

Körperdramen

Wolframs Inszenierung der Parzival-Figur anhand von Essen und Trinken

ANNA KATHRIN BLEULER (Salzburg)

1 Körper, Text und Nahrungsaufnahme: Theoretische Vorüberlegungen

Fragt man nach den poetischen Funktionen von Essens- und Trinkensdarstellungen in der mittelhochdeutschen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, eröffnet sich ein breites Untersuchungsfeld, das wohl zu den wenigen gehört, die ungeachtet der Hochkonjunktur, die die Beschäftigung mit der Körperthematik in der Mittelalterforschung zur Zeit hat, bislang kaum beachtet wurde.¹ Im Folgenden geht es mir nun nicht darum, Merkmale einer Poetik des Alimentären möglichst umfassend zu behandeln, sondern ich greife einen Aspekt heraus, der für das Thema des vorliegenden Buches, die Frage nach Strategien und Formen der imaginativ-szenischen Gestaltung in mittelalterlichen Texten und Bildern, von besonderem Interesse ist. Und zwar geht es mir im Folgenden darum, dass literarische Darstellungen von körperlichen Bedürfnissen und Verrichtungen, wie dem Umgang des Ichs mit Nahrung, die Körper der Akteure ‚sichtbar‘ machen, und zwar ohne dass diese konkret beschrieben werden müssen. Mit anderen Worten: Essens- und Trinkensdarstellungen in literarischen Texten treiben Vorstellungen von Körper und Körperlichkeit hervor, die ungeachtet des flüchtigen Charakters, den sie haben, mit all ihren voluntativen Schattierungen eine Ebene der Figurendarstellung ausmachen, die die konkreten Beschreibungen des Körpers einer Figur überlagern. Dies sei kurz erläutert.

¹ Vgl. den Forschungsbericht in meiner Habilitationsschrift: Anna Kathrin Bleuler: *Essen – Trinken – Liebe. Aspekte einer Poetik des Alimentären in der höfischen Minnedichtung*, Kapitel A (unveröffentlichtes Manuskript, Universität Salzburg 2012). Im Folgenden greife ich Überlegungen zur Poetik des Alimentären in Wolframs Parzival auf, die ich im Rahmen meiner Habilitationsschrift angestellt habe und führe sie in Hinblick auf den Aspekt der imaginativen Theatralität aus. Diese Vorgehensweise bringt es mit sich, dass an verschiedenen Stellen auf die Detailanalysen in jener Untersuchung verwiesen werden muss.

Angesichts der kontroversen Diskussion, die der Begriff der Visualisierung und die Frage nach seiner Anwendbarkeit für literaturwissenschaftliche Analysen in jüngerer Zeit entfacht haben,² muss zunächst einmal betont werden, dass das ‚Sichtbar-Machen‘ eines Körpers in einem literarischen Text ein Effekt von literarisch-ästhetischen Strategien ist, die darauf zielen, etwas, das keine ‚reale‘ Existenz hat, in einem symbolischen Zeichensystem zur Erscheinung zu bringen. Das heißt, es handelt sich hierbei grundsätzlich um sprachzeichenhaft konstruierte Körper, die nie einfach bloß die unmittelbare Erscheinung eines Körpers sind, sondern die allein deshalb schon als codiert verstanden werden müssen, weil sie der Dechiffrierung durch den textexternen Beobachter unterliegen.³

Ein basales Verfahren solcher Visualisierung besteht in der *descriptio* von Körpern: Die Körper der Akteure können aus Erzähler- oder Figurenperspektive konkret beschrieben werden, was beim Rezipienten des Textes entsprechende Vorstellungen wecken kann.⁴ Dabei wirken die mit der Beschreibung von körperlichen Merkmalen und Attributen verbundenen kulturellen Codierungen an der Evokation von Körperbildern mit: Weiße Haut etwa ist ein soziales Distinktionsmerkmal, das die Vorstellung eines höfischen Körpers aufruft.⁵

Anders jedoch verhält es sich bei der Evokation von Körperbildern anhand der Nahrungsthematik. Hier nämlich ist es nicht die konkrete Beschreibung des Körpers, über die Körperbilder hervorgerufen werden, sondern die Darstellung von körperlichen Vorgängen und Verrichtungen, die im Zusammenhang mit der Nahrungsaufnahme stehen, sowie die damit verbundene Darstellung der Art und Weise, wie diese Tätigkeiten ausgeführt werden. Ein plakatives Beispiel dafür ist die Figur des erfolglosen Minnedieners, die im Fressen und Saufen Erfüllung sucht, wie sie in der späthöfischen Lyrik und Kleinelik häufig vorkommt.⁶ Die maßlose Nahrungsaufnahme, die Sitzbänke zum Bersten: *dô huob er ûf unde*

² Vgl. dazu Elke Koch: *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2006 (*Trends in Medieval Philology* 8), S. 47–78; ferner *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, hg. von Horst Wenzel und Stephen Charles Jaeger, Berlin 2006 (*Philologische Studien und Quellen* 195).

³ Jan-Dirk Müller: *Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik*, in: *ZfdPh* 122 (2003), S. 118–132, hier S. 122–124.

⁴ Zur Theorie der *descriptio* im Mittelalter vgl. Albert W. Halsall: *Art. ‚Descriptio‘*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Sp. 549–553.

⁵ Vgl. Ulrich Ernst: *Differentielle Leiblichkeit. Zur Körpersemantik im epischen Werk Wolframs von Eschenbach*, in: *Wolfram von Eschenbach. Bilanzen und Perspektiven. Eichstätt Kolloquium 2000*, hg. von Wolfgang Haubrichs, Eckart Conrad Lutz u.a., Berlin 2002 (*Wolfram-Studien* XVII), S. 182–222, hier S. 195.

⁶ Vgl. Bleuler (Anm. 1), Kapitel II.3. und IV.3.

*tranc: / daz diu banc begunde crachen (Weinschwelg, 278–279)*⁷, Gürtel zum Aufplatzen: „*daz im diu gürtel zerbarst*“ (ebd., 349) und Hemden zum Zerreißen: „*daz sich das hemde zarte*“ (ebd., 400) bringt, treibt Vorstellungen von raumgreifender Körperlichkeit hervor, ohne dass der Körper des Akteurs konkret beschrieben werden muss. Dabei wirken auch bei dieser Art der Evokation von Körperbildern kulturelle Codierungen am Zeichenbildungsprozess mit; im vorliegenden Fall wäre dies z. B. die mittelalterliche Vorstellung, wonach maßloser Nahrungsaufnahme das Stigma des Götzendienstes und der Sündhaftigkeit anhaftet.⁸

Die unterschiedlichen Arten des Nahrungsverhaltens – Völlerei, Askese oder gemäßigtes Essverhalten – evozieren indes keine stereotypen, immerfort gleichbleibenden Körperbilder, sondern sie sind als ‚lebendige‘, historisch variable Figuren zu begreifen, die jeweils kulturspezifische Imaginationen hervortreiben.⁹

Literarische Essens- und Trinkensdarstellungen lassen sich somit als Orte in einem Text begreifen, an denen Vorstellungen von Körper und Körperlichkeit, wenn auch in momenthaft verdichteter Form, vor dem Auge des Rezipienten aufscheinen können. – Was aber hat das nun mit ‚imaginativer Theatralität‘ zu tun? – Um diese Frage zu beantworten, muss man bedenken, dass der Begriff der imaginativen Theatralität, der im vorliegenden Band zur Beschreibung von Stellen in mittelalterlichen Texten und Bildern verwendet wird, an denen Personen und Handlungen mittels literarischer oder bildkünstlerischer Techniken panorama-artig fokussiert und inszeniert werden (vgl. die Einführung in diesem Band), einen Anachronismus darstellt, und zwar insofern als mit ihm eine Theatermetapher auf Gegenstände übertragen wird, die aus einer Zeit vor dem Theater stammen. Das wiederum bedeutet, dass wir es hier mit einem Beschreibungsinstrumentarium zu tun haben, dem, angewendet auf mittelalterliche Texte und Bilder, per se etwas Vorläufiges, Experimentelles anhaftet.

In diesem Sinne geht es mir im Folgenden um das Ausspekulieren einer (möglichen) Dimension von imaginativer Theatralität, indem ich den Begriff nicht, wie es der Herausgeber des vorliegenden Bandes u. a. vorschlägt, für sprachliche bzw. bildkünstlerische Verfahren verwende, mit denen in Texten und

⁷ *Der Weinschwelg*, in: *Der Stricker: Verserzählungen II. Mit einem Anhang: Der Weinschwelg*, hg. von Hanns Fischer, 3., rev. Aufl. besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1984 (*Altdeutsche Textbibliothek* 68), S. 42–58.

⁸ Zur Geschichte der Völlerei vgl. Francine Prose: *Völlerei. Die köstlichste Todsünde*. Aus dem Amerik. von Friederike Meltendorf, Berlin 2009, insbesondere S. 9.

⁹ Vgl. hierzu Christine Ott's Arbeit zur Nahrungsthematik bei Rousseau, Flaubert, Huysmans und Proust, in der eine Fülle an Körpermodellen herausgearbeitet wird, die für die Moderne als kennzeichnend erachtet werden können (Christine Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München 2011).

Bildern eine Art ‚Schaukasten-Effekt‘ erzeugt wird, sondern für Stellen in Texten, an denen Dinge zur Erscheinung gebracht werden, ohne dass diese konkret beschrieben werden.¹⁰

Vergleichspunkt mit dem Theater, der eine solche Verwendung des Begriffs der imaginativen Theatralität rechtfertigt, ist ein Merkmal, das in der Theaterwissenschaft als zentral für die Bestimmung von darstellender Kunst angesehen wird: nämlich ihr Zeichencharakter, der sich grundsätzlich darin äußert, dass auf der Theaterbühne das konkret Dargestellte im Dienst eines Abwesenden steht, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, das jedoch nicht selbst zur Gegenwart kommt.¹¹ Ein Beispiel dafür wäre die an der hintere Wand der Bühne angebrachte blaue Leinwand, die für alle Anwesenden zwar als blaue Leinwand wahrnehmbar ist, die jedoch – als Effekt der Inszenierung – zugleich für das Meer steht, das z. B. Irland und England voneinander trennt, und zwar in dem Sinne, dass es dieses vergegenwärtigt, ohne es tatsächlich zur Gegenwart zu bringen.

Übertragen auf unseren Gegenstand wäre die Vergleichsebene folgende: Die literarische Darstellung körperlicher Verrichtungen einer Figur, wie z. B. ihre Nahrungsaufnahme, ist für den Leser oder Hörer des Textes zwar als ebensolche wahrnehmbar (X sitzt da und isst), zugleich jedoch verfügen Texte über inszenatorische Möglichkeiten, anhand von solchen Darstellungen beim Rezipienten Vorstellungen von der Körperlichkeit einer Figur hervorzurufen, ohne dass diesbezügliche Merkmalen und Eigenschaften konkret benannt werden. Ähnlich wie die blaue Leinwand im Theater fungieren solche literarischen Darstellungen als Vehikel, mit denen etwas vergegenwärtigt wird, ohne dass es tatsächlich zur Gegenwart kommt. Diese Ebene der Figurendarstellung scheint mir eine zu sein, die man berücksichtigen muss, wenn man in Bezug auf literarische Texte von imaginativer Theatralität spricht.

Im Folgenden stelle ich solche Formen der Evokation von Körperbildern anhand der Nahrungsthematik im Zusammenhang mit einem Text vor, durch den sich Essens- und Trinkensdarstellungen wie Leitmotive ziehen, nämlich anhand von Wolframs *Parzival* (entstanden Anfang des 13. Jahrhunderts). Im *Parzival* werden etliche Figuren in ihrem Nahrungsverhalten gezeichnet: als Jäger, als Sammler, als maßlose Nascher, als disziplinierte Esser, als Hungernde oder als Asketen; thematisiert werden außerdem Aspekte wie alimentäre Bedürfnislosigkeit.

¹⁰ Ich konzentriere mich im Folgenden auf Texte. Vergleichbares ließe sich möglicherweise auch für Bilder beschreiben, worauf aber aus Platzgründen hier nicht eingegangen werden kann.

¹¹ Vgl. grundsätzlich hierzu Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 2003.

keit, Appetitlosigkeit oder Unersättlichkeit.¹² Besonders interessant für unseren Zusammenhang ist dabei Parzivals Nahrungsverhalten, da dieses – anders als das der anderen Figuren des Textes – nicht nur punktuell, in einzelnen Szenen, dargestellt wird, sondern über den gesamten Roman hinweg immer wieder vorkommt.

Was die Untersuchung von Körperbildern und -modellen im *Parzival* betrifft, so liegen einzelne Arbeiten vor, die sich mit Phänomenen der *descriptio* von Körpern beschäftigen.¹³ Körperbilder dagegen, die über die Darstellung von körperlichen Verrichtungen, wie der Nahrungsaufnahme oder anderer körperlicher Tätigkeiten (z. B. dem Kämpfen oder der Fortbewegung im Raum), evoziert werden, wurden in der Forschung bislang nicht diskutiert.¹⁴

Diesen Ansatz erprobe ich nun am Beispiel der Parzival-Figur, indem ich ihr Nahrungsverhalten in Hinblick auf die Evokation von Körperbildern untersuche und, davon ausgehend, nach deren poetischen Funktionen frage.

2 Wolframs Inszenierung der Parzival-Figur anhand von Essen und Trinken

Wie stellt man eine Figur dar, die zwar tölpelhaft ist und von ihrer Herkunft nichts weiß, die aber einer Dynastie entstammt, deren Spitzenahn eine Fee ist

¹² Zu Essen und Trinken im *Parzival* vgl. u.a. Trude Ehlert: *Das Rohe und das Gebackene. Zur sozialisierenden Funktion des Teilens von Nahrung im ‚Yvain‘ Chretiens de Troyes, im ‚Iwein‘ Hartmanns von Aue und im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach*, in: *Mahl und Repräsentation. Der Kult ums Essen. Beiträge des internationalen Symposiums in Salzburg 29. April bis 1. Mai 1999*, hg. von Lothar Kolmer und Christian Rohr, Paderborn/München 2000, S. 23–40; Barbara Nitsche: *Die literarische Signifikanz des Essens und Trinkens im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. Historisch-anthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur*, in: *Euphorion* 94 (2000), S. 245–270; Waltraud Fritsch-Rößler: *Ritardando: Parzivals Weg zu den Wurzeln und die Sinnschicht des Essens in Wolframs Roman*, in: *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sättigkeit und Genuss*, hg. von Christa Grewe-Volpp und Werner Reinhart, Tübingen 2003 (*Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* 55), S. 289–313, sowie künftig Ludger Lieb: *Essen, Sex und Ritterschaft. Anthropologische Überlegungen zu Parzivals Erbmasse* (unveröffentlichtes Manuskript). Zuletzt Bleuler (Anm. 1) (mit weiteren Angaben zur Sekundärliteratur in Kapitel A).

¹³ Vgl. Ingrid Hahn: *Parzivals Schönheit. Zum Problem des Erkennens und Verkennens im ‚Parzival‘*, in: *Verbum et Signum. Festschrift für Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag. Zweiter Band: Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter*, hg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms u.a., München 1975, S. 203–232; Ernst (Anm. 5), S. 182–222.

¹⁴ Vgl. zum Konzept den Beitrag von Nina Hable in diesem Band.

und die durch göttliche Gnade zur Weltherrschaft bestimmt ist?¹⁵ – Schön, übermäßig schön: so ist es bei Parzival. Die Beschreibungen von Parzivals Aussehen durch den Erzähler bzw. durch die Figuren des Textes zeichnen sich vor allem durch eines aus: durch emphatischen Preis seiner Schönheit.¹⁶ Beschrieben werden seine idealen Körpermaße (118,11; 123,13–17; 124,18–19), seine ebenmäßigen Gesichtszüge (139,27), seine schönen, weißen Hände, seine glühend roten Lippen (168,20; 244,8), seine weiße Haut (170,21; 186,4–5; 244,4) sowie der strahlende Glanz, der von ihm ausgeht (u. a. 167,18–20).¹⁷ Dies sind Merkmale, die ungeachtet der kindlichen Naivität, durch die sich Parzival auszeichnet, und der Narrenkleidung, mit der ihn Herzeloide für seinen Gang in die Welt ausrüstet, jeden, der ihm begegnet, unmittelbar auf seine hochadlige Abstammung schließen lässt (u. a. 123,11; 146,5–12).

Die Beschreibungen dienen der Inszenierung einer ungewöhnlichen, enormen Erscheinung – einer Erscheinung, die ich, komplementär zu dem in der Forschung eingebürgerten Begriff der heroischen Exorbitanz,¹⁸ als höfisch exorbitant bezeichnen möchte. Es ist dies die Erscheinung des idealen höfischen Ritters, des idealen höfischen Geliebten und des idealen Herrschers:

*als uns diu âventiure gieht,
von Kölne noch von Mâstriht
kein schiltaere entwürfe in baz
denn alser ûfem orse saz. (158,13–16)*

¹⁵ Wie bei anderen Dynastien, ist der Spitzenahn der von Anjou ein Wesen, das nur halb zur Menschenwelt gehört, nämlich eine Fee (56,1–22). Die Abstammung von einer Fee ist Begründungsformel für die einzigartige Erbmasse, die dieses Geschlecht determiniert. Dominantes Merkmal dieses Geschlechts ist eine gewaltige und gefährliche Disposition zu *minne* und *strît*, die zwar Glanz und Ruhm begründet, die aber zugleich schwer zu handhaben ist und bei den meisten Mitgliedern dieses Geschlechts tödlich endet (vgl. Lieb [Anm. 12]).

¹⁶ Z. B. 118,11; 123,10–17; 124,15ff.; 126,19ff.; 129,1; 132,2–3; 139,25–140,5; 143,12; 146,5; 148,20; 149,19; 158,13ff.; 164,10ff.; 166,16; 167,30; 168,1–30; 165,24; 170,21; 174,21; 186,1; 244,4. Angaben, Zitate und Übersetzungen im Folgenden nach Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Nach der Ausg. Karl Lachmanns, rev. und komm. von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn. Bd. 1: *Text*. Bd. 2: *Text und Kommentar*, Frankfurt a.M. 2006 (*Bibliothek deutscher Klassiker* 110, 1/2), Zu Parzivals Schönheit vgl. Leslie Peter Johnson: *Parzival's beauty*, in: *Approaches to Wolfram von Eschenbach. Five essays*, ed. by Dennis Howard Green and Leslie Peter Johnson, Bern 1978 (*Mikrokosmos* 5), S. 273–291, hier S. 273ff.; ferner: Hahn (Anm. 13), S. 203–232, sowie Ernst (Anm. 5), S. 196–197.

¹⁷ Zum Thema der Glanzschönheit vgl. Hahn (Anm. 13).

¹⁸ Zum Begriff der heroischen Exorbitanz vgl. u.a. Jan-Dirk Müller: *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*, Tübingen 2007, S. 76–77.

Wie uns die histoire berichtet,
 könnte ihn in Köln, in Maastricht
 kein Maler besser zeichnen,
 als er da auf dem Streitroß saß.

*der ritter ieslicher sprach,
 sine gesaehen nie sô schoenen lîp. [...]
 durch wârheit und umb ihr zucht
 si jâhen ,er wirt wol gewert,
 swâ sîn dienst genâden gert:
 im ist minne und gruoze bereit,
 mager geniezen werdekeit.* (168,24–169,2)

Es waren sich die Ritter einig:
 der schönste Mann, den sie je sahn! [...]
 Aus Höflichkeit und weil es stimmte,
 sagten sie: ‚Der wird erhört,
 wenn er um eine Dame wirbt.
 Neigung, Liebe sind ihm sicher –
 Hat er teil an hohem Rang.‘

*der wirt sprach zem gaste sîn[...]
 ir tragt geschickede unde schîn,
 ir mugt wol volkes hêrre sîn.* (170,9–22)

Der Burgherr sagte zu seinem Gast:
 ‚Mit Eurem Aussehen, Eurer Schönheit
 Habt Ihr das Zeug zum Heeresführer!‘

Dabei ist das Maß, an dem sich seine Schönheit bemisst, die *mâze* selbst. Seine Körpergestalt entspricht in jedem Detail dem Ideal eines harmonischen Körpers, dessen Ästhetik sich aus der Symmetrie und der Geordnetheit der Gliedmaßen und Gesichtszüge ergibt. Nichts an ihm ist ungeordnet: Nichts steht ab, ragt hervor, nichts ist zu groß, zu klein, zu lang oder zu kurz (vgl. u.a. 167,21–29). Es ist die Beschreibung einer außerordentlichen, extremen Erscheinung, deren Außerordentlichkeit gerade darin besteht, dass sie unmäßig mäßig ist. Woran es hingegen fehlt, ist die Harmonie von Innen und Außen: Parzivals äußere Erscheinung korrespondiert nicht mit einem wohlgeordneten Geist, sondern, auch dies stellt jeder fest, der ihm begegnet: Er ist ein Junge *âne witze* (124,19–20).¹⁹

¹⁹ Vgl. Ernst (Anm. 5), S. 196–197.

Befragt man nun die Szenen, in denen Parzivals Nahrungsverhalten geschildert wird, in Hinblick auf die Konstruktion von Bildern seines Körpers, tut sich eine merkwürdige Diskrepanz auf. Denn während es auf der Ebene der *descriptio* um die Darstellung von absoluten höfischen Idealmaßen geht, bewegt sich die Darstellung von Parzivals Nahrungsverhalten über weite Strecken des Romans in den Extrembereichen des ‚Zuviels‘ bzw. des ‚Zuwenigs‘. Das heißt, die intra- und heterodiegetische Wahrnehmung von Parzivals Körper (durch die Akteure innerhalb der erzählten Welt / durch den Erzähler) wird von Inszenierungen seines Körpers anhand der Nahrungsthematik überlagert, die der Hyperbolisierung der Figur zwar zuarbeiten, jedoch nicht, indem sie auf die Darstellung von *mâze* zielen, sondern indem sie den Richtwert der *mâze* unablässig über- bzw. unterschreiten (wahrnehmbar für den textexternen Rezipienten). Um dies aufzuzeigen, gebe ich zunächst einen Überblick über alle Szenen, in denen die Nahrungsthematik in Bezug auf Parzival vorkommt:

Nummerierung	Beschreibung	Textstelle
1. Szene	Herzeloys Traum: Ernährung eines <i>wurms</i>	Buch II, 104,10–19
2. Szene	Parzivals Ernährung an Herzeloys Brust	Buch II, 113,9–12
3. Szene	Parzivals Völlerei in Jeschutes Zelt	Buch III, 131,22–132,8
4. Szene	Einkehr beim geizigen Fischer	Buch III, 142,11–143,14
5. Szene	Einkehr am Artushof	Buch III, 147,11–161,8
6. Szene	Erstes Mahl bei Gurnemanz	Buch III, 165,15–166,5
7. Szene	Zweites Mahl bei Gurnemanz	Buch III, 169,21–170,8
8. Szene	Drittes Mahl bei Gurnemanz	Buch III, 175,19–176,26
9. Szene	Erste Essszene auf Pelrapeire	Buch IV, 187,1–191,6
10. Szene	Zweite Essszene auf Pelrapeire	Buch IV, 200,10–201,19
11. Szene	Erstes Mahl auf der Gralsburg	Buch V, 229,23–240,23
12. Szene	Zweite Essszene auf der Gralsburg	Buch V, 243,20–244,26
13. Szene	Erste Essszene bei Trevrizent	Buch IX, 485,1–487,10
14. Szene	Zweite Essszene bei Trevrizent	Buch IX, 501,11–14
15. Szene	Erste Mahlszene im Zeltlager vor Joflanze	Buch XIV, 697,10–698,15
16. Szene	Zweite Mahlszene im Zeltlager vor Joflanze	Buch XIV, 762,6–764,7
17. Szene	Hoffest von Joflanze	Buch XV, 774,13–785,23
18. Szene	Fest auf der Gralsburg	Buch XVI, 807,14–815,25

Da ist zuerst einmal Parzivals Ernährung als Kleinkind an Herzeloydes Brust (1. und 2. Szene), dann die Völlerei in Jeschutes Zelt (3. Szene); da ist das Abendessen, das er gegen die von Jeschute erbeutete Kleiderspange vom geizigen Fischer erhält (4. Szene), dann die explizit fehlende Bewirtung bei seiner Einkehr am Artushof (5. Szene), die höfischen Mahlzeiten an Gurnemanz' Hof (6.–8. Szene), der alimentäre Mangel bzw. Verzicht auf Pelrapeire (9. und 10. Szene), der Überfluss, der ihm als Gast auf der Gralsburg geboten wird (11. und 12. Szene), das frugale Mahl, das er bei Trevrizent einnimmt (13. und 14. Szene) und im Weiteren die Hoffeste, denen er am Artushof sowie auf der Gralsburg beiwohnt (15.–18. Szene).

Die Forschung hat die Verknüpfung der Parzival-Handlung mit der Nahrungsthematik gesehen und die Essszenen in Hinblick auf die Darstellung von Parzivals Lebensgeschichte (Kindheit, Adoleszenz, Landesvaterschaft, leibliche Vaterschaft, metaphorische Vaterschaft der Gralsherrschaft) als Elemente im Text interpretiert, die eine ‚Entwicklung‘ des Protagonisten anzeigen.²⁰ Für Waltraud Fritsch-Rößler besteht diese ‚Entwicklung‘ Parzivals in seinem Weg von der Natur (Mutterbrust / Einöde) zur Kultur (artifizielle Speisen / Hof), wobei seine zeitweilige Rückkehr zur Natur (Einsiedelei bei Trevrizent / Wurzel-mahl) nicht als Regress aufzufassen sei, sondern als ein Gang, der gerade mit einem Fortschritt an Kultur und Kultiviertheit einhergehe.²¹ Denn am Ende stehe kein Tier in Menschengestalt, kein Wilder ohne Tischzucht, kein Gottloser ohne Besteck, sondern die Anwendung einer neuen Erkenntnis: nämlich die, dass ein wirklich kultivierter Mensch das Wissen um die Natur und um seine Natur haben muss – das heißt, die Erkenntnis, dass Natur und Kultur im „Rahmen eines weit-hin binären, aber nicht zwingend oppositorischen Systems zu einer Synthese zu bringen sind“.²² Ludger Lieb wiederum interpretiert Parzivals Nahrungshandeln als Stationen im Text, an denen sich die Erziehung des unerfahrenen, *tumben* Knaben im Wald zum vollkommenen Ritter und Gralskönig ablesen lässt und die das Erlernen des Umgangs des Helden mit seiner „Erbmasse“ veranschaulichen.²³

²⁰ So hat Wolfgang Spiewok gezeigt, dass das Nahrungshandeln der Wolframschen Parzival-Figur gegenüber den Darstellungen in Chrétien's *Perceval* vielfach verändert und ausgebaut ist. Ausgehend von dieser Erkenntnis, stellt er die These auf, dass die Mahlszenen im deutschsprachigen Text Elemente darstellen, an denen sich eine ‚Entwicklung‘ des Helden ablesen lässt (vgl. Wolfgang Spiewok: *Wolfram von Eschenbach, maître queux aux visages de Janus ou faim et abondance dans le Parzival de Wolfram von Eschenbach*, in: *Banquets et manières de table au Moyen Âge*. Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, Aix-en-Provence 1996 [*Sénéfiance* 38], S. 479–492). In der Folge wurde Parzivals Nahrungshandeln mehrfach nach Indikatoren für einen ‚inneren‘ Wandel der Figur befragt.

²¹ Fritsch-Rößler (Anm. 12), S. 289–313.

²² Ebd., S. 311.

²³ So Lieb (Anm. 12), S. 2.

Die Essszenen laden zu solchen Interpretationen ein, da sie, sofern man sie nicht isoliert betrachtet, sondern als Elemente eines durch den Handlungsgang bestimmten Kontinuums, Veränderungen in Parzivals Umgang mit Nahrung, mit seinem Körper und mit den am Mahl beteiligten Personen anzeigen. Jedoch ist all diesen Interpretationen gemeinsam, dass sie nicht den gesamten Roman erfassen, sondern lediglich die Essszenen bis zu Parzivals Aufenthalt auf Pelrapeire (10. Szene). Dies liegt daran, dass die Mahlszenen der restlichen Romanhandlung für die Frage nach einer Entwicklung der Parzival-Figur nicht mehr viel hergeben, da sich Parzivals Nahrungsverhalten nach seinem Aufenthalt auf Pelrapeire nicht mehr ändert (Szenen 11–14) bzw. nicht mehr dargestellt wird (Szenen 15–18).

Auf den ganzen Roman hin gesehen, ist es somit nicht eine ‚Veränderung von Szene zu Szene‘, durch die sich Parzivals Umgang mit Nahrung auszeichnet, sondern etwas Anderes: Versucht man nämlich eine Ordnung aller Mahlszenen, an denen Parzival beteiligt ist, fällt auf, dass sie sich in zwei, einander linear zugeordnete Gruppen einteilen lassen: Während Parzival in den Szenen 1–7 im Modus des Nehmens agiert und Nahrungsaufnahme der unmittelbaren Befriedigung des Nahrungstriebes dient, agiert er in den Szenen 9–14 im Modus des Gebens und Teilens, der mit einem persönlichen Verzicht auf Nahrung einhergeht.²⁴ Einen maßvollen Umgang mit Essen und Trinken zeigt Parzival lediglich in der achten Szene, dem dritten Mahl bei Gurnemanz, welches den Übergang vom einen zum anderen Handlungsmodus markiert. Die Szenen 15–18 schließlich zeigen Parzival zwar im Rahmen höfischer Festmähler, im Unterschied zu den vorausgehenden Mahlszenen, enthalten diese jedoch keine Aussagen über sein Nahrungsverhalten.

3 Parzivals Nahrungshandeln im Modus des Nehmens

Die Inszenierung von Parzivals Nahrungsaufnahme als unmittelbare Befriedigung von Hunger erscheint zum ersten Mal in Herlezoydes Traum (Buch II, 104,10–19), kurz vor seiner Geburt und kurz bevor die Nachricht von Gahmurets Tod eintrifft. Der Traum steht an bedeutender Stelle des Textes, indem er das Eingangsgeschehen um Gahmuret abschließt und zugleich zur

²⁴ Waltraud Fritsch-Röbber, die bislang als einzige eine systematische Zusammenschau von Parzivals Mahlszenen vorgenommen hat, erkennt dies, wenn sie sagt, dass sich Parzivals Essverhalten auf Pelrapeire insofern verändere als aus „Essen als Haben [...] Essen als Teil-Haben“ werde (Fritsch-Röbber [Anm. 12], S. 306 sowie S. 310). Ihre Interpretation des Befundes in Hinblick auf die Darstellung einer Entwicklung der Parzival-Figur über den gesamten Roman hinweg erscheint aus den oben genannten Gründen allerdings forciert.

Parzival-Handlung überleitet.²⁵ Er enthält drei gänzlich verschiedene Traum-bilder, von denen das letzte für den vorliegenden Zusammenhang von Interesse ist, da mit ihm die Jagd- und Nahrungsthematik aufscheint. So träumt Herzeloyde unter anderem davon, dass sie einen *wurm*, also einen Drachen oder eine Schlange gebiert, der sie regelrecht ausweidet: der ihr den Bauch zerreißt, ihr die Brüste aussaugt, dann plötzlich davonfliegt und ihr dabei das Herz aus der Brust reißt:

*si dühte wunderlicher site,
wie sie waere eins wurmes amme,
der sît zerfuorte ir wamme,
und wie ein trache ir brüste süge,
und daz der gâhes von ir flüge,
sô daz sin nimmer mêr gesach.
daz herze err üzem libe brach:
die vorhte muose ir ougen sehen. (104,10–104,17)*

Es kam ihr äußerst grausig vor:
Sie war die Amme eines Lindwurms
(der später ihren Schoß zerriß!),
der sog als Drache an den Brüsten
und flog dann plötzlich von ihr weg,
sie sah ihn nie mehr wieder.
Er riß das Herz aus ihrer Brust –
Auch dies, so grauenvoll, sie sah es!

Der Traum bringt das Themenfeld Essen in seiner ursprünglichsten Form als der Ernährung des Kindes bzw. hier: als der Ernährung eines Ungeheuers ein.²⁶ Dabei erscheint die Nahrungsaufnahme als gewaltsame, zerstörerische, triebhaft-animalische Aktion – als ein ‚Ver-zehren‘ und damit als ein Akt, der die Identität des Anderen auslöscht.

Bezogen auf Parzivals Handeln stehen Traum und Wirklichkeit im Verhältnis von Prophezeiung und Erfüllung: Sein Wirken in der Welt folgt in den ersten drei Büchern dem Muster von triebgesteuertem, solipsistischem Handeln, das

²⁵ Zur Interpretation von Herzeloydes Traum vgl. zuletzt ausführlich Klaus Speckenbach: *Von den troimen. Über den Traum in Theorie und Dichtung*, in: „Sagen mit sinne“. Festschrift für Marie-Luise Dittrich zum 65. Geburtstag, hg. von Helmut Rücker und Kurt Otto Seidel, Göttingen 1976 (*Göttinger Arbeiten zur Germanistik* 180), S. 169–204, hier S. 181–192. Weitere Forschungsliteratur vgl. Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*. 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 2004, S. 52.

²⁶ Vgl. Lieb (Anm. 12), S. 6.

Tod und Zerstörung nach sich zieht.²⁷ Nicht nur stirbt Herzeloyde aus Kummer, als Parzival in die Welt hinauszieht – worauf sich Trevrizents Auslegung des Drachentraums bezieht (476,25–30) –, auch seine erste Begegnung mit Jeschute (Buch III, 131,22–132,8) ist von solchem Handeln geprägt. Denn nachdem Parzival die schlafende Jeschute überfallen, ihr einen Kuss geraubt, Ring und Brosche erbeutet und sich anschließend über die neben dem Bett stehenden Speisen hergemacht hat, wird jene von Orilus des Ehebruchs bezichtigt und verstoßen (136,24–30).

Hinsichtlich der Essszene nimmt Wolfram gegenüber Chrétien hier eine Änderung vor, die signifikant ist. Perceval nämlich fordert das Zeltfräulein dazu auf, mitzuessen:

*Et dist: „Pucele, cist pasté
N’ estoient hui par moi gasté.
Venez mengier, qu’il sont molt buen,
Assez avra chascuns del suen,
S’en i remandra uns entiers.“ (Perceval, 751–755)*

„Fräulein“, so sagt er, „ich kann heute wohl kaum (all) diese Pasteten verzehren. Kommt auch essen, sie sind sehr gut. Jeder (von uns) wird mit der seinen satt werden, und dann bleibt noch eine ganze übrig.“²⁸

²⁷ Nach Auffassung der Forschung handelt es sich um einen allegorischen Traum, auf den im Text zwar an drei Stellen Bezug genommen wird, der jedoch an keiner Stelle ganzheitlich ausgedeutet wird (vgl. die Bezüge auf den Traum in den Versen 245,7–8; 337,11–12 und 476,25–30; dazu Speckenbach [Anm. 25], S. 182). Dennoch aber ist er nicht völlig unverständlich, da er sich, als dichterisches Kunstmittel angewandt, zumindest teilweise durch die Handlungsführung enträtseln lässt. Hinsichtlich des dritten Traumbilds, Herzeloydes Zerstörung durch den neugeborenen *wurm*, herrscht in der Forschung Einigkeit, dass diese Traumsequenz prophetischen Charakter hat, da sie auf Parzivals Geburt und Herzeloydes Tod bei Parzivals Aufbruch in die Welt hindeutet (vgl. Speckenbach [Anm. 25], S. 182. Zur kulturellen Codierung des Traumbilds und der sich daraus ergebenden Ambivalenz des entworfenen Herrscherbilds vgl. Bleuler [Anm. 1], Kapitel III.A.2.4 und III.B.2.1.1). Demnach wird mit diesem Teil des Traums auf die Minne-Tod-Thematik, die ein dominantes Thema des Parzival-Romans darstellt (vgl. zu diesem Aspekt Bleuler [Anm. 1], Kapitel III.B.1.1), angespielt, wobei mit ‚Minne‘ hier nicht die erotische Liebe zwischen Mann und Frau gemeint ist, sondern die der Mutter zu ihrem Kind.

²⁸ Zitiert nach: Chrétien de Troyes: *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Der Percevalroman oder Die Erzählung vom Gral*. Altfranzösisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 2009.

Dagegen ist Wolframs Parzival ganz mit der Befriedigung der eigenen Lust beschäftigt:

*ern ruochte wâ diu wirtin saz:
einen guoten kropf er az,
dar nâch er swaere trünke transc. (Parzival, 132,1–3)*

Ihm war egal, wo die Wirtin saß,
er stopfte sich die Backen voll,
und trank dann große Schlucke.

Diese Änderung ist insofern konsequent, als das Teilen von Nahrung, wie ich gleich zeigen werde, bei Wolfram eine höfische Form der Vergemeinschaftung darstellt, die Parzival erst nach Absolvierung des Erziehungsprogramms bei Gurnemanz beherrscht.

Parzivals Trieb- und Affekthaftigkeit scheint stets dann auf, wenn von seinem *grôzen hunger* (u. a. 142,19) die Rede ist, der ihn – und damit die Handlung – vorantreibt, zunächst in den außerhöfischen Raum zu einem geizigen Fischer, bei dem er Jeschutes Brosche gegen ein karges Mahl eintauscht (142,20–143,11); später an den Artushof, an dem man ihn, was explizit gesagt wird, hungern lässt (165,24–25). Zwar schlägt Parzivals ‚maßloses Nehmen‘ in ‚maßloses Geben‘ um, wenn er dem Fischer in völliger Verkennung des Werts der Brosche diese als Gegenleistung für ein einfaches Abendessen abtritt,²⁹ doch steht auch dieses Geben im Zeichen unmittelbarer Triebbefriedigung: Denn es dient einzig und allein dem Stillen seines Hungers.

Gir und *gelust* schließlich sind es, die zur brutalen Ermordung Ithers vor den Toren des Artushofs führen. Die Tat – Parzival wirft dem roten Ritter einen Wurfspieß ins Auge, sodass er hinten durch den Nacken wieder herauskommt – zielt auf die bloße Aneignung dessen, was dem Anderen gehört: nämlich Ithers rote Rüstung. Sie erscheint als gewaltsam zerstörerischer Akt, wiederum als ein Verzehren, das die Identität des Anderen auslöscht.³⁰

²⁹ So Irmgard Gephardt: *Geben und Nehmen im ‚Nibelungenlied‘ und in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘*, Bonn 1994 (*Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik* 122), S. 131.

³⁰ Vgl. Lieb (Anm. 12).

4 Übergang von einem zum anderen Handlungsmuster: Die Gurnemanz-Episode

Dieses Handlungsmuster wird in der Episode, in der Parzival bei Gurnemanz, einem hochkarätigen Mitglied der adligen Gesellschaft, einkehrt und sich von ihm in ritterlichem Benehmen erziehen lässt (Szenen 6–8), sukzessive abgebaut. Die Episode enthält drei Mahlszenen, die die Verhaltensänderung anzeigen.

In Gurnemanz' Burg angelangt, weigert sich Parzival zunächst, von seinem Pferd abzusteigen, sich entrüsten und entkleiden zu lassen, wodurch er die Regeln, die im Rahmen einer gastlichen Aufnahme zu befolgen sind, verletzt.³¹ Er ist müde und hungrig; der Hausherr lässt ein Mahl bereiten und begibt sich mit seinem Gast zur Tafel (165,15–166,5). Diese Mahlszene führt narrativ eine Situation herbei, in der Parzivals mangelnde höfische Erziehung auf humoristische Weise und in expliziter Anspielung auf die höfischen Tischzuchten vorgeführt wird.

Gurnemanz lässt, ganz wie es sich für einen guten Gastgeber gehört, reichlich Speisen auftragen (165,15) und fordert seinen Gast dazu auf, sich zu bedienen. Parzival jedoch, der nichts von den Regeln höfischer Interaktion bei Tisch weiß, ist nicht in der Lage, Gurnemanz' Aufforderung als symbolische Geste der Gastfreundschaft zu deuten, der der Gast – gemäß des Gebots der *mâze* – zwar mit Dankbarkeit, jedoch aber mit Zurückhaltung zu begegnen hat: Als Beispiel für dieses Gebot sei ein Zitat aus dem *Welschen Gast* Thomasins von Zerclaere angefügt.³²

*ein ieglich biderb wirt der tuo
war ob si alle habent genuoc.
der gast der si sô gevuoc
daz er tuo diu glîche gar
sam er dâ nihtes neme war. (Der Welsche Gast, 474–478)*

Jeder rechtschaffene Gastgeber der Sorge dafür,
dass sie [die Gäste] alle genug bekommen;
der Anstand des Gastes [hingegen] gebietet es,
dass er sich so verhält
als nehme er nichts davon wahr.

³¹ Vgl. Fritsch-Rößler (Anm. 12), S. 302.

³² Zitiert nach der Ausgabe: Thomasin von Zerclaere: *Der Welsche Gast. Text (Auswahl), Übersetzung, Stellenkommentar*, hg., ausgew., eingel., übers. und mit Anm. vers. von Eva Willms, Berlin/New York 2004.

Stattdessen gleicht Parzivals Essverhalten dem eines Tieres, das sich gierig über den Futtertrog hermacht, wodurch er den Paradefall eines Negativbeispiels bietet, wie es in nahezu jeder höfischen Tischzucht zu finden ist: Zur Veranschaulichung sei ein Zitat aus der *Rossauertischzucht* der besagten *Parzival*-Stelle gegenübergestellt:

*swer sich über die schüzzel habt
und gar unsüberlichen snabt
mit dem munde rehte als ein swîn;
der schol bî anderm vihe sîn (Die Rossauertischzucht, 31–34)*³³

Wer sich über die Schlüssel beugt und daraus mit dem Mund ekelhaft wie ein Schwein schlürft, der soll zusammen mit dem Vieh fressen (Übers. A. K. B.).

*der wirt in mit im ezzen hiez:
der gast sich dâ gelabte.
in den barn er sich sô habte,
daz er der spîse swande vil. (Parzival, 165,26–29)*

Der Burgherr aß mit ihm am Tisch,
und er ließ es sich gut schmecken;
er ging so ran am Futtertrog,
daß kaum noch etwas übrigblieb.

Gurnemanz wiederum greift nicht erzieherisch ein, sondern ergötzt sich an Parzivals Fehlverhalten (165,30) und spornt dieses sogar noch an, indem er ihn wiederholt dazu auffordert, noch mehr zu essen (166,2–4).

Es folgen die Szenen, in denen Parzival gebadet, höfisch eingekleidet und anschließend von der ritterlichen Gefolgschaft empfangen wird. Erste erzieherische Anweisungen erhält er von Gurnemanz beim gemeinsamen Gang zur Messe (169,15–20).

Auf den Messgang folgt die zweite Mahlszene (169,21–170,7), die im Prinzip ähnlich abläuft wie die erste: Wiederum befinden sich Gurnemanz und Parzival zu zweit an der Tafel und wiederum füllt sich Parzival tüchtig den Magen, ohne dass Gurnemanz erzieherisch eingreift. Im Unterschied zur ersten Mahlszene widmet sich Parzival jedoch nicht mehr nur der Nahrungsaufnahme, sondern er wird von Gurnemanz dazu aufgefordert, von seiner Herkunft zu erzählen, was er sogleich auch tut:

³³ Zitiert nach: *Die Rossauertischzucht*, in: *Höfische Tischzuchten*. Nach Vorarbeiten Arno Schirokauers hg. von Thomas Perry Thornton, Berlin 1957 (*Texte des späten Mittelalters* 4), S. 46–48.

*Dô giengens ûf den palas,
 aldâ der tisch gedecket was.
 der gast ze sîme wirte saz,
 die spîser ungesmaehet az.
 der wirt sprach durch hofscheit
 ‚hêrre, iu sol niht wesen leit,
 ob ich iuch vrâge maere,
 wannen iwer reise waere.‘
 er saget im gar die underscheit,
 wier von sîner muoter reit,
 umbez vîngerl unde umbz fûrspan,
 und wie erz harnasch gewan. [...]*
*dô man den tisch hin dan genam,
 dar nâch wart wilder muot vil zam.
 der wirt sprach zem gast sîn
 ‚ir redet als ein kindelin.
 wan geswîgt ir iwer muoter gar
 und nemet anderr maere war?
 habt iuch an mînen rât:
 der scheidet iuch von missetât.
 sus heb ich an: lâts iuch gezemn.
 ir sult niemer iuch verschemn‘. (169,22–170,16)*

Sie gingen in den Saal hinauf,
 dort war bereits der Tisch gedeckt.
 Zum Burgherrn setzte sich der Gast,
 er aß mit gutem Appetit.
 Der Burgherr sagte, sehr formell:
 ‚Herr, Ihr seht es mir wohl nach,
 wenn ich Euch die Frage stelle,
 wo Ihr aufgebrochen seid.‘
 Er erzählte, Punkt für Punkt,
 wie er von seiner Mutter ritt,
 vom Ring und von der Schließe,
 und wie er an die Rüstung kam. [...]

Die Tafel wurde aufgehoben –
 Wildwuchs wurde nun gestutzt!
 Der Burgherr sagte seinem Gast:
 ‚Ihr redet wie ein kleines Kind.
 Wann schweigt Ihr endlich von der Mutter
 Und geht auf andre Themen ein?
 Haltet Euch an meine Lehre,
 dann macht Ihr keine Fehler.

Dabei schlägt maßloses Essen in maßloses Sprechen um: Parzivals Schilderungen sind so detailliert, dass Gurnemanz eingreift und ihn für seine Geschwätzigkeit rügt (170,10–12). Essen und Sprechen sind hier auf komplexe Weise miteinander verknüpft: Das Tischgespräch bewirkt nämlich nicht nur einen Aufschub der unmittelbaren Triebbefriedigung, wie es Fritsch-Rößler postuliert,³⁴ sondern es tritt zugleich an die Stelle der Befriedigung des Nahrungstriebes, wodurch der Eindruck entsteht, dass diese durch das unmittelbare Sprechen ersetzt wird. Was hier zur Darstellung kommt, wäre damit aus psychoanalytischer Sicht als eine Form der Sublimierung des Nahrungstriebes zu werten.³⁵

Insgesamt zeigt sich, dass die beiden Mahlszenen innerhalb der Gurnemanz-Episode einen besonderen Stellenwert einnehmen. Während die sonstigen sozialen Räume und Konstellationen als Bereiche der praktischen Vermittlung von Wissen fungieren (u. a. Messe: Ort der religiösen Erziehung/Turnierplatz: Ort der Erziehung in Waffen- und Kampftechnik), stellt das höfische Mahl nämlich explizit keinen Ort der Erziehung dar, sondern einen, an dem Gurnemanz seinen Schüler in seinem Verhalten beobachtet und studiert. Das heißt: Das Mahl fungiert als Gradmesser von Parzivals Akkulturations- und Sozialisationsstand.

Diesem Stellenwert entspricht auf Diskursebene der Stellenwert, den die Tischzuchten im Rahmen der höfischen Erziehungslehren einnehmen: So wird das Mahl auch in Hugos von St. Viktor Schrift *De institutione novitiorum* weniger als ein Ort der Erziehung angesehen, als vielmehr als ein Ort, an dem sich höfische Erziehung zu erweisen hat. Hugos Erklärung dafür ist, dass das Benehmen bei Tisch alle anderen Disziplinen (die Disziplin des Schweigens, des Blickes, des kontrollierten Verhaltens) umfasst und daher als Quintessenz der gesamten Erziehungslehre zu erachten ist.³⁶

Umso abrupter fällt das Ende des zweiten Mahls aus, an das sich nahtlos Parzivals explizite Erziehung durch Gurnemanz schließt, eingeleitet durch dessen Bemerkung:

*ich pin wol innen worden
daz ir râtes dürftic sît:
nu lât der unfuoge ir strît. (171,14–16)*

³⁴ So Fritsch-Rößler (Anm. 12), S. 302–304.

³⁵ Zum Begriff der Sublimierung vgl. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Bd. 2, hg. von Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, Frankfurt a.M. 1977, S. 478–481.

³⁶ Vgl. Joachim Bumke: *Höfischer Körper – Höfische Kultur*, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 67–102, hier S. 91–92.

Ich habe Anlaß, festzustellen,
daß Ihr der Lehre sehr bedürft.
Seid nicht mehr so ungehobelt!

Es folgen Gurnemanz' Herrscher- und Minnelehre sowie die ritterliche Ausbildung auf dem Turnierplatz, die in einer Tjost gipfelt, bei der Parzival fünf Ritter mühelos vom Pferd stößt (175,3). Seine kämpferischen Fähigkeiten qualifizieren ihn als Minneritter, was zur Folge hat, dass die umstehenden Zuschauer einstimmig fordern, Gurnemanz möge Parzival seine Tochter Liase zur Frau geben (175,12). Hierauf folgt die dritte Mahlszene (175,19–176,27), in der der Fürst sein nach dem Verlust dreier Söhne einziges Kind, Liase, mit Parzival zusammenführt.

Diese Mahlszene nun zeigt eine Verhaltensänderung des Protagonisten an, die mit Norbert Elias als Verinnerlichung von Selbstkontrollmechanismen zu bezeichnen wäre:³⁷

*er [Gurnemanz] saz al eine an den ort.
sinen gast hiez er sitzen dort
zwischen im unt sime kinde.
ir blanken hende linde
muosen sniden, sô der wirt gebôt,
den man dâ hiez den ritter rôt,
swaz der ezzen wolde.
nieman si wenden solde,
sine gebârten heinliche.
diu magt mit zûhten rîche
leist ir vater willen gar.
si unt der gast wârn wol gevar. (176,15–26)*

Er saß allein am obren Ende.
Zwischen sich und seiner Tochter
Bot er seinem Gast den Platz an.
Und ihre zarten, weißen Hände
schnitten, seinem Wink gehorchend,
ihm – genannt der Rote Ritter –
vor, was er zu essen wünschte.
Keiner störte sie dabei,
wenn sie Vertraulichkeiten zeigten.

³⁷ Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Amsterdam 1997 [Erstdruck 1939], S. 266–356.

Das Mädchen, höfisch formvollendet,
tat alles, was der Vater wünschte.
Sie und der Gast: ein schönes Bild!

Zu sehen ist hier, dass Parzival nicht mehr – wie es in den ersten beiden Mahl-szenen der Fall ist – einfach zugreift, sondern sich die Speisen anreichen lässt (176,20–22). Auf Anweisung des Vaters schneidet ihm Liase das Essen mit zarter Hand vor und reicht es ihm in mundgerechten Portionen an (176,15–27).

An dieser Stelle kommt nun die soziale Komponente des Mahls ins Spiel: Liasen Tafeldienst ist eine minnesymbolische Handlung, die Parzival als solche zu deuten weiß und die *kumber* bei ihm auslöst, da er für die Minne nicht bereit ist (177,2–4).³⁸ Zwar ist der Aktionsmodus Hunger/Sättigung/Zerstörung auch in der Gurnemanz-Episode noch wirksam. Denn anstatt auf Liasen Minnewerbung einzugehen, verkündet Parzival seinen Weggang vom Hof, wodurch er seinen Gastgeber, Gurnemanz, in Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit stürzt (178,1–179,12). Jedoch markiert die Minnemahlszene als dem Höhepunkt und gleichzeitigen Abschluss von Gurnemanz' Erziehungsprogramm einen Wendepunkt in der Figurendarstellung: Denn von nun an agiert Parzival nicht mehr im Modus unmittelbarer Befriedigung eigener körperlicher Bedürfnisse, sondern in dem von Geben und Teilen.³⁹

5 Parzivals Nahrungshandeln im Modus des Gebens und Teilens

Anders als in den vorausgehenden Szenen steht Parzivals Nahrungsverhalten in den anschließenden Episoden, seinem Aufenthalt auf Pelrapeire (Szenen 9–10), auf der Gralsburg (Szenen 11–12) sowie bei Trevrizent (Szene 13), nicht im Zeichen des Nehmens, sondern in dem des Gebens und Teilens,⁴⁰ wobei die Darstellung seines Konsumverhaltens explizit als Verzicht inszeniert wird. Dies geschieht stets nach demselben Muster, indem nämlich narrativ die Erwartung einer Esshandlung aufgebaut wird, um sie dann nicht zu erfüllen. Von Hunger indes ist in Bezug auf die Parzival-Figur in diesen Handlungsteilen nicht mehr die Rede.

Eingeführt wird dieses Handlungsmuster in Buch IV, in dem von der Liebe zwischen Parzival und Condwiramurs erzählt wird. Die beiden lernen sich in der durch Clamides feindliche Heere belagerten Stadt Pelrapeire kennen, in der es gar nichts mehr zu essen gibt (183,3–184,18). Entsprechend findet ihr erstes Treffen zunächst auch ohne Bewirtung statt. Als Condwiramurs jedoch auf die in

³⁸ Vgl. ausführlich zu diesem Aspekt Bleuler (Anm. 1).

³⁹ So auch Fritsch-Röbler (Anm. 12), S. 310.

⁴⁰ Ebd., S. 310.

Pelrapeire herrschende Hungersnot zu sprechen kommt, bieten die beim Gespräch anwesenden Onkel, Kyot und Manpfiliot, plötzlich an, etwas zum Essen und zum Trinken zu besorgen (190,7–19). Warum die beiden Onkel ihre Vorräte nicht schon vor Parzivals Ankunft auf Pelrapeire zur Versorgung der Hungernden eingesetzt haben, bleibt merkwürdig unklar.

Was aber machen Parzival und Condwiramurs damit? – Sie behalten die eilends zugesandten Nahrungsmittel – Brot, Fleisch, Käse und Wein – nicht etwa für sich selbst, sondern Parzival, der als Gast auf Pelrapeire keine Verfügungsgewalt über die Güter der Stadt hat, veranlasst Condwiramurs dazu, sie an die hungernden Burgbewohner zu verteilen (190,25–191,6). Ihnen selbst bleibt lediglich ein Stück Brot, das sie miteinander teilen:

*teilm ez hiez diu künegîn,
dar zuo die kaese, dez vleisch, den wîn,
dirre kreftelösen diet:
Parzivâl ir gast daz riet.
des bleip in zwein vil kûme ein snite:
die teiltens âne bâgens site. (191,1–6)*

An die geschwächten Leute ließ
Die Königin dies Brot verteilen,
Käse, Fleisch und Wein dazu;
Dies schlug ihr Gast vor, Parzival.
Den beiden blieb kaum eine Schnitte –
Friedlich teilten sie die auf.

Der Akt des Teilens zeigt hier einerseits die Vergemeinschaftung von Parzival und Condwiramurs an,⁴¹ andererseits deutet er darauf hin, dass zur Etablierung dieser Beziehung ein Minimum an stofflichem Austausch erforderlich ist.

Gegenüber den bislang besprochenen Essszenen, die als Vermittlungsformen von Parzivals triebgesteuertem, solipsistischen Handeln fungieren, deutet sich hier eine Distanzierung des Körperlich-Kreatürlichen an. Der alimentäre Verzicht des Paares geht einher mit einem sexuellen Verzicht. Die Zeit im Bett verbringen Parzival und Condwiramurs mit Gesprächen (202,17f.). Erst in der vierten Nacht nach der vermeintlichen Eheschließung schlafen die beiden miteinander (202,29–203,11).

Die zweite Mahlszene auf Pelrapeire bestätigt dieses Handlungsmuster: Nachdem sich Parzival – explizit ohne Stärkung durch ein Mahl (196,15–197,1) – in den Kampf gegen die Belagerer der Stadt begeben und Kingrun besiegt hat, kehrt er zu Condwiramurs zurück (199,22–23), wo ihn, aufgrund des

⁴¹ Vgl. ausführlich zu diesem Aspekt Bleuler (Anm. 1).

herrschenden Mangels, abermals keine angemessene Bewirtung erwartet (200,1–2). Als dann ein Schiff vollgeladen mit Lebensmitteln nach Pelrapeire gelangt, bedient sich Parzival nicht etwa selbst, sondern kümmert sich den ganzen Tag bis zum Abend um das leibliche Wohl der Burgbewohner (201,8–18), indem er die Nahrung in wohl rationierten Portionen an sie austeilte. Für sich selbst behält er diesmal gar nichts (200,8–19):

*Parzivâl der reine.
von êrst die spîse kleine
teilter mit sîn selbes hant.
er sazt die werden dier dâ vant.
er wolde niht ir laeren magn
überkrûpfen lâzen tragn:
er gab in rehter mâze teil.
si wurden sînes râtes geil.
hin ze naht schuof er in mêr,
der unlôse niht ze hêr.
bî ligens wart gevraget dâ.
er unt diu kûngîn sprâchen jâ. (201,9–20)*

Parzival als erstes tat:
Das Essen teilte er persönlich
In kleine Portionen auf;
er lud die Edlen an den Tisch;
er wollte nicht, daß sie dabei
die leeren Mägen überkröpfen,
teilte sehr besonnen aus;
die Regelung war gut für sie.
Er ließ sie abends noch mal essen –
War ohne Arglist, Übermut...
Man fragte nach der Eheschließung –
Er und die Königin sagten Ja.

Ähnlich verhält es sich auch in der Episode auf der Gralsburg (Buch V), in der für Parzival ein glanzvoller Empfang bereitet wird. In einer beispiellosen Choreografie bringen nach und nach 24 hierarchisch auftretende Frauen (Gräfin, Herzogin, Fürstin), die dann die Gralskönigin symmetrisch flankieren, Leuchter, Elfenbeinstützen, Kerzen, Messer, eine Steinplatte als Tisch und schließlich den Gral. Anschließend tragen 100 Knappen ebenso viele goldene Becken mit Waschwasser, Handtücher, Tischtafeln, Tischdecken und das Tafelgeschirr für 400 Personen und Brot auf. Als sich die Tafel dann endlich durch die Wunderkraft des Grals mit allen erdenklichen Speisen und Getränken deckt, greift Parzival nicht – wie zu erwarten wäre – zu, sondern beginnt nachzudenken

(239,8–17). Davon, dass er an der reichgedeckten Tafel auch nur das Geringste zu sich nimmt, ist an keiner Stelle die Rede.⁴²

Zur Nahrungsaufnahme kommt es erst, als Parzival in seinem Schlafgemach von vier Jungfrauen mit Obst und verschiedenen Weinen versorgt wird (244,11–24). Ganz im Modus des Gebens und Teilens verhaftet, bittet Parzival das dienende Mädchen, sich zu ihm zu setzen, was jene jedoch ablehnt, worauf er etwas von den Früchten kostet (244,19–24).⁴³

Freigiebigkeit und Verzicht sind es schließlich, durch die sich Parzivals Nahrungsverhalten in der Trevrizent-Episode auszeichnet (Buch IX). Als wäre die strenge Askese, die sich der Einsiedler auferlegt hat (Trevrizent hat Wein, Brot und allem, was Blut in sich trägt, abgeschworen, 452,18–23), nicht genug, sorgen sich die beiden bei Parzivals Ankunft in der Klause erst einmal um dessen Pferd, sammeln Efeuspossen für dieses, bevor sie einige Wurzeln und Kräuter, die Trevrizent dem vereisten Waldboden entzieht, roh, in der schwach-beheizten Hütte, miteinander verspeisen (458,16–19; 485,3–486,9).⁴⁴ Es folgen 14 weitere Fastentage für Parzival als Bußleistung für seine Sünden (501,11–14) als der letzten Erwähnung seines Nahrungsverhaltens im Roman.

6 Evokation von Körperbildern anhand der Nahrungsthematik

Bislang haben wir gesehen, dass sich Parzivals Nahrungshandeln in zwei Aktionsmodi einteilen lässt, die einander linear zugeordnet sind: der des unmittelbaren Nehmens (1.–7. Szene) und der des selbstlosen Gebens und Teilens (9.–14. Szene); Szene 8 (drittes Mahl bei Gurnemanz) markiert den Übergang.

⁴² Im Gegensatz zu Fritsch-Röbler (Anm. 12, S. 309) lese ich die Stelle „*in dühte er hete baz genuoc / dan dô sîn pflac Gournemans, / und dô sô maneger frouwen varwe glanz / ze Munsalvaesche für in gienc, / da er wirtschaft vome gräle enpfien*“ (486,16–20) nicht als nachträglichen Hinweis darauf, dass Parzival an der Tafel des Grals tatsächlich auch gegessen hat.

⁴³ Fritsch-Röbler weist zu Recht darauf hin, dass das explizite Ausbleiben des Teilens von Nahrung auf der Gralsburg von Bedeutung für die Interpretation von Parzivals Schuldfrage ist. Es zeigt nämlich, dass nicht nur Parzival versagt, indem er keine Frage stellt, sondern auch die Gralsgesellschaft selbst, und zwar dramaturgisch. Denn die stundenlange Zeremonie verdrängt das Wesentliche: die Vergemeinschaftung durch das gemeinsame Mahl (vgl. Fritsch-Röbler [Anm. 12], S. 308).

⁴⁴ Natürlich kann Parzivals Pferd nicht mit den hungernden Menschen auf Pelrapeire gleichgesetzt werden, dennoch ist Fritsch-Röbler darin zuzustimmen, dass hier wie dort Parzivals *milte* und seine (auf Munsalvaesche fehlgeschlagene) Empathie zum Ausdruck kommen (vgl. Fritsch-Röbler [Anm. 12], S. 309).

Dieser Befund ist signifikant für die Frage nach der Konstruktion von Körperbildern, denn die – als Gegensätze inszenierten – Handlungstypen (Nehmen/Geben, Teilen) wirken zwar beide an der Hyperbolisierung der Figur mit, indem sie Vorstellungen eines potenten, übermächtigen Körpers produzieren. Die Qualität der Körperbilder, die sie hervorbringen, weicht jedoch kategorial voneinander ab.

So spielen die Szenen 1–7, in denen es um Parzivals Hunger und seine Sättigung geht, seine materielle Leiblichkeit in den Vordergrund. Sie produzieren Bilder eines überdimensionalen, raumgreifenden Körpers, der sich durch physische Stärke auszeichnet. Dies beginnt mit Herzeloydes Traum von einem Ungeheuer, das ihr den Schoß zerreißt, ihre Brüste aussaugt, dann plötzlich davonfliegt und ihr dabei das Herz aus der Brust reißt (1. Szene), für den oben gezeigt wurde, dass er, bezogen auf Parzival, die Vorstellung von animalisch-triebhafter, ja geradezu monströser Körperlichkeit aufbaut.⁴⁵

Die mit dem Traumbild verbundenen Codierungen arbeiten der Evokation dieses Körperbilds zu und versehen dieses zugleich mit ambivalenten Wertungen. Einerseits nämlich legen die motivgeschichtlichen Untersuchungen Wilhelm Deinerts, Arthur Hattos und Klaus Speckenbachs eine positive Deutung des Traumbilds nahe, indem sie zu dem Ergebnis kommen, dass es an eine Szene aus der ‚Apokalypse‘ des Neuen Testaments erinnert, und zwar an die Vision von der sonnenumhüllten Frau auf dem großen Drachen, die im Mittelalter in Hinblick auf Maria als Gottesgebälerin gedeutet wurde.⁴⁶ Aus dieser Sicht kündigt Herzeloydes Traum die Geburt eines großen Herrschers an, wodurch Parzivals Lebensgeschichte, wenn auch indirekt und andeutungsweise, in Beziehung zur Vita Christi gesetzt wird. Andererseits aber, und dies wurde in der Forschung bislang kaum berücksichtigt, weckt das triebhaft-animalische Verhalten des Wesens, das als *wurm* (104,11) bzw. als *trache* (104,13) bezeichnet wird, auch negative Assoziationen: Denn *wurm* (nhd. ‚Drache‘ / ‚Schlange‘) und *trache* sind im heilsgeschichtlichen Kontext Synonyme für das Böse, den Teufel. Eingefügt in einen Zusammenhang, der über Begriffe (*wurm*, *trache*) und Motive (Drachentraum einer Schwangeren) den heilsgeschichtlichen Kontext aufruft, klingt im animalisch-monströsen Nahrungsverhalten des Ungeheuers die Sündenthematik an. Der Traum konstituiert damit ein heroisches Körperbild, das sich durch semantische Ambiguität auszeichnet: Es ist einerseits das Bild eines

⁴⁵ So auch Lieb (Anm. 12), S. 6. Dieses Körperbild wird auf der Handlungsebene explizit angesprochen, und zwar in der Szene, in der Cundrie am Artushof erscheint und Parzival verflucht, weil er es bei seiner Einkehr auf Munsalvaesche versäumt hat, sich nach dem Leid des Herrschers zu erkundigen („*ich dunke iuch ungehiure, / und bin gehiurer doch dann ir*“ [315,24–25]).

⁴⁶ Vgl. zusammenfassend Bumke (Anm. 25), S. 52. Daneben weist die Traumvision Parallelen zur antiken Traumliteratur auf, in der der Drachentraum einer Schwangeren die Geburt eines großen Herrschers ankündigt (vgl. Bumke [Anm. 25], S. 52).

großen Herrschers und Erlösers, andererseits das eines weltverhafteten fast dämonisierten Sünders.

Diese Körperbilder wirken in den an den Traum anschließenden Beschreibungen von Herzeloys Schwangerschaft und von Parzivals Geburt nach. So sind seine Bewegungen im Bauch so extrem, und seine Gliedmaßen so voluminös, dass Herzeloys bei der Geburt beinahe stirbt:

*dann übr den vierzehenden tac
diu frouwe eins kindelins gelac,
eins suns, der sölher lide was
daz si vil kûme dran genas. (112,5–8)*

Und vierzehn Tage später
Gegar die Frau ein Kindchen,
einen Sohn, der war so groß,
daß sie beinah daran starb.

Und als die Hofdamen das neugeborene Kind zum ersten Mal sehen, sind es an dieser Stelle nicht, wie sonst üblich, die Idealmaße seines Körpers oder gar das Süße, Kleine, Feine, das ihnen an ihm auffällt, sondern seine *manlichiu lit* (112,27), seine männliche Körperglieder.

Die Vorstellung von übermächtiger, physischer Körperlichkeit scheint im weiteren Verlauf der ersten drei Bücher stets dann auf, wenn von Parzivals Hunger und seiner Sättigung die Rede ist. In der Jeschute-Episode etwa spielt die Formulierung „*einen guoten kropf er az*“ (132,2) nicht nur auf die Gier an, mit der sich Parzival über die neben dem Bett stehenden Speisen hermacht,⁴⁷ sondern der Begriff *kropf* als einer „Ausstülpung der Speiseröhre bei Vögeln, in der die Nahrung aufbewahrt und vorverdaut wird, bevor sie in den Magen gelangt“,⁴⁸ evoziert zugleich auch das Bild eines animalischen Körpers, der über (nahezu) unbegrenzte Möglichkeiten der Nahrungsaufnahme verfügt. Die Darstellung anderer körperlicher Fähigkeiten, wie seine unmäßige Kampfeskraft oder seine enorme Reisegeschwindigkeit, wirken an der Evokation dieses Körperbilds mit.

Dieser Darstellungsmodus ändert sich in Buch IV, ab dem Zeitpunkt, wo Parzival nach Pelrapeire gelangt und seiner zukünftigen Frau Condwiramurs begegnet. Zwar wird auch hier das Bild eines übermächtigen, potenten Körpers aufgerufen; doch während die Darstellung von alimentärer Erfüllung Bilder von materieller Leiblichkeit erzeugt, produziert die Darstellung von Verzicht und

⁴⁷ So Dorothea Heinig: *Die Jagd in Wolframs ‚Parzival‘. Stellenkommentar*, Stuttgart 2012 (*ZfdA- Beiheft* 14), S. 57.

⁴⁸ Heinig (Anm. 47), S. 57.

Askese Bilder von immaterieller, metaphysischer Leibeskraft. Für den Rezipienten des Textes erscheint Parzival nun nämlich deshalb als eine Figur, die über unerschöpfliche Kraft verfügt, weil sie ihre Kraft gerade nicht aus dem Stofflich-Materiellen bezieht. Dieser Darstellungsmodus bewirkt eine Sublimierung von Körper und Körperlichkeit.

Solche Evokation von Körperbildern über die maximale Reduktion des Physischen wird innerhalb der erzählten Welt eigens vorgeführt. In der Blutstropfen-Szene (Buch VI) nämlich sind es gerade einmal drei Blutstropfen im Schnee, die genügen, um für Parzival das Bild seiner geliebten Frau entstehen zu lassen (282,21–283,17).

Dabei fällt auf, dass der Wechsel des Darstellungsmodus in Buch IV mit einer Umcodierung des Körperbilds einhergeht: Während der Aktionsmodus Hunger-Sättigung, der im zweiten Buch mit Herzeloyses Drachentraum eingeführt wird, ein Herrscherbild evoziert, das stets (auch) negativ konnotiert ist (Sündenthematik), erzeugt der Aktionsmodus des Gebens und Teilens ein durchweg positives Herrscherbild. Veranschaulichen lässt sich dies z. B. an der Szene, in der Parzival Nahrung zum ersten Mal teilt: dem Brot-Teilen mit Condwiramurs auf Pelrapeire (Buch IV). Das Teilen des Brots erinnert hier an die Eucharistie, an die Einkörperung der am Mahl Beteiligten in die christliche Gemeinschaft. Zwar ist das christliche Abendmahl hier nicht explizit als Deutungsrahmen markiert, dafür aber ist die Szene in einen Handlungszusammenhang eingefügt, der frappante Ähnlichkeiten mit einer biblischen Erzählung aufweist, der Erzählung nämlich von der Speisung der Fünftausend (Mark. 6,31–44; Mat. 14,13–21; Luk. 9,10–17; Joh. 6,1–15).⁴⁹ Über diese Strukturanalogie wird der heilsgeschichtliche Kontext implizit aufgerufen: Ebenso wie Jesus am Ufer des Sees von Tiberias von einer hungernden Volksmenge umgeben ist, trifft Parzival in der am Wasser gelegenen Stadt Pelrapeire auf eine große Ansammlung hungerleidender Menschen (u.a. 183,5; 183,19). Ebenso wie in der biblischen Erzählung eine Figur erscheint, die über spärliche Lebensmittel verfügt – nämlich über fünf Gerstenbrote und zwei Fische, die der Menge zum Verzehr angeboten werden (Joh. 6,9) –, treten hier die beiden Onkel der Königin Condwiramurs auf, die ihre, in einem Jagdhaus außerhalb der Stadt lagernden, Vorräte zur Verfügung stellen (190,9–24). Ebenso wie in der biblischen Erzählung Jesus seine Jünger dazu auffordert, die Nahrung an die

⁴⁹ Auf diesen Bezug hat in der Forschung soweit ich sehe bislang lediglich Siegrid Schmidt hingewiesen (vgl. Siegrid Schmidt: *Die Speisung des Grals und Lämmerschlings Hochzeitsmahl. Varianten der Rhetorik des Genusses in mittelhochdeutscher Epik*, in: *Rhetorik des Genusses*, hg. von Lothar Kolmer, Berlin/Wien 2007 [*Salzburger Beiträge zu Rhetorik und Argumentationstheorie* 3], S. 124–141, hier S. 138).

Hungernden auszuteilen (Mat. 14,19; Luk. 9,16; Mark. 6,41),⁵⁰ veranlasst Parzival die Königin dazu, die Güter an die Burgbewohner zu spenden (191,4). Und ebenso, wie die Menschenmenge durch die aus Jesus' Hand empfangenen, spärlichen Speisen gesättigt zu werden vermag, werden die Bewohner Pelrapeires durch die Nahrungsmittelgaben vor dem Hungertod bewahrt (191,8).

Die Ausführungen zeigen: Wenn auch das Abendmahl als Deutungsrahmen für die Mahlszene bei der ersten Begegnung zwischen Parzival und Condwiramurs auf Textebene nicht explizit markiert ist, so klingen im Akt des Brot-Teilens durch die Einbettung der Szene in einen Handlungszusammenhang, der den biblischen Kontext aufruft, doch heilsgeschichtliche Bedeutungsdimensionen an. Die durch die Strukturanalogie zur biblischen Erzählung freigesetzten semantischen Potenziale wirken an der Codierung von Parzivals Körperbild mit, indem sie ihn, wenn auch unschwellig und andeutungsweise, im Lichte des Heilsbringers erscheinen lassen.⁵¹

Zusammenfassend lässt sich sagen: Sowohl die *descriptio* von Parzivals Körper durch die Figuren des Textes (Akteure innerhalb der erzählten Welt / Erzähler) als auch die Konstruktion von Körperbildern anhand der Nahrungsthematik arbeiten der Inszenierung einer extremen Erscheinung zu. Während sich jedoch Parzivals Körper für die Figuren des Textes durch absolute Schönheit und höfische Idealmaße auszeichnet, bringt die Darstellung seines Nahrungshandelns Körperbilder hervor, die den Richtwert der *māze* unablässig über- bzw. unterschreiten (wahrnehmbar für den Rezipienten des Textes). Für diese Ebene des Textes ist entscheidend, dass Parzivals Nahrungshandeln von dem Moment an, wo er seinen Dienst auf Pelrapeire antritt (Buch IV), von Solipsismus in Altruismus umschlägt und dass dieser Wechsel des Handlungsmodus mit Umcodierungen des Körperbilds einhergeht. Zwar wirken beide Aktionsmodi an der Hyperbolisierung der Parzival-Figur mit, indem sie Bilder eines potenten, übermächtigen Körpers produzieren; während der Modus des unmittelbaren Nehmens jedoch stets mit ambivalenten Konnotationen verbunden ist (Christusanalogien, Sündenthematik), geht der des Gebens und Teilens mit einer Sublimierung des Körperlichen (Verzicht, Askese) und einer Positivierung des etablierten Herrscherbilds (Christusanalogien) einher.

Wenn die Forschung Parzivals Nahrungshandlungen als Elemente im Text interpretiert, an denen sich eine ‚Entwicklung‘ des Protagonisten vom *tumben*, unkultivierten Knaben im Wald zum vollkommenen Ritter und Gralsherrscher ablesen lässt, dann richtet sie den Blick auf die Darstellung der Figur innerhalb der erzählten Welt. Auf metaphorischer Ebene jedoch trägt Parzivals Nahrungs-

⁵⁰ Im Unterschied zu den Evangelien nach Matthäus, Markus und Lukas sind es bei Johannes nicht die Jünger, die die Nahrung austeilen, sondern Jesus selbst (Joh. 6,11).

⁵¹ Etliche weitere Stellen, insbesondere in Buch IV, rufen dieses Bild auf (vgl. hierzu Bleuler [Anm. 1]).

handeln von Beginn an zur Inszenierung seiner einzigartigen Abstammung und damit verbunden seiner Prädestination zur Gralsherrschaft bei, wobei der Einbruch der göttlichen Gnade durch den Wechsel des Handlungsmodus in Buch IV und die damit verbundenen Umcodierungen des Körperbilds auf dieser Ebene des Textes vorbereitet wird (wahrnehmbar für den Hörer/Leser des Textes).⁵²

7 Fazit

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Beobachtungen für die Frage nach der Visualisierung von Körper und Körperlichkeit in literarischen Texten ziehen? – Natürlich könnte man alles auch etwas einfacher sehen und den Standpunkt vertreten: Parzival hat doch, nachdem er mit Jeschute um Ring und Brosche gekämpft hat, einfach Hunger bekommen und etwas gegessen! – Eine solche Ansicht wäre, wie ich finde, durchaus berechtigt. Schließlich kann es sein, dass man als Literaturwissenschaftler im Laufe der Zeit anfängt, Hirngespinnste zu entwickeln. Dennoch möchte ich dagegen halten, dass die Interpretation solcher Textstellen von der Beobachterposition abhängt, die man einnimmt. Für die Beobachter innerhalb der erzählten Welt, die Figuren des Textes, mag es stimmen. Sie sehen: Parzival hat Hunger. Parzival isst. Zugleich aber verfügt ein literarischer Text über inszenatorische Möglichkeiten, Dinge für den Beobachter zweiten Grades, den Hörer oder Leser des Textes, sichtbar zu machen, ohne sie konkret darzustellen. Das konkret Dargestellte steht dann gewissermaßen im Dienst eines Abwesenden, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, das jedoch nicht selbst zur Gegenwart kommt. Im vorliegenden Beitrag ging es mir darum, zu zeigen, dass – wenn man von imaginativer Theatralität in Bezug auf literarische Texte spricht – dies eine Ebene ist, die es zu berücksichtigen gilt.

Sicher: Das Mittelalter verfügt nicht über eine Theaterkultur, wie wir sie heute kennen; das heißt aber noch lange nicht, dass es nicht meisterhaft über inszenatorische Gestaltungsformen verfügt hätte, wie sich an Wolframs *Parzival* zeigen lässt. Wolfram entwirft anhand des alimentären Bereichs Vorstellungsräume, imaginäre Bühnen, auf denen Bilder von Parzivals Körper und seiner Körperlichkeit aufscheinen, die die konkreten Beschreibungen seines Körpers unablässig transzendieren. Es sind solche Spannungsverhältnisse über die sich die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit dieser Figur konstituiert. Zugegeben: Wolfram ist mit seinem Drang zur Innovation kein typisches Beispiel fürs Mittelalter, kulturelle Potenziale scheinen hier auf.

⁵² Es wäre nun Aufgabe zukünftiger Forschung, zu prüfen, inwiefern sich anhand anderer körperlicher Tätigkeiten und Verrichtungen der Parzival-Figur (Kampf, Fortbewegung im Raum) ähnliche Beobachtungen machen lassen.