

Traditionalität und Innovativität – eine Analyse von Rudolfs von Ems Einstellung zur Tradition am Beispiel seiner Gestaltung des roten Ritters und des Dichterkatalogs

Xie Juan
(Shanghai)

Kurzzusammenfassung: Rudolfs von Ems Traditionsbewusstsein zeigt sich in seinem Verhältnis zu den „alten Meistern“ wie Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und vor allem Gottfried von Straßburg. Rudolf von Ems hielt die Tradition hoch und pflegte eine große Wertschätzung für die bedeutsamen Vorbilder. Doch ahmte er sie nicht nur nach, sondern er interpretierte und gestaltete zugleich die ererbten Erzählmotive mit Respekt und Demut neu. Er übernahm deren Begrifflichkeiten und Darstellungsmuster, integrierte diese aber in seinen eigenen literarischen Kontext und schrieb ihnen andere Funktionen und Sinndimensionen zu, um in Auseinandersetzung mit den alten Meistern seine eigene poetologische Konzeption, eine Poetik der „zuht“, zu entwickeln.

1 Einleitung

Das Verhältnis Rudolfs von Ems zu den „alten Meistern“ und insbesondere zu Gottfried von Straßburg ist bislang umfassend untersucht worden.¹ Sein einziger Minneroman *Willehalm von Orlens* (1235/1243) ist in der Forschung

¹ Gustav Ehrismann, Studien über Rudolf von Ems: Beiträge zur Geschichte der Rhetorik und Ethik im Mittelalter. Heidelberg 1919; Xenja von Ertzdorff, Rudolf von Ems. Untersuchungen zum höfischen Roman im 13. Jahrhundert. München 1967; Helmut Brackert, Rudolf von Ems, Dichtung und Geschichte. Heidelberg 1968; Rüdiger Schnell, Rudolf von Ems: Studien zur inneren Einheit seines Gesamtwerkes. Bern 1969; Franziska Wenzel, Situationen höfischer Kommunikation. Studien zu Rudolfs von Ems ‚Willehalm von Orlens‘, Frankfurt a. M. u. a. 2000 (Mikrokosmos 57); Armin Schulz, Poetik des Hybriden: Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone (Philologische Studien und Quellen; 161). Berlin 2000; Martin Baisch, La varn din getichte / Wan hat es nu ze nihte!: Zur Konzeption der Autorschaft in Rudolfs von Ems ‚Wilhelm von Orlens‘, in: Christiane Henkes (Hg.), Text und Autor 2000, S. 53-70, hier S. 69-70; Sebastian Coxon, The presentation of authorship in Medieval German narrative literature 1220 -1290. (Oxford modern languages and literature monographs). Oxford 2001; Xie Juan, Poetik der zuht. (Mikrofiche-Ausgabe). Freie Universität Berlin, Berlin 2015.

häufig als Vergleichsobjekt, ja gar als *Anti-Tristan* (um 1210)² bezeichnet worden. Ausgangspunkt hierbei ist die Charakterisierung Rudolfs als Epigone³ – ein spezifisches Phänomen der „nachklassischen“ Autoren der Neuzeit wie auch des Mittelalters. Mit dem Selbstverständnis, nach dem Vorbild der höfischen „Klassiker“ Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg zu arbeiten, zählt Rudolf in der Forschung zu den gelehrtesten Dichtern des Mittelalters. Dabei stellt sich die Frage, ob das Epigonen-Bewusstsein im Text wirklich einem Selbstzweck dient oder ob es sich um eine Inszenierung der Epigonalität handelt, die sich als ein Konstruktionsmittel von Autorschaft erweist. In diesem Zusammenhang muss ebenso die Frage nach dem Verhältnis Rudolfs zur literarischen Tradition geklärt werden.

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind daher zunächst die Passagen des roten Ritters in der Rudolf von Ems vorangegangenen Großepik, darunter in Hartmanns von Aue erstem Artusroman *Erec* (1180/85), in Wolframs von Eschenbach *Parzival* (1200/1210), im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg (um 1210), und schließlich in Rudolfs von Ems *Willehalm*-Text⁴ sowie in der Kombination des *Âventiure*-Gesprächs Wolframs von Eschenbach und des Dichterkatalogs Gottfrieds von Straßburg.⁵ Das

² Die Ansicht, dass ‚Willehalm‘ als ein ‚Anti-Tristan‘ verstanden werden kann, vertritt schon Brackert in seiner aufschlussreichen Untersuchung, jedoch ohne ausreichende Begründung, siehe: Helmut Brackert, a. a. O., S. 32. Etabliert hat diese These vor allem Walter Haug, siehe: Walter Haug, Rudolfs ‚Willehalm‘ und Gottfrieds ‚Tristan‘. Kontrafaktur als Kritik. In: Wolfgang Harms / Leslie Peter Johnson (Hg.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburger Kolloquium 1973. Berlin 1975, S. 83-98.

³ Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, 4. gänzlich umgearb. Aufl., Leipzig 1853, S. 467-468f; Gustav Ehrismann, *Literatur Geschichte II*. 2,2, S. 23; Gustav Ehrismann, ‚Rudolf von Ems‘, in: *Verfasserlexikon*, Band 3 (1943), Sp. 1121-1126.

⁴ Zitiert nach der Online-Ausgabe von Victor Junk: *Rudolfs von Ems Willehalm von Orlens*, hg. aus dem Wasserburger Codex der fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen. Dublin [u. a.] 1905 (*Deutsche Texte des Mittelalters*, 2); abrufbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/Junk1905>, letzter Zugriff: 02.04.2019.

⁵ Burghart Wachinger, *Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert.*, in: Wolfgang Harms / Leslie Peter Johnson (Hg.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hamburger Kolloquium 1973. Berlin 1975, S. 56-82; Walter Haug, *Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons*, in: Walter Haug (Hg.), *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*. (Kleine Schriften, 2). Tübingen 1995, S. 45-56; Claudia Brinker von der Heyde, *Autorität dank Autoritäten. Literaturexkurse und Dichterkataloge als Mittel zur Selbststilisierung*, in: Jürgen Fohrmann und Ingrid Kasten (Hg.), *Autorität der / in Sprache, Literatur, Neuen Medien*. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997. Bielefeld 1998, S. 442-464; Monika Unzeitig, *Autorname und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts* (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, 139). Berlin 2010; Florian Kragl, *Kanonische Autorität. Literaturexkurse und Dichterkataloge*

Ziel besteht darin, Rudolfs Traditionsbewusstsein und seine Herangehensweise an seine Vorbilder in der Figurengestaltung und auf der Ebene der poetologischen Reflexion zu beleuchten.

2 Hartmanns von Aue *Erec*

Der Auftritt des roten Ritters im *Erec* Hartmanns von Aue⁶ wird durch die wiederholt aktiven Erkundigungen des ‚âventiure‘-wütigen Erec und die verzögerten Antworten bzw. das dringende Abraten der Befragten mit einer „retardierenden Spannung“⁷ vorbereitet. Der bisher unbesiegbare Ritter wird in den Dialogen Erecs mit dem König Guivreiz und dem Burgherrn Brandigans Ivreins durchaus mit positiven Attributen wie Stärke, Tapferkeit „von sterke und ouch von manheit“ (8022); „ein ritter sô manhaft“ (8475) und Vortrefflichkeit „von einem guoten knehte“ (8386) vorgestellt, obwohl seinetwegen „Joie de la curt, des hoves vreude“ (8002, 8006) der Trauer verfallen ist, weil er während seines zwölfjährigen Aufenthalts im Baumgarten mit seiner Minnedame „vriundinne“ (8475) achtzig Ritter, deren Witwen in der Burg zurückbleiben müssen, besiegt und danach enthauptet „dem sluoc er abe daz houbet“ (8516) hat. Hingerissen vom lange ersehnten und nun bevorstehenden Abenteuer *wunschpil* (8530) und motiviert durch die Aussicht auf Ehrgegnung, rühmt Erec emphatisch die Tapferkeit des Ritters „daz dirre herre ist vollekomen / an degenlicher manheit“ (8541-42), seine Heldentaten *wunder getân* (8546) und seine weit anerkannte Ehre (8550), ohne aber auf die Grausamkeit seiner Mordtaten einzugehen, und entschließt sich zum Zweikampf mit dem Baumgartenherrn. Der Ritt des Helden mit den Freunden unter Leitung des Burgherrn zum Baumgarten am Morgen löst wie der vorherige Einritt in die Stadt allgemeine Betrübnis (8080; 8687-95) aus. Diesem schließt sich jedoch unmittelbar die ausführliche Darstellung der wunderbaren Beschaffenheit des Baumgartens an. Dadurch wird die Aufmerksamkeit der Leser rasch von der zuvor angedeuteten Gefahr durch die kollektive Trauer auf die Eigentümlichkeit des Baumgartens gelenkt.

bei Rudolf von Ems, in: Jürgen Struger (Hg.), *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz / Olomouc, 20. bis 23.9.2007*. (Stimulus-Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik, 16). 1. Aufl. 2008 Wien, S. 347–375.

⁶ Hartmann von Aue, *Erec*: Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch, hg., übers. und komm. von Volker Mertens. Stuttgart 2008, Sp. 1160-1210. Die Versausgaben im weiteren Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁷ Vgl. Walter Haug, *Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: ‚Erec‘ und ‚des hoves vreude‘*, in: Walter Haug, *Die Wahrheit der Fiktion*. Tübingen 2003, 205-222, hier S. 210.

Es handelt sich hier um einen von magischen Luftmauern umschlossenen (8704-10) Baumgarten mit einem verborgenen schmalen Pfad (8712-13) als einzigem Zugang, in dem Bäume verschiedener Arten auf der einen Seite blühen und auf der anderen Seite Früchte tragen (8719-20). Diese sind zwar essbar, können allerdings nicht mit hinausgenommen werden (8739-42). Hinzu kommen der wonnebringende Vogelgesang (8723-24) und die vielfältigen Blumen (8727). Befände man sich in diesem Garten mit dem angenehmen Geruch des Obstes und der Blüten, dem wetteifernden Vogelgesang und der „Augenweide“, könne man, so heißt es, alle Leiden vergessen (8730-38). Auf diese Weise wird der wunderbare Baumgarten „Joie de la curt“ namensgemäß eingeführt, ohne dennoch in der Handlung eine entsprechende Wirkung auf die Figuren zu erzielen.

Enite blickt nämlich nach dem Eintritt in den Wundergarten auf die grausige Szene mit den Köpfen, die auf Pfähle gespießt sind, und nachdem sie die noch fürchterlichere Erklärung durch den Burgherrn vernommen hat, wird sie kraftlos (8824) und fällt vor Schmerz in Ohnmacht (8826). Der Grund ist wohl, dass der Vorstellung des Baumgartens „Joie de la curt“ eine Erzählung seiner Geschichte des Baumgartens folgt. Doch fungieren die anschließende Schilderung der Ausstellung der abgeschlagenen Köpfe bzw. die Kontrastierung der Umgebung des „locus amoenus“ mit dem jetzigen Mordplatz weiter als spannungserzeugende Retardierung vor dem entscheidenden Zweikampf zwischen Erec und dem roten Ritter.

Die rote Rüstung des Ritters findet sich bei Chrétien⁸ und wird von Hartmann modifiziert, indem der Ritter sich bei ihm nicht nur nach seinem eignen Wunsch (9020) die rote Ausrüstung anlegt, sondern auch sein Herz blutet, wenn er keinen Kampf findet (9022). Auf diese Weise deutet Hartmann das übernommene Motiv der Entsprechung des Äußeren mit dem Inneren nach dem gängigen Denkmuster seiner Zeit an. Der Erzähler enthält dem Leser seine Stellungnahme zu dem unüberwindlichen Ritter vor diesem Punkt der Inszenierung seines Auftrittes und der Ausgestaltung der roten Rüstung dadurch vor, dass er vor dem Baumgarten-Kampf nur über positive Merkmale seines Charakters berichtet und sich kein moralisches Urteil über die Enthauptung der von ihm besiegten Ritter bildet. Die wie ein Hornstoß erklingende starke Stimme (8993-94) kündigt das lang erwartete Auftreten des roten Ritters an. Die riesenhafte Größe steigert seine Bedrohlichkeit und Aggressivität (9013-14). Darauf folgt die Darstellung des roten Rosses, des roten Schildes sowie des roten Waffenrockes. Die rote Farbe charakterisiert nicht nur sein Äußeres, sondern auch das Innere, denn dessen Herz blutet nämlich, wenn der Kampfsüchtige keinen Gegner findet – „sô mordic was sîn hant“ (9023). Der Erzähler spricht somit das erste Urteilswort über den

⁸ Chrétien de Troyes, Erec und Enide, übersetzt und eingeleitet von Ingrid Kasten (Klassische Texte des romanischen Mittelalters 17), München 1979: A tant ez vos un Chevalier/Armé d'unnes armes vermeilles (5898-99).

vorher nur mit Stärke, Heldenhaftigkeit sowie Ehre gekrönten Ritter. So liegt die Assoziation der roten Farbe mit dem Blutdurst/den Mordtaten des roten Ritters auf der Hand. Nach dem moralischen Urteil des Erzählers wird der rote Ritter als ehrlos sowie boshaft (9026) charakterisiert, bis er schließlich am Wendepunkt des Kampfs sogar dämonisiert wird. Sein unhöfisches Benehmen gegenüber dem Neuling entspricht nicht mehr seiner Identität als Ritter, denn kein Ritter würde oder dürfte einen Fremden mit „valschaere“ anreden und sogleich im Imperativ drohen (9026-27). Seine Worte sind gleichsam von Gewaltbereitschaft geprägt „ir sprechet iuwarn gewalt“ (9033), so dass das zeilenweise gewechselte Wortgefecht als eine Art Vorspiel des baldigen Kampfes anzusehen ist und mit der Überlegenheit des in der Redekunst gewandten nüchternen Erecs endet, indem er die Drohung und Übergroße des Gegners mit einer Feldmaus-Fabel (9049-65) als Tigerpapier bezeichnet und damit schließlich den Dialog beherrscht. Der zeilenweise Wortwechsel wird am Ende des Gesprächs zu einem Monolog Erecs, was als eine gesprächsweise Umkehrung den Sieg des Erec im anschließenden langen Kampf vorwegnimmt.

Hartmanns Schilderung präsentiert detailliert einen atemlosen und heftigen Kampf, der mit der Niederlage des roten Ritters schließt. Bemerkenswert ist, dass Hartmann eine „Herzeminne“-Metapher (9106-14) in der Beschreibung des Ringens verwendet und somit Freiräume für unterschiedlichste Interpretationen lässt. Die Frage, ob es sich hier um „einen allegorischen Kampf“⁹ oder um eine „rhetorische Ornamentierung zur Dehnung und Intensivierung der Schilderung“¹⁰ handelt, ist Gegenstand einer regen Forschungsdebatte.¹¹ Unbestritten ist die vom Erzähler gewollte Kopplung der Kampfthematik mit der Minnethematik. Diese Verknüpfung tritt offenkundig zu tage und wird schließlich durch Hartmanns Antwort auf eine Frage des imaginierten Publikums nach dem leiblichen Zustand des Kämpfers bestätigt, indem der Erzähler als Quelle der neuen Kraft der Kämpfer auf die anwesenden Minnedamen verweist, weil den Rittern der Anblick (9175) sowie das Gedenken (9183, 9230) an die Minnedame hilft, neue Kraft zu schöpfen. Der größere der beiden Ritter wurde vom Erzähler als ein von Gott entfernter Teufel „vâlant“ (9197) dämonisiert, der kein Erbarmen kennt (9198), als er seinen Kampfgesellen zu Boden schlagen will. Dem die Augen blind machenden und die Ohren betäubenden Schlag entkommt Erec nur

⁹ Hugo Kuhn, Erec, hg. von Hugo Kuhn / Christoph Cormeau, Darmstadt 1973, S. 17-48.

¹⁰ Christopher Cormeau, Joie de la curt. Bedeutungssetzung und ethische Erkenntnis, in: Formen und Funktionen der Allegorie, hg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 194-205, hier S. 198.

¹¹ Vgl. Erec, kommentiert von Volker Mertens, S. 691; vgl., auch Hartmann von Aue, Erec, hg. von Manfred Günter Scholz. Übers. von Susanne Held. Frankfurt a. M. 2007, S. 965.

knapp. Die Schmach über seine eigene Unterlegenheit und seine Gedanken an Enite (9230) stärken ihn und entfachen seine übermäßige Kampfkraft, womit der kleinere der Ritter den jetzt waffenlosen Riesen mit einem Schlagregen „er gap slac umbe slac,/ daz slac neben slage lac“ (9254-55) angreift, bis sein Schwert ebenso zerbricht. Der Rote, wieder „vâlant“ (9270) genannt, beginnt eine letzte Runde und wird schließlich im Ringkampf überwunden. Erst nachdem der besiegte rote Ritter von Erecs adliger Herkunft erfahren hat, deckt er seinen Namen auf: „Mâbonagrîn heize ich.“ (9384)

Die Bekanntgabe seines Namens und das anschließende Ablegen der roten Rüstung (9390-94) markiert eine Zäsur in der Gestaltung der ambivalenten Figur. Bezeichnet wird die Figur mit den oben genannten Attributen nur noch als der Rote Mann (9068, 9274, 9317), der anschließend kaum mehr im Text auffindbar ist, außer dass die Sünde des alten „rôten Mâbonagrîn“ (9803) in Bezug auf die Witwenschar noch einmal Erwähnung findet. Stattdessen wird seine neue/alte Identität durch seine Erzählung der eignen Geschichte (wieder)hergestellt. Seinen Worten nach lebte auch er gern in der Gesellschaft „der liute gerner saehe“ (9448). Aber an diese Lebensweise „diz leben“ (9445) binde ihn der Minneid, den er zwölf Jahre zuvor seiner Minnedame gegenüber leistete. Mabonagrîn freut sich über die Niederlage des roten Ritters und somit über seine eigne Erlösung durch Gottesgnade (9454-55, 9584-87), was allerdings in Widerspruch mit der alten Identität gerät, als ob Erec mit einer Person gekämpft hätte und nun mit einer anderen spräche. Im Laufe seiner Erzählung wird die Figur des Mabonagrîn ohne rote Rüstung vermenschlicht und als vollkommenen Minneritter veredelt, der freiwillig jeden Wunsch der Minnedame erfüllt, selbst wenn dieser dem eigenen Willen nicht entspricht „von deheinem vrîen muote erkorn“ (9446), denn die Übereinstimmung im Gemüt und Herzen „swaz si will daz will ouch ich, / und swaz ich will des wert si mich“ (9508-09) kennzeichnet die ideale Liebesgemeinschaft – absolute Einheit statt Zweiheit (9515-19). So entsteht nicht nur ein irritierender Bruch in der Gestaltung der Figur, sondern auch eine Zwiespältigkeit in der zentralen *aventüre*¹², der ebenfalls in der Beschreibung des Wesens des Wunderorts symbolisch eingearbeitet wird: der Baumgarten verkörpert zwar durch seine Vollkommenheit der Landschaft eine Art der Idealität, diese wird aber durch die Ausstellung der primitivsten Gewalttätigkeit des Gartenbesitzers sogleich in Frage gestellt. Wenn Mabonagrîns Manifestation der Einsatz- bzw. Opferbereitschaft für die Minnedame im Namen der Liebe zur freiwilligen Entselbstung bis schließlich zur Dämonisierung der Figur führt, dann spielt die rote Rüstung, die er sich freiwillig „gewâfent nâch sinem muote“ (9020) angelegt hat, eine identitätsbildende Rolle. Von diesem Zeitpunkt an ist er nicht mehr Mabonagrîn, sondern nur *der rote man*, denn seine Jugend und Geburt sind mit dem Eid – wie er selbst

¹² Vgl. Walter Haug, Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue, a. a. O., S. 218.

später berichtet – lebendig begraben „durch daz in lebende was begraben, / mîn jugent unde mîn geburt“ (9599, 9600). Gleichsam kehrt der Eid auch die Wesensart der „Joie de la curt um sô ist eht Joie de la curt / genzlichen nider gelegen“ (9601-02), und erst durch die Erfüllung der im Eid vorgeschriebenen Voraussetzung, Mabonagrins vor seiner Minnedame im Zweikampf zu überwinden, wird die eigentliche Identität des Wunderortes neu aufgedeckt. So wird die eigentliche Identität Mabonagrins erst im Augenblick des Ablegens der roten Rüstung sichtbar, deren Farbe die Gewaltbereitschaft, Aggressivität und die Mordbegierde unentwegt zur Schau stellt, die anscheinend zur Verteidigung der von der Freundin verlangten und von Mabonagrins bejahten ewigen Einheit, hier verwirklicht durch die exklusive Zweisamkeit im Baumgarten, unentbehrlich sind.

3 Wolframs von Eschenbach *Parzival*

Bei Wolfram von Eschenbach wird Ither von Gaheviez,¹³ Sohn von Artus' Base, als der rote Ritter anerkannt „den rôten ritter man in hiez“ (145, 16), denn sein Harnisch ist Augen blendend rot „sîn harnasch was gar sô rôet / daz ez den ougen roete bôt“ (146, 17), ebenso sind sein Pferd und dessen Zaumzeug rot und die Satteldecke ist aus rotem Samt; eine besondere Intensität erhält die Beschreibung der Farbe seines Schildes durch die Übersteigerung in Komparation mit dem Feuer (145, 22); sein Überrock ist ganz rot; rot ist sein Schaft, rot ist sein Speer; nach seinem Wunsch ist auch sein Schwert völlig rot. Die vollständig rote Rüstung bei Ither wird durch ihre Platzierung nach der spielerischen Beschreibung der Narrenkleider und der Bauernwaffen Parzivals (144, 20-145, 03) ins Extrem des Überhöfischen getrieben, was vom unerfahrenen Parzival als durchaus positiv und als Verkörperung des Ritters interpretiert wird. Das Übermaß der roten Farbe, genauer gesagt, das maßlose Rot spiegelt sich nicht nur in der Anhäufung der roten Attribute¹⁴ bei der Darstellung der Rüstung wider, sondern zeigt sich auch an seinem Körper: seine Haare sind nämlich ebenso rot. Diese Maßlosigkeit Ithers kennzeichnet zum einen seinen Auftritt in der Fülle des Roten, korrespondiert zum anderen mit seinem ungerechten Anspruch auf das Erbe der Bretagne, indem er mit dem symbolischen Machtraub eines rotgoldenen Bechers von der Tafelrunde der höfischen Gesellschaft droht, wobei er in unhöfischer Weise den Wein in den Schoß der Königin gießt. Sein durch die ro-

¹³ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*: Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann / Übers. und Nachw. von Wolfgang Spiewok. 2 Bde.. Stuttgart 2011.

¹⁴ Ausführlich analysiert die Anhäufung Andrea Schindler siehe: Andrea Schindler, ein ritter allenthalben rôet. Die Bedeutung von Farben im *Parzival* Wolfram von Eschenbach. In: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik*, hg. von Ingrid Bennewitz / Andrea Schindler. Berlin 2011, S. 461-479, hier S. 463.

te Farbe gekennzeichneter Hochmut¹⁵ wird durch das unbotmäßiges Verhalten zur Gewaltbereitschaft bzw. Aggressivität der Figur übersteigert. Ithers Identität als Minneritter wird erst nach seinem Sterben ans Tageslicht gebracht, indem der Erzähler berichtet, dass seine Minnedamen vor Jammer und Schmerzen weinen und klagen müssten (155, 11-16). Gleichsam wird er als höfischer Ritter nachträglich in der Trauerklage der Königin Givoner identifiziert (160, 02-30).

Die Überhöhung des verstorbenen Ithers nach dem unheilvollen Mord durch Parzival ist mit der anfänglichen „Überrötung“ seiner Erscheinung und dem so erzielten Überhöfischen und Übermäßigen verknüpft, wodurch letztlich eine merkwürdige wie auch lächerliche Wirkung erzielt wird. Dies geschieht, indem der spielerische Erzähler einerseits Ithers Tod heuchlerisch bedauert und sein unhöfisches Ende durch den Jagdspeer bekräftigt (159, 05-12), und indem er andererseits auf eine Art Selbstschuld an dessen Tod verweist, weil er gemäß dem Erzähler sein Leben einzig aufgrund seiner roten Rüstung verliert „sîn harnasch im verlôs den lîp/ dar umbe was sîn endes wer“ (161, 4-5).

Die Auslegung der roten Rüstung als Zeichen des Hochmutes ist zwar auf den neuen roten Ritter Parzival übertragbar,¹⁶ aber der tumbe Parzival verhält sich vor Anlegen der roten Rüstung schon hochmütig genug, er verlangt von Artus nämlich in Gegenwart der Hofgesellschaft die sofortige Ritterwerdung (149, 12-13) durch Beschenken von Ithers Rüstung (149, 29). Sein Unwissen von der „ritters ère“ (149, 16) und seine Dringlichkeit in bäuerlicher Art treten nicht nur am Artushof zutage, sondern werden auch durch das erfolglose Hin- und Herwälzen des Toten beim Auszug und dem Anlegen der roten Rüstung (155, 17-18) deutlich. Der Hochmut, die Maßlosigkeit und die Gewalttätigkeit des jungen Helden sind daher eher auf seine Tumbheit und Weltunerfahrenheit zurückzuführen als auf seine neue Identität als „Roter Ritter“ (170,06). Auch mit dem Anlegen der roten Rüstung wird das Etikett des Unhöfischen nicht sogleich durch ein neues des Höfischen ersetzt. Hingegen fungiert seine „Lichtschönheit“ als stets unverkennbares und nachhaltiges Identifizierungszeichen seiner adligen Herkunft, angeborenen Ritterlichkeit und seiner „Erwähltheit“. Der rote Ritter bewundert beispielsweise seine Lichtschönheit „ichne gesach nie lîp sô wol gevar“ (146,8) auf den ersten Blick und erkennt sogleich seine künftige Identität als Minneritter (146,9-12), ohne auf seine unhöfische Kleidung aufmerksam zu machen. Auch seinetwegen gerät der ganze Artushof ins Gedränge, denn alle möchten sich ihn wegen seiner „varwe“ (148,23) ansehen. Auf die Forderung nach dem Ritterschlag steht ihm König Artus daher auch gern zur Verfügung,

¹⁵ Vgl., Monika Schausten, Vom Fall in die Farbe: Chromophilie in Wolframs von Eschenbach „Parzival“, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 130 (2008), 3, 459-482, hier S. 476.

¹⁶ Vgl., Schindler, ein ritter allenthalben rôt. a. a. O., S. 465.

weil der Knabe „sô gehiure, / rîche an koste stiuere“ (149,19-20) ist. Auch hier bei der „höfischsten“ Gesellschaft beklagt sich niemand aufgrund seines lächerlichen Äußeren.

In der höfischen Literatur dient die Rüstung mit den Waffen und vor allem dem Wappen ebenfalls als ein Erkennungszeichen, denn die Verhüllung des Körpers durch die Rüstung führt zu einer teilweisen oder vollständigen Nicht-Erkennbarkeit der Identität des Ritters¹⁷ und bedarf somit der Deutung.¹⁸ Die „Gesellschaftsbezogenheit“ der Farbe,¹⁹ die Eigenständigkeit der Kleidung (Träger der Farbe) der höfischen Gesellschaft²⁰ und die Unabhängigkeit der mit dem Körper verbundenen Identität (Träger der Kleidung) verkompliziert die Thematik der Identifizierung durch die Rüstung. Das Zusammenspiel der Kleidung bei Wolfram wird zudem dadurch gesteigert, dass Parzival darauf besteht, sich die rote Rüstung über die von seiner Mutter angefertigten Narrenkleider und den Bauernstiefeln anzulegen (157, 01-16). Das auf diese Weise entstandene „Zeichensystem in Schichten“²¹ veranschaulicht eine Mehrdimensionalität der Parzival-Figur im Prozess seiner Ritterwerdung: die Torenkleider sollten zunächst dem Wunsch Herzeloyses nach Verspottung der anderen ihrem Sohn gegenüber bewirken und damit seine Rückkehr veranlassen; sie können jedoch auch als Verweis auf seine fehlende höfisch-ritterliche Bildung angesehen werden. Nach seinem Gewinn bzw. Raub der roten Rüstung lässt der naive Jüngling die Narrenkleidung nur überdecken, was sich in der Handlung zwar auf die mütterliche Verbundenheit zurückführen lässt, erzählerisch aber auf seine nur unvollständig vollzogene Ritterwerdung hindeutet. Diese tritt in seiner Übereile nach der Tötung Ithers (159, 4), in seiner schlechten Reitmanier (162, 16), nach dem Grußwort mit den Mutter-Zitaten (162, 29), dem naiven Verständnis vom Rittertum, das lediglich von äußerlichen Klauseln wie Kleidung, Pferden u. ä. bestimmt wird, sowie den beklagenswerten Tischmanieren (165, 27-28) unverkennbar zutage. Diese „Unzuht“ mit deren sichtbaren Anzeichen der Narrenkleider steht im erheblichen Widerspruch zu seiner neuen ritterlichen Ausrüstung, die wiederum mit seiner körperlichen Identität und der angeborenen „höhen art“ (164, 15) übereinstimmt, wodurch sich die zuvor erwähnte Mehrdimensionalität der Figur heuristisch zeigt.

¹⁷ Ebenda, S. 466.

¹⁸ Vgl. Horst Wenzel, Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: *Höfische Repräsentation: das Zeremoniell und die Zeichen*, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 171-208, hier S. 182.

¹⁹ Vgl. Christel Meier / Rudolf Suntrup, Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter, Einführung zu Gegenstand und Methoden sowie Probeartikel aus dem Farbbereich ‚Rot‘, in: *Frühmittelalterliche Studien* 21 (1987), S. 390-478, hier S. 399.

²⁰ Horst Wenzel, a. a. O., S. 184.

²¹ Schinder, ein ritter allenthalben rôt, a. a. O., S. 467.

Die dadurch erzielten Wahrnehmungsdifferenzen beim Publikum, den Hofleuten Gurnemanz und auch der Figurenperspektive werden im Augenblick der Entkleidung Parzivals durch die Gefolgsleute Gurnemanz beim Waschen verdeutlicht, miteinander überschritten und ebenso in Frage gestellt. Als die Hofleute seine Narrenkleidung und Bauernstiefel unter der roten Rüstung entdecken, schrecken sie zurück (164, 08) und unterrichten sogleich den Burgherrn, der vor „schame“ (164, 10) ratlos scheint. Der erfahrene Mentor der Ritter hat wie der unerfahrene Knabe die Ritter-Identität offensichtlich nur nach dem Aussehen festgestellt, womit durch die unverkennbare Ironie des Erzählers eine Interaktion mit den Lesern des Textes stattfindet. Allerdings hält sich der Erzähler anschließend zurück, indem er in Gestalt eines namenlosen Ritters nachträglich die angeborene Ritterlichkeit und Vollkommenheit Parzivals rühmt (164,13-20), was dessen prächtiger Ausstattung durchaus entspricht (164, 21-23). Der Erzähler will diese Pointe allerdings nicht auslassen, bevor er nochmals Gurnemanz dadurch parodiert, dass er wohl aus Verlegenheit die merkwürdige Kleidung des Neulings als Frauendienst begründet, was aber sogleich vom selben Ritter widerlegt wird: „nein, hêre: er ist mit sôlhen siten, / ern kunde nimer wîp gebiten / daz si sîn dienst naeme, / sîn varwe der minne zaeme.“ (164, 28-165, 02) Solche Spielerei des Erzählers findet sich im Text immer wieder, und sollte nicht allzu ernst genommen werden, weil die Erwartung der Rezipienten auf diese Weise eingebunden wird. Der Tumbe lässt sich beim Schlafen auch ungern die neue erworbene Rüstung ausziehen und erhält am folgenden Tag ein taufartiges Bad durch die schönen und prächtig gekleideten Jungfrauen im hellen Tageslicht am Hof. Die Schönheit der Jungfrauen und des Tageslichts wird jedoch von Parzivals Lichtschönheit „sîn varwe laschte beidiu lieht“ (167, 19) übertroffen. Das taufartige Bad ist auf der Handlungsebene von großer Bedeutung, weil es eine Erkennungsentwicklung Parzivals dadurch kennzeichnet, dass der naive Knabe Schamgefühl vor den Jungfrauen empfindet (167, 23) und somit auch den Geschlechterunterschied erkennt. Danach erhielt Parzival endlich seine ihm angemessene Kleidung.

Vermittels der Entsprechung der äußerlichen Kleidung mit der körperlichen Schönheit wird die Hofgesellschaft nun von Parzivals potenzieller Identität als Minneritter überzeugt (168, 30, 169, 1). Dem Messegesang folgt die Imbisszeit. Der Burgherr fragt dabei nach Parzivals Herkunft, worauf dieser über alles berichtet, auch wie er die rote Rüstung erlangt hat. Gurnemanz bedauert den Tod des alten roten Ritters und nennt zugleich den einfältigen Jungen den „neuen roten Ritter“ (170, 1-6). Mit der ritualhaften Benennung und der anschließenden standesgemäßen Erziehung (170, 10-173, 6) und der Ritterausbildung (173, 13-175, 4) vollendet sich Parzival Ritterwerdung.

Obwohl ein höfischer Ritter eine anständige Rüstung benötigt, macht die höfische Rüstung alleine noch keinen höfischen Ritter aus. Erst die Erkenntnis über die richtigen Verhaltensweisen und Sitten symbolisiert die

Vollendung der Ritterwerdung. Das Motiv des roten Ritters wird in den Prozess der langwierigen Ritterwerdung Parzivals eingearbeitet, um den Übergang von seiner alten Identität zur neuen zu veranschaulichen: Vom maßlosen, gewalttätigen, unhöfischen Knaben zum erbarmenden, maßvollen, höfischen Ritter. Markiert wird der Übergang am deutlichsten durch die Einkleidung, die spätere Entkleidung der roten Rüstung, das taufartige Bad, erneute Einkleidung, Benennung und schließlich die Ritterbildung wie auch dem Leser durch dessen kompositorische Einbettung in die Handlung Schritt für Schritt vor Augen geführt. Die Tötung des alten roten Ritters verbürgt zwar die „Vorgeburt“ des neuen, aber der sündhafte Mord des Verwandten und die Selbsteinkleidung der mit den negativen Qualitäten verbundenen Rüstung – Gewand der Sünde²² – bewirkt zugleich einen Verlust der Unschuld und eine Kontinuität der Sünde.

4 Wirnts von Grafenberg Wigalois

Der erste rote Ritter in Wirnts von Grafenberg *Wigalois*²³ ist König Joram vom Feenreich, der sich zunächst komplett in Rot „von scharlachen was er gekleit, / sin pfärt was rôt daz er reit“ (265, 266) mit einer Bitte an die Königin der Artus-Gesellschaft wendet, ihr seinen berühmten Zaubergürtel bis „morgen vruo“ (286) überträgt, und anschließend die Artus-Tafelrunde herausfordert. Mithilfe des Zaubergürtels überwindet er am folgenden Tag den tapfersten, weisesten Musterritter am Artus-Hof im Zweikampf, wobei er allerdings nicht mehr im vollständigen Rot auftritt: Obwohl er einen roten Araberhengst reitet „ein ravit reit er daz was rôt“ (393), ein großer Rubin seinen Helm verziert „sin zimier was ein krone; / ein gröz rubin dar inne lac“ (395, 396), und ein rotgoldner Adler auf seinem Schild prangt „ûf sinem schilte lac ein ar; der was von rôtem golde gar“ (404, 405), weist seine Rüstung allerlei Farben auf, sein Wappenrock z. B. ist grasgrün (401). So wird der roten Rüstung, anders als bei Mabonagrin und Ither, keine dauerhafte Identifizierungsfunktion zugeschrieben. Dementsprechend ist der rote Ritter durch eine „momenthafte Krisenhaftigkeit“ gekennzeichnet. Auch wird König Joram im Vergleich zu den zuvor beschriebenen roten Rittern von Beginn an als ein schöner „einen schoenen riter“ (261), anständiger „vil gezogenliche“ (269), höfischer „höfisch und wol gezogen“ (411) und maßvoller „mit großen zühten“, (415) Ritter charakterisiert, der den Artus-Hof mit seiner unabweisbaren Bitte und dem unannehmbaren Geschenk bedroht und

²² Peter Wapnewski, *Wolframs Parzival: Studien zur Religiosität und Form*. Heidelberg 1955, S. 63.

²³ *Wigalois Wirnt von Grafenberg*, [Text, Übersetzung, Stellenkommentar]; Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn / *Wirnt von Grafenberg*. Übers., erl. und mit einem Nachw. vers. von Sabine Seelbach / Ulrich Seelbach. Berlin 2005.

alle Ritter der Tafelrunde auf skandalöse Weise besiegt (451-489). So ist der unfehlbare Artus-Hof durch den krisenhaften roten Ritter schließlich nicht ohne Absicht in eine unvermeidbare Krise geraten, was sich für das mit der legendären Artus-Literatur vertraute Publikum als unerhört darstellt und gleichzeitig eine beträchtliche Spannung erzeugt.

Diese „Krisenhaftigkeit“ teilt ebenso der zweite rote Ritter Graf Hojir, der um seiner „vriundin“ willen den Schönheitspreis, Pferd und Papagei, der eigentlichen Preisträgerin Elamie, Königin zu Tyrus, entrissen und dadurch das Recht (2619) des Hofes gebrochen hat. Allerdings wagen die beim Schönheitswettbewerb anwesenden anderen Ritter – wie die Jungfrau erzählt – aufgrund der unvergleichlichen Tapferkeit „manhaft“ (2609), des Hochmuts „hōchverte“ (2672), der Gewaltbereitschaft „gewalt“ (2803) und auch der Hochgefährlichkeit des Kampfs es nicht, dem roten Ritter entgegenzutreten (2502-4). Denn die ihm im Kampf Unterlegenen verloren offensichtlich alle ihr Leben „wan niemen lebt bî dirre zît / der wider in deheinen strît / gehaben müge ân den tôt“ (2613-15), was sich wohl als eine Anspielung auf die Mordbegierde Mabonagrins bei Hartmann deuten läßt. Der andauernden Klage und dem Leid Elamies und ihrer wiederholten Warnung vor dem überstarken Gegner (2609, 2672, 2803) wird Wigalois' Hilfsbereitschaft und sein unermüdliches Anerbieten (2448), ihr zu ihrem Recht zu verhelfen, entgegengesetzt, weil die Jungfrau infolge seines jugendlichen Alters „si vorhte sîner kintheit“ (2461) an seiner Tapferkeit zweifelt „sîn manheit dûhte si dannoch kranc“ (2445). Der Zweikampf zwischen Wigalois und dem roten Ritter wird vermittelt einer spannungserzeugenden Retardierung vorbereitet, indem alle Aufmerksamkeit der Leser durch die Bekräftigung der Polarisierung der Kampfpartner in vielerlei Hinsicht wie Alter, Kampferfahrung und Tapferkeit u. ä. absorbiert wird.

Hojir legt nicht nur die rote Rüstung an, auch seine Haare und sein Bart sind feuerrot „Im was der bart und daz hâr / beidiu rôr, viurvar“ (2841-2). Wirnts' Interpretation von Wolframs Ither ist dadurch unverkennbar, dass der Erzähler im anschließenden Exkurs seine Meinung über das Verhältnis von der Persönlichkeit zum Aussehen äußert: Seiner Ansicht nach ist der rote Ritter nicht unbedingt von unredlichen Charakter „valschiu herze tragen“ (2844) und rote Haare (und zwar ohne den erfundenen roten Bart) bedeuten einem getreuen Mann keinen Schaden; und ein Treuloser kann trotz seines rosengleichen Aussehens Falschheit besitzen (2845-55). Auf diese Weise setzt sich Wirnt mit dem Denkmuster der Übereinstimmung des Inneren mit dem Äußeren auseinander und behauptet eine eigene Position, obwohl sich seine Gestaltung der Hojir-Figur der Tradition eher annähert als sich von ihr entfernt. Der Erzähler stellt, seiner Position treu bleibend, den lange erwarteten roten Ritter vor: Wegen seiner unvergleichlichen Kühnheit mussten viele ihr Leben verlieren (2856-60), er ist Graf von Mansfeld (2861-2), hat viele Jahre im Ausland gelebt und zahlreiche Abenteuer bestanden und dadurch Ehre und Reichtum erworben (2863-8); der Erzähler rühmt sein un-

ermüdliche Strebung nach Ehre und betont, dass er sich keinen einzigen Tag zuhause bequem mache, weil die Bequemlichkeit keine große Ehre bringt, auch weil ihm das sich zu Hause ‚verliegen‘ nicht gefällt (2870-90), was wiederum die Nähe zu Hartmanns Erec-Figur verdeutlicht. Mit der bewußten Widerlegung und gleichzeitigen Übernahme der Tradition versucht Wirnt einen neuen roten Ritter in der Handlung zu entwerfen, der zwar von Krisenhaftigkeit, Übermut und Gewalttätigkeit vorgeprägt ist, zugleich aber positive Eigenschaften wie „kunst unde kraft, / saelde unde manheit“ (2893-4) aufweist.

Hojirs Auftritt zum Kampfbeginn wird spektakulär inszeniert: „sîn wâfen daz waz allez rôt; an sînem schilte was der Tôt / gemâlet vil griuliche“ (2998-9). Trotzdem wird der vorher unüberwindliche rote Ritter vom Titelhelden Wigalois besiegt, nachdem er den unerfahrenen Junge mit seinen Hieben bis an den Rand des Kampfplatzes getrieben hat und Letzterer durch die Klage und besonders die Gebete der Jungfrau bestärkt worden ist (3035-74). Die Ursache für die Wende liegt nicht in der roten Rüstung bzw. dem Motiv des roten Ritters, wie es häufig in der Tradition der Fall ist. Sie liegt auch nicht in der göttlichen Erwähltheit des Wigalois‘ wie auch des Parzivals bei Wolfram, sondern vielmehr im Rechtsbruch des roten Ritters, da dieser durch den Raub des Preises das Recht des Schönheitswettbewerbs gebrochen hat. Dieses entspricht dem vorausdeutenden Kommentar des Erzählers zum Ausgang des Wettkampfes, dass der rote Ritter nämlich aufgrund seines Unrechts und Hochmuts verlieren werde (3004-5), wenn seine Knappen den Platz für den bevorstehenden Kampf freimachten. Hojirs Verfehlung im Recht (2619, 2665, 2769, 2805) wird der Leserschaft durch die unermüdlichen Anmerkungen des Erzählers bereits vor dem Kampf unentwegt vor Augen geführt, so dass sogar der Papagei infolge des Rechtsbruchs Hojirs jämmerlich schreit und ihn beschimpft (2858-94) und sich auf Gott als Richter für seine Zugehörigkeit zur Jungfrau beruft (2768-73). Wigalois erkennt das Recht auf seiner Seite und findet es bestätigt, als er die Klage des Papageis vernimmt (2774), vertraut sich dann Gott, dem Richter der Gerechtigkeit an (2919-21), und siegt sodann im Rechtskampf gegen den roten Ritter, der seine eigene Minnedame ohne Anerkennung der Gesellschaft mit dem wundervollen Preis krönen wollte. Wäre es ein Ritterwettkampf wie im *Erec*, könnte er sicherlich als der beste Ritter herausragen und für seine *vrîundin* den Preis gewinnen, ohne seinen unfehlbaren Ruf als bester Kämpfer um der Liebe willen preisgeben zu müssen. So ist Hojirs Schuld nicht zuletzt auf die Umarbeitung eines anderen gängigen Denkmusters der mittelalterlichen Literatur, nämlich der Stärkste und die Schönste, durch Wirnt von Grafenberg zurückzuführen.

5 Rudolfs von Ems *Willehalm von Orlens*

Im Vergleich zur aktiven Ausrüstung im kompletten Rot der Vorgänger in der literarischen Tradition, beispielsweise bei Mabonagrín, Ither, Parzival, Joram und Hojir, erweist sich der erste Ausritt des identitätslosen Willehalm aus der Johannis, und somit auch die Vorbereitung der Rüstung, als passiv, obwohl die Passivität durch seine Zustimmung zum Vorschlag der Königin und der Prinzessin zum Ausritt zunächst relativiert wird. Nachdem die von den feinen Sitten des stummen Willehalm „sin zuht, sin schöne und och sin tugent / Und sin minneclíche jugent“ (10907-8) beeindruckte Damengesellschaft über die Ritterkämpfe „mannes Manhait“ (10933) in Galverne informiert worden ist, besprechen sie zuerst heimlich (10935), dass sie den höfischen Ritter dorthin senden wollen (10936-7), wo er nach ritterlicher Ehre streben kann (10940). Als Grundlage für ihren Vorschlag dient dabei ihre aufgrund der Beobachtung der mimischen und körperlichen Symptome des leidenden Ritters (10941-7) getroffene Vermutung. Erst dann fragen die Damen ihn nach seinem Gemüt, seiner ritterlichen Fähigkeit und seinem Kampfvermögen „mut, kunst und die kraft“ (10951) und danach, ob er in Galverne Ritterdienst leisten möchte (10955-6). Dieser signalisiert mit seiner „sprachlosen Bescheidenheit“ durch die höfische Körperbewegung „Do wínt er und naic in sa“ (10958) seine Zustimmung (10959-60). Die Königin und die Prinzessin besorgen dem Ritter die rote Rüstung, indem sie aus einem teuren blutroten Stoff ein prächtiges Wappenkleid schneidern lassen (10980-90). Außerdem sind Decke, das Pferd, der Helm, der Schild und der Speer allesamt in roter Farbe (10991-2). Diese Passivität im Verhalten und der Vorbereitung auf den Kampf unterscheidet Rudolfs roten Ritter von den anderen, welche vor allem durch Gewaltbereitschaft und Maßlosigkeit von Krisenhaftigkeit geprägt sind, die gerade vom Helden bei Rudolf als negative Qualität des Charakters überwunden werden soll. So hat Rudolf seinen großen Vorbildern gegenüber einen „neuen roten Ritter“ entworfen, der als Spiegelbild des oben analysierten Roter-Ritter-Ensembles vorgeführt wird und nicht zuletzt mit der deutlichen Zugehörigkeit zur Motivik der Bereicherung der Tradition dient.

Das Motiv des roten Ritters fungiert bei Rudolf wie auch bei Hartmann und Wolfram als Zeichen der Verbindung des Kampfs und der Minne. Willehalm's Verfehlung liegt nicht zuletzt gerade in der Entkoppelung seiner beiden Identitäten, als bester Kämpfer und treuer Liebhaber. Ein umgekehrtes Beispiel liefert zunächst der rote Mabonagrín, der um der Minne willen die Identität als höfischer Ritter opfert, und Ither, der dem typischen Wolframschen „wildem Erzählen“ zum Opfer fällt und gar keine Entfaltung als Minnender vor seinem Tode erlebt. Folglich muss der minneleidende Willehalm aus der Heimlichkeit „Us únser kámenaten var“ (10968) kommen und sich als minnender Ritter „nach ritters prise“ (10967) bewähren, um seine Doppelidentitäten – als Liebhaber und als Ritter – in der Identität eines

Minneritters zu vereinen. Die Verschlüsselung der Identitäten des Titelhelden wird in der Handlung noch durch eine von den initiierten Damen gewollte Verschleierung (10969-70) verkompliziert. So entsteht eine „Doppelverborgenheit“, nämlich die mit der Stummheit einhergehenden verborgene Identität des Ritters und die intendierte Verheimlichung der Aktion durch die Damen. Dieser Doppelverborgenheit wird aber sogleich „zufälligerweise“ eine markante Zeichenhaftigkeit der roten Rüstung entgegengesetzt, wodurch eine Enthüllung der realen Identität des Ritters in Gang gesetzt wird, weil die ausgewählten Farben Rot und auch später Weiß in der mittelalterlichen Literatur bekanntlich Minnefarben sind. Auf diese Weise fungieren die Farben der Rüstung als Zeichenträger und nonverbale Kommunikationsmittel zur Identifizierung des Stummen als Minneritter.

6 Wolframs von Eschenbach *Âventiure*-Gespräch und Gottfrieds von Straßburg Dichterkatalog

Rudolfs von Ems Traditionsgebundenheit beschränkt sich nicht auf die Übernahme und Verarbeitung der vorhandenen Motive. Der traditionsbewusste Rudolf rezipiert zudem in den Prologen, Epilogen, Exkursen und Erzählerkommentaren die verschiedensten rhetorischen Figuren und literarischen Muster und transformiert diese auf innovative Weise: Das augenfälligste Beispiel ist seine Kombination des *Âventiure*-Gesprächs Wolframs von Eschenbach mit dem Dichterkatalog Gottfrieds von Straßburg. Im Umgang mit den literarischen Traditionen und der historischen Semantik profiliert sich der Erzähler nicht zuletzt als ein literarisch-sprachlich traditionsbewusster Autor. Während ein *Âventiure*-Gespräch schon bei Wolfram²⁴ zu finden ist, erscheint ein Dichterkatalog zuerst in Gottfrieds *Tristan*²⁵. Im Prolog des zweiten Buches des *Willehalm* schließt sich Rudolf beiden Traditionen an, indem er sie miteinander verknüpft, modifiziert und umkehrt. Das *Âventiure*-Gespräch eröffnet das neunte Buch im *Parzival*: Dort klopft *Frou âventiure* an die Tür des Erzählers und fordert ihn auf, die Tür zu öffnen, weil sie in sein Herz eindringen möchte „ich wil inz herze din zuo dir“ (*Parzival*, 433, 2), ohne zunächst ihren Namen preiszugeben. Der Erzähler weist die Bitte zurück, weil es nur wenig Raum in seinem Herzen gibt. Der Erzähler wehrt sich gegen ihre Eintrittsforderung, bis sie von ihrem Wesen spricht, ihr Besuch nämlich ist allgemein begehrt und sie erzählt dem Besuchten wunderbare Geschichten „von wunder sagn“ (*Parzival*, 433, 6). Der Erzähler

²⁴ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 433,1-434, 30; Vgl., auch Burghart Wachinger, a. a. O., S. S. 65; Martin Baisch, a. a. O., S. 56-59; Florian Kragl, a. a. O., S. 356.

²⁵ Vgl. Gottfried von Straßburg, *Tristan*, neu hrsg., ins Neuhochdt. übers., mit einem Stellenkomm. u. einem Nachw. von Rüdiger Krohn, 12. Auflage, Stuttgart: Reclam 2007, hier V. 4621-4820.

schließt aus dieser Aussage, dass die Besucherin „frou âventiure“ (*Parzival*, 433, 7) sein muss, und bestürmt sie sogleich mit Fragen nach dem Helden: Wie es ihm ergangen sei, ob er wieder hohen Ruhm habe erringen können, welche Heldentaten er vollbracht habe, ob er die Gralsburg und den Gralskönig Anfortas wiedergesehen habe (*Parzival*, 433, 8; 433, 18; 433, 23; 433, 24-25). Der Erzähler hat anscheinend das Erzählobjekt aus den Augen verloren und erkundigt sich jetzt bei der Herrin der Erzählung über das Geschehene, womit „frou âventiure“ die oberste Autorität und Authentizität der Geschichte zugesprochen wird, und gleichzeitig wird die Abhängigkeit des Erzählers von der Erzählung durch diese Hierarchisierung der Autoritäten ans Licht gebracht. Im Gegensatz zum selbstbewussten und fordernden Auftritt der „frou âventiure“ im *Parzival* erscheint die Bitte der „vro Aventüre“ im *Willehalm* viel bescheidener: Sie bittet Rudolf, dass er sie anspricht und mehr über sie erzählt, denn der Erzähler entschließt sich wegen der Schmerzen und des Leidens des „mare“ zum Schweigen. Die Herrin der Dichtung äußert zudem ihre Bereitschaft, um der Wahrheit willen, Rudolf gegenüber folgsam zu sein, weil Rudolf anhand der „walschen“ Vorlage erzählt. Auf diese Weise wird dem Autor hier im Kontrast zu *Parzival* die höchste Autorität aufgrund seiner Verfügbarkeit über die Authentizität zuerkannt. Während „frou âventiure“ im *Parzival* eindeutig ein Gespräch mit dem Erzähler führt, spricht „vro Aventüre“ den Dichter „Rudolf“ (2164) unmittelbar an, wodurch die Übereinstimmung des Autors mit dem Erzähler auf den ersten Blick bestätigt erscheint. Allerdings ähneln sich die zuvor analysierte Ansprache von „vro Aventüre“ ans Publikum und die Sympathiesteuerung des Erzählers, was wiederum das sprechende Ich, hier „vro Aventüre“, der Erzählinstanz nahe bringt. Ob man von einer Untrennbarkeit des Autors und des Erzählers²⁶ sprechen darf, ist zu bezweifeln. Offensichtlich handelt es sich hier vielmehr um „eine Pluralisierung der Erzählinstanz“²⁷, aber nicht im strengen Sinne Wolframs, obwohl Rudolf nach seinem Vorbild die Vielschichtigkeit der Erzählerrolle präsentiert und diese als Überbrückungsmittel zwischen der Handlung und dem Publikum einsetzt.

Auf die Hofierung der „vro Aventüre“ reagiert Rudolf zwar mit der Frage „Vro Adventure, sit ir das?“ (2169), aber er stellt seinen „Erzählstreik“ nicht sofort ein, sondern weist mit dem Unfähigkeitstopos vorerst die Herrin der Dichtung auf „wiser lúte“ (2171) und „besser maister“ (2172) hin. Darunter wird Heinrich von Veldeke („Von Veldeg den wissen“, 2173) als erster genannt, der ihr das lobenswerte „mare“ (2175) auf angemessene Wei-

²⁶ Monika Unzeitig, a. a. O., S. 265.

²⁷ Baisch bezeichnet die narrative Modellierung der Vermittlungsebene als eine Pluralisierung des Erzählers, siehe: Martin Baisch, a. a. O., S. 58; Coxon spricht eben von „diversity of Rudolf’s statements of authorship“ und meint, „the plurality of the authorial self reaches its apotheosis in Middle High German in Rudolf’s *Willehalm von Orlens*“, vgl. Sebastian Coxon, a. a. O., S. 58.

se „wol“ (2174) zu rühmen vermag; ihm folgen Hartmann von Aue „der Oware“ (2176), der „Erec getihtet“ und von dem Löwenritter erzählt, und Wolfram von Eschenbach „den von Eschibach“ (2179), der mit Meisterschaft von der Tapferkeit Parzivals und seinem Streben nach „hohem prise“ (2182) sowie vom Leben des Heiligen Wilhelm „Sante Wilhelmis“ (2183) berichtet. Rudolfs Hinweis auf sein größtes Vorbild, Gottfried von Straßburg, unterscheidet sich von allen anderen zunächst in der Vorstellung des Vollnamens mit dem Titel „Maister Goetfrides kunst / Von Strasburg“ (2185-2186), nachfolgend in der Vorstellung der Thematik seines Werks Tristan „Der liep, der trúwe und ir not“ (2188), und schließlich in der Anerkennung seiner Kunstfertigkeit: Gottfried kann seiner Meinung nach mit „wisen worten“ Kunst verherrlichen „Er so wol kúnde wæhin/Mit wisen worten spoehen“ (2189-2190). Mit der Nennung des Wortmalers Bliigger von Steinach „Den wisen Blikeren“ (2193) an vierter Stelle wird die Kanongruppe der epischen Klassiker abgeschlossen, die seit dem ersten vulgärsprachlichen Dichterkatalog des Mittelalters in Gottfrieds *Tristan* schon etabliert ist. Gottfried entscheidet sich für eine kritische Auswahl von sechs Autoren, einschließlich Epikern und Lyrikern, ohne eine chronologische Reihenfolge zu berücksichtigen. Als Stilmaßstab setzt Gottfried daher an die erste Stelle Hartmann von Aue, der Form und Inhalt (Tr, 4623), Wort und Sinn (Tr, 4624) in Einklang bringen kann, und dessen „lúter, reine[r]“ und „cristalline[r]“ (Tr, 4628-4629) Sprache ohne zeitliche Beschränkung „beidiu sint und jemer müezen sîn!“ (Tr, 4630) Geltung verschafft werden sollte.

Das Gegenbeispiel bildet der namenlose „maere wildenaere“, der „wilde maere“ zum Verführen und Verwirren des Publikums erzählt und dessen Worte unklar und undurchsichtig sind (Tr, 4638-4690). Mit der Identität des Namenlosen hat sich die Forschung lange beschäftigt und sich darauf geeinigt, dass sich Gottfrieds Kritik gegen Wolfram richtet.²⁸ Darauf folgt die positive Bewertung von Bliigger von Steinach, der als Wortmaler „verwaere mêt“ (Tr, 4691) nicht nur geläuterte und gereinigte Worte verwendet, sondern auch mit Sinn erfüllen kann, und somit dem von Gottfried vertretenen Hartmann-Standard entspricht (Tr, 4691-4722). Erwähnt wird zudem Heinrich von Veldeke, der „daz êrste ris“ in deutscher Sprache pflanzt und die nachkommenden Dichter des Stammbaums der deutschen Literatur mit Inspiration und Anregungen versorgt (Tr, 4723-4750). Während Gottfried ausführlich auf die Charakterisierung der ausgewählten kanonischen Dichter eingeht und die Reihenfolge nach seiner Kunstanschauung bestimmt, bevorzugt Rudolf zu allererst eine chronologische Auflistung, sowohl von den Klassikern als auch von deren Werken ohne starke subjektive Beurteilung, wobei eine auffällige Bezugnahme des Dichters zu seinem Werk hergestellt

²⁸ Walter Haug, *Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte*, a. a. O., S. 47.

wird.²⁹ Nicht nur die kanonisierte Gruppe der großen Klassiker blendet Rudolf in seinem exorbitanten Bescheidenheits-Topos ein, er nimmt zudem die jüngeren Dichter in seinen Katalog auf. Er empfiehlt der „vro Aventüre“ noch vierzehn „maister“, darunter Ulrich von Zatzikhoven mit dem „Lanzelet“ (2198-2199), Wirnt von Grafenberg, der von Wigalois' Tapferkeit berichtet (2201-2205), den Meister Freidank (2206), Konrad Fleck mit „Flore und Blancheflur“ (2221-2224), den „Wallare“-Dichter von Linöwe (2225-2229), Stricker mit „Daniel vom blühenden Tal“ (2230-2234), um einige zu nennen. „Vro Aventüre“ lässt sich nicht von Rudolf ablenken und weist Rudolf darauf hin, dass er schon mit der Verarbeitung begann, als sie noch in „walsche“ verborgen war (2252-2255). Die wiederholte Rede von der „walsche“ Vorlage (87, 2168, 2253 etc.) sollte nicht ausschließlich als gängige Wahrheitsbeteuerung betrachtet werden, sondern als eine von Rudolfs mehrfachen Wahrheitsinszenierungen. Schließlich ist die französische Vorlage nicht überliefert; und selbst wenn sie vorläge, wäre ihr vermutlich mindestens eine Vorgeschichte³⁰ hinzugefügt worden, was der traditionellen Anlehnung an die Vorlage zuwiderläuft. Anschließend stellt Rudolf noch einige gegenwärtige Dichter und Kritiker aus seinem literarischen Kreis vor: Ulrich von Türheim mit dem „Cliges“, der ihm an Meisterschaft und Weisheit überlegen ist (2256-2270), den Schreiber Hesse von Straßburg³¹ (2280-2289) und Vasolt (2290). So wird Rudolfs Bemühung um eine mögliche Vervollständigung seines Katalogs nachvollziehbar, der sich ohne zeitliche Begrenzung vom Anfang bis zu seiner Gegenwart der deutschen Literatur des Mittelalters und auch ohne räumliche Beschränkung bis in den staufischen Literaten-Kreis hin erstreckt. Je mehr Rudolf empfiehlt, so scheint es, desto stärker insistiert „vro Aventüre“ darauf, dass Rudolf die Dichtung vollenden solle. „Vro Aventüre“ begründet ihr Anliegen wiederholt, indem sie feststellt, dass derjenige, der eine *Âventiure* beginne, sie auch bis zum Ende erzählen solle, ob er über solche Meisterschaft wie die vorgestellte verfüge oder nicht. Wichtig sei, dass er sein Bestes gebe (2271-2278). Die unermüdlich vorgebrachte Behauptung, dass alle angeführten Dichter die „Aventüre“ besser als er erzählen könnten, sowie die Erweiterung des Katalogs insbesondere auf den eigenen Wirkungskreis, verbergen die Kanonisierungsstrategie des Autors Rudolf. Mit der Selbstkanonisierung durch Ein-

²⁹ Claudia Brinker von der Heyde, a. a. O., S. 460.

³⁰ Helmut Brackert, a. a. O., S. 67.

³¹ Über den Dichter ist noch weniger bekannt als über den von Gottfried in seinen Dichterkatalog erwähnten Bigger von Steinach. Es handelt sich wahrscheinlich um einen Stadtschreiber aus Straßburg. Für mehr Informationen siehe Hans-Hugo Steinhoff, „Meister Hesse“. In: Verfasserlexikon, 2. (1981), Sp. 1196-1197; Ursula Peters, Literatur in der Stadt: Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. u. 14. Jahrhundert (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 7). Tübingen 1983, S. 254; Martin Baisch, a. a. O., S. 64.

gliederung bzw. Anbindung³² und dem abschließenden Überbietungsversuch nimmt Rudolf mit erkennbarem Ironiesignal auch relativ unbekannte Dichter in seinen Dichterkatalog auf. So stellt seine Variante eine Reflexion der Kanonisierungstradition dar, die Gottfrieds Dichterkatalog als Selbstinszenierung versteht. Auf diese Weise offenbart er, dass er in seinem Topos der Unfähigkeit die verstorbenen kanonisierten Dichter und die gegenwärtigen großen Meister, nicht zuletzt seinen ihm zugeordneten Dichterkreis, trotz der chronologischen Abfolge nebeneinander stellt und rühmt, ohne allerdings allzu ernsthaft dabei zu sein.

7 Zusammenfassung

In der kompositorischen Bearbeitung der Motivik des roten Ritters stehen Rudolf von Ems wie auch Wirnt von Grafenberg Wolfram von Eschenbach näher als Hartmann von Aue. Bei Hartmann fungiert die rote Rüstung nicht nur als Identifizierungsmittel, sondern ebenso als Gestaltungsmittel der Identität, die nur durch das Abstreifen der Kleidung beseitigt werden kann. Hingegen ist bei Wolfram die Verweiskfunktion der Rüstung stark präsent, die allerdings der verhüllenden Identität nicht unbedingt entspricht. Rudolf dynamisiert die Handlung ebenso wie Wolfram vermittelt der gestalterischen Verarbeitung des Motivs des roten Ritters - einer „Enthüllung in/durch Verschlüsselung“ - und erzielt ebenfalls eine Mehrdimensionalität der Hauptfigur im Prozess des Werdes. Jedoch begnügt er sich nicht damit, sondern geht noch einen Schritt weiter, indem er die Farbsymbolik der mittelalterlichen Literatur mit einbezieht und in das Roter-Ritter-Motiv einbettet. Die Königin und die Prinzessin rüsten nämlich den Helden in der zweiten Handlung vollständig in Weiß (11353) ein, was explizit auf eine Erinnerung an die rote Rüstung beim letzten Mal „Als er kam rot geritten“ (11358) hinweist, wodurch die Bedeutung des Farbwechsels hervorgehoben wird. Die Farben Rot und Weiß sind in der mittelalterlichen Literatur längst als Minnefarben etabliert, was nicht nur an deren Bezug zum roten Mund und zur weißen Haut der Damen liegt, sondern auch in der Veranschaulichung der Minnesymptome durch den Wechsel der Gesichtsfarbe begründet ist. Während positiv das Rot brennende Liebe und negativ das Leiden der Liebe symbolisiert, ist das Weiß wegen der Reinheit der Farbe vor allem mit dem Göttlichen (häufig mit dem Engel) konnotiert, in der weltlichen Minneliteratur, z. B. in Minnereden, in der Bedeutung ‚liebendes Andenken‘. So lässt Rudolf zunächst den Stummen in Rot als Minnenden bzw. Minneleidenden in den Kampf ziehen, in der zweiten Handlung stellt er ihn in Weiß als einen an seine Minnedame Erinnernden dar, was den jeweils inneren Zustand des

³² Claudia Brinker von der Heyde, a. a. O., S. 456-462.

schweigenden Ritters widerspiegelt. Beispielsweise verweist der Erzähler in der zweiten Handlung auf Willehalm's Motivation zum Kampf und auf das Andenken an Amelie (11287), während die Damen aufgrund seines Leidens, dass als Anzeichen für Minneschmerz gedeutet wird, ihn zur ersten Handlung veranlassten.

Dennoch verhält sich Rudolf in seiner Arbeit „an“ der Tradition im Gegensatz zu Wirnt wesentlich konservativer, der nicht nur wegen der hohen Überlieferungszahl seines *Wigalois* Wolfram nahesteht, sondern der auch hinsichtlich des Erbes des spielerischen Erzählstils als Wolfram-Nachfolger gilt. Um eigene Akzente einzuarbeiten und eigenes Können zu demonstrieren, nimmt Wirnt direkte Veränderungen in der Bearbeitung vor: Hijor trägt wie Ither eine rote Rüstung, hat wie dieser rote Haare, jedoch besitzt sein roter Ritter einen roten Bart; und im anschließenden Exkurs wird geradezu eine Reflexion über seine Auseinandersetzung mit diesem Erzählmotiv angestellt. Obwohl Wirnt sein Erzählen durch eine Distanzierung von der Tradition legitimieren will, untersteht sein roter Ritter immer noch dem attributhaften Charakter, nämlich gewaltbereit, maßlos, übermütig, krisenhaft, gleich dem gängigen Schicksal der meisten Anderen: der Rote verliert. Hingegen ist der Titelheld in Rot bei Rudolf passiv, maßvoll, er wirkt erlösend und siegt zudem. Diese krasse Umkehrung wird durch die detaillierte Schilderung der inneren Bewegung der Figuren bzw. durch die zielstrebige Integration des Motivs in die Handlung so schlüssig begründet, dass sie fast kaum wahrzunehmen ist, was auf Rudolfs Einstellung zur Tradition zurückzuführen ist. Denn er pflegt eine hohe Wertschätzung für die Tradition und ebenso für die großen Vorbilder, ahmt sie jedoch nicht einfach nach, sondern er interpretiert und gestaltet zugleich die ererbten Erzählmotive neu, und zwar mit großem Respekt und sogar mit einer Art von Demut vor den alten Meistern. Es geht bei Rudolf außerdem um „vernünftiges Erzählen“ – eine „Poetik der *zuht*“ – und um seinen eignen Stil, worauf die Umgestaltung und Interpretation der vertrauten Erzählmuster abgestimmt werden muss, so dass seine Erzählung ebenso wie sein roter Ritter eine maßvolle Anmut erhält und auf die Leserschaft sympathisch wirkt.