

Interpretationen

Mittelhochdeutsche
Romane und Heldenepen

Herausgegeben von
Horst Brunner

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Wolfram von Eschenbach: *Titurel*

Von Volker Mertens

Zu den rätselhaftesten Werken des deutschen Mittelalters gehört Wolframs *Titurel*. Das beginnt bei der Bewertung der Überlieferung und endet bei der interpretierenden Einordnung in die Literatur- und Geistesgeschichte: eindeutige Antworten sind oft nicht möglich. Im Kontrast dazu steht die Faszination, die der Text ausgeübt hat und ausübt: immer wieder findet sich neben skeptischen Stimmen Hochschätzung, ja höchster Preis von Karl Müllenhoff (»das Höchste in mittelhochdeutscher Poesie«)¹ bis zu Hugo Kuhn (das »genialste Stück deutscher Literatur im Mittelalter«).² Eine Annäherung an den Text soll im Gang durch die verschiedenen Problemkreise unternommen werden.

Überlieferung. In der Münchener Parzival-Handschrift G (Cgm 19) aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind 164 Strophen eines epischen Gedichts überliefert, das nach dem Namen der zuerst auftretenden Person, dem Gralskönig Titurel, nach mittelalterlicher Übung bis heute so genannt wird. Die Strophen verteilen sich auf zwei Handlungsblöcke: das sogenannte erste Fragment (131 Str.) und das zweite (39 Str.). Im *Ambraser Heldenbuch* (H, Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. Ser. nova 2663), erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts für Kaiser Maximilian I. geschrieben, aber auf die Überlieferung des 13. Jahrhunderts zurückgehend, stehen 68 Strophen des ersten Fragments, und die Bruchstücke einer Handschrift aus der Zeit um 1300 (M, München, Univ.-Bibl., 8° Cod. Ms 154) enthalten aus dem gleichen Bereich 46 Strophen. Die letztgenannten Überliefe-

1 Zit. nach: Bumke (1991) S. 287.

2 In: *Annalen der deutschen Literatur*, hrsg. von H. O. Burger, Stuttgart 1952, S. 166.

Träger bieten einen stilistisch abweichenden Text und außerdem elf (6+5) neue Strophen. Welche Redaktion eine Neubearbeitung (womöglich des Autors selbst) darstellt, welche ursprünglich ist, kann bei der Überlieferungslage nicht geklärt werden. Jedenfalls nahm in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts Albrecht die HM-Redaktion zur Grundlage seines *Jüngerer Titurel*. In diesem Werk hat man noch wenige weitere ›echte‹ Wolfram-Strophen finden wollen, hinzu kommt eine Strophe auf dem Vorsatzblatt der Wiener Handschrift des *Jüngerer Titurel* (A, Österr. Nationalbibl. 2675), die mit einer Melodie überliefert ist, nach der man die beiden ›Titurele‹ vorgetragen haben könnte. Daß Melodie und Text von Wolfram stammen, ist möglich, aber unbeweisbar.

Inhalt. Die überlieferte Dichtung erzählt Folgendes: 1. Der alte Gralkönig Titurel übergibt die Herrschaft seinem Sohn Frimutel, der fünf Kinder hat: Anfortas, Trevrezent, Repanse de schoye, Schoysiane und Herzeloide. Schoysiane heiratet Herzog Kyot von Katelangen, sie stirbt bei der Geburt der Tochter Sigune. Da Kyot mit seinem Bruder der Welt entsagt, wird sie von ihrem zweiten Vaterbruder, Tampunteire, aufgenommen und wächst zusammen mit dessen Tochter Condwiramurs auf. Herzeloide wird mit König Kastis verheiratet, dieser stirbt jedoch vor dem Vollzug der Ehe. Nach dem Tod ihres Onkels wächst Sigune bei Herzeloide zu einer schönen Frau heran. Bei der Hochzeit ihrer Tante mit Gahmuret lernt sie dessen Knappen Schionatulander kennen, Enkel des Gurnemanz, Sohn der Mahaute. Zwischen ihm und Sigune entsteht eine junge Liebe, die sich in einem ausgedehnten Gespräch über die Eigenart der Liebe artikuliert. Ihre Liebeshingabe bindet Sigune an die ritterliche Bewährung Schionatulators, dieser begleitet daraufhin Gahmuret bei seinem Orientfeldzug. Unterwegs kommt es zu einem Gespräch zwischen Gahmuret und Schionatulander über dessen Liebe, währenddessen spricht Sigune mit

Herzeloyde. Da sowohl sie wie Gahmuret die Liebe billigen, darf sie jetzt öffentlich werden.

2. Sigune und Schionatulander reisen gemeinsam und haben ihr Zelt auf einer Waldlichtung aufgeschlagen. Der junge Mann hört einen Jagdhund, fängt ihn und bringt ihn Sigune. Der Hund Gardevias trägt ein kostbares Halsband und eine edelsteinbestickte, zwölf Klafter lange Leine; auf beidem steht eine Inschrift: die Königin Clauditte liebt seit ihrer Kindheit Herzog Ehkunat; als die Herrschaft an sie fiel und sie einen Mann nehmen sollte, wählte sie ihn und schickte als Liebeszeichen den Hund mit der Leine. Sigune liest die Inschrift; als sie die Leine von der Zeltstange losbindet, um den Schluß zu lesen, reißt der Hund sich los, die Leine schürft Sigunes Hände auf. Schionatulander kann den Hund nicht wieder einfangen, Sigune aber muß das Ende der Geschichte auf der Leine erfahren, so daß sie dem Freund für das Zurückbringen der Leine die Hingabe verspricht. Schionatulander bricht auf.

3. Die umstrittene Wiener Strophe ist eine Sigunenklage: auf einer Linde sitzend, klagt sie um den edlen Helden (Schionatulander).

Form. Die Form der vierzeiligen Langzeilenstrophe ist als Weiterentwicklung der Nibelungen- und Kudrunstrophe zu deuten. Im als sicher voraussetzbaren Gesangsvortrag war die weitgehend freie Füllung eines Rahmens zu realisieren, der aus 1. Achtheber, 2. Zehnheber, 3. Sechsheber, 4. Zehnheber besteht – bei den Langzeilen mit Zäsur nach dem vierhebigen Anvers mit weiblicher (klingender) Kadenz, die auch für die Abverse gilt. Damit stellt sich der *Titurel* formal zur strophischen Heldenepik, für ein Werk mit arturisch-höfischem Stoff ein singulärer Grenzübertritt von ähnlichem Signalwert wie der in Frankreich schon früher erfolgte Übergang zur Prosa im Gralroman: dort die Annäherung an heilsgeschichtliche Chronistik, hier an die ›Vorzeiterzählung‹ mit heldischem Untergang und katastrophischem Ende wie im

Nibelungenlied. Der *Titurel* bezieht sich vor allem im ersten Fragment auf die ›Vorzeit‹ des *Parzival*.

Heldenepische Vorausdeutungen signalisieren das tödliche Ende von Schionatulanders Fahrt, das damit dauernd präsent ist, ohne daß es auserzählt werden muß: wie im *Nibelungenlied* z. B. ist das Erzählziel stets gegenwärtig. Zu den gattungstypischen Formeln gehört auch der topische Preis der Figuren, das Lob des ruhmvollen tapferen Helden und der Frauenschönheit, der hier wie in der Heldenepik die Außerordentlichkeit der Akteure und damit die Fallhöhe in der Katastrophe auszeichnet. Paradoxaerweise wird jedoch gerade das kämpferische ›Heldenleben‹ erzählerisch ausgespart und statt dessen die Geschlechterliebe, das klassische Thema des höfischen Romans, noch weit über seine traditionelle Rolle hinaus in den Vordergrund gestellt. Die langen Zeilen mit den weiblichen Kadenzten, die unregelmäßige Füllung, die keine starre Rhythmisierung erlaubt, nähern die gebundene Sprache der (im Mittelalter auch sangbaren) Prosa an. So steht das Werk zwischen der einfachen Prosa, dem *sermo humilis* der christlichen Heilsbotschaft, und dem »anstößigen Laien-Sang(versepos)« (*cantus obscenus laicorum*), wie Otfried von Weissenburg die adligen Heldenlieder genannt hat.³ Die Erzählung spannt, anders als in der heilsgeschichtlichen Prosa der Gralromane, auch anders als im *Parzival*, keinen transzendenten Horizont für das Geschehen, sondern bleibt in der Dieszeitigkeit der Heldenepik.

Sprachlich führt das komplizierte Strophenschema zu einem manieristischen Formalismus, in dem Alliterationen und Annominationen (Variationen des Wortstamms) zu einem verrätselnden Sprachspiel beitragen, das semantisch schwer entschlüsselbar wird. Im musikalischen Vortrag erzeugt das eine assoziative, nicht analytische Rezeption: Begriffe und Vorstellungen tauchen in Relationen ein, die sich einer Fixie-

³ Ad Liutbertum Z. 7 bei *Oswald von Wolkenstein, Evangelienbuch*. Ausw., Ahd./Nhd., hrsg., übers. und komm. von Gisela Vollmann-Profe, Stuttgart 1987, Komm. S. 209.

zung entziehen. Der schwere Prunk der Sprache korrespondiert dem Stil der Melodie, die ein rezitatives Modell mit feierlich-dekorativen Melismen verbrämt, beide finden auf der Inhaltsseite ihre Entsprechungen in der Pracht der mit glänzenden Edelsteinen auf vierfarbiger Seide bestickten Hundeleine von 22 Metern Länge: ein irrales Gebilde, dessen Inschrift ähnlich dekorativ und schwer entzifferbar gewesen sein mochte wie die Sprachform der Erzählung selbst. Gerade indem Wolfram eine so stark vortragsbezogene Gestalt wählte, gab er sein Werk frei für eine Mehrzahl assoziativ fundierter Auffassungen.

Daneben kann die heldenepische Form die Annahme stützen, daß kein Erzählkontinuum geplant war, sondern nach Art der nordischen Szenenlieder (deren Pendants im Deutschen nicht erhalten sind) Ausschnitte aus einem größeren epischen Zusammenhang vorstellt, der hier nur der *Parzival* gewesen sein kann: 29 der 32 genannten Personen sind von dort bekannt, dazu eine Person aus dem *Willehalm*, nur das Spiegel-Paar der Liebenden, Clauditte und Ekhunat, ist neu eingeführt. Die Möglichkeit, Geschichten von Nebenfiguren auszuerzählen, gehört zu den Konstituenten der erzählenden Gattungen von der Antike über das frühe Christentum (Apokryphen) bis zur lateinischen und volkssprachlichen Epik des Mittelalters – sie wird eine der epischen Leitvorstellungen des 13. Jahrhunderts, und Albrecht wird ihr im *Jüngeren Titarel* noch weiter folgen.

Wolfram nutzt die Möglichkeiten, die ihm sein formales Grenzgängertum gibt, zur Erzeugung einer Spannung zwischen höfischem Stoff und heldenepischem Erzählgestus, deren Sinn entschlüsselt werden muß: Demonstriert sie die Untergangsperspektive der höfischen Werte, ist deren Beschwörung im Helden- und Frauenpreis tragisch oder ironisch? Ist die dargestellte Welt ohne Transzendenz eine Diagnose der adligen Wertewelt, eine implizite Kritik des Diesseitsoptimismus der höfischen Literatur?

Quellen. Der *Titurel* gehört zum Gralsstoff, die Grundzüge der Haupthandlung sind im *Parzival* vorgegeben. Die Anregung für die Sigunegestalt nahm Wolfram von Chrétien de Troyes: im *Conte du Graal* begegnet Perceval seiner Cousine, die ihren toten Freund in den Armen hält. Aus Chrétiens Verwandtschaftsbezeichnung *cosine* (V. 3600) hat Wolfram im Zuge seiner exzessiven Namengebungstendenz den Eigennamen Sigune gemacht. Schionatulander ist im *Parzival* der Name des Getöteten, er könnte aus der Ritterliste im *Erec* stammen (Ganatulander; V. 1690). Wolfram hat gegenüber Chrétien die Begegnungen auf vier ausgebaut und Sigune einen biographischen Hintergrund gegeben: Die Tochter von Schoysiane und Kyot wurde von Herzeloyde erzogen, in ihrer beider Dienst hat Schionatulander auf der Suche nach einer Hundeleine durch Orilus den Tod gefunden, sie hat ihm die Liebeshingabe vorher versagt (*Parzival* 141,8 ff.; 805,3 ff.). Die Gralsgenealogie ist im *Parzival* in der zweiten Sigune-Begegnung (251,1 ff.) und im Trevrezent-Gespräch (477,1 ff.) dargestellt. Neu ist die Verbindung Schionatulanders mit Gahmuret; weil mit einer nicht erhaltenen französischen Gahmuret-Quelle gerechnet werden kann,⁴ könnte von dort auch die Suche nach der Hundeleine stammen. Die Aussendung nach einem bestimmten Gegenstand als Liebesprobe ist ein universelles Motiv im Märchen und im französischen und deutschen Artusroman, so in bezug auf ein ähnliches Requisit (Maultierzaum) in der französischen *Mule sanz fraïn* und in Heinrichs von dem Türlin *Crône*. Es ist also durchaus möglich, daß Wolfram aufgrund bekannter Motive die Handlung selbst arrangiert hat. Die Herkunftsbezeichnung Schionatulanders, des »Dauphins von Grasivaudan« (*talfin ûz Grâswaldân*), weist auf das französische Herrschergeschlecht der Grafen von Vienne, auch der Name der Mutter Mahute – Mathilde ist dort nachgewiesen, andere Namen könnten aus Katalonien (Sigunes

4 Bumke (1991) S. 160 f.

Vater: Kyot von Katelangen) stammen (vgl. Passage): auch das sind Indizien für eine (?) französische Quelle. Im Unterschied zum *Parzival* und *Willehalm* verweist Wolfram im *Titurel* nicht auf Vorlagen: das entspricht dem formalen Bezug auf die Heldendichtung, die ebenso selbstverständlich das Erzählte als historisches Geschehen hinstellt, das nicht durch schriftliche Zeugnisse beglaubigt werden muß. Wolfram erhebt seine eigene Gralserzählung, den *Parzival*, in den Status der *alten maeren* (vgl. die Anfangszeile des *Nibelungenliedes*), deren Wieder- und Weitererzählung keiner Rechtfertigung bedarf. Im Spannungsfeld von Fiktionalität und Historizität behauptet der *Titurel* eine aus der Fiktionalität abgeleitete Meta-Historizität – während im *Parzival* noch ironisch damit gespielt wurde, gibt es in der realen Heillosigkeit der *Titurel*-Welt diese Möglichkeit für Distanzsetzung durch Ironie nicht.

Fragmentcharakter. Die jüngeren Interpretationen⁵ gehen von einer inneren Logik des Fragmentarischen aus, sei es, daß der Autor den Torsocharakter beabsichtigt oder die Bedingungen so arrangiert habe, daß er notwendiges Resultat sein mußte; nur Mohr⁶ glaubt an Zufall und äußere Ursachen für den Fragmentcharakter.

Es gibt Indizien, die eben dafür sprechen – so die Weiterarbeit am Text (durch Wolfram selbst?) in der Ambraser und Münchener Handschrift, die Benennung Schionatulanders als Helden der Geschichte (*dirre âventiure ein herre*; 39,4) – die allerdings auch die präexistente Geschichte meinen kann, aus deren Gesamtheit die Fragmente Ausschnitte gestalten. Die Unterschiedlichkeit in der Gestaltung – zuerst Familiengeschichte, dann drei größere Dialoge, im zweiten Fragment szenisches Erzählen mit allegorischen Implikationen – fast ohne erzählerische Handlungsentfaltung spricht wohl eher gegen einen geplanten und dann nicht mehr ausgeführten

5 Wyss (1974), Wehrli (1974), Haug (1980), zuletzt Ruh (1989).

6 Wolfram von Eschenbach, *Titurel*, hrsg. von W. Mohr, S. 111 ff.

Erzählzusammenhang. Die Möglichkeit, daß ›Heldenballaden‹ aus dem Sigunen- (und Schionatulander-)Leben geplant waren, von denen zwei in noch vorläufiger Form ausgeführt wurden, von deren geplanter dritter (*Sigunes Klagelied*) nur die eine Wiener Strophe entstand, ist als Möglichkeit zu erwägen. Der vorliegende Text würde dann die geplante Gestalt im wesentlichen, wenn auch nicht in der endgültigen Form, repräsentieren, und die Phänomene von Diskontinuität und Offenheit, die Rätselhaftigkeit, die Lösungen sowohl geradezu provoziert wie verhindert, wären vom Autor intendiert.

Bezug zum Parzival. So offensichtlich dieser Bezug ist, so schwer ist er zu deuten. Daß Wolfram lediglich ein Parallelwerk bieten wollte, den Doppel-Gral-Roman von Parzival und Gawan zu einem Tripel-Roman mit Schionatulander erweitern (wie man bei Chrétien an einen Quadrupelroman um Girflet und Kahedin gedacht hat), ist gewiß auszuschließen: warum dann die neue Form? Oder sollte dem Männer-Roman *Parzival* ein Frauen-Roman *Sigune* an die Seite gestellt werden, wofür die Darstellung von Sigunes Abkunft und Aufwachsen im ersten Fragment (und die Klagestrophe) sprächen? Die heldenepische Form reflektierte dann eine Auffassung des *Nibelungenliedes* als Kriemhilt-Lied und bezöge auch die (nicht erhaltene) *Ur-Kudrun* als Referenztext mit ein. Schließlich verkörpert *Sigune* in der Liebesgalerie von vierzehn Paaren im *Parzival* das tragische Extrem, an dem die Problematik der höfischen Frauenrolle zwischen Anspruch auf Gestaltung des sozialen Umfelds (Dienstforderung) und Opfersituation (reale Einflußlosigkeit) exponiert werden konnte. Das könnte als Entfaltung einer im *Parzival* eher verdeckten Perspektive verstanden werden: Condwîrâmurs Leiden während Parzivals Selbstverwirklichungsfahrt sind dem Erzähler keine Einlassung wert – sie selbst ›sollte böse sein, aber kann es nicht‹ (801,9). Wird dadurch die männliche Dominanz im *Parzival* fragwürdig,

wird gezeigt, auf wessen Kosten sie geht? Sigune wäre dann als im konventionellen Minnedienst-Schema befangene Täterin und als Liebende Opfer. Ist damit der *Titurel* ein »Anti-Parzival«, der die Heilsmöglichkeit im Rahmen einer ritterlich-patriarchalischen Gesellschaft verneinte? Dann wäre die Form sprachliches Äquivalent dieser Absage an den Heilsoptimismus der höfischen Romane – an die Vorbildlichkeit ihrer Sozialstruktur ebenso wie an die Gattung.

Themenkomplexe. Die Erzählung beginnt mit der Abdankungsrede des alten Gralskönigs, des Urgroßvaters der Heldin. Die genealogischen Bezüge, die im *Parzival* eine herausragende Rolle spielten, sind auch hier durch die Spitzenstellung als Bezugspunkt vorgegeben. Sigune gehört (wie Parzival) zur vierten Generation des Gralsgeschlechts in unmittelbarer Abstammungslinie. Das impliziert (nach dem vom *Parzival* gegebenen Vorverständnis) ihre »Aufrichtigkeit« (*triuwe*) als Erbtugend und ihre Erwählung zu Freude und Leid in besonders hohem Maße. Schionatulander gehört demgegenüber wie Gahmuret (beider Mütter sind Schwestern) zur Mazadansippe, die durch Kriegerum und Liebeserobung ausgezeichnet ist. Die Herrschafts- und Translationsproblematik, die die Voraussetzung der *Parzival*-Handlung bildet, wird ebenfalls thematisiert: stellvertretend an Sigune, die ihre Herrschaftsrechte in Strophe 165 als gegeben ausspricht; Schoysiane stirbt bei der Geburt Sigunes, ihr Mann entsagt mit einem seiner Brüder der Herrschaft, die anscheinend vom dritten Bruder ausgeübt wird. Die Ehen sind durchwegs »asymmetrisch«: höherstehende Frauen heiraten oft Männer von niederem Rang, als Herrscherinnen können sie sich nicht durchsetzen (Herzeloide, Condwîrâmurs; von Sigune wissen wir es nicht). Todesfälle führen zu Gefährdungen bei der Herrschaftstranslation: Der Mann Herzeloides stirbt vor dem Beilager, sie heiratet später Gahmuret, der bald im Kampf fallen wird. Auch die Söhne des Gurnemanz, des Großvaters Schionatulanders,

werden (so wissen wir aus dem *Parzival*) im Kampf fallen. Das Thema des vorzeitigen Todes ist also von Beginn an vorgegeben, er betrifft sowohl Männer wie Frauen. Die Familienzugehörigkeit, die im *Parzival* dem Helden Herrschaft und Gralsheil bestimmte, prädestiniert hier die frühe Todesbestimmung.

Die wahre, aufrichtige Liebe, die Titurel seinen Nachkommen als hohen Wert vorgibt (*wäre minne mit triuwen*; 4,4), wird gleich in der nächsten Strophe mit dem Tod verbunden: nur mit dem Tode soll sie aus dem Herzen weichen (5,4). Bei der Hochzeit von Herzeloide und Gahmuret verlieben sich Sigune und Schionatulander ineinander. Die Forschung spricht gern von ›Kinderminne‹, aber so jung sind die beiden auch nicht mehr: Schionatulander als Knappe, von dem Sigune Waffentaten erwarten kann, wird nicht jünger als fünfzehn sein, sie selbst ist geschlechtsreif nach Wolframs Schilderung in Strophe 36. Der gelegentlich gezogene Vergleich mit Flore und Blanscheflur, die einander bereits in der Wiege zu lieben beginnen, greift also fehl. Es ist eine ›erste Liebe‹ zweier Unerfahrener, die in der Liebe noch Kinder sind und Orientierung suchen. Sie nehmen sie aus der Erwachsenenwelt und greifen ihre Formalismen in Sprache und Haltung auf: die gängigen Sprachklischees und das Verhaltensmodell der Dienstminne, das Sigune schon als Fünfjährige verinnerlicht hat: sie will die Ritter, die um ihretwillen kämpfen, mit ihren Puppen belohnen (Str. 30). So schickt sie dann auch Schionatulander am Schluß des ersten Fragments (71,3 f.) auf Bewährungsfahrt in den Orient, im zweiten auf die Suche nach der Hundeleine, und sie bindet, ganz Minnedame, ihre Hingabe an die Erfüllung der Aufgabe. Im *Parzival* klagt sie sich bei der ersten Begegnung an, daß sie Schionatulander die Liebeshingabe verweigerte: sie beschuldigt sich mangelnder Einsicht (*kranker sinne*; 141,20 f.). Die Liebe wird bei aller Stärke des Gefühls von den beiden jungen Menschen im Bann der höfischen Regeln gelebt, und sie scheitert – damit sie zu sich selbst kommen kann, zur inneren

Aufrichtigkeit (*triuwe*), muß sie durch die Katastrophe hindurch. Man wird die Ursache dafür nicht im Charakter der Liebenden suchen, sondern in ihrer Unerfahrenheit – dem großen Thema des *Parzival*, wo Wolfram es außer im aus *tumpheit* versagenden Gralshelden im Bereich der Liebe bei Obilot und – nicht ohne Ironie – bei Parzival und Jeschute und bei seiner Begegnung mit der ebenso unerfahrenen Condwîrâmurs gestaltet hat – bei Jeschute immerhin mit harten Konsequenzen für sie, die sich auch bei Obie als Gefahr abzeichnen. Die Erwachsenen, die um Rat gefragt werden, können nicht helfen, obwohl beide liebeserfahren sind: jede Generation muß gerade auf diesem Gebiet ihre Erfahrungen selbst machen. Daß der tragische Handlungsverlauf, der der Liebesnormierung entspringt, diese Regeln zumindest relativieren, wenn nicht kritisieren soll, ist anzunehmen. Die rhetorische Darstellung der Liebe greift voll ins literarische Typenreservoir: sie ist Krankheit und süßer Schmerz, brütende Trauer und Sehnsuchtsqual. Sigune steht – wie eine Figur aus den Frauenliedern des Minnesangs – abends weinend am Fenster oder an der Zinne. Indem der Leser/Hörer sich der Vertrautheit der Bilder überläßt wie die Liebenden auch, wird er selbst erlebend mit in die Katastrophe hineingezogen.

Ein großer Liebesroman ist der *Titurel* nur im vorausgesetzten, aber nicht erzählten Teil: in der Treue, die Sigune über den Tod hinaus dem Partner bewahrt. Vielleicht genügte ja Sigunes eine Klagestrophe, um eben dieses Wissen beim Rezipienten poetisch zu aktivieren. Die große Lob-Strophe der Liebe (51) bereitet dies vor: *Diu minne hât begriffen daz smal und daz breite. minne hât ûf erde hûs: (und) ze himel ist reine für got ir geleite. minne ist allenthalben, wan ze helle* (»Die Liebe hat alles umschlossen, das Kleine wie das Große. Die Liebe wohnt auf Erden, im Himmel ist sie ein vollkommener Weg zu Gott. Die Liebe ist überall, nur nicht in der Hölle«). Die Liebe auf Erden aber ist, wie die Protagonisten zeigen, eine unerlöste, ihr Signum nicht Feier, sondern Buß-

predigt. Die Umkehr kann aber nicht im Ergreifen des rechten Augenblicks bestehen, wie Wehrli und Ruh meinen. Selbst wenn es ihn in der Erzählung gäbe (etwa zu Anfang des zweiten Fragments, wo sie *unlange* im Zelt lagen) – es bliebe ein Augenblick, und wenn er so lange währte wie das Grottenleben Isoldes und Tristans. Und ebensowenig wie im *Tristan* wird man ›der‹ (höfischen) Gesellschaft die Schuld an der Unvollkommenheit der Liebe geben, die im Diesseits an die geschöpfliche Unvollkommenheit des Menschen gebunden bleibt: im Himmel hingegen ›ist sie ein vollkommener Weg zu Gott«.

Allegorie und Tugendlehre. Der Hund, den Schionatulander fängt und wieder verliert, trägt einen allegorischen Namen: Gardevias – »Achte auf den Weg« (*Hüete der verte*; 143,4) – was sich nicht nur auf seine Aufgabe als Spürhund bezieht, sondern auf die Botschaft, die er als Liebespfand Claudittes bedeutet: *swie ditze sî ein bracken name, daz wort ist den werden gebaere. man und wîp, die hüeten verte schône, die varent hie in der werlde gunst, und wirt in dort saelde ze lône* (»Wenn dies auch nur der Name eines Hundes ist, so paßt er doch auf edle Menschen: Männer und Frauen sollen auf den rechten Weg achten, dann genießen sie auf Erden die Gunst der Welt und im Himmel wird ihnen die ewige Seligkeit zum Lohn«; 144,2–4), heißt es auf der Leine. Sowohl die Geberin, Clauditte, als auch der Beschenkte achten auf den rechten Weg (151,4; 153,4). Wie dieser jedoch aussieht, ist auf dem von Sigune gelesenen Teil der Leine nicht gesagt: der rechte Weg ist (noch) eine Leerformel. Sigune will deshalb wissen, wie die Leineninschrift weitergeht, sie hält die dort zu erwartende Lebenshilfe für das Wertvollste auf dieser Welt, mehr wert als ihre Herrschaftsansprüche auf Katelangen (165,1 bis 165,4). Da es sich bei der Geschichte von Clauditte und Ehkunat um eine vorbildliche Liebesgeschichte handelt, die der eigenen ähnelt (freie Wahl des Partners ohne Mitwirkung der Landherren), bezieht sie die Lehre besonders auf ihre

eigene Zukunft: sie will durch die Lektüre ihren eigenen Weg kennenlernen. So gesehen, ist ihre Forderung verständlich und berechtigt – und es wird auch ihr eigener Weg sein, den sie kennenlernt, nur anders, als sie glaubt: nicht durch das Befolgen von Lehren (das tut sie ja die ganze Zeit), sondern durch die Erfahrung der Katastrophe, des Partnerverlusts durch eigene Schuld, wird sie zur wahren, aufrichtigen Liebe gelangen. Nicht der allegorisierte Hund, sondern der reale, bei dessen Suche ihr Geliebter den Tod findet, leitet sie auf den richtigen Weg.

Sigune, die sich dem Erleben nicht öffnen wollte, sondern sich an Lehren und Regeln hielt, wird gegen ihre Absicht in die Todeserfahrung geführt, die ihr wahres Wesen offenbart: die höchste Treue. Sigune wird in ihrer Neugier, ihrem Wissenwollen, zum Abbild Evas, die mit dem Wissen den Tod für sich und Adam wählte, damit aber zugleich die Erlösung (Gottfried von Straßburg vergleicht V. 18162 ff. Tristan und Isolde ausdrücklich mit Adam und Eva). Ob Sigunes Schuld am Tode Schionatulanders als eine solche heilbringende Schuld (*felix culpa*) wie die der Stammeltern angesehen werden darf, ob Tod und Leid (wie Wehrli interpretiert) durch die Liebe aufgehoben werden, hängt davon ab, in welchem Maße man die Perspektive der Sigune-Szenen des *Parzival*, wo sie zur Liebesheiligen wird, für den *Titurel* auch ideologisch voraussetzen darf.⁷ Wenn wir davon ausgehen, was der vorliegende Text bietet, so wird (auch unter Einbeziehung der Wiener Klagestrophe) der Tod nicht gedeutet, seine Bewertung bleibt offen, Aufgabe für den Hörer/Leser, der den Sinn selbst konstituieren muß und ihn ebensowenig aus Geschriebenem erfahren kann wie Sigune selbst. Insofern ist der *Titurel* die Negation des Artusromans, wo Held und Hörer/Leser die gleiche Erfahrungsreise mit dem gleichen Sinnziel machten – hier läßt der Autor beide auf der gemeinsamen Suche allein, ohne den Sinn vorzugeben. Ob *leit* und

⁷ Haug, S. 530.

triuwe als Werte bleiben⁸ oder ob sie nur untaugliche Attrappen sind, die grausame Realität des Todes zu kaschieren, das zu entscheiden, bleibt jedem selbst aufgegeben.

»*Dekonstruktion*«. Mit dem Schlagwort »Dekonstruktion«⁹ wird eine Haltung bezeichnet, die einen Text nicht auf einen bestimmten Sinn, auf ein Ziel hin liest und deutet, sondern akzeptiert, daß er kein fixiertes oder fixierbares Sinnangebot bietet. In der überlieferten Form ist der *Titurel* so ein Text, dem nur eine »dekonstruktivistische« Lektüre gerecht wird. Zwischen einer ästhetischen und transzendentalen Negativität, einer letztlichen Harmonisierung unter dem Zeichen des *triuwe*-Werts, einer Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit auf der Basis des Liebes-Preises in Strophe 51 sind viele Lektüren möglich, und man darf vermuten, daß Wolfram eben das wollte. Eine mögliche Sinnggebung des Sigune-Lebens hatte er im *Parzival* gegeben – sie war nicht sein letztes Wort dazu: im *Titurel* zeigt er, daß es »letzte Worte« nicht geben kann.

8 Wie Haug, S. 553, meint.

9 Zum Begriff der Dekonstruktion vgl. *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, mit einer Einf. hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 1990. Hier v. a. die »Einleitung« von Engelmann und der Text von J. Derrida, »Die différance«, S. 76 bis 113. Engelmann hält die Übertragung des Dekonstruktionsbegriffs von der Philosophie auf alle Gebiete der Texte (auch unter dem erweiterten Textbegriff) für legitim (S. 30). Eine Auseinandersetzung mit dem philosophischen Konzept ist an dieser Stelle nicht möglich.

Literaturhinweise

Ausgaben

- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Titurel. Hrsg. von Karl Lachmann. Berlin 1926. [Dieser Text auch bei Walter Johannes Schröder / Gisela Hollandt (Hrsg.): *Wolfram von Eschenbach*. Willehalm und Titurel. Darmstadt 1971.]
- Titurel. Lieder. Mhd. Text und Übers. Hrsg. von Wolfgang Mohr. Göppingen 1978. [Mit grundlegendem Nachw.]
- Heinzle, Joachim: Stellenkommentar zu Wolframs ›Titurel‹. Tübingen 1972. [Mit Abdruck des gesamten handschriftlichen Materials.]
- Wolfram von Eschenbach: Titurel. Abbildungen sämtlicher Handschriften mit einem Anh. zur Überlieferung des Textes im ›Jüngeren Titurel‹. Hrsg. von Joachim Heinzle. Göppingen 1973.
- Passage, Charles E.: Titurel. *Wolfram von Eschenbach*. Transl. and Studies. New York 1984.

Forschungsliteratur

- Vgl. die ausführliche Bibliographie bei Bumke: *Wolfram von Eschenbach*. S. 289–292.
- Bumke, Joachim: Titurelüberlieferung und Titurelforschung. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 92 (1973) S. 147–188.
- *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart 1991. (Sammlung Metzler. 36.) S. 275–292.
- *Die Wolfram von Eschenbach Forschung seit 1945*. Bericht und Bibliographie. München 1968.
- Haug, Walter: Erzählen vom Tod her. Sprachkrise, gebrochene Handlung und zerfallene Welt in Wolframs ›Titurel‹. In: *Wolfram Studien* 6 (1980) S. 8–24.
- Heinzle, Joachim: Nachlese zum ›Titurel‹-Kommentar. In: *Studien zu Wolfram von Eschenbach*. Festschrift für W. Schröder. Hrsg. von K. Gärtner und J. Heinzle. Tübingen 1989. S. 485–500.
- Mertens, Volker: Zu Text und Melodie der Titurel-Strophe: *Iamer ist mir entsprungen*. In: *Wolfram-Studien* 1 (1970) S. 219–239.

- Mohr, Wolfgang: Zur Textgeschichte von Wolframs ›*Titarel*‹. In: W. M.: Wolfram von Eschenbach. Aufsätze. Göppingen 1979. S. 237–265.
- Ruh, Kurt: Bemerkungen zur Liebessprache in Wolframs ›*Titarel*‹. In: Studien zu Wolfram von Eschenbach. Festschrift für W. Schröder. Hrsg. von K. Gärtner und J. Heinzle. Tübingen 1989. S. 501 bis 512.
- Schmid, Elisabeth: *Dâ stuont âventiur geschriben an der strangen*. Zum Verhältnis von Erzählung und Allegorie in der Brackenseil-episode von Wolframs und Albrechts ›*Titarel*‹. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 117 (1988) S. 79–97.
- Wehrli, Max: *Titarel*. Opladen 1974.
- Wyss, Ulrich: Selbstkritik des Erzählers. Ein Versuch über Wolframs ›*Titarel*‹-Fragment. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 103 (1974) S. 249–289.