohl seine Mutter als auch Gurnemanz in diesen Dingen gelehrt haben, nämlich dass *man und wip wærn al ein* (203,5; Mann und Frau eins) seien. Das führt dazu, dass *si vlâhten arm unde bein* (203,6; sie strickten [...] Arme und Beine ineinander).

### (3) Soziale Gemeinschaft: die Tafelrunde

Nachdem Parzival nach der Eheschließung mit Condwiramurs aufgebrochen ist, um nach dem Befinden seiner Mutter zu forschen, begegnet er erstmals der Gralsgesellschaft auf Munsalvæsche. Er verpasst die entscheidende Frage nach dem ‚Warum‘, als er Zeuge der Wunder des Grals wird und die Wunden des Gralskönigs Anfortas sieht. Ohne weitere Folgen erreicht er danach den Artushof, wo er höchst willkommen ist, denn *den[,] der sich der riter rôt / nante und im solh ère bôt* (280,9f.; der sich den Roten Ritter nannte und seine Ehre hochhielt), hätte Artus gern in seiner Umgebung: *über die tafelrunder / wolt er in durch gesellekeit laden* (280,16f.; diesen Ritter wollte Artus zur Tafelrunde laden, dort sollte er Mitglied werden). Parzivals anfängliches Ziel ist nun also übererfüllt, denn er ist nicht nur Ritter, sondern auch Teil der Tafelrunde. Vor Zeugen und mit deren Zustimmung wird er in der Gemeinschaft der Besten aufgenommen. Der Auftritt Cundries beendet diese Harmonie abrupt. Sie identifiziert Parzival als einen Störfaktor in der Tafelrunde und klagt Artus an, weil er ihn trotz des Verwandtenmordes an seinem Hof aufgenommen hat. Ihr Fluch trifft direkt Parzival, der sich in der Gralsburg nicht bei dem König nach dessen Leid erkundigt hat. Der Fluch wird umso wirkmächtiger, da er – ebenso wie zuvor die Aufnahme in die Runde – nicht im Verborgenen

geschieht.<sup>31</sup> Als Konsequenz muss auch die Wiederaufnahme in die Hofgesellschaft und die Wiedergutmachung vor der Gemeinschaft inszeniert werden, was mit dem Fest von Joflanze am Ende nach langen Jahren des Suchens und Kämpfens geschieht. Dort gelingt es Artus in einem ersten Schritt, „mit Gawans Hilfe [...] die Feinde zu versöhnen und die Konflikte unblutig zu lösen.“<sup>32</sup> Später löst Cundrie den Fluch ebenso in der Öffentlichkeit auf und verkündet Parzivals Berufung zum Gralskönig (792,28–30) nach Munsalvæsche. In Analogie zum Schema des Doppelwegs<sup>33</sup> kann der neue Gralskönig also über seinen initialen Stand der *ère* hinauskommen.

#### (4) Verfehlung und Vergebung: Religion

„Anders als in den übrigen Artusromanen spielen im ‚Parzival‘ religiöse Motive eine große Rolle.“<sup>34</sup> Dass die Suche nach dem Gral auch mit einer religiösen Sinnsuche verbunden ist, überrascht kaum. Beim Einsiedler Trevrizent wird Parzival eine religiöse Ausbildung zuteil und er lernt die Wunder des Grals und das Wesen Gottes kennen.<sup>35</sup> Die Unwissenheit Parzivals zu Beginn seiner *âventiuren* weicht der Erkenntnis und damit auch der Einsicht von Verfehlungen. „Mit diesem Wissen und seiner religiösen *schult* wird er jedoch erst durch Trevrizent konfrontiert.“<sup>36</sup> Sühne und Vergebung sind eng an diesen Erkenntnisprozess gebunden, in dem Parzival seinen Glauben wiederfinden muss.

#### (5) Sehnsucht nach Unerreichbarem: Vom Ritter zum Gralskönig

Parzivals Attribuierung ändert sich innerhalb des Romans. Er wird vom *witzhaften tören* (153,11; der Narr der Geist bewiesen hatte), wie ihn Keye nennt,

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu auch Regina Toepfer: *Höfische Tragik. Motivierungsformen des Unglücks in mittelalterlichen Erzählungen*. Berlin, Boston 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 144), S. 135.

<sup>32</sup> Bumke: *Wolfram von Eschenbach* (Anm. 18), Sp. 1386.

<sup>33</sup> Zu ‚Parzival‘ und dem Doppelweg vgl. auch Toepfer: *Höfische Tragik* (Anm. 31), S. 123f. – Achnitz: *Artusroman* (Anm. 19), S. 122.

<sup>34</sup> Bumke: *Wolfram von Eschenbach* (Anm. 18), Sp. 1387 (Abkürzung aufgelöst).

<sup>35</sup> Zu den Lehren des Einsiedlers vgl. auch Susanne Knaeble: *Höfisches Erzählen von Gott. Funktion und narrative Entfaltung des Religiösen in Wolframs ‚Parzival‘*. Berlin, New York 2011 (*Trends in Medieval Philology* 23), S. 178–187.

<sup>36</sup> Knaeble: *Höfisches Erzählen von Gott* (Anm. 35), S. 270.

zur *krône menschen heiles* (781,14; Krone menschlichen Heils), wie Cundrie ihn nach der Vergebung anerkennend bezeichnet. Der Erzähler findet vor der ersten Gralsbegegnung ähnlich lobende Worte, indem er ihn als *Parzivâl der lieht gear* (230,23; der glänzende Parzivâl) betitelt. Sigune hingegen beschimpft ihn als *verfluochet man* (255,13; verfluchter Mann). Diese Bezeichnungen sind repräsentativ und verdeutlichen in Kurzform das ständige Auf und Ab der wahrgenommenen Entwicklung. Mit der Wiedergutmachung und der Anerkennung durch Cundrie ist der Fehler bei der Gralsburg gesühnt und Parzival kann seine Rolle auf der Gralsburg einnehmen. Dass diese Anlage schon recht früh bei ihm vorhanden ist, sei es bewusst oder unbewusst, zeigt die Erinnerung an die Lehren Trevrizents, die Parzival nun auf sich und seine Gralssuche bezieht:

*en franzoys er zin allen sprach  
als Trevrizent dort vorne jach,  
daz den grâl ze keinen zîten  
niemen möht erstrîten,  
wan der von gote ist dar benant. (786,3–7)*

er sprach auf französisch zu ihnen allen davon, daß, wie Trevrizent dort weiter vorn schon gesagt hat, niemand und zu keiner Zeit den Gräl erstreiten könne als der, den Gott dazu berufen hat.

Parzivals Sehnsucht nach dem Gral lässt sich konkret auch schon früher erkennen. Sie ist der Grund für den Aufbruch vom Artushof. Seit seiner Verfluchung kennt er nur noch das eine Ziel und verlässt sich bei der Suche danach auf sein Pferd. Der Erzähler kommentiert:

*dô reit er, ern wiste war,  
sô daz diu Munsalvæscher schar  
in mit strîte gar vermeit.  
des grâles vremde was im leit.<sup>37</sup> (445,27–30)*

---

<sup>37</sup> Vgl. zur Darstellung des *vremden* Grals: Wiebke Ohlendorf: Das Fremde im ‚Parzival‘. Zum Text-Bild-Verhältnis in den Handschriften Cgm 19, Cod. AA 91 und Cpg 339. Berlin, Boston 2017 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 89 [323]), S. 88–91.

Er ritt weiter; er wußte nicht wohin, doch geriet es ihm so, daß keiner von den Leuten aus Munsalvaesche mit ihm zusammentraf im Kampf. Daß der Gräl so scheu war, tat ihm leid.

Der Wunsch verkörpert also in zweierlei Hinsicht eine Sehnsucht nach dem Unerreichbaren: Einerseits ist schon die räumliche Hürde zu nennen, die verhindert, dass Parzival nach Munsalvæesche einfach hinreiten kann. Andererseits ist die göttliche Ausgewähltheit durch den Menschen Parzival nicht zu beeinflussen. „Als Parzival seinem Pferd die Zügel lässt [...], da führt dieses Pferd Parzival zur Begegnung mit Trevrizent. Hinter dieser ‚zufälligen‘ Begegnung verbirgt sich aber, wie der Erzähler deutlich macht, der helfende Gott.“<sup>38</sup>

Ungeachtet der thematischen Ausrichtung der Ziele Parzivals oder auch Gawans lässt sich feststellen, dass ihre Geschichten Aufsteigergeschichten sind. In allen höfischen Dingen erreichen die Protagonisten ihre Ziele und erlangen Ruhm und Ansehen noch über das eigentlich angedachte Maß hinaus.

Aber auch die wesentlichen erzählerisch-strukturellen Elemente lassen sich für die These heranziehen, dass der ‚Parzival‘ eine Offenheit für die aktive Interpretation und die Rezeption bietet, wodurch die Interaktion erst möglich gemacht wird. Der Erzähler erzählt die Geschichte nicht nur,

sondern er bewertet und kommentiert sie zugleich aus seiner Sicht. Er sucht den Kontakt zu seinen Zuhörern, macht sie auf die Begrenztheit seiner Erzählperspektive aufmerksam und lädt sie dazu ein, sich selbst ein Bild von dem Erzählten zu machen.<sup>39</sup>

Dieses rhetorische Vorgehen bietet dem Rezipienten an, den Text zu interpretieren und die Handlung der *mære* mit zu lenken: *ine sagez iu niht nâch wâne: / Gebiet ir, sô ist ez wâr* (59, 26f.; Ihr braucht nur zu befehlen, dann ist es wahr). Der Rezipient soll den Verlauf des Romans beeinflussen, aber das ist in der schriftlich fixierten Niederschrift nur mehr ein rhetorischer Überrest des

<sup>38</sup> Rüdiger Schnell: Göttliches Handeln und menschliches Spekulieren. In: Thomas Honnegger, Gerlinde Huber-Rebenich u. Volker Leppin (Hgg.): Gottes Werk und Adams Beitrag. Formen der Interaktion zwischen Mensch und Gott im Mittelalter. Berlin 2014 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte Bd. 1) S. 340–367, hier S. 345, Fußnote 15.

<sup>39</sup> Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 18), Sp. 1393.

mündlichen Vortrags. Trotzdem kann dieses Denkprinzip der Handlungspluralität durch die orale Vermittlung auch auf die heutige Rezeption des Stoffes übertragen werden.<sup>40</sup> Die Offenheit des Stoffes und das Angebot des Erzählers zur Deutung können zur Beliebtheit des ‚Parzival‘ beigetragen haben, weil der in großem Maße einbezogen wird. Der präsente Erzähler nutzt die Übergänge zwischen den Partien – neben der Spannung – dazu, um die Zuhörer in einer ‚wir‘-Gruppe immer wieder in die Handlung einzubinden: *nu tuot uns de âventiure bekant*, (434,11; Und jetzt laßt uns die Äventiure wissen:) fordert er etwa *frou âventiure* (433,7) auf, wenn er die erste Gawan-Partie verlässt, und sich erneut Parzivals Schicksal zuwendet. Einerseits ist dies die Demonstration der erwähnten Begrenztheit seiner Erzählperspektive, andererseits stellt er sich durch die inklusivierende Formulierung *uns* auf die Stufe der Zuhörer. Wie diese möchte der Erzähler wissen, wie es mit Parzival weiter geht. An solchen Stellen kann ein Wiedererzähler ansetzen und den Stoff zu seinem eigenen machen. Das geschieht unabhängig von der Entstehungszeit und der Medialität des Erzählten und schließt daher den Film ein.

## 2. Gegenwärtige Rezeption des Stoffes

Das Medium Film hat in der heutigen Präsenz seine eigene Relevanz, wenn die Rezeption eines Stoffes untersucht wird. Hier kommt vor allem der Literaturverfilmung eine große Rolle zu:

Eine größere Bedeutung [...] kommt Literaturverfilmungen im Kanonprozess zu. Sie sind aufwendiger zu produzieren, so dass nur eine vergleichsweise geringe Anzahl von Texten überhaupt verfilmt wird. Verfilmungen können einerseits die Literaturvorlage auch bei bisherigen Nicht-Lesern des Textes bekannt machen, andererseits begünstigen sich das Vorhandensein z.B. einer Verfilmung und die Aufnahme des Textes in den schulischen Lektürekanon gegenseitig.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Sonja Glauch spricht in diesem Zusammenhang von der „tatsächlichen Oralität“ bzw. „konstruiert-fingierter Oralität“. Dies.: *An der Schwelle zur Literatur* (Anm. 15), S. 64.

<sup>41</sup> Kampmann: *Medien im deutschsprachigen Raum* (Anm. 5), S. 137.

Interessanterweise wird in der gegenwärtigen Rezeption weniger die konkrete Handlung des ‚Parzival‘-Stoffs aufgegriffen, vielmehr sind die Inhalte der Artussage mit Anleihen an Parzival und den Gral zu finden. Wird der Artus-Stoff selbst immer wieder und im immer neuen Gewand verfilmt, so sind konkrete ‚Parzival‘-Filme eher eine Seltenheit.<sup>42</sup> Daher untersuche ich im Folgenden solche Filme, die zwar Elemente des ‚Parzival‘-Stoffs aufweisen, wie ich sie vorab herausgearbeitet habe, die aber nicht alle als direkte ‚Parzival‘-Verfilmungen gelten können.

Die durch [...] Verfilmungen [bzw. Filme, WO] gestiegene Bekanntheit des Textes steht zwar nicht in kausaler Beziehung zu dessen Kanonisierung, sorgt aber für die öffentliche Aufmerksamkeit, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend Voraussetzung für die Kanonisierung eines literarischen Textes auch außerhalb von Expertenkanones ist.<sup>43</sup>

Dies kann bei filmischen Zeugnissen mit mittelalterlichem Setting ebenso der Fall sein, wie bei denjenigen, die die Handlung in die Gegenwart versetzen. Ebenso wie mittelalterliche Bearbeitungen hat auch die heutige Rezeption ihre verschiedenen Interpretationen und Schwerpunkte. In den modernen Bearbeitungen stecken Details, die einerseits auf basale Eigenschaften der Figur Parzivals zurückgehen (z. B. der Narr), andererseits nehmen sie essentielle Motive (z. B. Gralssuche, Gemeinschaft der Tafelrunde) wieder auf. Gemäß der Wolfram'schen Prämisse *Gebiet ir, sô ist ez wâr.* (58, 27) kann jeder moderne Interpret eine Version des Stoffs erzählen, denn dieser ist dehnbar, wie schon die verschiedenen mittelalterlichen Bearbeitungen zeigen. Ein neuer Interpret muss sich dann nur den Urteilen der Rezipienten stellen, denn etwas Vergleichbares hat Wolfram mit der Kritik zu Chrétien und seinem Lob Kyots auch getan. Daher ist es auch für die Zeugnisse der gegenwärtigen Rezeption irrelevant, ob sie auf Chrétien oder Wolfram, auf die britischen Sagen und deren Weiterverarbeitung oder möglicherweise auf Richard Wagner zurückgehen. Keiner modernen Bearbeitung dieser Grundlagen würde man die Zugehörigkeit zum ‚Parzival‘-Stoff versagen, nur weil sie einen anderen *discours*

<sup>42</sup> Direkte Filme mit ‚Parzival‘ Bezug sind meist Filmversionen des ‚Bühnenweihspiels‘ von Richard Wagner. Diese bleiben hier unberücksichtigt.

<sup>43</sup> Kampmann: Medien im deutschsprachigen Raum (Anm. 5), S. 137.

aufweist. Die mediale Aufmerksamkeit kann dem Kanonisierungsprozess eines Texts, aber auch des Stoffs durchaus helfen. So

kann aus der Verfilmung, der Inszenierung oder dem Verkauf eines Textes usw. die Kanonizität eines Textes resultieren, dies jedoch nur im Zusammenhang mit anderen Handlungen und stets *à la longue*: Kanones sind zwar dynamische, aber relativ stabile soziale Konstrukte.<sup>44</sup>

Unter dieser Prämisse des Zusammenspiels von Stoff und Rezeption betrachte ich einige Filme, die im Kontext meiner Überlegungen relevant sind. Sie sind nicht chronologisch, sondern nach den Prinzipien der Wiederaufnahme des ‚Parzival‘-Stoffs geordnet und lösen sich in ihrer Reihung immer mehr von seinem eigentlichen Kern.

## 2.1 Sprachliche und visuelle Rezeption: ‚Perceval le Gallois‘

Mein erstes Beispiel hat einen engen Bezug zu den mittelalterlichen Bearbeitungen der Handlung um die Gralssuche und Parzival. Ich betrachte den Film ‚Perceval le Gallois‘ (Éric Rohmer, 1978), dem die Version Chrétiens zugrunde liegt. Rohmer folgt dem dortigen Geschehen detailgenau bis hin zum fragmentarischen Ende, das dann interpretatorisch mit einem Passionspiel gefüllt wird.<sup>45</sup> „Rohmer’s version of Chrétien is motivated throughout by the intention to make Chrétien’s story into a parable of the lay religious life.“<sup>46</sup> Damit interpretiert Rohmer noch recht textnah, setzt aber eigene Schwerpunkte in seiner Rezeption. Denn für Chrétien ist Perceval „an exemplary figure of Christian knighthood.“<sup>47</sup> Dieser ritterliche Aspekt gerät in der filmischen Adaptionen in den Hintergrund. Der Film nimmt aber nicht nur

<sup>44</sup> Matthias Beilein: Literatursoziologische, politische und geschichtstheoretische Kanonmodelle (mit Hinweisen auf die Terminologie). In: Rippl u. Winko: Kanon und Wertung (Anm. 5), S. 66–76, hier S. 73.

<sup>45</sup> Perceval le Gallois (R.: Éric Rohmer). Frankreich, Italien, BRD 1978.

<sup>46</sup> William D. Paden: I Learned It at the Movies: Teaching Medieval Film. In: Richard J. Utz, Jesse G. Swan u. Paul Plisiewicz (Hgg.): Postmodern medievalisms. Cambridge 2005 (Studies in Medievalism XIII), S. 79–98, hier S. 88.

<sup>47</sup> Paden: Teaching Medieval Film (Anm. 46), S. 88.

Motive und den altfranzösischen Chrétien'schen Text in Versen<sup>48</sup> auf, sondern auch die Optik der Ausstattung ist eine direkte Anleihe an mittelalterliche Vorlagen.<sup>49</sup> Die zunächst befremdlich wirkenden Miniaturburgen und seltsam geformten Pappmascheebäume, an denen die Schauspieler auf echten Pferden vorbereiten, kann man als direkte Anspielungen auf die mittelalterliche Buchmalerei deuten. Zu ähnlich sind beispielsweise die Bäume des Films<sup>50</sup> den Eichen in der deutschsprachigen ‚Parzival‘-Handschrift cgm 19<sup>51</sup> aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die den Roman Wolframs (nicht Chrétien's) überliefert. Auch der statische Faltenwurf der Gralsburg drängt geradezu einen Vergleich mit der Miniatur auf.<sup>52</sup> Die wortgetreue Umsetzung eines altfranzösischen Textes mit der Nachahmung mittelalterlicher Bildzeugnisse aus dem deutschsprachigen Raum zeigt, dass ein filmischer Wiedererzähler des Stoffs problemlos auf verschiedene Grundlagen und Quellen zurückgreifen kann, ohne dass dies für die Wahrnehmung des Rezeptionsproduktes zu größeren Schwierigkeiten führen würde. Dies lässt schon anhand eines Films, der so nah an den alten Quellen von Text und Bild steht, die Variabilität und Verfügbarkeit des Stoffs für die eigene Interpretation erahnen.

Die folgenden Beispiele lösen sich davon immer mehr, bieten aber weitere Belege für die Rezeptionsaffinität des Stoffs.

---

<sup>48</sup> Vgl. Perceval le Gallois (Anm. 45), 00:00:22. – Einen kurzen Textvergleich von Chrétien und Rohmer bietet Paden: *Teaching Medieval Film* (Anm. 46), S. 85f.

<sup>49</sup> Zur allgemeinen Interpretation und einer Einordnung des am Ende des Films eingefügten Passionsspiels vgl. Bruno Quast: *Eric Rohmer: Perceval le Gallois (1978)*. In: Christian Kiening u. Heinrich Adolf (Hgg.) *Mittelalter im Film*. Berlin 2006 (*Trends in Medieval Philology* 6), S. 319–331.

<sup>50</sup> So etwa in Perceval le Gallois (Anm. 45), 00:05:01.

<sup>51</sup> Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19, hier z.B. Fol. 50r: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071690-7> (Zugriff: 15.06.2018).

<sup>52</sup> Vgl. Perceval le Gallois (Anm. 45), 01:18:37–01:18:53 und Cgm 19 (Anm. 51), Fol. 50r und 50v.



## 2.2 Parzival als Narr und Gralsritter: ‚Die Ritter der Tafelrunde‘ und ‚Excalibur‘

‚Die Ritter der Tafelrunde‘ (Richard Thorpe, 1953)<sup>53</sup> fokussiert nach eigenen Angaben mit Thomas Malorys ‚Morte D’Arthur‘<sup>54</sup> primär auf Inhalte der spätmittelalterlichen, englischen Artustradition und stellt die Entstehung, die höfischen Höhepunkte und den Zerfall des arthurischen Reiches durch die Liebesaffäre zwischen Lancelot und Ginevra<sup>55</sup> dar. Parzival erscheint nur als Nebenfigur in der Tafelrunde und im Kontext der Gralssuche. Ähnlich gestaltet es sich in ‚Excalibur‘ (John Boorman, 1981), auch wenn Parzival hier deutlich mehr Raum und Aufmerksamkeit sowie die Gelegenheit zur Figurenentwicklung gegeben wird.

Ich betrachte zunächst drei einschlägige Szenen des älteren Films genauer. Die erste Szene, in der die Figur eingeführt wird, findet am Artushof statt. Hier haben sich die Tafelrundenritter, die alle durch Namen an ihren Stühlen identifizierbar sind, versammelt, um dem König die Treue zu schwören. In diesem Kontext werden einige Ritter eingeführt und kleinere proleptische Hinweise auf den weiteren Verlauf der Handlung gegeben. So begegnen sich beispielsweise der Blick Lancelots und der der Königin, als im Schwur von Treue in der Freundschaft und der Liebe die Rede ist, was darauf hindeutet, dass dies das Thema der Figuren sein wird.<sup>56</sup> Parzival steht genau in dem Moment im Fokus, als die Beteiligten versprechen, ihr „Leben dieser Bruderschaft zu weihen.“<sup>57</sup> Weiter heißt es „Ich werde nie mein Wort brechen, noch jemals einen Verrat begehen.“<sup>58</sup> Die Kamera zeigt ihn in der Halbtotale<sup>59</sup> als einen schönen, blondgelockten jungen Mann mit blauen Augen, der mit Platten-

<sup>53</sup> Die Ritter der Tafelrunde (R.: Richard Thorpe). USA 1953.

<sup>54</sup> Die Angabe aus dem Vorspann des Films besagt: „Drehbuch: Talbot Jennings, Jan Lustig und Noel Langley nach Sir Thomas Malory’s ‚Le Morte D’Arthur‘“. Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:00:43.

<sup>55</sup> Die Namenversionen sind ebenso wie die folgenden Angaben und Zitate aus der deutschsprachigen Version des Films übernommen.

<sup>56</sup> Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:47:29–35.

<sup>57</sup> Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:47:05.

<sup>58</sup> Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 00:47:24–29.

<sup>59</sup> Zu den Begrifflichkeiten der Filmanalyse vgl. auch Helmut Korte: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin 2010.

und Kettenpanzer gerüstet ist und hellblaue, höfische Kleidung trägt. Der Betrachter sieht ihn, wie er den Treueschwur der Tafelrunde am Artushof lautlos mitspricht. Seine Lippen bewegen sich zu den genannten Auszügen des Eides lautlos – wie bei einem Kind – und er erscheint dabei äußerst konzentriert.<sup>60</sup>

Parzivals Verbindung mit dem Gral wird in der nächsten Szene thematisiert, in der er an den Hof Lancelots kommt. Dieser ist inzwischen mit Parzivals Schwester Elaine verheiratet. Parzival erscheint verzweifelt in der Kemenate und berichtet von seiner vergeblichen Gralssuche. Dabei beschreibt er auch die Vision, die ihn zur Suche bringt, nachdem Lancelot den Artushof verlassen hat. Während des Berichts ist sein Blick ins Leere gerichtet. Äußerlich deutet jedoch nichts auf eine lange und entbehrungsreiche Reise hin. An den heiligen Gral erinnert er sich wie folgt:

Licht, ein Licht so hell, wie es keiner von uns zuvor gesehen hat. Keiner von uns konnte sprechen. Und dann vernahmen wir Musik. Es war ein Singen, als wäre der Himmel uns aufgetan. Und eine Stimme sprach. [...] Doch das wunderlichste und das ist etwas, das ich selbst heute noch nicht verstehen kann. [...] Jedermann hörte die Musik und hörte das Licht, doch ich allein war es, der die Stimme hörte. [P. erhebt sich] Sie sagte: ‚Parzival, mein Ritter, der du abgetan hast weltliches Leben um deiner Bewährung Willen. Zieh fort! Such das heilige Gefäß, welches ist geweiht, weil der Erlöser aus ihm trank den Wein des letzten Abends. Und da er starb am Kreuze für der Menschen Heil, nahm es sein kostbares Blut auf! Such es! Such den Gral im Vertrauen, dass das Ewige ewig wieder neu. Wenn die Zeit gekommen, wird der Kelch zurückkehren auf die Erde und dort verweilen, auf dass der Menschheit Friede vergönnt sei. Fahre mit Gott dem Schöpfer nun und in alle Ewigkeit. [...] König Artus gewährte mir sofort Urlaub für die Fahrt, aber traurigen Herzens sagte er mir Lebewohl.<sup>61</sup>

Parzivals Auserwähltheit wird damit überdeutlich markiert, die Gralssuche aber nicht mit eigener Verfehlung, sondern eher mit der Lancelots verbunden. Dessen Aufbruch vom Hof ging der Vision unmittelbar voraus. Der Gral und

---

<sup>60</sup> Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), der Eid insgesamt: 00:46:30–00:47:52. Percival während des Eids 00:47:08–09 und beim konzentrierten Lippenbewegen 00:47:25–28.

<sup>61</sup> Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 01:09:37–01:11:06, gesamte Szene 01:09:16–01:11:15.

seine heilsbringende Funktion stehen unter der inhaltlichen Fokussierung also auch für das Zusammenfinden von Freundschaft und Treue.

Daher wird Parzival abschließend auch als Unterstützer des Königs bei der letzten Schlacht gezeigt. Er ist mit Lancelot an seiner Seite, als Artus stirbt. Danach betreten die beiden Ritter ein letztes Mal den nun leeren Thronsaal. Lancelot überkommt die Scham und Trauer über seinen Anteil am Niedergang der Tafelrunde; er sinkt vor Kummer auf die Knie. Parzival hat in diesem Moment erneut eine Vision des Grals und kniet ebenfalls nieder. Nur er hört die charakteristische Musik, das helle Licht und eine Stimme, die ihm sagt:

Parzival, mein Ritter und Diener, diese hohe Vision ist denen zugedacht, die reinen Herzens sind, auf dass in ihnen das Ewige wiederum offenbar werde. Von Bruderschaft und Ehre ist nichts verloren und unter allen Rittern wird Galahad, Lancelots Sohn, der würdigste sein. So gibt denn Trost dem Ritter Lancelot, dessen Schuld vergeben ist und dessen Herz nun möge Frieden finden. Gesegnet sei Gott, der in allen Dingen lebt und atmet. In Ewigkeit.<sup>62</sup>

Mit dieser Szene geht der Film in den Abspann über.

Die Figur des Parzival, seine arthurische Sozialisation und sogar die Gralsuche werden fast vollständig unter die Fokussierung auf das Liebespaar und die daraus folgenden Entwicklungen subsumiert. Lancelot ist derjenige, der die Ordnung bei Hofe zerstört und sie – mit der Hilfe Parzivals immerhin – wiederherstellt. Gleichzeitig hat die Suche nach dem Gral nicht die Aufgabe, das Gralsreich oder das Artusreich ins Gleichgewicht zu bringen, sondern die Schuldgefühle Lancelots zu mildern. Diese einseitige Perspektivierung ergibt sich nicht aus der angegebenen Vorlage Malorys,<sup>63</sup> sondern scheint eher den Publikumserwartungen der Zeit zu entsprechen. Das ließe sich auch damit begründen, dass mit ‚Die Ritter der Tafelrunde‘ an den Erfolg von Thorpes ‚Ivanhoe‘ (1952) angeschlossen werden soll, dessen Besetzung und Ausstattung bereits sehr ähnlich sind.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Die Ritter der Tafelrunde (Anm. 53), 01:50:09–01:55:44.

<sup>63</sup> Sir Thomas Malory: Die Geschichten von König Artus und den Rittern seiner Tafelrunde. Übertragen von Helmut Findeisen auf der Grundlage der Lachmannschen Übersetzung. Frankfurt a.M. 2006, hier die Kapitel XIII–XVII.

<sup>64</sup> Ivanhoe (R.: Richard Thorpe). USA, UK 1952.

Trotz dieser Position am relativen Rand der Geschichte bleibt Parzival aber ihr fester Bestandteil, ohne den der Held des Films kein gutes Ende finden würde. Der unschuldig-naive, junge Parzival beim Schwur (also der Narr) wandelt sich in eine zwar immer noch staunend durchs Leben gehende, so doch aber charakterfeste und stabile Persönlichkeit, auf die im Endeffekt die Rehabilitation des Protagonisten aufbaut (also der Artusritter). Seine Auserwähltheit (also der Gralskönig) zeigt sich durch die Kommunikation mit einer göttlichen Instanz, doch diese wird der Dramaturgie von Reue und Sühne Lancelots unterstellt. Zweifel oder Ehrverlust im Sinne Wolframs oder auch Chretiéns werden bei Parzival dagegen nicht gezeigt.

Einer vergleichbaren Handlungsstruktur folgt auch 1981 noch der Film ‚Excalibur‘ (John Boorman, 1981).<sup>65</sup> Hier jedoch hat Perceval<sup>66</sup> eine größere Rolle und auch eine intensivere Funktion als Handlungsmotor, selbst wenn der Film wieder primär Artus und die Liebe zwischen Guenevere und Lancelot fokussiert. Auch diese filmische Version der Artussage gibt Malory als Grundlage an.<sup>67</sup> Nahezu jedes Detail der spätmittelalterlichen Stoffsammlung aus der ‚Morte D’Arthur‘ wird inszeniert, seien es die Handlung um Merlin oder das Schwert Excalibur – die in den mittelalterlichen Versionen Chretiéns und Wolframs noch nicht zum Stoffkreis gehörten – oder natürlich die Gralssuche und damit auch Perceval. Letzteren betrachte ich im Folgenden in zwei Szenen.

Die erste umfasst seinen einleitenden Auftritt, in dem er zunächst Lancelot begegnet, ihm mitteilt, dass er Ritter werden möchte, und dieser ihn an den Artushof mitnimmt.<sup>68</sup> Dort angekommen, sieht er sich mit staunenden Augen um. Lancelot bittet einen Artusritter um die weitere ritterliche Fürsorge:

---

<sup>65</sup> Excalibur (R.: John Boorman). USA 1981.

<sup>66</sup> Auch hier folgen die Namensnennungen und Zitate der deutschen Filmfassung.

<sup>67</sup> Vgl. Excalibur (Anm. 65), 02:12:05.

<sup>68</sup> Vgl. die vollständige Szene seiner Einführung vom Beginn bis zur Ankunft am Artushof und der dortigen Integration in den Alltag Excalibur (Anm. 65), 01:00:55–01:06:07. Zu Percevals Wunsch: „Warte, nimm mich mit. Ich möchte ein Ritter werden.“ (01:02:28–29). Lancelot wird hier offenbar stellvertretend für die initiale Begegnung Parzivals mit den drei Rittern bei Wolfram (vgl. dort 120,23–124,25) genutzt.

- Lancelot: Würdest du diesen Knaben zu meinem Knappen ausbilden?  
 Perceval: Er gibt mir Rüstung und Schwert?  
 Ritter: Küchenmesser und Bratspieße werden deine Waffen sein. Ab  
 in die Küche mit dir!<sup>69</sup>

Gerade diese Szene ist in ihrem Ablauf eher mit der mittelhochdeutschen Version Wolframs vergleichbar denn mit dem als Basis angegebenen Malory.<sup>70</sup> Bei Wolfram spielt sich die erste Begegnung ähnlich, wenn auch vordergründig weniger komisch ab. So fragt Parzival: *got halde dich, / bat reden min muoter mich, / ê daz ich schiede von ir hûs. / ich sihe hier mangan Artûs: / wer sol mich ritter machen?* (147,19–23; Gott schütze dich, das hat mir die Mutter aufgetragen, bevor ich fortging aus ihrem Haus. Ich sehe hier viele Artûse; wer von denen wird mich zum Ritter machen?). Diese Unwissenheit wird ihm jedoch nicht zum Nachteil ausgelegt, denn er gelangt trotzdem schnell zum König und seinem Gefolge. Die Rolle des unbedarften Narren wird im Film stärker in Szene gesetzt. Nachdem Perceval in der belebten Burg mit Merlin zusammengestoßen ist, bezeichnet dieser ihn beispielsweise als „einfältige[n] Burschen.“<sup>71</sup> Narrenkleidung trägt Perceval hier nicht, jedoch zeugt seine schlichte, farblose Kleidung von geringem Stand. Durch eine derartige Einführung der Figur erscheint die Rolle, die ihm später als Gralsritter zukommt, deutlich als Entwicklung. Nach dem Zusammenbruch des Königs durch das Bekanntwerden der Affäre zwischen Lancelot und Guenevere kann nur der Gral Arthur und sein Königreich retten. Perceval hatte während der Suche danach schon einmal innerhalb einer Vision die Chance, den Gral zu finden, aus Furcht aber die Flucht ergriffen.<sup>72</sup> Die entscheidende Frage nach dem Geheimnis des Grals kann er jedoch als Motivation für die weitere Suche mitnehmen. Nach einer Nahtoderfahrung kann Perceval sein Versäumnis wiedergutmachen. Er erkennt, dass er die Hoffnung nicht aufgeben kann. Er erweist sich als beständig im Glauben und damit als würdig, den Gral zu finden.<sup>73</sup> Auch hier wird

<sup>69</sup> Excalibur (Anm. 65), 01:03:45–01:03:50.

<sup>70</sup> Hier ist die ritterliche Initiation insgesamt ernsthafter und formaler gestaltet. Vgl. Malory: König Artus (Anm. 63), S. 518–519.

<sup>71</sup> Excalibur (Anm. 65), 01:04:48.

<sup>72</sup> Vgl. Excalibur (Anm. 65), 01:39:37–01:40:57.

<sup>73</sup> Vgl. Excalibur (Anm. 65), 01:47:30–01:49:31.

der Gral mit hellem Licht, einer zunächst unbestimmten Stimme und Musik<sup>74</sup> inszeniert und Perceval kann dieser Vision eines schemenhaft erkennbaren Kelchs mit gereifter Erkenntnis entgegenreten:

- Stimme: Was ist das Geheimnis des Grals? Wem dient der Gral?  
 Perceval: Dir mein König? [Der Kelch wird in eine menschliche Figur überblendet.]  
 Stimme: Wer bin ich?  
 Perceval: Du bist mein Herr und König. Du bist König Arthur. [Die Figur wird in Arthur überblendet.]  
 Arthur: Hast du das Geheimnis gefunden, das ich verloren habe?  
 Perceval: Ja! Du und das Land, ihr seid eins.<sup>75</sup>

Es folgt eine weitere Überblendung, in der die Figur des Arthur erneut zum Kelch wird. Perceval ergreift ihn und die Szene wechselt zum königlichen Hof, wo er den dahinsiechenden Arthur mit einem Schluck aus dem Gral rettet und damit auch das Königreich.

Arthurs Figur wird hier mit Anfortas vermischt und der Erlösungsgedanke, der bei Wolfram noch heilsgeschichtlich zu deuten war, bezieht sich nun konkret auf das arthurische Reich. Beide sind aber – genauso wie bei Wolfram – durch eine erlösende Frage zu retten. Hier allerdings geht es weniger um die Erkenntnis von Mitgefühl und göttlicher Fügung, sondern um die symbolisierte Union zwischen mythischem König und mythischem Gral. Perceval fehlt zwar in der ersten Begegnung mit der Gralswelt; es reicht jedoch aus, dass er unerschütterlich an der Hoffnung auf die Ideale des Königreichs festhält. Der Film bedient sich der üblichen Bildsymbolik des Grals, deutet ihn aber um und stellt ihn in ein stärker säkularisiertes Verständnis.

---

<sup>74</sup> Im Hintergrund ist Richard Wagners ‚Parsifal‘ Vorspiel zum 1. Akt zu hören. Vgl. dazu: [https://www.imdb.com/title/tt0082348/soundtrack?ref\\_=tt\\_trv\\_snd](https://www.imdb.com/title/tt0082348/soundtrack?ref_=tt_trv_snd), (Zugriff: 17.06.2018).

<sup>75</sup> Excalibur (Anm. 65), 01:48:47–01:49:20.

### 2.3 Individuelles Glück: ‚Der König der Fischer‘ und ‚Der Unbeugsame‘

Die Säkularisierung geht mit den nächsten beiden Beispielen noch einen Schritt weiter, indem die Gralssuche bzw. -findung zu einer Suche bzw. dem Finden des eigenen individuellen Glücks wird. Elemente des ‚Parzival‘-Stoffs lassen sich aber auch hier finden; Narrenfiguren oder eher ein modernes Äquivalent von gesellschaftlichen Außenseitern (‚Der König der Fischer‘) oder sportlichen Aufsteigern (‚Der Unbeugsame‘) treten ebenso auf. Auch die arthurische Krise eines Ritters wird Thema, ebenso wie der Glaube an sich und das Vertrauen in die eigene Stärke. In religiöser Sicht ist das Thema der Sünde und der Sühne weiterhin präsent.

Ich beginne mit einer Umsetzung der Gralslegende im ‚König der Fischer‘ (Terry Gilliam, 1991).<sup>76</sup> Die Figur Parzival wird zu Parry, dessen Frau von einem Amokläufer erschossen worden ist, woraufhin dieser den Verstand verliert. In diesem Zustand hat er Visionen von einem dämonenhaften Roten Ritter und begibt sich im New York der 90er Jahre auf die Suche nach dem Gral. Diese moderne Quest ist für ihn eine parallele Suche nach dem verlorenen Selbst. Helfen kann ihm dabei offenbar nur derjenige, der durch eine unbedachte Bemerkung den Amoklauf inspiriert hat: Radiomoderator Jack. Auch hier möchte ich zwei Motive genauer in den Blick nehmen, die meine Argumentation der individuellen Glückssuche stützen: Die Selbstfindung der Figuren und das Motiv der Gralssuche, das eng mit ersterer zusammenhängt. Parry berichtet über den Auftrag zu seiner Gralsqueste durch das „kleine Volk“<sup>77</sup>: „Sie sagten, dass ich auserwählt sei, um etwas ganz Besonderes wiederzufinden, das er verloren habe. Und meine Aufgabe sei sehr gefährlich.“<sup>78</sup> Der Gral selbst ist in dieser Vorstellungswelt der Preispokal eines Architekten, den Parry als Zeichen für den Beweis seiner Mission auf dem Foto einer Architekturzeitschrift findet.<sup>79</sup> Da seine Suche bisher vergeblich war, wird ihm klar, dass Jack der „Erwählte“<sup>80</sup> für die Suche sei: „Ich bin ein Ritter und auf einer besonderen

<sup>76</sup> Der König der Fischer (R.: Terry Gilliam). USA 1991.

<sup>77</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:22:58.

<sup>78</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:25:10–00:25:29.

<sup>79</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:26:03.

<sup>80</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:22:58.

Suche. Und ich brauche Hilfe.“<sup>81</sup> Diese Unterstützung durch Jack erklärt sich durch dessen Schuldgefühle in Bezug auf den Amoklauf. Jack kann sich seinen Anteil am Geschehen nicht vergeben und hadert mit der Vergangenheit. „Vergib mir!“<sup>82</sup> lautet denn auch der Erkennungssatz einer TV-Rolle, für die Jack vor der Bluttat vorgesehen war und der ihn nun als Floskel und Mahnung ständig verfolgt, wenn er in einer Art arthurischen Krise Selbstmordgedanken hegt.<sup>83</sup> In der Konsequenz konfrontiert sich Jack mit der Vergangenheit, die er bisher drei Jahre lang nicht zugelassen hat. Erst mit der erzwungenen Auseinandersetzung kann er sich selbst vergeben. Die Krisen der Figuren sind hier in Schuld und Wiedergutmachung auf zwei Personen verteilt. So sind denn auch Jack und Parry „both a Fisher King and a Grail knight figure.“<sup>84</sup> Parry fällt es denkbar leicht, eine Parzival'sche Erlösungsfrage<sup>85</sup> zu stellen, als Jack nach einem Zusammenbruch bei ihm aufwacht. Schwieriger ist dies für Jack, der sich erst zum Ende auf Parrys Visionen einlässt und dann auch den Gral erkennen und letztlich finden kann.

Das kann aber erst funktionieren, nachdem Parry die Legende vom Fischerkönig<sup>86</sup> erzählt hat, deren Verlauf auch als *mise en abyme* in der Filmhandlung gespiegelt wird. Der Fischerkönig

muss als Mutprobe eine Nacht alleine im Wald verbringen, um König werden zu können. Und während er dort die Nacht allein verbringt, wird er heimgesucht von einer heiligen Vision. Aus seinem Lagerfeuer erscheint der heilige Gral [...]. Und eine Stimme sagt zu dem Jungen: „Du wirst der Hüter des Grals sein und er heilt die Herzen der Menschen.“ [...] [I]n einem Zustand völliger Verzückerung fühlt er sich einen Augenblick lang nicht

---

<sup>81</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:23:58–00:24:23. – Zum Motiv der Frage nach Hilfe vgl. auch Alan Lupack u. Barbara Tapa Lupack: King Arthur in America. Woodbridge u. a. 2001, S. 320f.

<sup>82</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:07:30.

<sup>83</sup> „Hast du schon mal das Gefühl gehabt, dass du bestraft wirst für deine Sünden?“ (Der König der Fischer [Anm. 76]: 00:016:43), fragt er eine Pinocchiofigur, die er von einem Kind geschenkt bekommen hat.

<sup>84</sup> Lupack u. Lupack: King Arthur in America (Anm. 81), S. 320.

<sup>85</sup> „Wie geht es dir?“ Der König der Fischer (Anm. 76), 00:21:38.

<sup>86</sup> Vgl. dazu auch Norris J. Lacy: Fisher King. In: Norris J. Lacy u. a. (Hgg.): New Arthurian Encyclopedia: New edition. Routledge 2013, S. 56 (Sp.1) – Zum Fischerkönig vgl. Chrétien de Troyes: Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Edition critique d'après tous les manuscrits. Hg. von Keith Busby. Tübingen 1993, hier z. B.: V. 3495–3502 und V. 4652–4683.



wie ein Junge, sondern unüberwindlich – wie Gott. Und er streckt seine Hände ins Feuer, um den Gral zu ergreifen. Doch der Gral verschwand und ließ ihn mit den Händen im Feuer zurück und er erlitt starke Verbrennungen. Und während der Junge älter wurde, wurde auch seine Wunde tiefer, bis eines Tages das Leben für ihn seinen Sinn verlor. Er konnte an niemanden mehr glauben, nicht einmal an sich selbst. Er konnte weder lieben noch Liebe empfinden. Nachdem ihm das klargeworden war, wurde er krank. Er begann zu sterben. Eines Tages spazierte ein Tor zum Schloss hinein und fand den König allein vor. [...] Und er fragte den König: „Was fehlt dir, Freund?“ Und der König antwortete: „Ich bin durstig. [...]“ Und so griff der Tor einen Becher, der neben dem Bett stand, füllte ihn mit Wasser und reichte ihm den König. Und als der König zu trinken begann, bemerkte er, dass seine Wunde geheilt war. Er schaute in seine Hände und da war der heilige Gral, wonach er sein Leben lang gestrebt hatte. Und er fragte den Tor verwundert: „Wie konntest du das finden, was meinen Edelsten und Tapfersten nicht gelang?“ Und der Tor entgegnete: „Ich weiß es nicht. Ich wusste nur, dass du durstig warst.“<sup>87</sup>

Die titelgebende Figur des Fischerkönigs, der an einer nicht heilbaren Wunde leidet, ist ebenso beiden Figuren zugeordnet wie diejenige des Sünders bzw. hier des Toren Parzival. Beide Filmhelden haben tiefe psychische Krisen zu bewältigen, an deren Folgen sie leiden, und beide können für den jeweils anderen die Rolle des helfenden Toren übernehmen.

Neben der physischen Erscheinungsform des Pokals sind weitere Elemente mit Gralssymbolik erkennbar. Die Pendler in der Halle der New Yorker Central Station tanzen kollektiv Walzer um ein leuchtendes Rondell, das mit einem kelchförmigen Licht in der Mitte versehen ist, das wiederum den Raum strahlenförmig in Licht taucht. Dies lässt sich durchaus mit einer höfischen Prozession vergleichen, wie Wolfram sie für die Gralsburg schildert. Vor allem das Licht ist ein immer wiederkehrendes Symbol des Grals. Bei Wolfram tragen zum Beispiel vier Damen *einen tiuren stein, / dâ tages de sunne lieht durch schein* (233, 17f.; einen teuren Stein[, d]urch den hindurch erstrahlte hell bei Tag die Sonne). Da die Szene in der Bahnhofshalle nur in der Imagination Parrys geschieht, als er die Frau sieht, in die er sich verliebt hat,<sup>88</sup> kann man diese Licht- und Kelchsymbolik des Grals hier als persönliche Glücksfindung

<sup>87</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:58:00–01:00:20 (Tempuswechsel im Original).

<sup>88</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:54:22.

des Individuums interpretieren, die sich in der Liebe manifestiert. „Sie kann dir helfen, den Gral zu bekommen,“<sup>89</sup> ist Jacks konsequente Folgerung. Daher trägt er seine Schuld ab, indem er Parry mit seiner Angebeteten verkuppelt. Dass die Liebe zur Partnerin allein nicht ausreicht, zeigt das erneute Erscheinen des roten Ritters nach dem erfolgreichen ersten Treffen des Paares. Parry erleidet einen weiteren Anfall, der in seiner Einlieferung in ein Krankenhaus mündet, wo er im Koma liegt.<sup>90</sup>

Jack fällt nach dem ersten vermeintlichen Erfolg in alte Rollenmuster zurück, erkennt aber letztlich doch seinen Anteil der Verantwortung und führt die Suche nach dem Gral für Parry<sup>91</sup> fort, nachdem dieser in eine Klinik eingewiesen wurde.<sup>92</sup> Der ‚Gral‘ steht im Bücherregal eines New Yorker Architekten. Er wird auch hier mit Licht in Szene gesetzt. Unabhängig von seiner eigentlichen Herkunft ist die Wirkung bei Parry erfolgreich und er wacht aus dem Koma auf.<sup>93</sup> Selbstlosigkeit und das Mitgefühl sind also neben der persönlichen Erfüllung unerlässlich für einen guten Ausgang. Die maßgeblichen Themen des Films sind das eigene private Glück zu finden, dies aber auch mit den gesellschaftlichen Normen<sup>94</sup> verbinden zu können. Auch hier zeigt sich, dass die Themen und Motive des ‚Parzival‘ keine rein mittelalterlichen, sondern aktuell anschlussfähig sind. Angesichts der thematisch recht allgemeinen Ausdeutung der Gralslegende als individuelle Glückssuche ließe sich überlegen, ob der Stoff überhaupt noch spezifisch den ‚Parzival‘ umfasst und sich nicht nur dem Artus-Stoff, sondern allgemein literarischen Themen annähert? Die Ausweitung des Stoffes ließe das sicherlich zu, allerdings sind die Anspielungen auf die Parzival-Figur und die Fischerkönig-Legende überdeutlich und widersprechen diesem Vorwurf der Verallgemeinerung. Im Zusammenhang der weiteren Arbeiten des Regisseurs Terry Gilliam, der unter anderem auch für die Parodie ‚Monty Python and the Holy Grail‘ (1975) oder das Fantasy-Action-Märchen ‚The Brothers Grimm‘ (2005) verantwortlich zeichnet, stellt sich außerdem unter der ‚Bezugsrealität‘ der Filmanalyse nach Helmut

---

<sup>89</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 01:01:20.

<sup>90</sup> Vgl. Der König der Fischer (Anm. 76), 01:35:10–01:45:56.

<sup>91</sup> „Ich tue das nur für dich, das ist alles“. Der König der Fischer (Anm. 76), 01:54:37.

<sup>92</sup> Vgl. Der König der Fischer (Anm. 76), 01:52:47.

<sup>93</sup> Vgl. Der König der Fischer (Anm. 76), 02:02:26.

<sup>94</sup> Der König der Fischer (Anm. 76), 00:14:30.

Korte<sup>95</sup> ein Zusammenhang heraus. Gilliams Interesse an historischen Stoffen mit einer Tendenz zur Gralsgeschichte lässt sich nicht leugnen und stellt den Film in einen Gesamtzusammenhang, der das historische und konkreter das arthurisch-parzivalsche Setting nutzt, um eigene Geschichten zu erzählen. Weiter noch: Es ließe sich fragen, ob der ‚Parzival‘-Stoff hier nicht nur eine Folie ist und Mittel zum Zweck bleibt, um eine eigene Geschichte an eine vorhandene, kanonische anzuschließen.

Mein letztes Beispiel ist ein Sportdrama, das nicht in erster Linie an mittelalterliche Inhalte denken lässt. In gewisser Weise ist es am weitesten von einer derartigen Vorlage entfernt, da es ein völlig anderes Setting nutzt. Trotzdem oder gerade deshalb verdeutlicht der Film, wie flexibel der Stoff für die Rezeption eingesetzt werden kann. ‚Der Unbeugsame‘ (Barry Levinson, 1984) basiert auf einer gleichnamiger Novelle Bernhard Malamuds<sup>96</sup> und verfolgt das Schicksal des Baseballspielers Roy Hobbs, der als vielversprechendes junges Talent in die Profiligena aufsteigen will. Dem Aufstieg kommt jedoch dazwischen, dass Hobbs von einer Frau angeschossen wird<sup>97</sup> und die Schusswunde schlecht verheilt. Erst fünfzehn Jahre später kann er den Wiedereinstieg in den Sport schaffen, bevor er erneut und endgültig scheitert. Die Verfilmung von 1984 ändert dieses Ende jedoch in ein Happy End, indem Hobbs den entscheidenden Ball nicht verfehlt und anschließend als Held gefeiert wird.<sup>98</sup> Obwohl der Film die Verbindungen zur Legende des Fischerkönigs weniger eng knüpft,<sup>99</sup> lassen sich einige Hinweise auf Figuren und Motive finden. Das Team, in das Hobbs aufgenommen wird, trägt den Namen New York Knights und scheint eine moderne Version der Tafelrunde zu sein, der korrupte Manager heißt ausgerechnet Pop Fischer und die Legendenbildung um den Baseballschläger „Wonderboy“, den Hobbs aus einem vom Blitz zersplitterten Baum eigenhändig geschaffen hat, erinnert an das Schwert Excalibur, so wie die traumatische Schusswunde an die langen Leiden des Anfortas er-

---

<sup>95</sup> Vgl. Korte: Systematische Filmanalyse (Anm. 59), S. 23f.

<sup>96</sup> Bernhard Malamud: Der Unbeugsame. Köln 1984 (engl. Originalausgabe 1952).

<sup>97</sup> Vgl. Malamud: Der Unbeugsame (Anm. 96), S. 35.

<sup>98</sup> Vgl. Der Unbeugsame (R.: Barry Levinson). USA 1984, 02:06:27.

<sup>99</sup> Vgl. dazu und zu weiteren inhaltlichen Verweisen und Bezugnahmen Lupack u. Lupack: King Arthur in America (Anm. 81), S. 211–220.

innert. Parzival als Figur ist weniger präsent als in anderen hier untersuchten Adaptionen,<sup>100</sup> obwohl Verbindungen durchaus erkennbar sind.

Roy Hobbs is the Perceval figure of *The Natural* [so der Originaltitel, WO]. Hobbs is a ‚natural‘ both in his ability to play baseball and in his simple and naïve manner. [...] Like Perceval’s single-minded desire to be a knight, Hobbs is single-minded about being a baseball player.<sup>101</sup>

Visuell interessant ist, dass sich auch dieser Film nicht der üblichen Bild- und Tonsymbolik des Grals entziehen kann: Als Hobbs den letzten *homerun* schafft, wird dieser in Zeitlupe knapp zwei Minuten im gleißenden Scheinwerferlicht inszeniert. Der Ball fliegt im Gegenlicht des Flutlichts und im – nicht weiter erklärten – Funkenregen in die Nacht, während im Hintergrund Musik und die Stimme des Kommentators zu hören sind.<sup>102</sup>

### 3. *ein maere niuwen* – Aktualität und Anpassungsfähigkeit

Der Titel meiner Auseinandersetzung mit der Aktualität und Anpassungsfähigkeit des ‚Parzival‘-Stoffs beinhaltet ein Zitat aus dem Roman Wolframs:

*ein maere will ich i’u niuwen,  
daz seit von grôzen triuwen,  
wiplichez wibes reht  
und mannes manheit alsô slecht,  
diu sich gein herte nie gebouc* (4,9-13)

Eine Geschichte will ich euch neu vorführen, die erzählt von großer Treue, von weiblichem Weibestum und von eines Mannes Mannheit, die so gerade war, daß sie sich vor Gewalt nie bog[.]

<sup>100</sup> „The connection between the baseball field and the wasteland is not so apparent in the film as it is in Malamud’s text.“ Matthew Annis: *The Fisher King*. In: *The Camelot Project 2007*. <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/annis-the-fisher-king-essay-and-bibliography#film> (Zugriff: 15.06.2018).

<sup>101</sup> Annis: *The Fisher King* (Anm. 100), o. S.

<sup>102</sup> Vgl. *Der Unbeugsame* (Anm. 98), 02:00:27–02:02:25.

Das Ende dieses Satzes ist recht allgemein gehalten und gibt nichts Konkretes über den Inhalt des folgenden Romans an. Der Beginn zeigt, dass es Wolfram um die Erneuerung eines *mære*, um das Übertragen eines Stoffes und grundsätzlich um dessen Rezeption und Aktualisierung geht. Wolframs Ansatz bildete den Ausgangspunkt für diese Untersuchung, seine und weitere erneuerte Geschichten in einem gemeinsamen Rahmen zu betrachten. Die Grundthemen des Stoffes, die anhand von Wolframs Text herausgearbeitet wurden, lassen sich in Variationen in jedem Beispiel der modernen Rezeption finden: Die Sehnsucht nach *âventiure* und *ère* lässt sich mit dem Wunsch nach Anerkennung der sozialen Gemeinschaft und nach höheren Zielen verbinden und so im ‚König der Fischer‘ oder dem ‚Unbeugsamen‘ erkennen. Noch expliziter wird die Sehnsucht hinsichtlich der Erfüllung in der Liebe, die nicht nur Triebfeder der Handlung ist, sondern sogar mit dem Gral gleichgesetzt wird. Selbst wenn die Religion an sich dadurch weniger präsent ist, so sind es die Themen der Schuld und Vergebung umso mehr. Der Glaube an etwas Höheres und das Vertrauen in sich selbst werden mit eher mystischen Elementen auf das Ziel des eigenen, individuellen Glücks bezogen, das jedoch nur in Abhängigkeit zu menschlich-ethischen Werten wie Mitgefühl zu erreichen ist.

Die Souveränität des Films gegenüber der erzählten Romanhandlung wie gegenüber der eigenen Inszenierungsform ist unabdingbare Voraussetzung dafür, dass eine Reflexion auf die entscheidende Präsupposition der Handlung, die Bedingung der Möglichkeit von Erlösung, statthaben kann.<sup>103</sup>

Diese Trennung von Inhalt und Form stellt Quast für Rohmers Filmversion fest. Aber vielleicht gilt diese Überlegung auch für andere – frühere wie spätere – losgelöste Repräsentationsformen des Stoffes. Quast unterscheidet zwischen „Darstellung und Dargestelltem“<sup>104</sup> (oder auch *histoire* und *discours*) und zeigt in seiner Filmdeutung, dass diese beiden Ebenen auch in der Analyse der diversen anderen modernen Rezeptionsbeispiele fruchtbar anzuwenden sind.

<sup>103</sup> Quast: Perceval le Gallois (Anm. 49), S. 330.

<sup>104</sup> Quast: Perceval le Gallois (Anm. 49), S. 330.

Die Erzählerfigur im Wolfram'schen ‚Parzival‘ „sucht den Kontakt zu seinen Zuhörern, macht sie auf die Begrenztheit seiner Erzählperspektive aufmerksam und lädt sie dazu ein, sich selbst ein Bild von dem Erzählten zu machen“. <sup>105</sup> Diese Aufforderung wirkt offenbar auch heute noch nach, wie sich schon an der Vielzahl unterschiedlicher Rezeptionszeugnisse zeigt, die hier untersucht wurden. Im Zusammenwirken diverser Überlieferungszeugen und Rezeptionszeugnisse wird der Stoff zum Klassiker und „[n]iemand hat ihn absichtlich so und nicht anders zusammengesetzt, dennoch haben viele ‚intentional‘ an ihm mitgewirkt.“ <sup>106</sup> Damit wird nicht allein das einzelne Werk ausschließlich in seiner poetischen Qualität bewertet, sondern das – durchaus zufällige – Einwirken diverser Aktanten auf den gesamten Kanonisierungsprozess. Wolframs nahezu demokratische Bemerkung *Gebiet ir, sô ist ez wâr* (59, 27) kann so interpretiert werden, dass die Versionen der Geschichte immer variabel sind und gemeinsam einen Klassiker-Stoff produzieren.

---

<sup>105</sup> Bumke: Wolfram von Eschenbach (Anm. 18), Sp. 1393.

<sup>106</sup> Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen (Anm. 6), S. 11. Das Zitat bezieht sich auf den Kanon, kann aber auch den Prozess der Klassikerwerdung eines Stoffs beschreiben.