

Körperkonzepte im arthurischen Roman

Körperkonzepte im arthurischen Roman

*Herausgegeben von
Friedrich Wolfzettel*

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2007



Gedruckt mit Hilfe der Kurt Ringger-Stiftung, Mainz und der Internationalen Artusgesellschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-484-10806-6

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2007

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Satz: Johanna Boy, Brennbere

Druck und Einband: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Annette Gerok-Reiter

Körper – Zeichen.
Narrative Steuermodi körperlicher Präsenz
am Beispiel von Hartmanns *Erec*

Abstract: The principle of *Adaequatio* with respect to inner and outer aspects of the body can be regarded as a given concept of Arthurian novel that leads towards the question of the conditions, negotiations and ruling strategies of constructions of the body. But the literary construction of the *Adaequatio* has a strained relationship with non-literary discourses of the body. While the spirituality of Christianity demands the ›disappearing of the body‹, the dominant mentality of noble feudalism adheres to the manifestation of the physical. Furthermore, a semiotic frame is also added to the cultural context, allowing the construction of the body to oscillate between real presence and symbolic representation. But how do the literary model of *Adaequatio*, the non-literary dichotomic standards of valuation and the semiotics of representation interact? Which narrative strategies lead to a more symbolic and which to a more real presence in the construction of the body? Are there frequently-used methods which speak for a narrative pattern of representation of the body? These are the questions to be discussed based on four scenes from Hartmann's *Erec*.

I. Implikationen der Fragestellung

»Körperkonzepte im arthurischen Roman« – gefragt ist mit dem Thema des Bandes offensichtlich nach dreierlei:

(1) Anvisiert ist zum einen eine Phänomenologie des Körpers, d.h. in weitem, also kulturhistorischer Perspektive: Welchen Auffassungen des Körpers, der Körperlichkeit, der Körperkultur begegnen wir im Mittelalter? Diese Frage ist in den letzten Jahren und Jahrzehnten in der Mittelalterforschung auf ein eminentes Interesse gestoßen.¹ Zu Recht, ist doch in einer Kultur, die ihre Anliegen weitge-

¹ Die Forschungslage resümiert in interdisziplinärer Sicht: Karina Kellermann, »Der Körper. Realpräsenz und symbolische Ordnung. Eine Einleitung«, *Das Mittelalter* 8 (2003), 3–8; einen Einstieg in die Literatur bieten die bibliographischen Angaben: ebd., 9–12; kulturell weitgefächert auch: Paul Michel (Hrsg.), *Symbolik des menschlichen Leibes*, Bern u.a. 1995 (Schriften zur Symbolforschung 10); zu literaturwissenschaftlich relevanten Perspektiven vgl. auch: Christian Kiening, »Anthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur. Konzepte. Ansätze. Perspektiven«, in: Hans-Jochen Schiewer (Hrsg.), *Forschungsberichte zur Germanistischen Mediävistik* (Jb. f. Internationale Germanistik C, Forschungsberichte zur Internationalen Germanistik 5,1), Bern u.a. 1996, 11–129, hier: 64–76.

hend schriftlos artikulieren muss und in der eben deshalb das »Sichtbarmachen den höchsten Grad der Evidenz darstellte«, von einer extremen »Körperbezogenheit«² auszugehen. Die Literaturwissenschaft hat diese Körperbezogenheit unter verschiedenen Aspekten fokussiert. Zum einen konzentrierte man sich – schon seit den 60er Jahren – im Blick auf die semi-orale literarische Kunstpraxis auf den Vollzug, die situative Aufführungsform literarischer Texte.³ Sie hat – in Fortsetzung dieses Ansatzes – diesen Aspekt weiter differenziert in der Diskussion um die Performativität/Performanz eines jeden Textes, die nicht nur die Aufführung als zusätzliche materielle Realisation einer literarischen Vorlage ausweist, sondern jene körperhafte Inszenierung dem Text selbst als bereits inhärentes Organisationsprinzip zugesteht.⁴ Weiter hat sie im Spannungsfeld von Hören und Sehen, Schrift und Bild auch noch den Akt des Lesens, der jenseits einer Aufführungssituation angesiedelt ist, als sinnliche Kommunikation des Körpers charakterisieren können, die über eine »Poetik der Visualität« zur Entfaltung komme.⁵ Und schließlich wurde jüngst die Materialitätsgebundenheit der Schriftzeugnisse als Thema der mittelalterlichen Literatur selbst eindrücklich und facettenreich herausgearbeitet.⁶

All diese Ansätze bewegen sich um die Medialität der Literatur »zwischen Körper und Schrift«. Doch noch unter ganz anderem Vorzeichen hat sich die Literaturwissenschaft dem Thema zugewandt. Angeregt durch Studien insbesondere Gerd Althoffs, die das körperliche In-Szene-Setzen von Herrschafts- und Rechtsansprüchen als wesentliches Element politischer Verständigung und Geltungseffizienz vor Augen gestellt haben,⁷ wurde jener Aspekt körperbezogener Inszenierung in seiner Repräsentationsfunktion als Erzählstrategie der Literatur aufgesucht und im Kon-

² Joachim Bumke, »Emotion und Körperzeichen. Beobachtungen zum *Willehalm* Wolframs von Eschenbach«, *Das Mittelalter* 8 (2003), 13–32, hier: 29.

³ Grundlegend: Hugo Kuhn, »Minnesang als Aufführungsform«, in: H. K., *Text und Theorie*, Stuttgart 1969, 182–190. Eine Generation später: Jan-Dirk Müller (Hrsg.), »Aufführung« und »Schrift« in *Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart, Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 17).

⁴ Wegweisend: Paul Zumthor, »Körper und Performanz«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, 703–713. Prinzipiell auch: Jutta Eming, Ingrid Kasten, Elke Koch, Andrea Sieber, »Emotionalität und Performativität in narrativen Texten des Mittelalters«, *Paragana* 10,1 (2002), 215–233.

⁵ Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, insbes. 370–380.

⁶ Christian Kiening, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a.M. 2003.

⁷ Gerd Althoff, »Zur Bedeutung symbolischer Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters«, *Frühmittelalterliche Studien* 31 (1997), 370–389; G. A., *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt 1997.

text einer ritualisierten Sprache der Gesten,⁸ der Emotionsforschung⁹ oder auch etwa in Hinblick auf Sozialisationskriterien des Höfischen¹⁰ oder die Fiktionalitätsdebatte¹¹ nutzbar gemacht – um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Doch bereits diese wenigen Beispiele zeigen, in welch weitgestreutem Feld an Bezügen und Perspektiven das Thema Körperkultur zum Tragen kommt. Es zeigt sich zugleich die Gefahr, dass ein gemeinsamer Nenner aller Bemühungen kaum mehr gefunden werden kann, damit aber die heuristische Prägnanz des Themas ›Körper‹ in der disparaten Perspektivenpluralität verloren zu gehen droht. Dieser Gefahr wirkt die doppelte Themeneingrenzung des Bandes entgegen:

(2) Es geht nicht um Körper an und für sich, sondern um Körperkonzepte. Die Eingrenzung auf Körperkonzepte entspricht methodischer Notwendigkeit. Geht man aus von der prinzipiellen »Textualität der Geschichte«, einer Geschichte also, die »nicht mehr Bedingung, sondern Teil des ›texte général‹«¹² ist, von dem Derrida festhält: »Il n'y a pas de hors-texte«¹³, so ist heuristisch vorzusetzen, dass Aufschlüsse über die Auffassungen des Körpers nicht auf ›direktem‹ Weg, nicht als Faktenensemble außerhalb von Texturen zu gewinnen sind und die Quellen, insbesondere die literarischen Textzeugnisse, Körperauffassungen immer bereits eingebunden in einen und d.h. abhängig von einem konzeptuellen Entwurf zur Anschauung bringen. Diese konzeptuellen Vorgaben der jeweiligen Quelle konturieren die Körperauffassungen in unterschiedlicher Weise, geben ihnen ihre spezifische cou-

⁸ Vgl. Margreth Egidi u.a. (Hrsg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000 (Literatur und Anthropologie 8).

⁹ Einschlägig: Bumke (wie Anm. 2).

¹⁰ Barbara Haupt, »Der schöne Körper in der höfischen Epik«, in: Klaus Ridder, Otto Langer (Hrsg.), *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999)*, Berlin 2002, 47–74; Vf., »Der Hof als erweiterter Körper des Herrschers. Konstruktionsbedingungen höfischer Idealität am Beispiel des *Rolandsliedes*«, in: Christoph Huber, Henrike Lähnemann (Hrsg.), *Courtly Literature and Clerical Culture, Höfische Literatur und Klerikerkultur, Littérature courtoise et culture cléricale. Selected papers from the Xth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Universität Tübingen, Deutschland 28. Juli–3. August 2001*, Tübingen 2002, 77–92.

¹¹ Etwa: Otto Neudeck, »Das Spiel mit den Spielregeln. Zur literarischen Emanzipation von Formen körperhaft ritualisierter Kommunikation im Mittelalter«, *Euphorion* 95 (2001), 287–303; Karina Kellermann, »Entblößungen. Die poetologische Funktion des Körpers in Tugendproben der Artusepik«, *Das Mittelalter* 8 (2003), 102–117.

¹² Moritz Baßler, »Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur«, in: M. B. (Hrsg.), *New Historicism, Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a.*, Frankfurt a.M. 1995, 7–28, hier: 12.

¹³ Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1974 (frz. 1967), 247: »Ein Text-Äußeres gibt es nicht«.

leur, fächern sie auf oder fragmentieren sie in unterschiedliche Aspekte,¹⁴ d.h. sie bringen sie erst in ihrer jeweiligen Eigenart hervor.¹⁵ Die *eine* Körperauffassung hinter der textuellen Repräsentation also gibt es nicht, es gibt allenfalls eine Vielfalt an Körperauffassungen in Abhängigkeit vom jeweiligen konzeptuellen Entwurf der zugrundeliegenden kulturellen oder literarischen Textur.

Welche konzeptuellen Vorgaben aber wirken bei der Darstellung von Körpern im literarischen Medium? Welche Bedingungen und Maßstäbe sind für die literarische Konstruktion tragend? Wie differenzieren sich jene Bedingungen und Maßstäbe in räumlicher oder diachroner Perspektive? Und was sagen jene historisch differenten Konstruktionsbedingungen, die bei der Inszenierung des Körpers in der literarischen Darstellung zur Anwendung kommen, – in umgekehrter Richtung gefragt – dann wieder über die Körperauffassungen aus?¹⁶ Noch immer stecken diese Fragen ein allzu weites Feld ab.

(3) Hier hilft die zweite Eingrenzung weiter: Körperkonzepte *im arthurischen Roman*. Mit der gemeinsamen Basis der Gattung ist eine Plattform anvisiert, die die Vielfalt der Ergebnisse bündeln und vergleichbar machen soll.¹⁷ Vorausgesetzt ist damit die Annahme, dass den diversen Ansätzen, nach dem Körper zu fragen, möglicherweise durch den Rekurs auf die eine Gattung ein Schnittpunkt eingeschrieben ist, von dem aus sie – methodisch gerechtfertigt – in Bezug zueinander gesetzt werden können. Dies aber wäre die Voraussetzung dafür, um Korrespondenzen, Variationen oder Diskrepanzen innerhalb der verschiedenen Körperauffassungen trotz und bei aller historischen Differenzierung systematisch auswerten zu können. Gibt es aber denn, so muss von hier aus gefragt werden, solch konzeptuelle Vorgaben, Kategorien oder Parameter des arthurischen Romans, die einerseits gattungsspezifisch sind, andererseits in besonderer Weise als Basis oder Schnittstelle der Auseinandersetzung um Körperkonstruktionen dienen können?

¹⁴ Vgl. Klaus Ridder, »Vorwort«, in: Ridder, Langer (wie Anm. 10), 9–11, hier: 11.

¹⁵ Kellermann (wie Anm. 1), 5. Vgl. auch Philipp Sarasin, »Mapping the body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und ›Erfahrung‹«, *Historische Anthropologie* 7 (1999), 437–451.

¹⁶ Zu den methodischen Implikationen der ›Rückkoppelung‹ zwischen »Philologie und Anschauung«: Wolfgang Haubrichs, »Bilder, Körper und Konstrukte. Ansätze einer kulturellen Epochensemantik in der philologischen Mediävistik«, *LiLi* 25 (1995), 28–57, hier: 28–31.

¹⁷ Zur Notwendigkeit der gattungs- und typenspezifischen Differenzierung: Ridder (wie Anm. 14), 9f.

II. Konzeptuelle Vorgaben – semiotische Probleme

Der arthurische Roman basiert in der Prägung Chrétiens und der Fortschreibung Hartmanns auf einer Grundkonstellation, die gleichsam die Achse des neuen Entwurfs ausmacht. Sentenzartig wird diese Grundkonstellation im *Iwein*-Prolog formuliert:

Swer an rehte güete
wendet sîn gemüete,
dem volget sælde und êre.
des gît gewisse lêre
künec Artûs der guote, [...] (V. 1–5)¹⁸

Dem Bestreben nach *güete*, initiiert durch das *gemüete*, einem inneren Vermögen also, entspricht ein Äußeres, *sælde* und *êre*, und umgekehrt. Inneres Bestreben und äußeres Ansehen stehen in einem Verhältnis der Adaequatio. Diese Adaequatio beschreibt ein stimmiges, ein ideales Verhältnis, den arthurischen Maßstab. Er wird als Maßstab greifbar insbesondere in dem Moment, in dem die Adaequatio gestört ist, Innen und Außen in ihren Wertungen auseinandertreten. Die Inadaequatio markiert einen Zustand der Unstimmigkeit, der gestörten Ordnung, des Unrechts, der auf Überwindung zielt oder zumindest jenen Problemüberschuss bereithält, der die Handlung vorantreibt.¹⁹

Was für den Handlungsentwurf im Großen gilt, gilt auch für die Figurenzeichnung en détail. Der äußeren Schönheit der Protagonisten entspricht in der Regel ihre innere Vorzüglichkeit. Nur »auf der Basis einer Kongruenz von Innen und

¹⁸ Zitiert nach: Hartmann von Aue, *Iwein*, hrsg., übers. und mit Anmerkungen versehen von Thomas Cramer, 3., durchges. und erg. Aufl., Berlin, New York 1981.

¹⁹ Grundlegend: Kurt Ruh, *Höfische Epik des Mittelalters*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue*, 2., verb. Aufl., Berlin 1977, 13–18. Zum »Korrelationsmodell« von *rehter güete* und *sælde/êre*, wie es im *Iwein*-Prolog formuliert wird, vgl. auch: Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*, Darmstadt ²1992, 283: »Bei Hartmann hieß es, daß dem, der sein Sinnen und Trachten auf die *rehte güete* ausrichte, *sælde* und *êre* zuteil werde. Damit war die arthurische Idealität auf den Begriff gebracht, deren Bedingung die Entsprechung von Innen und Außen ist. Alle Bewegung verläuft in dieser Perspektive.« Zu »Innen« und »Außen« in der gelehrten Diskussion der Zeit« einschließlich der neuen volkssprachlichen Poetik vgl. grundsätzlich: Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkennen im »Parzival« Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea. Germanistische Forschungen NF 94), 15–27, zur Korrespondenzvorstellung insbes. 21f.

Außen« kann die *eloquentia corporis* eine »Orientierung und Verständigung«²⁰ im gesellschaftlichen Kontext sicherstellen. Es ist bekanntlich das antike Prinzip der Kalokagathia in christlicher Anverwandlung, das hier zum kategorialen Anhaltspunkt sowohl für die Beurteilung des Helden in der Artusrunde als auch für seine Beurteilung durch den Rezipienten wird.²¹ Besonders deutlich wird die kategoriale Dimension dieses Prinzips wiederum dort, wo es die Krise bestimmt, im *Parzival*: Der schöne, doch schuldbeladene Held ist fast ein größeres Skandalon als die hundsschnäuzige, doch redliche Gralsbotin.

Es ist wohl die Leistung des Chrétienischen Entwurfs und der Hartmannschen Adaptation, das Prinzip der *adaequatio* und der Kalokagathia als Steuermodus des narrativen Entwurfs sowie der Figurenzeichnung eingesetzt und facettenreich entfaltet zu haben mit Wirkmächtigkeit bis in den Roman des 14. und 15. Jahrhunderts. Die literarhistorische Durchschlagskraft dieses Steuermodus' beruht dabei, so meine ich, auf einer doppelten Akzentuierung, mit der der arthurische Roman in je unterschiedlicher Weise auf die zwei nächstliegenden Körperdiskurse reagiert, die außerhalb des literarischen Kontextes von eminentem Einfluss waren. Auf beide außerliterarischen Körperkonzepte sei kurz eingegangen.

Das Kalokagathikonzept, das die Figurenzeichnung des arthurischen Romans über weite Strecken organisiert, steht zunächst in Spannung zur Leib-Seele-Hierarchisierung der christlich-theologischen Tradition.²² War das Verhältnis Leib-Seele

²⁰ Elke Brüggem, »Inszenierte Körperlichkeit. Formen höfischer Interaktion am Beispiel der Joflanze-Handlung in Wolframs *Parzival*«, in: Müller (wie Anm. 3), 205–221, hier: 220.

²¹ Detaillierte Beispiele bei Haupt (wie Anm. 10); zur Relevanz des Kalokagathia-Ideals in Hinblick auf die mittelalterliche face-to-face-Kommunikation vgl. Kellermann (wie Anm. 11), 110; wichtig auch die Präzisierung ebd., Anm. 30: »Kalokagathia in christlichem Verständnis heißt: Es gibt keine einfache Parallelität von schön und gut, sondern es gibt eine gute Seele, die sich im schönen Körper zeigt, und eine böse Seele, die sich im hässlichen Körper zur Anschauung bringt«; dazu auch Karina Kellermann, »Entstellt, verstümmelt, gezeichnet. Wenn höfische Körper aus der Form geraten«, in: Iris Denneler (Hrsg.), *Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität*, Frankfurt a.M. 1999, 39–58, hier: 41–47. Das Kalokagathia-Ideal bestätigt sich letztlich auch in den Gegenentwürfen, Ausnahme- oder Randerscheinungen des höfischen Romans, insofern die Opposition erst auf der Folie des Ideals sprechend wird: Vgl. dazu Paul Michel, »*Formosa Deformitas*«. *Bewältigungsformen des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur*, Bonn 1976, § 66–132, zur Leib-Seele-Dichotomie und dem Kalokagathia-Ideal insbes. § 103–126; Klaus Ridder, »Gelehrtheit und Hässlichkeit im höfischen Roman«, in: Ridder, Langer (wie Anm. 10), 75–95; Tomas Tomasek, »Kranke Körper in der mittelhochdeutschen Literatur. Ein Skizze zur Krankheitsmotivik«, in: ebd., 97–115.

²² T. Borsche, F. Kaulbach, »Leib, Körper«, in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörter-*

seit der Antike zum umstrittenen Gegenstand der philosophischen Diskussion geworden mit wechselseitigem Primat der einen vor der anderen Seite und wechselnden Möglichkeiten der Liaison, so wird die Dichotomie von Leib und Seele, Außen und Innen in der christlich-theologischen Diskussion zum deutlichen Dualismus mit klarem Primat der Seele, gegenüber dem der Leib das immer schon Defiziente, Ungenügende oder Eingrenzend-Restriktive darstellt.²³ Der Ansatzpunkt des arthurischen Romans ist es dagegen, den Körper zur Reflexzone, zum Spiegel und Seismographen eines Inneren zu machen, das selbst kaum anders als über die Erscheinung, Reaktion oder Ausstattung des Körpers beschreibbar ist und Ausdruck finden kann, ja die *eloquentia corporis* übernimmt die Sprache eines Inneren in der Weise, dass sich die strikte Gegenüberstellung von Innen und Außen im Extremfall als anachronistisches heuristisches Medium begreifen muss.²⁴

Auf der anderen Seite jedoch steht der lebensweltlich-feudale Diskurs einer ungezügelter Körperlichkeit, die mit Hilfe der Literatur in einen Zivilisationsprozess eingebunden wird, der die Disziplinierung des Körpers fordert. Diese Disziplinierung, die sich auf allen Ebenen von den Wahrnehmungsmustern über die Umgangsformen bis zu den Tischsitten und der Kleidung auswirkt,²⁵ fordert auch

buch der Philosophie, Bd. 5, Basel u. a. 1980, 173–185; T. Borsche, R. Specht, Th. Rentsch, »Leibe-Seele-Verhältnis«, in: ebd., 185–206.

²³ Zu den ästhetischen Konsequenzen, die in christlicher Perspektive dann durchaus auch zu einer Freisetzung und Würdigung des Hässlichen und Individuellen führen können, vgl. Hans Robert Jauf, »Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur«, in: Hans Robert Jauf (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste*, München 1968 (Poetik und Hermeneutik III), 143–168.

²⁴ Dass die unreflektierte methodische »Trennung in ›private‹ und ›öffentliche‹, ›innere‹ und ›äußere‹, ›individuelle‹ und ›soziale‹ Komponenten [...] eine historisch argumentierende Anthropologie suspendieren muß«, betont Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, 212–216, hier: 212; der Zusammenhang zwischen beiden Polen bleibt zunächst immer »anschaulich« (ebd.). Erst von hier aus lässt sich die Einsicht der volkssprachigen Literatur um 1200, dass Innen und Außen auseinander treten können, als »große Entdeckung« (214) einschätzen und in ihrer literarhistorischen Konsequenz begreifen: »Entzifferung einer sich dissimulierenden Körpersprache gehört [...] zu den Konstitutionsbedingungen des neuzeitlichen Romans« (216).

²⁵ Grundlegend: Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. ²²1998, insbes. Bd. 1, 167–394, Bd. 2, 97–131; vgl. auch Peter Dinzelbacher, »Gefühl und Gesellschaft im Mittelalter. Vorschläge zu einer emotionsgeschichtlichen Darstellung des hochmittelalterlichen Umbruchs«, in: Gert Kaiser, Jan-Dirk Müller (Hrsg.), *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983)*, Düsseldorf 1986, 213–242; Peter Czerwinski, *Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung*,

eine neue höfische Sprache und mit dieser Sprache eine differenziertere Möglichkeit, Vorgänge wahrzunehmen und zu beschreiben, die sich der Körpersprache an der Oberfläche schließlich auch entziehen, stattdessen auf Selbsterkenntnis und rationale Analyse auch der inneren Bewegkräfte zielen.²⁶

So ist zunächst festzuhalten, dass die Bedingung der im frühen arthurischen Roman propagierten Idealität die Entsprechung von Innen und Außen ist, eine Ausbalancierung, in der beide Seiten in einem ausgewogenen Verhältnis zur Ruhe kommen. Dieses Ideal der Ausbalancierung bildet gleichsam den organisatorischen Maßstab des konzeptuellen Entwurfs des frühen arthurischen Romans. Doch dieser literarisch entworfene Maßstab der Ausbalancierung steht in prekärer Spannung zu außerliterarischen Körperdiskursen. Fordert christliche Spiritualität das »Schwinden des Leibes«²⁷, so folgt adlig-feudale Herrschaftsmentalität dem »Gebot der Manifestation«²⁸ und der Behauptung des Körperlichen. Man wird den literarischen Versuch, den Glanz des Körpers zur Erscheinung zu bringen und ihn zugleich zu disziplinieren, nur dann richtig würdigen können, wenn man wahrnimmt, dass mit ihm eine zwischen dem christlich-theologischen und dem feudalrealistischen Pol bis zum Zerreißen gespannte dritte Körperkonzeption entworfen wird, die sich allerdings im narrativen Verlauf weit eher nach der einen oder nach der anderen Seite auszurichten scheint, als dass sie die als Ideal postulierte Balance wirklich halten könnte.

Hinter der Schwierigkeit, die Balance zu halten, steht jedoch ein semiotisches Problem, das der Korrelationsvorstellung der Innen-Außen-*Adequatio* notwendig eingeschrieben ist, bisher jedoch in der traditionellen *l'ip-séle*-Diskussion keine Beachtung gefunden hat. Es lässt sich am besten an den Implikationen der körperlichen Repräsentationsfunktion festmachen, die Gerd Althoff als substantiellen Bestandteil mittelalterlicher Politik herausgearbeitet hat.²⁹ Wenn die körperliche Inszenierung in ihrer politischen Repräsentationsfunktion eindrucksvoll die »Notwendigkeit des Sichtbarwerdens aller Bedeutung durch Zeichen«³⁰ belegt und unterstreicht, so ist doch, wie Wolfgang Haubrichs betont, zugleich hervorzuheben, dass mit der Repräsentationsfunktion des Körpers seine Realpräsenz wieder in Frage

Frankfurt a.M., New York 1989; Joachim Bumke, »Höfischer Körper – Höfische Kultur«, in: Joachim Heinzle (Hrsg.), *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt a.M., Leipzig 1999, 67–102.

²⁶ Bumke (wie Anm. 19), 15–21, 27.

²⁷ Haubrichs (wie Anm. 16), 54.

²⁸ Ebd.

²⁹ Althoff (wie Anm. 7).

³⁰ Haubrichs (wie Anm. 16), 48.

gestellt ist zugunsten einer lediglich symbolischen Präsenz: Das heißt, der »Notwendigkeit des Sichtbarwerdens aller Bedeutung durch Zeichen« ist die Notwendigkeit des »Zeichenwerden[s] des Sichtbaren«³¹ komplementär an die Seite zu stellen. Damit aber ergibt sich, bezogen auf die Innen-Außen-Entsprechung bzw. auf das Kalokagathia-Prinzip des frühen arthurischen Romans, die Frage, ob sich in diesem Korrelationskonzept eben dieselbe allenfalls symbolische Präsenz des Körpers, des Außen ausdrückt – als Möglichkeit der Disziplinierung des Körpers –; oder ob umgekehrt – im Zuge der Aufwertung der glanzvollen Erscheinung in der Literatur – dem Körper denn doch eine neue Realpräsenz zugeschrieben wird.

Vor diesem Hintergrund möchte ich in Anknüpfung an die richtungweisenden Begriffe »Realpräsenz« und »symbolische Präsenz« im Problemaufriss von Karina Kellermann³² folgende Fragen stellen: Welche Qualität der Körperlichkeit zwischen symbolischer Repräsentanz und realer Präsenz manifestiert sich in der jeweiligen Körperkonzeption des Textes. Welche Strategien des Erzählens führen zum Ausschlag nach der einen oder nach der anderen Seite oder organisieren die Verflechtung der unterschiedlichen Möglichkeiten? Gibt es dabei wiederkehrende Verfahrensweisen, die für ein narratives Muster der Körperinszenierungen sprechen, oder ist von einem sehr breiten und wechselnden Repertoire an Kategorien oder Inszenierungstypen auszugehen? Wie also greifen das Adaequationmodell, dichotomische Wertungsnormen und eine Semiotik der Repräsentation in den Körperkonzeptionen ineinander? Ich möchte diesen Fragen anhand von vier Szenen des *Erec* Hartmanns von Aue nachgehen.

III. Der diaphane Körper – Enites Beschreibung V. 323ff.

der megede lîp was lobelîch.
 der roc was grüener varwe,
 gezerret begarwe,
 abehære über al.
 dar under was ir hemde sal
 und ouch zebrochen eteswâ:
 sô schein diu lîch dâ

³¹ Ebd.

³² Kellermann (wie Anm. 1), 5f.: »Wir wissen zwar, dass jede Darstellung des Körpers diesen erst hervorbringt, der Körper in Text und Bild also immer diskursiv ist, selbst dann, wenn seine Authentizität behauptet wird. Aber wir wissen nicht oder nur sehr ungenau, in welche symbolische Funktion er im jeweiligen kulturellen Referenzsystem eintritt und wie die Rückbindung an den materiellen Körper aussieht.«

durch wîz alsam ein swan.
 man saget, daz nie kint gewan
 einen lîp sô gar dem wunsche gelîch:
 und wære si gewesen rîch,
 sô gebræste niht ir lîbe
 ze lobelîchem wîbe.
 ir lîp schein durch ir salwe wât
 alsam diu lilje, dâ si stât
 under swarzen dornen wîz.
 ich wæne, got sînen vlîz
 an si hâte geleit
 von schœne und von sælekeit. (V. 323–341)³³

Ausgangspunkt der Darstellung ist offensichtlich Enites körperliche Erscheinung. Über die körperliche Erscheinung wird die Figur in die Handlung eingeführt. Wer Enite ist – dies heißt soviel wie: wie sieht Enite aus. Die Beschreibung ihres Aussehens folgt dabei jedoch nicht wie bei Chrétien³⁴ der gängigen Regel des Sidonius Apollinaris von oben nach unten oder – wie Aphthonius es bereits formuliert hatte: »ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας«³⁵ – vom Kopf zu den Füßen, sondern der narrativen Choreographie von außen nach innen (Kleid – Hemd – *lîch*), eine Perspektivierung des Blickweges, die durch die durchlöchernte Kleidung deutlich unterstützt wird: Flucht- oder Zielpunkt ist zweifelsohne der weiße Leib Enites. Viermal in 18 Zeilen taucht das Wort *lîp* auf, einmal *lîch*. Ein Teil der Forschung hat aus diesem narrativen Spiel mit Kleidung und Leib, Blick und Durchblick geschlossen, dass es in dieser Passage primär um die körperbezogene, erotische Ausstrahlung Enites gehe,³⁶ die wiederum zum Anlass der »totalen Fixierung von Bewusstsein

³³ Zitiert nach: Hartmann von Aue, *Erec*, hrsg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a.M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 5).

³⁴ Chrétien de Troyes, *Erec und Enide*, übers. und eingel. von Ingrid Kasten, München 1979 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters 17), V. 401–441. Zur Beschreibung insgesamt: Manfred Scholz, Kommentar zu V. 323ff., in: Hartmann von Aue (wie Anm. 33); Gabriele Raudszus, *Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters*, Hildesheim, Zürich, New York 1985, 80–83; Elke Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989, 76f. Zum Verhältnis der Schilderungen bei Chrétien und Hartmann knappe, doch wesentliche Hinweise bei Uwe Ruberg, »Bildkoordinationen im *Erec* Hartmanns von Aue«, in: *Gedenkschrift für William Foerste*, hrsg. von Dietrich Hofmann unter Mitarbeit von Willy Sanders, Köln, Wien 1970, 477–501, hier: 490f.

³⁵ Zitiert nach: Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle*, Paris 1924, 80.

³⁶ Ursula Schulze, »*amîs unde man*. Die zentrale Problematik in Hartmanns *Erec*«, *PBB* 105 (1983), 14–47, hier: 17–23.

und Verhalten auf *minne* und *gemach*³⁷ in Karnant werde. In dieser Argumentation wurde auf Enites Zuordnung zum animalischen Körper, bildhaft in ihrem Pferdendienst, der die Szene umrahmt, hingewiesen.³⁸ Das Bild des Schwans wurde auf Leda bezogen,³⁹ die Farbgebung schwarz-weiß-grün⁴⁰ sowie die zerrissene Kleidung⁴¹ als Sinnbild einer Defizienz gedeutet, die Enite aufgrund unregulierter sexueller Wünsche zukomme. Enite werde dargestellt in der traditionellen Rolle der Frau als Verführerin.⁴²

Bei den zentralen Fragen: ›Wofür steht Enites *lîp*‹ und ›Worauf zielt das narrative Spiel von Blick und Durchblick‹ sind jedoch folgende Aspekte zu bedenken: Zum einen hat das Wort *lîp* bekanntlich einen weiten Bedeutungsspielraum zwischen Person, Leben und Leib.⁴³ Eindeutig auf den Leib weist die Semantik jedoch nur in V. 336; zusammen mit *lîch* in V. 329 also nur zweimal. Die drei anderen Verwendungen (V. 323, 332, 334) ließen sich auch auf die Person insgesamt beziehen. In V. 323 und 334 liegt die allgemeine Bedeutung näher.⁴⁴ Zum anderen: Selbst wenn man diese semantische Differenzierung nicht aufgreifen möchte, dirigieren Kontext und Tropen das Verständnis dessen, was hier mit *lîp* bezeichnet wird, nicht primär oder ausschließlich in Richtung einer dominanten Sexualität. So zeigt der unmittelbar vorausgehende Dialog Enite als bescheidene Tochter, die die Aufträge des Vaters voll Sorgfalt erfüllt. Der Pferdendienst symbolisiert in dieser Szene denn

³⁷ Ebd., 22.

³⁸ Zur Diskussion siehe in diesem Band den Beitrag von Irmgard Gephart, »Enite und die Pferde. Animalischer und zivilisierter Körper in Hartmanns von Aue Erec«.

³⁹ Schulze (wie Anm. 36), 18.

⁴⁰ Die Farbzusammenstellung versteht Heimo Reinitzer, »Über Beispielfiguren im Erec«, *DVjs* 50 (1976), 597–639, hier: 619ff., als Anspielung auf die *luxuria*; nur die Farbe Schwarz bewertet negativ: Rosemary Combridge, »The Use of Biblical and Other Learned Symbolism in the Narrative Works of Hartmann von Aue«, in: Timothy McFarland, Silvia Ranawake (Hrsg.), *Hartmann von Aue. Changing Perspectives. London Hartmann Symposium 1985*, Göttingen 1988, 271–284, hier: 274f.

⁴¹ Otfried Ehrismann, »Enite. Handlungsbegründungen in Hartmanns von Aue Erec«, *ZfdPh* 98 (1979), 321–344, hier: 325. Enite werde dargestellt als »Mariens Antityp Eva« – mit Relativierung dieser Position (ebd.).

⁴² Reinitzer (wie Anm. 40), insbes. 610–613. Vgl. zu Reinitzers extremer Perspektive jedoch bereits die Kritik von Schulze (wie Anm. 36), 22f., Anm. 25.

⁴³ Die Relationen zwischen den verschiedenen Bedeutungen klärend: Burkhardt Krause, »*Lip*, *min lip* und *ich*. Zur *conditio corporea* mittelalterlicher Subjektivität«, in: Waltraud Fritsch-Röbber (Hrsg.), *Uf der mæze pfat. Fs. für Werner Hofmann zum 60. Geburtstag*, Göttingen 1991 (GAG 555), 373–396.

⁴⁴ Dem trägt auch die Übersetzung von Susanne Held Rechnung: »Das Mädchen war entzückend anzusehen« (V. 323); »wäre sie reich gewesen, / dann hätte ihr nichts / zu einer vollkommenen Ehefrau gefehlt« (V. 333–335).

auch kaum sexuelle Affinität, sondern Beherrschung der größeren Kraft – und dies mit leichter Hand: Gott selbst wäre mit einem solchen Pferdeknecht zufrieden gewesen, heißt es im Folgenden (V. 356–358) in fast ironischer Überspitzung. Vor allem aber eröffnet die Symbolik der Farben grün und weiß sowie der Bilder des Schwans und der Lilie – auch dies wurde in der Forschung wiederholt hervorgehoben – Konnotationen zum moralischen, heilsgeschichtlichen und mariologischen Bereich,⁴⁵ wodurch »auf der Bildebene ein Spannungspol hinzugewonnen«⁴⁶ wird, der bei Chrétien's *descriptio corporis* in diesem Maß sicherlich nicht vorgegeben war. Zweimal wird zudem *der lîp* mit dem Attribut *lobelîch* in Verbindung gebracht. Ihm darf somit ein öffentlicher Raum der Anerkennung sicher sein. Ja, Enites Schönheit gründet, so heißt es ausdrücklich, in Gott. Eben deshalb kann sie mit dem Begriff *sælekeit* korreliert werden, der die *beatitudo* Gottes in sich schließt.⁴⁷ Und schließlich: Von einem Verlangen Erecs, das durch Enites Aufmachung geweckt werden könnte, ist in dieser Szene mit keinem Wort die Rede. Selbst dann, als Erec Enite von Koralus als Begleiterin und schließlich zukünftige Gattin erbittet, tut er dies nicht entbrannt in Liebe oder Verlangen, sondern weil er für seinen Rechnungsausgleich mit Iders im Sperberkampf – nach der Rüstung – auch eine adäquate Partnerin braucht (V. 495–510).⁴⁸ Adäquat aber ist Enite, weil ihre körperliche

⁴⁵ Unter verschiedenen Gesichtspunkten vgl. Thomas Cramer, »Soziale Motivation in der Schuld-Sühne-Problematik von Hartmanns *Erec*«, *Euphorion* 66 (1972), 97–112, hier: 101; Wiebke Freytag, »Zu Hartmanns Methode der Adaptation im *Erec*«, *Euphorion* 72 (1978), 227–239, hier insbes.: 234f.; Ehrismann (wie Anm. 41), 325; Eva Tobler, »*Ancilla Domini*. Marianische Aspekte in Hartmanns *Erec*«, *Euphorion* 80 (1986), 427–438, hier: 428–430; zu V. 336–338 insbes. Ruberg (wie Anm. 34), hier: 491: »Zugleich erhält das präzisierte Bild eine speziellere Analogie-Komponente, da es nach den Auslegungen von Cant. 2,1f. in der Mariensymbolik als Zeichen von Schönheit und Sündenfreiheit verstanden wird.« Zur Anlehnung an das Hohelied vgl. auch Scholz (wie Anm. 34), Kommentar zu V. 323–341: »Die Protagonistin wird nach dem Modell *nigra sum sed formosa* (Ct 1,4 »ich bin braun, aber gar lieblich«) in die Dichtung eingeführt«; insges. vgl. auch ebd., Komm. zu V. 336–338; Rudolf Voß, *Die Artusepik Hartmanns von Aue. Untersuchungen zum Wirklichkeitsbegriff und zur Ästhetik eines literarischen Genres im Kräftefeld von soziokulturellen Normen und christlicher Anthropologie*, Köln 1983, 10, sieht Enite »bereits mit der ersten Erwähnung eine schier jenseitige Vollkommenheit zugeschrieben«.

⁴⁶ Ruberg (wie Anm. 34), 491.

⁴⁷ Vgl. Ruh (wie Anm. 19), 14. Siehe Scholz (wie Anm. 34), Komm. zu V. 339–341: »Der Schlußvers der Beschreibung unterstreicht noch einmal das Vorhandensein einer doppelten Perspektive, der diesseitigen und der transzendenten«. Weiter: Freytag (wie Anm. 45), 235f.; Ehrismann (wie Anm. 41), 325.

⁴⁸ Ebenso: Voß (wie Anm. 45), 10, 12: Im Folgenden werde eine emotionale Bindung zwar deutlicher (etwa V. 800ff.; 850ff.; 935ff., 1317ff.; 1380ff.); erst beim gemeinsamen Ritt zum Artushof falle aber der Terminus »minne«: vgl. V. 1484ff.; so auch Schulze (wie

Schönheit in unmittelbarer Weise – so der Kontext der Farbsymbolik, Vergleiche und Erzählerkommentare – all jene Qualitäten impliziert, die über den »nur« körperlichen Bereich hinaus auf ethische, zugleich gesellschaftlich relevante Vollkommenheit verweisen (V. 333–335). Festzuhalten bleibt somit, dass in Enites Beschreibung offensichtlich die traditionelle Innen–Außen–Korrelation in der Weise anvisiert ist, dass es zu einem idealen Ausgleich kommt: Enite ist äußerlich schön und zugleich vollkommen tugendhaft – daran soll die Beschreibung, die Hartmann gibt, nicht Zweifel schüren, sondern sie soll ebensolche Zweifel aus dem Weg räumen.⁴⁹

Bei der Analyse der Erzählstrategien der Körperkonzeptionen ist somit zunächst zu warnen vor der Projektion derjenigen Lesarten, die mit der Lexik von Leib und nackter Haut einseitig das Konnotationsfeld von Sexualität – gar unregulierter, also negativ belegter – aufgerufen wissen.⁵⁰ Erzählstrategisch bleibt dennoch auffallend, dass der Ausgleich zwischen körperlichen und darüber hinausweisenden Qualitäten kaum mehr als Ausbalancierung von Kräften oder Möglichkeiten gefasst wird, die dichotomen Räumen (Innen – Außen) zugeordnet sind, die *Adaequatio* vielmehr als Ineinander der metaphorisch divergenten Räume erscheint. Das heißt, das semiotische Kongruenzzeichen zwischen Innen und Außen wird in räumlicher Hinsicht gleichsam wörtlich genommen: Statt der räumlichen Zweischenkligkeit des üblichen Verweisbezugs liegt hier alles im *líp* beschlossen. Die Schönheit des Leibes verweist nicht auf die Schönheit der Seele in einem inneren, dahinterliegenden Bereich, sondern repräsentiert diese in sich selbst. Innerer und äußerer Bereich gehen, so gesehen, in der narrativen Engführung ineinander über. Die Personalitätskriterien sind der Oberfläche der weißen Haut eingezeichnet.

Ebendies mag – irrtümlich – zur einseitig körperbezogenen Lesart geführt haben. Doch muss deutlich bleiben, dass der dichotome Bezug und somit das Repräsentationsverhältnis von *líp* und seelisch-ethischem Bereich selbst in der extremen Eng-

Anm. 36), 20f. Eindeutig erotisch aufgeladen ist dann die Szenerie V. 1840ff., in der das einleitende Vergleichsbild des Engels abgelöst wird vom Vergleichsbild des Habichts und seiner Beute.

⁴⁹ Vgl. Otfried Ehrismann, »Höfisches Leben und Individualität – Hartmanns Erec«, in: Walter Tauber (Hrsg.), *Aspekte der Germanistik. Fs. für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag*, Göttingen 1989 (GAG 521), 99–122, hier: 109: »Das junge Mädchen wird als die Schöngute [...] gesehen – gleichsam ein märchenhafter Standard«. Der Vergleich mit der blonden Iseut würde demgegenüber eine Problematik ins Spiel bringen, die Hartmann dezidiert vermeiden möchte. Die Tilgung der Tristan-Anspielungen sollte in diesem Kontext gesehen werden. Zur Diskussion Scholz (wie Anm. 34), Komm. zu V. 331f.

⁵⁰ Zum weiten Bedeutungsspektrum von Nacktheit bzw. nackter Haut vgl. in diesem Band die Beiträge von Friedrich Wolfzettel und Ulrich Ernst. Die spezifischen literarischen Inszenierungsstrategien von Lüsternheit erläutert in diesem Band Elisabeth Schmid.

führung keineswegs aufgehoben wird. Im Gegenteil, die Verkürzung des Verweisesweges wirkt eher als semiotisches Brennglas, das den Aspekt der Repräsentation gerade verstärkt. Zielt die Innen-Außen-Korrelation in der Regel auf ein Repräsentationsverhältnis des Inneren durch ein Äußeres, des seelisch-ethischen Bereichs durch den *líp* (nicht umgekehrt!), so muss eine narrative Engführung dieser Spannung die Repräsentationsfunktion des Körpers in ihrer Zeichenhaftigkeit nurmehr potenzieren, ja in der Verschmelzung nahezu absolut setzen. Das aber heißt: Statt die reale Präsenz des Körpers mit den Konnotationen von Erotik und Sexualität aufzuladen, kommt es durch die Verkürzung des semiotischen Verweisesweges zu einer Potenzierung der Zeichenfunktion des Leibes und ebendies relativiert die Semantik physischer Körperlichkeit. Oder anders formuliert: Enites narrativ inszenierter Körper steht zwar auf den ersten Blick – in realer Präsenz – für erotische Ausstrahlung, wird jedoch zugleich – berücksichtigt man das semiotische Arrangement – zum bloßen Verweiszichen neben anderen Zeichen wie Farbsymbolik und Vergleichslexik und verlässt in dieser Perspektive seinen ursprünglichen semantischen Geltungsbereich.

Beide Lesemöglichkeiten werden nun in der angeführten Passage durch das Spiel mit Kleidung und Leib, mit Blick und Durchblick unterstrichen. Dieses Spiel bewirkt zunächst eine Doppelung der Innen-Außen-Relation. Denn nicht nur seelisch-ethischer Bereich und *líp*, sondern auch *líp* und Kleidung stehen in Bezug zueinander. Beide Relationsverhältnisse werden, so ähnlich sie ihrer Grundstruktur nach sind, in ihrer qualitativen Ausrichtung jedoch deutlich voneinander unterschieden. Perspektivieren seelisch-ethischer Bereich und *líp* ein Verhältnis der *Adaequatio*, der *Amalgation*, so *líp* und Kleidung ein Verhältnis der Differenz, des scharfen Kontrasts: Die zerschlissene armselige Kleidung Enites gewährt Durchblick auf ihren Leib, der der Kleidung in keiner Weise entspricht. Was auf erster Ebene als voyeuristischer Blick auf den nackten, erotisierten Körper gelesen werden kann, erschließt sich in semiotischer Perspektive als Hinweis darauf, dass hier der Körper selbst den Status des Inneren einnimmt, selbst zu einer inneren Qualität wird. Gegenüber einem inadäquaten Außen, der unansehnlichen Kleidung, amalgamiert sich der Leib gleichsam vollkommen mit dem ihm adäquaten Inneren. Die nackte Haut wird dabei zum Lesezeichen gerade der Transparenz, der grundsätzlichen Durchlässigkeit von seelisch-ethischem und körperlichem Bereich. Dieser Transparenz ist es schließlich zuzuschreiben, dass sich die Blickrichtung von außen nach innen überraschend umkehren kann, indem der Leib nun als Glanz des Inneren diesen Glanz nach außen zu tragen vermag: »ir *líp* schein durch ir *salwe wât* / alsam diu *lilje*, *dâ si stât* / under swarzen dornen *wîz*« (V. 336–338).

Als Fazit wäre somit bis hierher festzuhalten: Entscheidende Parameter der Körperkonstruktion Enites sind der Bezug zwischen körperlichem und seelisch-

ethischem Bereich, ergänzt durch eine Bestimmung der *lîp*-Kleidung-Relation. Beide Relationen arbeiten – wenn auch in unterschiedlicher Weise – mit Innen-Außen-Konstellationen. Seelisch-ethische und körperliche Qualitäten werden traditionsgemäß in korrelative Zugehörigkeit versetzt, d.h. sie gehen ein Verweis- bzw. Repräsentationsverhältnis ein, bei dem der Verweischarakter die Dichotomie beider Qualitäten austariert. Der Verweisbezug wird jedoch in extremer Weise bis zu einer fast vollständigen Engführung der Dichotomie, bis zum Ineinanderspiel von Außen und Innen zugespitzt, allerdings ohne dass der Spannungsbezug der Dichotomie als prinzipiell gültiger Bezugsmaßstab aufgehoben würde. Je mehr man in der Leserichtung jener Amalgation von seelisch-ethischem und körperlichem Bereich folgt, die durch die Opposition zu einem gänzlich differenten, zweiten Außen, der Kleidung, unterstützt wird, desto mehr wird man diese Amalgation – in ontologischer Hinsicht durch das christliche Primat der Seele – als Entkörperlichung, als Schwinden der Leiblichkeit des Leibes wahrnehmen,⁵¹ desto mehr ist – in semi-otischer Hinsicht durch das Primat der Zeichenfunktion des Äußeren – nicht von der Realpräsenz, sondern von der lediglich symbolisch-repräsentativen Präsenz des Körpers auszugehen.

Vor dem Hintergrund dieser Analyse scheint es lohnend, folgende These zur Diskussion zu stellen: Je enger seelisch-ethischer und körperlicher Bereich in der narrativen Inszenierung des arthurischen Romans um 1200 aufeinander bezogen sind, umso eher (aber nicht notwendig) wird die reale Präsenz des Körpers überhöht, ergänzt oder in Frage gestellt zugunsten symbolischer Repräsentanz. Bestätigt sich dies im Umkehrschluss? Wird dort am ehesten Körperlichkeit ausschließlich im Sinn der Realpräsenz anzutreffen sein, wo eine Störung des seelisch-ethischen Bereichs vorliegt, wo der Verweisbezug unterbrochen ist?⁵²

⁵¹ Mit prägnanten Beispielen aus der Hoheliedexegese spricht Hildegard Elisabeth Keller vom »durchsichtigen Fleisch«, einem Durchsichtigerwerden, das hier jedoch nur aufgrund der »hermeneutischen *machina*, dem Hebewerk der spiritualisierenden Schriftsinne« gelingt: »Von handfestem Geist und durchsichtigem Fleisch, Impressionen aus der deutschsprachigen Hoheliedauslegung des 12. Jahrhunderts (*St. Trudperter Hohelied*)«, in: Michel (wie Anm. 1), 121–137 (Zitat: 135).

⁵² Grundsätzlich sind selbstverständlich fließende Übergänge anzunehmen: So ist Chrétiens Enide in den einführenden Szenen nicht deshalb körperlich greifbarer als Hartmanns Enite, weil Enide durch eine »Störung« des Innen-Außen-Bezugs gekennzeichnet ist, sondern weil Chrétien den Zusammenhang zwischen körperlichem und ethischem Aspekt weitaus weniger verflochten zur Darstellung bringt, indem er Körperbeschreibung (V. 401ff.) und Tugendbeschreibung (V. 537ff.) hintereinander stellt. Anders in der Beurteilung: Schulze (wie Anm. 36), 19.

IV. Der opake Körper: Aufbruch des Paares

Nachdem Enite Erec die Vorwürfe des Hofes offenbart hat, antwortet Erec knapp: »der rede ist genuoc getân« (V. 3052). Und dann heißt es:

zehant hiez er si ûf stân,
 daz si sich wol kleite
 unde ane leite
 daz beste gewæte
 daz si iender hæte. (V. 3053–3057)

Warum soll Enite nicht irgendein, sondern »daz beste gewæte« wählen? Dies irritiert in Hinblick auf die übliche Innen-Außen-Korrespondenz: In dem Moment, in dem die Schuld des Paares, insbesondere – in den Augen des Hofes – die Schuld Enites zutage tritt, veranlasst Erec Enite, diejenige Kleidung anzulegen, die – so scheint es – am wenigsten jenem Schuldstatus adäquat ist.⁵³ Der Sinn dieser prachtvollen Ausstattung⁵⁴ zeigt sich jedoch wenig später – und dies gerade nicht auf der Seite symbolischer Konstruktion, sondern auf der Seite handlungslogischer Ökonomie: Enite fungiert als »Lockvogel«⁵⁵, der zum Streitobjekt werden und damit zum Kampf herausfordern soll, einem Kampf, in dem Erec sich bewähren will, indem er seine eigene Defizienz gleichsam spiegelbildlich im Gegner besiegen möchte. Diese Lockvogelfunktion unterstützt Enites Ausstattung, d.h. die Ausstattung gehört wesentlich mit zu jenem Arrangement, in dem Enite als Objekt der Begierde vorgeführt wird. Und dieses Arrangement funktioniert denn auch im erhofften Sinn mit geradezu mechanischer Präzision. Der erste räuberische Angreifer verlangt als Beutesieg »niuwan daz wîp« (V. 3212ff.), ebenso wie der Initiator des zweiten Überfalls es primär auf Enite abgesehen hat (V. 3332ff.), und auch der Graf lässt nicht ab von Enite, da er sie – zur Not auch mit Gewalt – zu seiner Frau zu machen gedenkt (V. 3668ff., 3828ff.).

⁵³ Dies erscheint als Gegenbild zu jener Szene, als Erec zurückwies, Enite besser zu kleiden, da sich Lobenswertes unabhängig von der Kleidung zeige: V. 642–649. Vgl. auch dieselbe Ablehnung in dem Moment, als Erec, der nun bewährte Sieger des Sperberkampfes, mit der soeben erwiesenen Schönsten an den Artushof ziehen möchte: V. 1406ff.

⁵⁴ Zu den verschiedenen Forschungspositionen resümicrend: Scholz (wie Anm. 34), Komm. zu V. 3053–3057.

⁵⁵ Ruh (wie Anm. 19), 132. Vgl. auch Haiko Wandhoff, »Gefährliche Blicke und rettende Stimmen. Eine audiovisuelle Choreographie von Minne und Ehe in Hartmanns *Erec*«, in: Müller (wie Anm. 3), 170–189, hier: 175f.

Damit wird mit Parametern der Körperkonzeption, die gegenüber der Szene zuvor nur leicht verschoben sind, eine gänzlich andere Körperinszenierung vorgestellt: Diente zuvor die durchlöcherterte Kleidung dazu, den Blick auf den Körper als Repräsentanten eines Inneren zu lenken, so verfängt sich nun der Blick in einer Kleidung, die keine Differenz zum Körper eröffnet, keinen Durchblick auf den Körper als anderen gewährt, die vielmehr als zweite Haut mit der Schönheit Enites identisch scheint. Enite wird somit von einer konsequenten Außenperspektive her wahrgenommen, die eine Spannung zwischen körperlichem und seelisch-ethischem Bereich gerade nicht einräumt. Für die Räuber ist Enite – unerachtet dessen, was sie selbst möchte – Beuteobjekt, als solches nur graduell von Pferden oder Rüstung unterschieden. Der Graf fragt Enite zwar nach ihrem Willen, erkennt diesen jedoch nicht an, als Enite sich ihm zu widersetzen droht. D.h. die Art, wie Enite wahrgenommen wird, reduziert sich auf bloße Oberflächensignifikanz, die sich in der Symbiose von schöner Kleidung und körperlicher Schönheit erfüllt. Waren zuvor seelisch-ethische und körperliche Qualitäten bis zur Identität aufeinander verwiesen – in Opposition zur Kleidung, so erscheinen nun Körper und Kleidung zu einer opaken Einheit adaptiert, die – gleichsam jeden tieferen Blick abfangend – krudes körperliches Begehren initiiert.⁵⁶ Konsequent dreht sich damit auch das Verhältnis von symbolischer und realer Körperpräsenz um. Konnte man in der anfänglichen Beschreibung Enites von einer semiotischen Verschmelzung des realen Körpers mit dem symbolischen sprechen – Bedingung der Möglichkeit der doppelten Lesart –, so ist das Ausblenden des Inneren in der narrativen Blickführung nunmehr der Ausdruck dafür, dass die begehrliehen Beobachter nichts anderes als den realen, den physisch reizvollen Körper gelten lassen.⁵⁷

⁵⁶ Von hierher lässt sich verstehen, dass Erec diese einseitige Oberflächensignifikanz für andere inszeniert, um im Kampf gegen diejenigen, die den Aspekt der Körperlichkeit absolut setzen, die eigene Defizienz des *verligens* zu bekämpfen. Haiko Wandhoff (wie Anm. 55) hat als Indikator dieser Defizienz die »optische[] Vereinseitigung« (187) des Paares überzeugend herausgearbeitet. So bestehe die »Krise der Ehepartnerschaft« in der zunächst »einseitig auf den Gesichtssinn ausgerichteten Gemeinschaft des Paares« (181), die nur dadurch überwunden werden könne, indem zwischen »Präsenz und Abwesenheit, Minne und Herrschaft, Sehen und Hören ein Ausgleich erfolgt« (188). Somit wäre auch bei der Lockvogelinszenierung, die die Oberflächensignifikanz unterstreicht, mit Schulze (wie Anm. 36), 30, von einer »Spiegelstrafe« zu sprechen.

⁵⁷ Die »Ver-Hüllung des Körpers durch Kleidung« zielt hier somit gerade nicht auf jenes Programm des »Unsichtbarmachen[s]« des weiblichen Körpers, wie es Ingrid Bennewitz, »Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von ›Weiblichkeit‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters«, in: Müller (wie Anm. 3), 222–238, hier: 225, für die didaktische Literatur nachgewiesen hat. Im Spiel mit Ver- und Enthüllung des Körpers produziert die fiktionale Literatur offenbar weitaus komplexere, z. T. konträre Optionen.

V. Der leere Körper – Erecs Scheintod

Nach dem Kampf mit Cadoc bricht Erec zusammen. Enite hält ihn für tot. Im Tod treten *lîp* und *sêle* auseinander, der Spannungsbezug der Dichotomie wird aufgehoben. Konsequenterweise erlischt damit für den Körper jegliche Möglichkeit der Repräsentation. Er verweist auf nichts mehr als auf sich selbst. Eben deshalb treten im und am toten Körper die Bedingungen realer Körperlichkeit wie nirgends sonst zutage: Endlichkeit, Zerfall, Verwesung. Dieser Realität trägt das Bestattungsritual Rechnung: Erec wird, wie sich im weiteren Verlauf herausstellt, von Kopf bis zu den Füßen mit Binden umwickelt (V. 6671ff.). Man hat – mit Blick auf die Dramaturgie von Erecs Wiederbelebung – die Verhüllung symbolisch deuten wollen: Erec als Postfiguration Christi oder als Lazarus-Analogie. Zumindest hat man eine gegenseitige Durchlässigkeit der Register »de la culture religieuse« und »du récit profane«⁵⁸ annehmen wollen. Von den Parametern der Körperkonzeption aus gesehen, liegt die profane Lesart jedoch zunächst näher. Der tote Körper ist primär der entseelte Körper, ist bloßes Fleisch, reines Außen, ein Außen ohne Inneres, ist leere, verwesende Hülle. Dem trägt in realistischer Funktion die komplette Bedeckung Rechnung. Dabei bilden – in narrationstechnischer Hinsicht interessant – der Leichnam als leere Hülle und die verhüllende Bedeckung des Leichnams wieder ein gedoppeltes, gleichsam opakes Außen, das nun jedoch nicht nur jede transzendierende Wahrnehmung verwehrt, sondern hinter dem hier in der Tat nichts mehr zu finden ist.

Der Umgang mit der Trennung von *lîp* und *sêle* diesseits jeder Symbolik prägt denn auch das Verhalten des Grafen und Enites, wenn auch mit ganz unterschiedlichen Möglichkeiten der Reaktion. Graf Oringles hat in der Argumentation gegenüber Enite primär Erecs toten Körper im Auge. Erecs toter Körper, so kann er mit Fug und Recht behaupten, sei – vollkommen und besser als zuvor – durch seinen eigenen *lîp* zu ersetzen, durch den Enite Reichtum statt Armut, Glück statt Unglück, Schutz statt Unsicherheit, Macht statt Erniedrigung, Ehe statt Einsamkeit geboten würden:

Auch Enites positiv gewertetes Verhalten auf dem Aventureweg steht in auffälligem Widerspruch zu jenem Soll-Katalog aus Thomasins *Wälschem Gast* (V. 405–470), der die Konstruktionen von Weiblichkeit normativ und restriktiv festlegt (ebd., 225–227). Parallelen ließen sich jedoch auf den Ratschlag an die jungen Männer, nicht allein auf die körperliche Schönheit einer Frau zu achten (V. 995 und 1304).

⁵⁸ René Pérennec, *Recherches sur le roman arthurien en vers en Allemagne aux XIIe. et XIIIe. siècles*, Première partie: *Hartmann von Aue, Erec, Iwein. Adaptation et acclimatation*, Göttingen 1984, 41. Vgl. auch Scholz (wie Anm. 34), Komm. zu V. 6669–6681.

er sprach: »waz ist, daz ir saget?
 âne nôt ir iuch sô sêre klaget.
 ir habet verlorn einen man,
 den ich iu, ob mir's got gan,
 vil wol ersetze:
 vil gerne ich iuch sîn ergetze
 mit lîbe und mit guote.«⁵⁹ (V. 6388–6394)

Diese ausschließlich körperbezogene Außenperspektive auf ihren Mann erwartet Oringles auch von Enite, deren Trauer, Klagen und personaler Erinnerung er keinerlei Bedeutung schenkt (V. 6395ff.). Schließlich wendet er dieselbe körperliche Außenperspektive auf Enite selbst an. So nimmt er – wie zuvor die Räuberbanden und der Graf – ihre Schönheit lediglich als visuelles Körper-Bild wahr, das für das Auge und zur Freude des Mannes geschaffen ist (V. 6160ff.), das durch Trauer keinen Makel erhalten soll (V. 6230f.) und das er entsprechend plaziert (V. 6430ff.):

ir wart ein valtstuol vor gesat
 ze tische enegen, als er bat,
 daz er die vrouwen
 deste baz möhte schouwen. (V. 6430–6433)

Die rein körperbezogene Oberflächenwahrnehmung, die keinerlei seelische Dimension zulässt, wird dann zum Anlass der übereilten Hochzeit (V. 6324ff., 6350ff.), spiegelt sich karikaturhaft in der Beschimpfung Enites als »übel hût« (V. 6524) und erfüllt sich schließlich konsequent in der Gewaltanwendung ihr gegenüber (V. 6426ff., 6515ff., 6577ff.). Das Körperkonzept der Lusternheit und das Körperkonzept der Gewalt haben dieselben Parameter.

In ganz anderer Weise versucht Enite sich auf die Trennung von Körper und Seele einzulassen, von der sie – wie sie meint – mit Erecs Tod auszugehen hat. Zunächst wendet sie sich dem körperlichen Aspekt zu, indem sie den Gedanken festhält, »daz ein man und sîn wîp / suln wesen ein lîp« (V. 5826f.), und darauf Gott bittet, ein hungriges Tier, sei es Wolf, Bär oder Löwe möge sie zusammen mit Erec aufessen: »daz sich sô iht scheidē / unser lîp mit zwein wegen!« (V. 5837f.).⁶⁰ Dann jedoch konzentriert sie sich auf den seelischen Aspekt:

»und ruoche got unser sêlen phlegen,
 die enscheident sich benamen niht,
 swaz dem lîbe geschihet.« (V. 5839–5841)

⁵⁹ Siehe mit der entsprechenden Lexik *ergetzen*, *ersetzen* auch V. 6241–6250; 6463–6505.

⁶⁰ Der Singular *unser lîp* knüpft dabei offenbar an V. 5826f. und dessen Rekurs auf Gen 2,24 an.

Der Wunsch, sich zu töten, zielt nunmehr darauf, zumindest eine Einigung der Seelen zu erzielen. So ruft sie den Tod herbei, möchte ihrem Leben mit Erecs Schwert selbst ein Ende setzen, alles im Bestreben:

»swaz dem lîbe nû geschiht,
ze ringer klage mir daz stât,
wirt iedoch der sêle rât.« (V. 6001–6003)

Die Körperdestruktion setzt sie fort, indem sie – während des Fests in Limors – noch einmal betont, jeder Verbindung mit einem Mann entsagen zu wollen (V. 5875ff., 6416ff.), dann das Essen verweigert (V. 6513f.) und schließlich die Schläge des Grafen als Unterstützung ihres Destruktionswunsches auffasst:

si waere gerner tôt gewesen
tûsentstunt dan genesen:
und als si den slac emphie,
wan er von mannes krefte gie,
dô hete si gedingen unde trôst,
si würde des lîbes belôst, [...] (V. 6558–6563)⁶¹

Enites Versuch, ihre Seele mit derjenigen Erecs zu verbinden, führt somit von ganz anderer Seite her und mit umgekehrter Wertung zu einer Hervorhebung des Körperlichen. Gerade die von ihr angestrebte Aufhebung der Dichotomie von *lîp* und *sêle* bei sich selbst lässt den Körper als widerständigen, fesselnden, also realen Körper umso bewusster werden.

VI. Der ausgedehnte Körper: *Joie de la curt*

Wie setzen sich die bisher gefundenen Zusammenhänge in jener die Gesamtproblematik noch einmal resümierenden, gleichzeitig steigernden Szene um?⁶²

⁶¹ Eben deshalb weicht sie der Gewalt nicht aus, sondern sucht sie auf, ja provoziert sie: V. 6557ff. und 6577ff. Bezeichnenderweise sind es dann das Aufbegehren gegen jene körperliche Destruktion im Gedenken an Erec, sind es ihr Schrei und ihre Stimme (V. 6595ff.), die – gleichsam zwischen Körper und Seele vermittelnd – Erec aufwecken und die Wende hervorrufen. Mit der Stimme, dem akustischen Signal, wurde diese Szene zugleich eingeleitet. Dazu Wandhoff (wie Anm. 55), 183f., wobei zu präzisieren wäre, dass Oringles nur am Anfang Enites Stimme folgt, sogleich jedoch – parallel zum ersten Grafen – der visuellen Oberflächenwahrnehmung verfällt und alles, was Enite spricht, missachtet.

⁶² Ruh (wie Anm. 19), 138f.; Christoph Cormeau, »Joie de la curt. Bedeutungssetzung

Ich beschränke mich auf zwei Aspekte: Zum einen auf die Außen-Innen-Choreographie von Körperlichkeit in Bezug auf den Raum; zum anderen – abschließend – noch einmal auf die Außen-Innen-Choreographie von Kleidung, Körper und transzendierendem Bereich.

Zum ersten Aspekt: Der Baumgarten ist zu finden, so heißt es, außerhalb von Stadt und Burg, über die König Ivreins herrscht, und jenseits des Flusses, der die Stadt begrenzt (V. 7834ff.). Ein Zugang zu ihm kann nicht auf unmittelbare Weise gefunden werden. Der Baumgarten liegt also gleichsam in einem absoluten ›Außerhalb‹. Erec begibt sich in dieses radikale ›Außerhalb‹ in einem Gang, der in genauen Etappen als Ausgrenzungs- und Isolationsprocedere beschrieben wird, in dem die gewohnten Bindungen zurückgelassen werden, markiert durch Erecs Weg aus der Stadt heraus (V. 8680ff.), dem Zurücklassen der Stadtbewohner am Eingang zum Baumgarten (V. 8759ff.), schließlich seiner Trennung von Enite und König Ivreins vor dem Pfad, den Erec nur allein betreten darf (V. 8874ff.).⁶³

Über den Baumgarten hat sich ein Bann der Angst gelegt. Dieser Bann der Angst geht von Mabonagrins aus. Kennzeichen Mabonagrins sind denn auch primär seine Größe und physische Stärke, die wiederholt hervorgehoben werden: Als starken Mann, der jedem, den er besiegt, den Kopf abschlägt, charakterisiert ihn Ivreins (V. 8474ff., 8514ff.). Ebenso präsentiert ihn der Erzähler:

des boumgarten herre
was lanc unde grôz,
vil nâch risen genôz.
[...]
ich wæne, sîn herze bluote,
swenne er niht ze vehtenne vant:
sô mordic was sîn hant. (V. 9011–9023)

Diese Stärke setzt Mabonagrins mit martialischer Grausamkeit ein, die Verstand und Tapferkeit zunichte machen. Nur ein Törichter könne sich auf einen solch aussichtslosen Kampf einlassen, beteuert Ivreins (V. 8480ff.); und Enite schwinden die

und ethische Erkenntnis«, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978* (Germanistische Symposien Berichtsbände 3), 194–205, hier: 194–199; Wandhoff (wie Anm. 55), 186; Walter Haug, »Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue: Erec und des hoves vreude«, in: W. H., *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, 205–222, hier: 219f.

⁶³ Gertrud Höhler, »Der Kampf im Garten. Studien zur Brandigan-Episode in Hartmanns Erec«, *Euphorion* 68 (1974), 371–419, hier: 379–382; Ernst Trachsler, *Der Weg im mittel-hochdeutschen Artusroman*, Bonn 1979, 201–204.

Sinne angesichts des Schreckbildes der abgeschlagenen Köpfe (V. 8824). Mabonagrins Kraft, sein blutiger Kampfwille sowie seine Grausamkeit sind somit so furcht-einflößend, dass sie allein eine ausreichende Grenze setzen: die Grenze der Angst, verursacht durch krude Körperlichkeit, die nichts außer sich selbst gelten lässt.⁶⁴

In diesem radikalen »Außerhalb«, das durch Gewalt und Körperkraft beherrscht wird, führt jedoch ein schmaler Pfad (V. 8713) in einen Innenbereich. Dieser Innenbereich ist gezeichnet als Ort einer betörend-beglückenden Fülle an Sinneseindrücken: Gesicht-, Gehör-, Geruch-, Geschmackssinn werden fast simultan in »verführerischster Weise«⁶⁵ angesprochen. Die Erinnerung dagegen, die aus der gegenwärtigen Sinnesfülle, aus der Präsenz des Augenblicks herausführen könnte, löst sich in nichts auf: Alles Leid wird vergessen (V. 8730ff.). Schließlich geleitet ein »stíc« (V. 8883) in jene innerste Zone des Gartens, die Erec nun ganz alleine betreten muss: Hier stößt er auf das prachtvolle Zelt Mabonagrins und seiner *amie*, auf dessen Seitenwänden sich die *locus amoenus*-Szenerie des Gartens gleichsam wiederholt – ein geschlossener Kreis sinnlicher Wahrnehmungen, der sich in sich selbst bestätigt.⁶⁶

Zugleich umgrenzt jenes prächtig ausgestattete Zelt den innersten Bereich des Gartens, hebt in der Abgrenzung das Innerste als solches hervor: Im Innersten, im Mittelpunkt des Gartens aber steht das silberne Bett des Paares: Das heißt, das, was durch die Körperkraft Mabonagrins nach außen abgeschirmt wird, was sich im Gang durch jene Fülle einander widerspiegelnder Sinneseindrücke erreichen lässt,

⁶⁴ Vgl. V. 8495ff., die Befürchtungen Guivreiz' (V. 7975ff.) und des Burgherrn (V. 8179ff., 8390ff.) sowie die Warnungen und die Trauer des Volks (V. 8076ff.). In diese Richtung könnte auch die undurchdringliche Wolke (V. 8703ff.; 8745ff.) weisen, dies umso mehr, als Hartmann das Element märchenhafter Zauberei, das Chrétien als Erklärung angeführt hatte, in Frage stellt (V. 8698; vor allem V. 8748ff.).

⁶⁵ Günther Haasch, *Das Wunderbare im höfischen Artusroman. Ein Beitrag zur Motivgeschichte mittelalterlicher Epik und zur Klärung des Verhältnisses von Artusroman und Märchen*, Diss. FU Berlin 1955, 70.

⁶⁶ Der Baumgarten erscheint so durchaus als »ander paradíse« (V. 9542) (vgl. Haug [wie Anm. 62], 209f.), jedoch als Paradies der Lust, dessen idyllische Züge von vornherein eine Problematik bergen: Das Obst, das nicht nach außen getragen werden kann; das Vergessen des Leids, das auch ein Vergessen der Witwen und zugleich Enites bedeuten würde; die Luftmauern, die eine durch Angst gesetzte Grenze markieren etc. Insofern stünde nicht eine Szenerie »mit uneingeschränkt positiven Attributen« in »Opposition« zur martialischen Kampfhandlung (Cormeau [wie Anm. 62], 195), eine Opposition, die Hartmann gegenüber Chrétien noch unterstreiche (Haug [wie Anm. 62], insbes. 220–222), vielmehr würde ein Kaleidoskop an sinnlich-körperlichen Valeurs entworfen, das von betörender Schönheit bis zu kruder Gewalt reicht und Spielarten der Einseitigkeit auf verschiedenen Ebenen zeigt mit dem Resultat »lebende [...] begraben« zu sein (V. 9599).

was sich im Innersten dieses ›Außerhalb‹ befindet, ist wiederum eine körperbezogene Qualität, die Lust des Paares. Der Weg nach innen stößt gleichsam auf eine Perpetuierung des Außen; ein Inneres der *sèle* scheint es nicht zu geben; allenfalls als Mordgier (V. 9021ff.) oder – wie sich später herausstellt – als Sorge, dass der Geliebte sich anderen Frauen zuwenden möge (V. 9552ff.).⁶⁷ Die Dichotomie von Innen und Außen ist somit hier durch einen Weg, der in ein Inneres führt, ohne das körperbezogene Außen abzulegen, aufgehoben. D.h. das Äußere wird gerade nicht – wie in der ersten Beschreibung Enites – transparent auf ein Inneres hin, eine Transparenz, bei der die Differenz beider Pole bei aller Annäherung als Differenz bestehen bleibt, sondern das Innere wird ersatz- und spannungslos substituiert durch etwas, was gemäß dem Leib-Seele-Konzept dem äußeren Bereich zugehören müsste. Es kommt somit zu einer radikalen Ausdehnung des Äußerlich-Körperhaften, das in dieser Ausdehnung keinen Gegenpol, keinen Widerpart mehr kennt, in sich selbst zirkuliert.⁶⁸

Das Körperkonzept eines in sich selbst zirkulierenden, sich selbst perpetuierenden Außen steht in deutlichem Kontrast zu Enites Beschreibung zu Anfang, in der der Körper noch oder gerade in seiner Nacktheit seelisch-geistige Qualität annehmen konnte. Diese zwei Möglichkeiten der Körperkonzeption bringt der Vergleich der Schönheit Enites mit derjenigen der *amîe* Mabonagrins noch einmal resümierend zum Ausdruck: Beide seien unübertroffen schön, so heißt es, doch dann wird differenziert. Enites Schönheit fasst der Erzähler zusammen mit den Worten: »Ênîte was des Wunsches kint / der an ir nihtes vergaz« (V. 8935f.) – eine Formulierung, die auf eine allumfassende, jeden Bereich abdeckende, letztlich in Gott gegründete Schönheit zielt, eine Schönheit, die nicht durch eine Schilderung von Details gemäß einer traditionellen *descriptio corporis* eingeholt werden kann. Hart dagegen gesetzt wirkt darauf die Charakterisierung der Schönheit von Mabonagrins *amîe*. Sie erfüllt sich, so suggeriert die narrative Inszenierung, völlig in der Kleidung, über die die Beschreibung durch keine Metapher, keine Wertung, keine Anspielung in

⁶⁷ Auch das Motiv der idealen Liebesgemeinschaft, das gerade den *muot* über die körperliche Übereinstimmung hinaus explizit miteinbezieht (V. 9502ff.), erscheint zwielichtig, insofern die Gemeinschaft des »willens« (V. 9520ff.) durchaus auch das Abschlagen und demonstrative Aufspießen der Köpfe betreffen muss, Mabonagrins das eingeschlossene Leben zumindest zunächst nicht aus freien Stücken erwählte (V. 9445ff.) und die Angst vor Verlust sowie das Bedürfnis nach Kontrolle – also das Misstrauen – Ursache der Abgeschiedenheit sind (V. 9552ff.).

⁶⁸ Wenn Mabonagrins als »vâlant« bezeichnet wird (V. 9197, 9270), so mag sich dies nicht nur aus seiner »Körpergröße« (Scholz [wie Anm. 34], Komm. zu V. 9270) erklären, sondern auch aus der Ausdehnung des Körperlichen als Wahrnehmungs- und Erfahrungsstruktur.

irgendeiner Weise hinausweist, die vielmehr nur in sich selbst differenziert wird: Ihre Kleidung besteht in einer mehrfachen Schichtung, der Erecs Blick – analog zur Blickführung in Enites Beschreibung zu Anfang – von außen nach innen folgt: vom kostbaren Mantel ganz außen (»dâ hete si sich gevangen in«; »dâ si sich in vie«), dessen doppelte Schichtung – Hermelinfutter und Oberstoff aus dunklem Samt⁶⁹ – eigens hervorgehoben wird, bis zum Kleid darunter:

diu vrouwe, diu nû hie saz,
 was vil schône gekleit.
 ane hâte si geleit
 einen mantel hermîn:
 dâ hete si sich gevangen in.
 daz dach ein rîcher samît was,
 var als ein brûnez glas,
 vil wol gezobelt für die hant.
 ein wimpel ir hâr zesamene bant.
 welh ir roc wære?
 des vrâget ir kamerære:
 ich gesach in weizgot nie,
 wan ich niht dicke für si gie.
 ouch enmohte es Êrec niht gesehen:
 daz muoste dâ von geschehen,
 daz dâ vor alumbe hie
 der mantel, dâ si sich in vie. (V. 8937–8953)

Wie das Kleid unter dem Mantel aussah, könne der Erzähler jedoch nicht sagen, so die Pointe der Beschreibung, da weder er noch Erec es je gesehen hätten – ein »Sprung auf die Wirklichkeitsebene«⁷⁰, der jeder symbolischen Referenz, jeder Transzendierung dieser Körperlichkeit von vornherein und mit unverkennbarer Ironie den Riegel vorschiebt. Während bei Enite somit die Kleidung Durchblick gewährte auf ihren Körper, dessen Haut wiederum zum visionären Lesezeichen einer Innenschau wurde, die den Körper schließlich in seiner Körperlichkeit transparent werden ließ auf seine symbolischen Valeurs hin, hält der doppelt verhüllte Körper jeden weiteren Blick auf, verweist nurmehr auf sich selbst, d.h. auf nichts als die eigene reale Präsenz.

⁶⁹ Vgl. Brüggén (wie Anm. 34), 60 und Anm. 171, 211.

⁷⁰ Scholz (wie Anm. 34), Komm. zu V. 8946–8953.

VII. Von Nutzen und Funktion der Außen-Innen-Konstellation

Anhand verschiedener Szenen des *Erec* wurde deutlich, dass eine der entscheidenden Grundkonstellationen des frühen arthurischen Romans – die *Adaequatio* von Außen und Innen – auch als Steuermodus der Körperkonzeptionen genutzt wird. Körperkonzeption heißt dann aber in erster Linie Konzeption des *líbes*, des beseelten Körpers, des Körpers, der immer schon in Bezug steht zu einer nicht-körperlichen, seelischen, inneren Qualität. Die dichotomische Spannung von Außen und Innen, *séle* und *líp* ist somit für die Körperinszenierungen zumindest der Protagonisten konstitutiv. Diese Dichotomie bleibt konstitutiv auch dann, wenn Inneres und Äußeres in extremer Engführung ineinander überzugehen scheinen. Grund hierfür ist das Repräsentationsverhältnis, das die Korrelation der *Adaequatio* weiter differenziert, zugleich hierarchisiert: Das Äußere repräsentiert das Innere, nicht umgekehrt. Diese Repräsentationsfunktion kann sich jedoch nur über ein Mindestmaß an dichotomischem Abstand realisieren. Bei aller Annäherung der verschiedenen Positionen bleibt die Differenz zwischen Innen und Außen deshalb der Fluchtpunkt bei der arthurischen Körperkonzeption. »Personalität als Oberfläche«: das Resümee der Figurenzeichnung, das Jan-Dirk Müller für das Heldenepos gezogen hat,⁷¹ gilt deshalb nur mit Abstrichen auch für den arthurischen Roman.

Diese recht einfachen Bedingungen der Körperkonstruktionen – Innen-Außen-*Adaequatio*, dichotomische Spannung und Repräsentationsbezug, ergänzt durch rhetorische Schultechniken der *descriptio* und des *ornatus* – werden nun jedoch differenziert und irritiert durch einen weiteren Steuermodus: die Kleidung. Mit dem Aspekt der Kleidung verdoppelt sich das Relationsverhältnis des Leibes. Er kann sowohl zur *séle* als auch zur Kleidung in Beziehung treten. Dies positioniert den Leib neu und unruhig, nämlich in der Mitte zwischen Innen und Außen. Die narrativen Strategien der Körperkonzeption erhalten dadurch ihren eigentlich interessanten Spielraum. Geht der Leib mit den seelischen Qualitäten eine Verbindung ein, die dezidiert in Opposition zur Kleidung als Äußerem steht, so wird dem Leib, auch und gerade dem nackten Leib, die Position eines Inneren eingeräumt, wird er versehen mit dem Glanz ihn transzendierender Qualitäten. Wird der Leib jedoch in Symbiose mit der Kleidung gesehen, entsteht gleichsam ein doppeltes Außen: der Leib als Futter der Kleidung, die Kleidung als zweite Haut. In diesem doppelten opaken Außen verfängt sich der Blick nur allzu leicht, verliert, vergisst oder negiert die seelisch-inneren Optionen.

⁷¹ Müller (wie Anm. 24), 204, 243–248 (Zitat: 243).

Mit dieser Möglichkeit der narrativen Modulation des Leibes zwischen seelisch-innerem Bereich und dem Bereich der Kleidung und Ausstattung geht zugleich die Möglichkeit seiner semiotischen Codierung und Umcodierung einher. Je enger die narrative Strategie *lip* und *séle* aneinanderrückt, desto mehr wird der Leib zum bloßen Repräsentationszeichen des Inneren. Je enger jedoch Leib und Kleidung verschmolzen werden, ohne dass ein Blick nach innen möglich wäre, desto mehr wird der Leib codiert als Körper, der in völliger Realpräsenz auf nichts als sich selbst verweist.

Inwieweit diese Regeln der Körperkonzeption auch über den *Erec* hinaus für den arthurischen Roman Gültigkeit haben, wäre im Einzelnen zu prüfen. Die schönste Bestätigung lässt sich wohl im Bild der Handschuhprobe in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin finden: Der angezogene Test-Handschuh entlarvt, wer am Hof Königs Artus wirklich tugendhaft ist und wer nicht. Ist ein Makel vorhanden, d.h. besteht eine Diskrepanz zwischen äußerem Anschein und innerer Qualität, so tritt derjenige Körperteil, der mit dem Makel in Verbindung steht, in entblößender Nacktheit zutage: erbarmungslos konkret.⁷² Bei wirklicher Tugendhaftigkeit aber, also der vollkommenen Übereinstimmung des Inneren und des Äußeren, verschwindet der Leib ganz.

⁷² Vgl. dagegen Kellermann (wie Anm. 11), 116f.