

RESEARCH

Ines Palau

Bild - Macht - Gender

Blicke, Bilder und Geschlechterrollen
in der höfischen Epik



J. B. METZLER

Bild - Macht - Gender

Ines Palau

Bild - Macht - Gender

Blicke, Bilder und Geschlechterrollen
in der höfischen Epik



J.B. METZLER

Ines Palau
Bonn, Deutschland

ISBN 978-3-662-64804-9 ISBN 978-3-662-64805-6 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-64805-6>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2022

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Marija Kojic

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Vorwort

Diese Untersuchung wurde im Sommersemester 2017 an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation eingereicht. Der Text wurde für die vorliegende Druckfassung weitgehend unverändert übernommen.

Diese Dissertation konnte nur durch die langjährige und hochqualifizierte Betreuung von Frau Prof. Dr. Elke Brüggemeyer zu dem werden, was sie jetzt ist. Die wertvollen Leitplanken, die sie meiner Arbeit gesetzt hat, die Tatsache, dass sie mich an ihren exzellenten wissenschaftlichen und breit gefächerten Kenntnissen teilhaben lassen, ihre sehr feine Wahrnehmung zu Details meiner Arbeit und die inspirierenden Gespräche mit ihr haben die vorliegende Arbeit auf eine weitaus höhere Ebene gehoben, als sie es zu Beginn war. Ihr gehört daher mein ganz besonders herzlicher Dank.

Frau Prof. Dr. Karina Kellermann danke ich für ihre aufbauende und positive Unterstützung meiner Arbeit als Zweitgutachterin. Sie war es auch, die mich an die Gender Thematik herangeführt hat. Ihrer Einführung in die Gender Studies noch zu meinen Studiumszeiten habe ich es zu verdanken, überhaupt mit diesem Forschungszweig in Berührung gekommen zu sein. Ihre lebendige und faszinierende Heranführung an die Gender Thematik habe ich als Weichenstellung in meinem wissenschaftlichen und persönlichen Werdegang erlebt, und das Thema hat mich bis zum heutigen Tag nachhaltig fasziniert.

Diese Dissertation konnte auch entstehen, weil mein Vater, Dr. Valentin Palau, immer wie eine starke Säule im Hintergrund meines Lebens stand. Ihm habe ich mein Durchhaltevermögen, meinen positiven Ehrgeiz und die Kraft zu verdanken, die notwendig waren, um neben meiner Berufstätigkeit über viele Jahre hinweg diese Dissertation zu erstellen. Sein Zuspruch und Vertrauen in mich haben zu all dem beigetragen. Auch meiner Mutter, Dagmar Palau, möchte ich

für all ihre Inspiration und Auferbauung danken. Sie hat mich immer wieder mit ihrem warmherzigen Humor aufgemuntert und ihr und der mütterlichen Seite meiner Familie habe ich meine Liebe zur Literatur zu verdanken.

Mein ganz besonderer Dank gilt allerdings meinem Ehemann, Dr. Ştefan Sorin Mureşan. Er ist es, der mich immer wieder herausgefordert hat, wenn ich drohte, zu ermüden. Mit Disziplin und herausragender Expertise hat er mir unermüdlich geholfen, diese Arbeit auch wirklich fertigzustellen. Auch er hat seine Dissertation im Springer Verlag veröffentlicht, daher hat er mir aus seinem reichen Erfahrungsschatz geholfen, diese Studie zu publizieren.

Zuguterletzt möchte ich Gott danken. Ohne ihn gäbe es diese Publikation nicht!

Bonn
im Dezember 2021

Ines Palau

Inhaltsverzeichnis

Teil I Einleitung – Visualisierungsstrategien und Gender in der höfischen Epik	
1	<i>Descriptio</i> und Fokalisierung – Poetische Formen der narrativen Geschlechterdarstellung 3
2	Strategien der Abgrenzung: Der Hof setzt sich in Szene 15
3	Die modernen Strategien der Genderforschung: Judith Butler und die Entlarvung des performierten Geschlechts 19
Teil II Öffentliche Auftritte als Geschlechterinszenierung: Herrscher-Adventus, Empfang, Zweikampf, Jagd und andere öffentliche Ereignisse als Mediatisierung von Männlichkeit	
4	Gahmurets Schaeueinzüge im ‚ <i>Parzival</i> ‘ Wolframs von Eschenbach 35
4.1	Der Herrscher-Adventus – Antike Wurzeln und Christi Wiederkunft 35
4.2	Souveräne Selbstdarstellung: Der Triumphzug nach Patelamunt 39
4.3	Attraktiver Heros oder Gender-Burleske? Gahmurets Ankunft bei Herzeloide 47

5	Heros oder Minneritter? Siegfried-Empfänge im „Nibelungenlied“	55
5.1	Überlagerungen: Germanische Heldenvorstellungen und das höfische Männlichkeitsideal	55
5.2	Narrative bildliche Techniken der Heldendarstellung: Schauräume und Erzeugung von Bildstatik im „Nibelungenlied“	62
5.3	Blicke der Öffentlichkeit auf Siegfrieds Brautfahrt: Zwischen Aufbietung von Macht und drohendem Unheil	65
5.4	Perspektivenwechsel und provokatives Heldenbild: Hagens Blickwinkel. Von männlicher Politik, Einschüchterungsversuchen, Rivalitäten und bedrohlichen Männlichkeitsphantasien	72
5.5	Siegfried und seine Pelze. Die Jagd als Inszenierung animalischer Männlichkeit und Gewalt-Legitimierung des kriegerischen Feudal-Adels	89
5.6	Mit liebenden Augen. Schönheit wie auf Pergament gemalt: Siegfried aus Kriemhiltis Sicht	104
5.7	Siegfrieds und Gunthers Ankunft auf Isenstein. „Ich sehe etwas, was du nicht siehst“: Machtkampf der Geschlechter ...	111
5.8	Die Steigbügelszene. Der optische Betrug: Inszenierung von männlicher Vorherrschaft vor weiblichen Augenzeugen	117
5.9	Macht der Bilder. Kriemhiltis und Brünhilds Vergegenwärtigung des männlichen Körpers: Männlichkeitsphantasien von Frauen mit tödlichem Ausgang	122
5.10	Ergebnisse: „Alle lieben an dir etwas Dunkles“ – der Heros im Prisma der Blicke	126
6	Erec – der gedemütigte Ritter. An die Heilsgeschichte anknüpfende Ankunftsszenen und idealisierte Zweikämpfe	137
6.1	Auf der Suche nach Männlichkeit: Erec und der Blick der Königin	137
6.2	Ankunft in Tulmein. Josef und Maria in Bethlehem: Verschränkung heilsgeschichtlicher Elemente mit der Darstellung von Erec und Enite	149

6.3	Armut und Ehe. Wertewandel im 12. Jahrhundert	155
6.4	Rehabilitation von Männlichkeit: Aggressionsphantasien über den weiblichen Körper und der Zweikampf mit Iders ...	169
6.5	Männlichkeit in der Bewährungsphase: Die Seitenwunde – Erecs Zweikampf mit Guivreiz	182
6.6	Männlichkeit mit sozialem Engagement: Die Auseinandersetzung mit Mabonagrín	187
7	Künstler, Höfling und mystischer Bräutigam: Tristans schillernde Auftritte	197
7.1	Tristan – <i>zwâre, dirre man der ist / ein manlich creatiure</i>	197
7.2	Aller Augen auf Tristan: Begehrte Bildung und das narrative Spiel mit der Außensicht	198
7.3	Ankunft unter besonderen Vorzeichen: Der Hirsch als transzendentes Symbol	204
7.4	Männliche Bewunderung: Tristans inszenierte Vorrangstellung	210
7.5	Blickwechsel zwischen Tristan und Marke. Homophile Tendenzen und effeminierte Züge bei der Darstellung Tristans	213
7.6	<i>Er truoc ciclâdes kleider an</i> – Tristans großer Auftritt am Hof von Irland	234
7.6.1	Männliches Modebewusstsein – Tristan in der Garderobe	235
7.6.2	Die weibliche Anerkennung – Konstruktion männlicher Identität im weiblichen Blick	241
7.6.3	Männer, die es immer falsch machen – Der Truchsess, Tristans lächerlicher Kontrahent	244
7.6.4	Tristan als Kämpfer, Ritter und androgyne Heilsgestalt	247
7.6.5	Brokat – Von höfischen und mystischen Kleiderstoffen	251
7.6.6	Schmuck, Feuer und Eros – Tristan in Brand gesetzt	255
7.6.7	Ikonographie der Krönung	258
7.7	Ergebnisse – Tristans schillernde Identitäten	266

Teil III Literarische Modellierung von Weiblichkeit mit Hilfe der Inszenierung öffentlichen Handelns	
8	Ankünfte von Frauen 273
8.1	Inszenierung weiblicher Zucht – Brünhilds Ankunft in Worms 273
8.2	<i>gevedere schâchblicke</i> – Isoldes Ankunft beim Gerichtsprozess in Weisefort 290
9	Die Damen, das höfische Fest und andere öffentliche Ereignisse .. 307
9.1	Bettphantasien und die Politik der Blicke. Sichtbarmachung von Frauen als Zeichen der Macht eines Hofes 308
9.2	“ <i>ir mîniu magedîn</i> ” – Das Fest zur Ankunft Brünhilds in Worms, Kriemhilds weibliche Gefolgschaft und Körperfragmente 315
9.3	Der freiwillige und der unfreiwillige Kuss – der Mund der Damen und die Instrumentalisierung des weiblichen Körpers 319
9.4	Frauen und das höfische Mahl im ‚Parzival‘. Essen und weiblicher Körper 344
9.5	Gewalt gegen Frauen. Von der Züchtigung bis zum Totschlag 381
10	Alyze und Gyburc – Die Diplomatin und die Kriegerin. Frauenentwürfe im ‚Willehalm‘ 401
10.1	Alyzes Auftritt – Weibliche Idealität und weibliche Verhandlungskraft 402
10.2	Gyburc, Glaubensstreiterin und Minneherrin 414
10.3	Ergebnisse 435
Teil IV Innere Wahrnehmung und Geschlechtsidentität. Die Aufnahme von Sinneseindrücken und ihre Auswertung im Verborgenen – Eine Auswahl an Soliloquien, Meditationen, Visionen und Träumen	
11	Wahrnehmung und Erkenntnis – Die Schulung der äußeren und inneren Sinne, das Bild als Übergriff auf den Rezipienten 441

12	Isolde sieht Tristan und erkennt Eros	455
13	Riwalin sieht Blancheffur und erkennt das österliche Geheimnis	467
14	Marke sieht Isolde und erkennt seine eigene Blindheit nicht	473
15	Herzeloyses Traum und Soliloquium. Ikonographie des apokalyptischen Weibs und der <i>Maria lactans</i>	483
16	Sigune – ein literarisches Triptychon?	517
Teil V Fazit		
17	Geschlechterrollen im Umbruch	547
18	Narrative Techniken bei der Konstruktion von Gendermodellen	555
19	Die Macht medialer Geschlechterbilder. Wahrnehmung, Ikonographie und Gender	559
Literaturverzeichnis		567

Abbildungsverzeichnis

Abb. 4.1	Einholung des Herrschers. Kaiser Konstantin leistet den Stratordienst und führt Papst Silvester auf einem Schimmel nach Rom. Rom, Basilika Santi Quattro Coronati, Oratorium des Hl. Sylvester. Eigene Aufnahme	38
Abb. 7.1	Jona im Leib des Seeungeheuers, Verduner Altar, um 1181. Zur Verfügung gestellt mit freundlicher Genehmigung vom Stift Klosterneuburg. https://www.stift-klosterneuburg.at	203
Abb. 7.2	Jona wird vom Fisch ausgespien (Folio 64). Hortus Deliciarum von Herrad von Landsberg, um 1175. Lizenzfrei nutzbar unter https://www.wikiart.org/de/herrad-von-landsberg/jonas-out-of-the-jaws-of-the-monster . Abgerufen am 30.10.2021	205
Abb. 7.3	Christus und Ecclesia, Frowinbibel (Cod. 4 fol. 69 v.). 11, 12. Jh. Stiftsbibliothek Engelberg (Schweiz). Digital abrufbar von: http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/bke/0004 . Abgerufen am 23.09.2021	249
Abb. 7.4	Wandmosaik von Kaiser Justinian in der Basilika S. Vitale, Ravenna, um 547. Eigene Aufnahme	264
Abb. 7.5	Wandmosaik von Kaiserin Theodora in der Basilika S. Vitale, Ravenna, um 547. Eigene Aufnahme	265
Abb. 8.1	Stifterfigur der Markgräfin Reglindis, Naumburger Dom. © Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bildarchiv Naumburg, Foto: Matthias Rutkowski	295

Abb. 8.2	„Capitolinische Venus“. Rom, 1. Jh. n. Chr. Nach der Vorlage der „Aphrodite von Knidos“ von Praxiteles, 4. Jh. v. Chr. Eigene Aufnahme	296
Abb. 8.3	Stifterfigur der Markgräfin Uta, Naumburger Dom. © Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bildarchiv Naumburg, Foto: Matthias Rutkowski	298
Abb. 9.1	Judas küsst den Herrn. Verduner Altar, um 1181. Zur Verfügung gestellt mit freundlicher Genehmigung vom Stift Klosterneuburg. https://www.stift-klosterneuburg.at	321
Abb. 9.2	Die Königin von Saba. Verduner Altar, um 1181. Zur Verfügung gestellt mit freundlicher Genehmigung vom Stift Klosterneuburg. https://www.stift-klosterneuburg.at	326
Abb. 9.3	Esthers Mahl (Folio 60 verso). Hortus Deliciarum, um 1175. In: Hortus Deliciarum von Herrad von Landsberg. Hrsg. v. Dr. Otto Gillen. Neustadt 1979. S. 53	345
Abb. 9.4	Jesus erscheint den Jüngern und speist mit ihnen (Folio 167). Hortus Deliciarum, um 1175. In: Hortus Deliciarum von Herrad von Landsberg. Hrsg. v. Dr. Otto Gillen. Neustadt 1979. S. 103	348
Abb. 9.5	Tympanon der Galluspforte des Basler Münsters. Jüngstes Gericht, 1150/1170. Gleichnis der törichten Jungfrauen vor der verschlossenen Tür und der klugen Jungfrauen mit brennenden Öllampen vor Christus. Aufnahme zur freien Nutzung von: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Basel-Muenster-Galluspforte-08-Tympanon-gje.jpg . Abgerufen am 23.10.2021	375

- Abb. 10.1 Schutzmantelmadonna aus der Kirche Sogn Gieri bei Rhäzüns im Kanton Graubünden. Malerei des Waltensburger Meisters, etwa 1330. Aufnahme zur freien Nutzung von: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sogn_Gieri_Maria.jpg. Abgerufen am 23.09.2021. Auch in: Armon Fontana: Die Kirchen in Rhäzüns. Nossadunna – Sogn Paul – Sogn Gieri. Kanton Graubünden. Hrsg. v. der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK. Bern 2004. (Umschlagseite) 430
- Abb. 15.1 Das apokalyptische Weib. Bamberger Apokalypse, 11. Jh. In: Die Bamberger Apokalypse. Hrsg. v. Ernst Harnischfeger. Stuttgart 1981. S. 28 im Bilderabschnitt 492
- Abb. 15.2 Das apokalyptische Weib und der siebenköpfige Drache. ‚Liber floridus‘ des Lambert von Saint-Omer, 2. H. 12. Jh., wird in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel aufbewahrt. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, MS 1 Gud. Lat. fol. 69 v – 70, dort S. 34. Digital abrufbar in der Wolfenbütteler Digitalen Bibliothek: <http://diglib.hab.de/mss/1-gud-lat/start.htm?image=00034>. Abgerufen am 11.11.2014 493
- Abb. 15.3 Die apokalyptische Frau (Folio 261 verso). Miniatur aus dem Hortus Deliciarum von Herrad von Landsberg, 12. Jh. Lizenzfrei nutzbar unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman_of_the_Apocalypse_\(Hortus_deliciarum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman_of_the_Apocalypse_(Hortus_deliciarum).jpg). Abgerufen am 30.10.2021 501
- Abb. 15.4 Maria lactans. Bibl. Royale, 30. Evangelistar aus Groß St. Martin, Köln, 13. Jh. In: Theologische Inhalte des Bildes der stillenden Muttergottes (Maria lactans). Hrsg. v. Franz Ronig. Saarburg 1964. Nach S. 164, im Bilderabschnitt S. 1 509
- Abb. 15.5 Maria lactans. Book of Hours, Metz Workshop, ca. 1360, New York, The Morgan Library & Museum, MS M. 88, fol. 151. Illustration von: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/20/77020>. Auch einsehbar in: The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception c. 1340-1400. Hrsg. v. Beth Williamson. Woodbridge 2009. S. 56 510

Abb. 15.6	Maria lactans. Trier, Bistumsarchiv, cod. 407, Missale Metense, 14. Jh. In: Theologische Inhalte des Bildes der stillenden Muttergottes (Maria lactans). Hrsg. v. Franz Ronig. Saarburg 1964. Nach S. 164, im Bilderabschnitt S. 4	511
Abb. 16.1	Die Kreuzabnahme Christi, Verduner Altar, ca. 1181. Zur Verfügung gestellt mit freundlicher Genehmigung vom Stift Klosterneuburg. https://www.stift-klosterneuburg.at	524
Abb. 16.2	Begegnung Parzivals mit Sigune. Aus der Parzival-Handschrift der Landesbibliothek Dresden, Cod. 66, 15. Jh (Ausschnitt). SLUB Dresden / Digitale Sammlungen / Mscr. Dresd. M. 66. https://digital.slub-dresden.de/data/kitodo/parcms_274276038/parcms_274276038_tif/jpegs/00000355.tif.original.jpg . Abgerufen am 02.10.2021	525
Abb. 16.3	Die Beweinung und Grablegung (Folio 151 verso), Miniatur des Hortus Deliciarum. Zwischen 1175 -1195. In: Hortus Deliciarum von Herrad von Landsberg. Hrsg. v. Dr. Otto Gillen. Neustadt 1979. S. 103	526
Abb. 16.4	Begegnung Parzivals mit Sigune. Aus der Parzival-Handschrift der Landesbibliothek Dresden, Cod. 66, 15. Jh (Gesamtansicht). SLUB Dresden / Digitale Sammlungen / Mscr. Dresd. M. 66. https://digital.slub-dresden.de/data/kitodo/parcms_274276038/parcms_274276038_tif/jpegs/00000355.tif.original.jpg . Abgerufen am 02.10.2021	528
Abb. 16.5	Eos und der erschlagene Memnon (Memnon-Pietà). Rotfigurige Schale aus Attika, um 490 v. Chr., gefunden in Capua. Jetzt im Louvre, Paris. Aufnahme zur freien Nutzung von: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eos_Memnon_Louvre_G115.jpg . Abgerufen am 23.09.2021	532
Abb. 16.6	Wurzel Jesse, Relief aus dem St. Peter Dom in Worms. Ungefähr 1488. Eigene Aufnahme	534

- Abb. 16.7 Erschaffung von Adam und Eva, beide im Geäst eines Lebensbaums. Elfenbein Antependium, 12. Jh. Salerno Dommuseum. In: Wenzel, Horst: Herzelojede und Sigune: Mutter und Geliebte. Zur Ikonographie der Liebe im Überschneidungsfeld von Text und Bild. In: Scurie, Helga / Bachorski, Hans-Jürgen (Hg.): Eros - Macht - Askese: Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur. (= Literatur, Imagination, Realität. 14.). Trier 1996, S. 230 535
- Abb. 19.1 Virgin reading while Joseph rocks the Babe. Book of Hours, The Walters Art Museum, Baltimore, W. 290, fol. 69 r.. Buchmalerei 15. Jh. Mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt von The Walters Art Museum, Baltimore. <https://thewalters.org/> 564

Teil I

Einleitung – Visualisierungsstrategien und Gender in der höfischen Epik

Es war seltsam zu denken, daß bis zur Zeit von Jane Austen all die großen Frauen in Fiction nicht nur ausschließlich mit den Augen des anderen Geschlechtes gesehen wurden, sondern auch ausschließlich in ihrer Beziehung zum anderen Geschlecht. Und ein wie kleiner Teil im Leben einer Frau ist das; und wie wenig kann ein Mann darüber wissen, wenn er durch die schwarze oder rosa Brille betrachtet, die sein Geschlecht ihm auf die Nase setzt. Daher vielleicht die seltsame Natur der Frauen in Fiction; die erstaunlichen Extreme ihrer Schönheit oder Schrecklichkeit; ihr Wechsel zwischen himmlischer Güte und höllischer Verderbtheit... (Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein)¹

¹ Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein. S. 92.



Descriptio und Fokalisierung – Poetische Formen der narrativen Geschlechterdarstellung

1

Seit jeher reizt es Autoren, Frauen- und Männerrollen und damit auch die Spannung zwischen den Geschlechtern darzustellen. Über alle Epochen hinweg gehört auch die Darstellung von Männer- und Frauenkörpern zum Höhepunkt des kreativen Schaffens, und das gilt für die Literatur genauso wie für die bildende Kunst. Im Mittelalter waren den Autoren schon Beschreibungsmuster und -techniken für die Darstellung von Mann und Frau, besonders für ihren Körper und ihre Kleidung, vorgegeben. Viele hielten sich an diese Vorgaben, viele aber variierten oder durchkreuzten sie sogar absichtlich. Meine Untersuchung wird sich anhand von Beispielen aus dem ‚*Erec*‘ Hartmanns von Aue, dem ‚*Nibelungenlied*‘, dem ‚*Parzival*‘ und dem ‚*Willehalm*‘ Wolframs von Eschenbach und dem ‚*Tristan*‘ Gottfrieds von Straßburg der komplexen Thematik nähern, wie Genderentwürfe entstehen, mit welchen poetischen Techniken sie vor Augen geführt werden und welche Rolle die erzählten Blicke dabei spielen. Auch die „ästhetische Anordnung und erzählerische Vermittlung von Texten und Inhalten“ sagt etwas über Gender-Rollen aus und soll daher mit berücksichtigt werden.¹

Eine wichtige Grundlage für Personen- und Körperbeschreibungen und damit auch für die Beschreibung der Geschlechterunterschiede in mittelalterlicher Literatur war die aus der antiken Rhetorik übernommene poetische Technik der

¹ Nünning, Vera und Ansgar: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. S. 13.

descriptio. Die *descriptio*,² also die kunstvolle Beschreibung von Orten, Personen und Gegenständen, ist als poetische Technik in den antiken Lehrbüchern zu finden.³ Die mittelalterlichen Autoren konnten sich diese Beschreibungstechnik zum einen durch antike Lehrbücher, zum anderen durch das Studium der antiken Epiker wie Vergil, Statius oder Lucan aneignen.⁴

N. Henkel stellt fest:

Anwendung und Funktion der *Descriptio*-Technik kam dem Mittelalter auf mehreren Wegen zu, einmal über die Rezeption der antiken Lehrbücher, vor allem der Rhetorik „Ad Herennium“, von Ciceros „De inventione“, Horazens „Ars poetica“ und der „Praeexercitamina“ Priscians. [...] Ein zweiter Bereich, aus dem sich die mittelalterliche *Descriptio*-Technik speist, ist das Studium der antiken Epiker.⁵

Die *descriptio* dient in den antiken und spätantiken Rhetorik-Lehren als Mittel, die politische, beratende und gerichtliche Rede zu untermauern und die Wichtigkeit einer Sache hervorzuheben.⁶ Sie war ein wichtiges schriftliches Verfahren, um „die Glaubwürdigkeit des Dargelegten durch Verdeutlichung und Erläuterung zu steigern: durch die Nennung der wesentlichen Züge, durch ein Aufzählen von Details und durch eine Herausstellung besonders relevanter Merkmale“.⁷ Eine der wichtigsten Aufgaben der *descriptio* bestand darin, *energeia*, also Lebendigkeit, und *evidentia*, also Vergegenwärtigung, des zu beschreibenden Gegenstandes hervorzurufen.⁸ Mithilfe der *descriptio* konnte so das Beschriebene lebendig vor Augen gestellt werden. Dabei wurde Wert darauf gelegt, dass die Imagination des

² Ich verwende den Begriff *descriptio* in dem Sinne, wie er in der antiken Rhetorik und in den lateinischen *Artes versificatoriae* oder *Artes poeticae* im 12. und 13. Jahrhundert vorkommt. Die *descriptio* ist im Rahmen der epideiktischen Rhetorik Teil der *amplificatio*, der schmückenden Erweiterung der Rede und hat zum Ziel, durch die Beschreibung von eindrucklichen und markanten Details von Personen, Gegenständen, Orten und Jahreszeiten dem Leser das Beschriebene lebhaft vor Augen zu stellen. Vgl. Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: *descriptio*. Bd.1, Sp. 337a-339a. Vgl. auch Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik: Beschreibung. Bd. 1, Sp. 1495–1510.

³ Vgl. Brügggen, Elke: Die Farben der Frauen. S. 205.

⁴ Vgl. Henkel, Nikolaus: ‚Fortschritt‘ in der Poetik des höfischen Romans. S. 99 f.

⁵ Henkel, Nikolaus: ‚Fortschritt‘ in der Poetik des höfischen Romans. S. 99 f.

⁶ Vgl. Brügggen, Elke: Die Farben der Frauen. S. 206. Sie zitiert hierzu Aristoteles, Rhetorik 1, 7, 31.

⁷ Brügggen, Elke: Die Farben der Frauen. S. 206.

⁸ Vgl. Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik: Beschreibung, Bd. 1, Sp. 1495–1510. Hierzu auch Brügggen, Elke: Die Farben der Frauen. S. 206.

Lesers angeregt wurde und das Dargestellte bildhaft vor seinem inneren Auge entstand. Cicero definiert den Vorgang folgendermaßen:

Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszumalen und fast so vor Augen zu führen, als trügen sie sich wirklich zu. Das ist von großem Wert bei der Darlegung einer Sache, für die Erhellung dessen, was man auseinandersetzt, und für die Steigerung der Wirkung, um das, was man hervorhebt, in den Augen der Zuhörer so bedeutend darzustellen, wie die Rede es ermöglicht.⁹

Damit gelang es den Rednern oder Autoren, die „gefühlsmäßige Beteiligung des Publikums an der Rede zu steigern“.¹⁰ Die epideiktische Rhetorik nutzte die *descriptio* zur Verdeutlichung von Lob und Tadel. Besonders in der Rhetorik des Mittelalters war die *descriptio* verstärkt Mittel der *amplificatio*, der Ausschmückung einer Rede.¹¹ Sehr genau definiert und schriftlich festgelegt wurden die rhetorischen Muster und Regeln bei einer *descriptio* in den lateinischen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts, und zwar in der ‚*Ars versificatoria*‘ des Matthäus von Vendôme und in der ‚*Poetria nova*‘ Galfreds de Vinsauf.¹² Diese fixierten bereits bestehende Praxen literarischer Gestaltung und stellten einschlägige Beschreibungsmuster zur Verfügung, die Allgemeingültigkeit besitzen sollten und so schnell zu Stereotypen gerinnen konnten.¹³ Auch V. und A. Nünning machen darauf aufmerksam, dass Literatur ein „Repertoire an konventionalisierten Formen“ bereithält, mit dem „in unterschiedlicher Weise an die Tradition angeknüpft werden kann.“¹⁴ Diese „Wiedergebrauchs-Formen“, zu denen auch die Muster der *descriptio* gehören, spielen bis in die heutige Zeit eine aktive Rolle bei der Aushandlung von Geschlechterverhältnissen.¹⁵ Die lateinischen Poetiken können im Rückblick widerspiegeln, welche kulturellen Standards im 12. Jahrhundert gängig waren, was literarisch als vorbildlich galt und welche Erwartungen eines gebildeten Publikums an ein literarisches Werk vorherrschten.¹⁶ Galfred de Vinsauf liefert in seinem Werk ein mustergültiges Beispiel

⁹ Cicero: De oratore. Über den Redner. III, 53, 202.

¹⁰ Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik: Beschreibung, Bd. 1, Sp. 1495–1510.

¹¹ Vgl. Brüggem, Elke: Die Farben der Frauen. S. 207.

¹² Matthieu de Vendôme: Ars Versificatoria. Galfred de Vinsauf: Poetria Nova. Vgl. hierzu Masse, Marie-Sophie: Von der Neugeburt. S. 133. Brüggem, Elke: Die Farben der Frauen. S. 207.

¹³ Vgl. Brüggem, Elke: Die Farben der Frauen. S. 207.

¹⁴ Nünning, Vera und Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies. S. 189.

¹⁵ Nünning, Vera und Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies. S. 189.

¹⁶ Vgl. Brüggem, Elke: Die Farben der Frauen. S. 207.

für eine *descriptio*: Er wählt dafür eine Frauenbeschreibung.¹⁷ Diese Beschreibung stellte den Anspruch, als allgemeine Vorlage für Frauenbeschreibungen zu dienen, „zu einer Zeit, als es bekanntlich nicht so sehr auf das Schaffen eines individuellen Werkes als auf das Übernehmen und Gestalten von überlieferten Mustern ankommt“.¹⁸ Das Muster wird folgendermaßen festgelegt: Die Beschreibung erfolgt von Kopf bis Fuß. Beschrieben werden Haar, Gesicht, Stirn, Wangen, Mund, dann der Brustkorb, die Taille, die Beine und die Füße. Zudem wird die vorteilhafte, Figur umschmeichelnde Kleidung ins Licht gerückt. Glanz, Farben und Proportionen sind perfekt aufeinander abgestimmt in diesem Schönheitspreis.¹⁹ Galfred stellt seinen Rezipienten einen eigenen Musterentwurf einer Frauenbeschreibung zur Verfügung mit der Bemerkung, dass Jupiter nur Augen für diese Frau gehabt hätte, und wäre er ihr begegnet, in ihr alle Frauen erkannt hätte.²⁰ An der Bemerkung, dass alle Frauen in einer repräsentiert sind, wird deutlich, „dass die *descriptio* in diesem Kontext vornehmlich auf Typisierung und Verallgemeinerung zielt“.²¹

In welchem Ausmaß solche Regeln aus den lateinischen Poetik-Lehren in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters Aufnahme fanden, ist schwer zu sagen, zumal die beiden genannten rhetorischen Werke erst im 12. und frühen 13. Jahrhundert entstanden sind und damit bei dem Schaffensprozess der neuen höfischen Literatur um 1200 nur sehr bedingt auf sie zurückgegriffen werden konnte.²² Dennoch lässt sich besonders bei den Personenbeschreibungen in der mittelhochdeutschen Literatur des 11. und 12. Jahrhunderts schon eine Kenntnis entsprechender Beschreibungsmuster und Empfehlungen voraussetzen, die wahrscheinlich durch die Rezeption der antiken Epen zustande kam.²³ Besonders deutlich wird das im ‚*Eneasroman*‘ Heinrichs von Veldeke. Seine kunstvolle Beschreibung der Königin Dido und der Amazone Camilla entspricht in jeder Hinsicht den Ansprüchen der antiken Poetik-Lehren und fand viele Nachahmer in

¹⁷ Vgl. Galfred de Vinsauf: *Poetria nova*. V. 562- 621.

¹⁸ Masse, Marie-Sophie: *Von der Neugeburt*. S. 133.

¹⁹ Vgl. Galfred de Vinsauf: *Poetria Nova*. V. 70. ff.

²⁰ Galfred de Vinsauf: *Poetria Nova*. V. 621.

²¹ Brüggem, Elke: *Die Farben der Frauen*. S. 208. Sie verweist auf eine Auflistung von *descriptions* in der lateinischen Literatur von Eßer, Josef: *Die Schöpfungsgeschichte*, S. 237 f. Sie zitiert in diesem Zusammenhang ebenfalls Hennig Brinkmann: *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, S. 164 ff., der Belege von entsprechenden Frauenbeschreibungen in der mittelhochdeutschen Lyrik gesammelt hat.

²² Vgl. Brüggem, Elke: *Die Farben der Frauen*. S. 209.

²³ Vgl. Brüggem, Elke: *Die Farben der Frauen*. S. 209.

der mittelhochdeutschen Literatur.²⁴ Diese Frauenbeschreibungen und die Art und Weise, wie Heinrich von Veldeke mit den schon bestehenden Mustern umging, sie sich aneignete, aber auch variierte, wurden für die mittelhochdeutsche Literatur zur Norm. Dennoch ist es wichtig, festzuhalten, dass die mittelhochdeutschen Dichter sich einen Spielraum für Kreativität bei den Personenbeschreibungen einräumten. Sie schufen sich Freiräume „variegender Imitation, innovativer Variation und freier, angemessener Ergänzung, Übersteigerung und Überbietung des Vorgegebenen“, betont S. Bürkle.²⁵ Manche mittelhochdeutsche Autoren setzten auch durch bewusste Unterlassung einer zu erwartenden, mustergültigen *descriptio* oder durch eine Umkehrung der Reihenfolge erwartbarer Details ein Zeichen.²⁶ Doch auch diese kreativen Eigenheiten basieren auf einer generellen Kenntnis der Vorgaben und Empfehlungen aus den antiken Poetik-Lehren. An der Amazone Camilla zeigt Heinrich von Veldeke seine akurate Kenntnis der antiken Beschreibungslehren: Die Beschreibung erfolgt den Vorgaben getreu von Kopf bis Fuß, sie beginnt bei dem sauber gescheitelten hellblonden Haar Camillas (*Eneasroman*, 146,10 f.), geht über zu der glatten Stirn, den dunklen schmalen Augenbrauen, den schönen, ebenmäßigen Augen; dazu werden Nase, Mund und Kinn erwähnt (*Eneasroman*, 146,12–19). Die Hautfarbe ist *lieht unde guot*, Arme und Hände sind *scone*, die ganze Gestalt ist *minneclich, wol gischaffen unde smal* (*Eneasroman*, 146,23–34). Ähnliche Schönheitsbeschreibungen lassen sich in vielen mittelhochdeutschen Epen finden.

Oft erklären mittelalterliche Autoren die *descriptions* zu einer Messlatte für ihr Können. Daher eröffneten die Dichter anhand von *descriptions* nicht selten einen Raum der Reflexion über das künstlerische Schaffen an sich. Sie schildern ihre Schwierigkeiten bei der Beschreibung einer Frauenfigur, und sie bringen sich selbst ins Spiel und verweisen damit auf die Frauenfigur als ein von ihnen geschaffenes Kunstobjekt. Oft werden die eigenen Figurenbeschreibungen auch mit anderen *descriptions* der literarischen Rivalen verglichen – ein mögliches Zeichen dafür, dass die *descriptions* bei dem literarisch gebildeten Publikum als Ausweis schriftstellerischer Könnerschaft galten. Doch dieses Phänomen verweist auch auf einen weiteren wichtigen Punkt, nämlich auf die Tatsache, dass sich in der mittelhochdeutschen Literatur schon ein Bewusstsein für Literarizität artikuliert. Im Gegensatz zu Forschungsrichtungen, die das Bestreben mittelalterlicher Autoren, Körper, Gesten und Kleidung so anschaulich wie möglich zu erzählen,

²⁴ Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. 59,19–60,33, 145,36–146,34.

²⁵ Bürkle, Susanne: ‚Kunst‘-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. S. 146.

²⁶ Vgl. Brüggem, Elke: *Die Farben der Frauen*. S. 211 ff.

auf die Semi-Oralität, also die Vortrags-Situation höfischer Literatur zurückzuführen,²⁷ geht die neuere Forschung darauf ein, dass es angesichts des nachweisbaren Einflusses antiker Poetiklehren auf die mittelhochdeutsche Literatur schon ein Bewusstsein für das schriftliche Kunstwerk gab. E. Brüggem betont:

Speziell mit Blick auf die als besonders signifikant empfundenen umfangreichen *descriptions* der mittelhochdeutschen Epik müsse zudem gefragt werden, ob ihr ‚entscheidender Resonanzboden‘ nicht eher die ‚Literarizität rhetorischer Kunstprogramm‘ sei als die ‚kultur- und mediengeschichtlichen Gegebenheiten einer Semi-Oralität literarischer Kommunikation an den mittelalterlichen Fürstenhöfen‘.²⁸

Ich kann diesen Denkanstoß nur unterstützen. Bei den Figurenbeschreibungen in der mittelhochdeutschen Literatur hat oft selbst das kleinste Detail eine verschlüsselte Bedeutung. Diese filigranen Codierungen würden in einem Vortrag und hauptsächlich auf Oralität ausgerichteten Text untergehen und im Verlauf des Vortragens gar nicht entschlüsselbar sein. Daher hat sich der Schaffensprozess mittelalterlicher Autoren meines Erachtens nicht ausschließlich auf die Situation der Semi-Oralität ausgerichtet, sondern die Autoren wollten ihr Werk sicherlich auch als schriftliches Kunstwerk verstanden wissen und über ihre elaborierten Codierungen bei den *descriptions* literarisch mit dem Leser kommunizieren. Die vielen subtilen Verständnisebenen mittelhochdeutscher Texte, die nur aufmerksam lesend erfasst werden können, sind, wenn man sich allein auf die Semi-Oralitäts-These stützt, meines Erachtens nicht erklärbar. Die intellektuelle Auseinandersetzung mittelalterlicher Autoren mit den rhetorischen Beschreibungsmustern aus der Antike, ihre Variierung und die kreativen Ergänzungen, die Reflexion der Autoren über Figurenbeschreibungen als Kunstobjekt unterstreichen die These, dass ein Bewusstsein für das literarische Kunstwerk bestand.

Was bedeutet dies nun für die Darstellung von Geschlechterrollen? Die antiken Vorgaben der *descriptions* umfassen auch die Beschreibung von Geschlechtsunterschieden. Das wirkt sich daher auch auf die beschriebenen Gender-Rollen im Mittelalter aus. Doch auch hier muss bemerkt werden, dass die Autoren mittelhochdeutscher Literatur die Muster gerne variieren. Die Kenntnis der antiken Vorgaben bei Geschlechtsunterschieden schärft den Blick für auffällige Abweichungen einzelner Autoren. Mit diesen Abweichungen wollten sie oft etwas Neues oder Eigenwilliges in Bezug auf die Geschlechterordnung zur Sprache bringen. Dass mittelhochdeutsche Autoren ihre Geschlechterbeschreibungen über

²⁷ Diese These vertritt u. a. Horst Wenzel: Hören und Sehen.

²⁸ Brüggem, Elke: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘. S. 79. Sie zitiert hier Peters, Ursula: From Social History to the Poetics of the Visual. S. 65 f.

den Weg der Literatur als ein zu lesendes Medium kommunizieren, erlaubt, die beschriebenen Details anders zu gewichten und die filigranen Codierungen und möglicherweise tabuisierten Andeutungen in Bezug auf die Geschlechterordnung aufzuspüren und darin eine spezifische Botschaft des Autors zu erkennen.

Ein weiterer Baustein, der die These der Literarizität der mittelhochdeutschen Literatur untermauert, ist das Phänomen einer ausgesprochen ausgeklügelten narrativen Blickregie in den Texten. Besonders genau und textnah kann dieses Phänomen untersucht werden, wenn man Forschungsergebnisse der neueren Erzähltheorie hinzuzieht. Es hat sich für meine Untersuchung als sinnvoll erwiesen, an die neuere Erzähltheorie, besonders die Beobachtungen zur Fokalisierung, anzuknüpfen. Auf der Basis der von G. Genette²⁹ aufgestellten Begriffsbestimmungen zur Fokalisierung hat vor allem G. Hübner dieses Thema für die mittelhochdeutsche höfische Literatur weitergeführt.³⁰ Es geht bei der Fokalisierung um das Verhältnis des Wissens und der Wahrnehmung des Erzählers und der Figur. Fokalisierung fragt nach den unterschiedlichen Figuren- und Erzählerperspektiven im Text. Es gibt in den höfischen Romanen den allwissenden Erzähler, er ist ein Beobachter außerhalb des Handlungsgeschehens, der sich durch Kommentare, Voraussagen, moralische Bewertungen und Rückblenden hervortut. Er ist eine „heterodiegetische“ und „extradiegetische“ Instanz, die nicht an der Welt der erzählten Figuren teilhat. Da er über die Wahrnehmungshorizonte der erzählten Figuren die Übersicht hat und ihrem begrenzten Erkenntnisstand durch seine Allwissenheit übergeordnet ist, Einblick in die Gedanken und Gefühle jeder seiner Figuren hat und Zusammenhänge beschreibt, von denen die einzelnen Figuren nichts wissen, spricht G. Hübner in diesem Falle von einer „Nullfokalisierung“. Fokalisierung kommt zustande, wenn aus der Sicht einzelner Figuren erzählt wird, und der Leser die Welt durch die Figuren-Wahrnehmung erlebt. Dies wird mit dem Begriff „interne Fokalisierung“ ausgedrückt, Hübner differenziert dieses Phänomen nochmals, indem er die Darstellung der Innenwelt einer Figur in Form von inneren Gedankengängen, Gefühlen und Wahrnehmungen mit dem Begriff „Bewusstseinsdarstellung“ belegt,³¹ und diese in „Psychonarration“, „Soliloquium“ und „erlebte Rede“ differenziert. Bei der „Bewusstseinsdarstellung“ der Figuren spricht Hübner zudem von einer Einrichtung von „Informationsfiltern“, „Zeitfiltern“ und „Raumfiltern“, da die Figur im Gegensatz zum allwissenden Erzähler einen eingeschränkten Wissensstand hat.³² Manchmal kann die

²⁹ Genette, Gérard: Die Erzählung.

³⁰ Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Ders.: Fokalisierung im höfischen Roman.

³¹ Hübner, Gert: Erzählform. S. 47 f.

³² Hübner, Gert: Erzählform. S. 56 ff.

Erzählung der Sicht des Helden folgen, manchmal präsentiert sie aber auch Innen-sichten anderer Figuren, die den Protagonisten zum Gegenstand haben. „Dadurch entsteht der Eindruck, dass nicht erzählt wird, wie der Held die Welt erlebt, sondern wie die Welt den Helden erlebt.“³³ Daneben entfaltet der Erzähler immer wieder einen Raum öffentlicher Wahrnehmung, in dem er vor Augen führt, was allgemein von einer anwesenden Öffentlichkeit gesehen und gehört wird. In diesem Fall spricht Hübner von einer „externen Fokalisierung“. In der mittel-hochdeutschen Literatur wird diese Perspektivierung oft durch die Worte „*man sah*“ angekündigt. Im Unterschied zur Sicht des Erzählers verengt sich die Wahrnehmung dieser Fokalisierungsinstanz auf das, was in der erzählten Situation der Allgemeinheit zugänglich ist, die wahrgenommenen Informationen beschränken sich in diesem Falle auf den gerade betretenen Raum und die gerade erlebte Zeit. Hübner fasst zusammen:

„Fokalisierung“ bezeichnet den Effekt komplexer erzähltechnischer Arrangements. Er beruht auf der Gestaltung des Verhältnisses der Erzählerstimme und der Repräsentation von Figurenbewußtsein einerseits, auf der Regelung der narrativen Informationen in Relation zum Horizont der Figuren andererseits. [...] Fokalisierung kommt zustande durch konsonante, synthetische Innenweltdarstellung und durch Einhaltung von Raum-, Zeit- und Innensichtfiltern.³⁴

Mit der Fokalisierung kann der Autor verschiedene Ziele erreichen: Er kann Distanz zum Helden aufbauen, indem dieser immer aus der Außensicht beschrieben wird, er kann Dissonanzen zwischen Erzähler und Figur entstehen lassen, die dann auch den Rezipienten dazu auffordern, verschiedene Standpunkte gegeneinander abzuwägen, er kann durch Einblicke und sensible Psychonarrationen handelnder Figuren Verständnis, Sympathie und Identifikation des Lesers mit seiner Figur bewirken, selbst dann, wenn der Erzähler die Figur in ein negatives Licht gesetzt hat, er kann bestehende moralische Normen unterlaufen, indem er beispielsweise Einblicke in die ‚Zerrissenheit‘ einer aus der gesellschaftlichen Norm herausgefallenen Figur liefert, die bei dem Leser Mitgefühl bewirken.

Insgesamt erhält man durch Berücksichtigung dieser Beobachtungen „ein deutlich präziseres Beschreibungsinventar für die bereits mehrfach registrierten Wahrnehmungsinstanzen des Textes und die mit ihnen verbundenen wechselnden ‚Perspektiven‘ und die sich aus diesen wiederum ergebenden Effekte“.³⁵

³³ Hübner, Gert: *Erzählform*. S. 63.

³⁴ Hübner, Gert: *Erzählform*. S. 63.

³⁵ Brüggem, Elke: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘. S. 95.

In Bezug auf die Geschlechterdarstellung können mithilfe der Beobachtung verschiedener Fokalisierungstechniken männliche oder weibliche Sichtweisen besser aufgespürt werden. V. und A. Nünning stellen beispielsweise fest, dass die heterodiegetische Erzählperspektive eher männlichen Ausdrucksformen entgegenkommt:

Da heterodiegetische Erzählinstanzen Einblick in das Bewusstsein aller Figuren haben, gleichzeitig an mehreren Schauplätzen anwesend sein können und Überblick über den gesamten Handlungsverlauf besitzen, weisen sie implizit Merkmale auf, die traditionell eher Männern als Frauen zugeschrieben wurden wie z. B. Aktivität, intellektuelle Überlegenheit, Kontrolle über Ereignisse, Dominanzstreben gegenüber anderen.³⁶

Zudem kann bei Dissonanzen zwischen Erzähler- und Figurenperspektiven genauer unter die Lupe genommen werden, ob moralische Normen bei der Geschlechterdarstellung hinterfragt und Geschlechterordnungen aufgebrochen werden, oder sogar misogynie Einstellungen verfestigt werden, ohne dass der Erzähler dies explizit aussprechen will oder kann. Bei ebendiesen Dissonanzen kann auch geprüft werden, ob der Autor einerseits Klischees und Publikums-erwartungen bedienen, andererseits aber gegensätzliche Botschaften propagieren will. Auch besteht die Möglichkeit, dass ein männlicher Autor durch bestimmte Fokalisierungstechniken hauptsächlich männliche Rezipienten adressiert und sie zu geschlechtsspezifischen Blickweisen verführt, die der gängigen Moral zuwiderlaufen. Über die narrative Repräsentation missbilligender, bewundernder oder lüsterner Blicke auf Männer- oder Frauenkörper und über dissonante Perspektivenwechsel in Bezug auf Geschlechterordnungen können Botschaften transportiert werden, die sich allein aus der Handlung nicht erschließen. Durch Psychonarrationen von Figuren können, wenn mit ihrem Erleben und ihrer Sicht Geschlechterkonzepte ins Blickfeld rücken, diese Geschlechterkonzepte kritisch hinterfragt werden. All dies wird in meiner Untersuchung berücksichtigt werden.

Um die Beschreibung von Frauen- und Männerkörpern und damit die Fest-schreibung von Gender-Rollen noch näher unter die Lupe zu nehmen, greife ich auch auf die Untersuchung von B. Korte über körpersprachliche Zeichen zurück.³⁷ B. Korte differenziert die narrative körperliche Präsenz handelnder Figuren mithilfe von Begriffen wie „Kinesik“, „Haptik“ und „Proxemik“. Der Begriff „Kinesik“ bezieht sich auf Körperhaltungen und Gesten, umfasst aber

³⁶ Nünning, Vera und Ansgar: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. S. 16.

³⁷ Korte, Barbara: *Körpersprache in der Literatur*.

auch den Gesichtsausdruck und das Blickverhalten, also die Mimik. Der Ausdruck „Haptik“ meint das Berührungsverhalten der handelnden Personen wie z. B. Umarmungen, Küsse, Händedruck etc., während mit „Proxemik“ die Bewegung der Figuren im Raum, das sich gegenseitige Annähern oder Distanzieren im Raum bezeichnet wird. Alle diese Modi können „maßgeblich zur Anzeige sozialer Beziehungen genutzt werden.“³⁸ Und mithilfe dieser genauen Beobachtungsmodi können auch geschlechtsspezifische Unterschiede in Mimik, Gestik, Haptik und Proxemik klarer aufgespürt werden. Auch für die Geschlechterdarstellung trifft zu, dass man mithilfe der Kombination von Kortes Klassifizierung körpersprachlicher Zeichen und den von Hübner herausgefundenen Typen der Fokalisierung ein „elaboriertes Instrumentarium [erhält], mit dessen Hilfe sich exakt beschreiben ließe, welche Körperzeichen von welcher textinternen Instanz wahrgenommen werden und welche literarischen Effekte diese Steuerung des Blicks erzeugt“.³⁹ Ebendieses Instrumentariums werde ich mich in dieser Untersuchung bedienen, allerdings hauptsächlich, um die Geschlechterthematik zu beleuchten. Das „Zusammenspiel von Fokalisierung und körpersprachlichem Modus erlaubt es, Nähe oder Distanz zwischen den Figuren bzw. zwischen den Fokalisierungsinstanzen und den Figuren zu gestalten“, schlussfolgert E. Brüggem.⁴⁰ Ein solcher Beobachtungsansatz erweist sich auch für meine Untersuchung zu den Geschlechterrollen als fruchtbar, da mittelalterliche Autoren meines Erachtens sehr bewusst „Nähe und „Distanz“ zwischen den Geschlechtern, aber auch in sensibler Weise Unterschiede zwischen Blickverhalten, Kleidung, Gesten, Körperbewegungen literarisch in Szene setzen und damit Geschlechterordnungen gestalten.

Allgemein eröffnen die dargestellten Blicke oft mehr, als die eigentliche Handlung. Die Blicke führen uns manchmal zu einer Nebenhandlung, in der Tabubrüche geschehen, Diskussionen angeregt werden und in wichtigen Punkten zum Umdenken eingeladen wird. Hinzu kommt, dass narrativ dargestellte Blicke oft geschlechtsspezifisch unterschiedlich angelegt sind und damit auch etwas über die Geschlechter-Erziehung verraten. Die verschiedenen Spielarten des Sehens erlauben in der höfischen Epik zumeist eine klare Zuordnung zu dem einen oder anderen Geschlecht. Wer schaut und wie wird geschaut? Wonach schaut vornehmlich der Mann, wonach die Frau? Ist das betrachtende Subjekt vorwiegend männlich und das betrachtete Objekt weiblich?⁴¹

³⁸ Brüggem, Elke: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘. S. 98.

³⁹ Brüggem, Elke: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘. S. 98.

⁴⁰ Brüggem, Elke: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘. S. 98.

⁴¹ In Bezug auf Kunst und Aktdarstellungen stellt Daniela Hammer-Tugendhat verschiedene Arten des Sehens bei Mann und Frau fest, die sich meines Erachtens auch in literarischen

Über seinen Blick frei zu verfügen, bedeutet Macht, Autarkie, Autorität und Aktivität. Nicht schauen zu dürfen, nur beschaut zu werden, bedeutet Passivität, Unbeweglichkeit und Inferiorität. Didaktischen Texten des Mittelalters beispielsweise können wir entnehmen, dass es als vorbildlich galt, wenn die Frau ihre Blicke kontrollierte; im Kontakt mit einem männlichen Gegenüber sollte sie den Blick senken. Sie sollte grundsätzlich nicht frei umherschauen, so die Empfehlungen einer Mutter an die Tochter in einem didaktischen Text des Mittelalters, der in Form eines Dialoges unter dem Titel ‚Winsbeckin‘ bekannt ist.⁴² Damit wurde, soweit diese Verhaltensnorm in die Tat umgesetzt wurde, eine generelle Opposition im Verhalten zwischen den Geschlechtern verfestigt. H. Wenzel drückt das in seiner Untersuchung über ‚Wilde Blicke‘ so aus:

Grundsätzlich sind die Bewegungen der Augen geschlechterspezifisch geregelt, freizügig für die Männer, sehr viel kontrollierter für die Frauen, das heißt: ‚Sehen‘ im höfischen Rahmen ist kein lediglich physikalisches Sehen, sondern ein kollektives, kulturelles Sehen, das der Einzelne mit der Übernahme der gültigen Werte und Normen sich aneignet und im Gedächtnis speichert.⁴³

Zwar spiegeln die didaktischen Texte nicht unmittelbar die Realität wider. Sie konturieren aber verschiedene Seiten einer Gesellschaft, die sich Verhaltensnormen aneignet, bei der Umsetzung dieser Normen aber mit Schwierigkeiten konfrontiert ist. Die sich daraus ergebenden Spannungen spiegeln meiner Meinung nach eher die höfische Epik des Mittelalters wider.

Es ist dabei wichtig, sich bewusst zu machen, dass fast alle Autoren im Mittelalter Männer sind. Alle weiblichen Figuren werden dem Leser und der Leserin aus männlicher Sicht vorgeführt. Da sich der Leser teilweise mit dem Autor identifiziert,⁴⁴ wird auch er ungewollt mit männlicher Sichtweise auf die verschiedenen Figuren schauen. Manchmal schaltet sich auch der Erzähler ein. Oft aber steht der Erzählerkommentar, der mit seinen in monologischer Form vortragenen Ansichten eher wie die anonyme Stimme des moralischen Gewissens der Gesellschaft klingt, ganz entgegengesetzt zu der Perspektive, die der Autor vertritt. Manchmal wird die eigentliche Einstellung des Autors eher durch die

Texten wiederfinden lassen. Vgl.: Hammer-Tugendhat, Daniela: Körperbilder-Abbild der Natur? S. 45–58.

⁴² *Schiuz wilder blicke niht ze vil./ dâ löse merker bî dir sîn.* (‚Winsbeckin‘ V. 5, 9 f.). In: Leitzmann, Albert (Hrsg.): *Winsbeckische Gedichte nebst Tirol und Fridebrant*.

⁴³ Wenzel, Horst: *Wilde Blicke*. S. 262.

⁴⁴ Zu geschlechtsspezifischen Identifikationsmustern des Lesers mit dem Autor oder den handelnden Figuren vgl.: Schönau, Walter: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. S. 57 ff.

Fokalisierungstechniken verraten. Wichtig ist dabei, in Erwägung zu ziehen, „dass die Frage des Geschlechts von AutorInnen, Erzählinstanzen und Figuren eine relevante Kategorie ist, die sowohl auf der Ebene der Modellbildung als auch bei der Interpretation literarischer Texte zu berücksichtigen ist.“⁴⁵ Interessant ist die Beobachtung, dass es bei weiblichen Lesern auch zu einer negativen Identifikation kommen kann. Wenn ein Autor in misogynen Weise Frauen beschreibt, kann der Effekt eintreten, dass die Leserinnen ihre Identifikation mit dem Autor oder den handelnden Figuren verweigern. Diese „schwarze oder rosa Brille“, „die das eigene Geschlecht“ dem Autor „auf die Nase setzt“, wie Virginia Woolf es so schön ausdrückt, sitzt somit auch auf des Lesers Nase. Ein männlicher Autor schreibt meistens auch quantitativ mehr über das weibliche Geschlecht, da er es als das „andere Geschlecht“ ergründen möchte. Als Frau das „am meisten diskutierte Lebewesen des Universums“⁴⁶ zu sein, liegt darin begründet, dass die meisten schriftlichen Zeugnisse bis zum 19. Jh. aus der Feder männlicher Autoren stammen. Erschwert wird eine objektive Sicht dadurch, dass es in einem mittelalterlichen Roman auch noch die Figur des Erzählers als wertende Instanz gibt. Zudem schrieb der mittelalterliche Autor für ein Publikum und GönnerInnen, denen der Autor schmeicheln musste. Dies alles sind Bedingungen, die in einen Text einfließen und die Sichtweise des Autors auf die Geschlechter und deren literarische Darstellung beeinflussen.

Die poetischen rhetorischen Vorgaben aus der Antike gaben einem Autor Beschreibungs-Werkzeuge an die Hand. Der Rückblick auf sie lohnt sich, denn sie gehören zu dem „in jeder Gesellschaft und Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten [...], in deren >Pflegerie < sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt“.⁴⁷ In den *descriptions* werden Geschlechterbilder unserer Kultur konserviert und weitervererbt. Die narrativen Techniken werden in dieser Arbeit genau beleuchtet, da sie Auswirkung auf die Geschlechtskonstruktionen und Geschlechterverhältnisse haben. Mithilfe von narrativen Techniken werden Vorstellungen von Geschlechterrollen nicht nur abgebildet oder inszeniert, sondern auch hervorgebracht.⁴⁸ Durch Fokalisierungstechniken konnten die Autoren Dinge hervorheben, besonders bei der Geschlechterdarstellung, die mitunter tabuisiert waren.

⁴⁵ Nünning, Vera und Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies. S. 13.

⁴⁶ Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein. S. 32.

⁴⁷ Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis. S. 15.

⁴⁸ Vgl. Nünning, Vera und Ansgar: Erzähltextanalyse und Gender Studies. S. 22.



Strategien der Abgrenzung: Der Hof setzt sich in Szene

2

Der deutsche Adel im Mittelalter bemühte sich um Abgrenzung zu den niederen Ständen. Als Mittel zur Abgrenzung dienten Kleidung, Bildung, Sprache, Kommunikation, nonverbale Kommunikation, und das wohlerzogene Verhalten bei höfischen Zeremonien, in die nur ein kleiner Kreis der Elite eingeweiht war. Auch die Geschlechtererziehung und wie die vorbildliche Dame und der vorbildliche adlige Herr sich auf großen öffentlichen Veranstaltungen verhielten, war verknüpft mit der Absicht, den adligen Status zu verdeutlichen. Die deutsche Literatur des Mittelalters bildet dieses Bemühen ab. Besonders deutlich wird das bei den dargestellten öffentlichen höfischen Ereignissen. Sie gehören zu den beschriebenen Höhepunkten in der höfischen Epik, denn bei großen öffentlichen Ereignissen konnten die Werte, Normen und Vorbildfunktionen des Adels besonders gut ins Licht gerückt werden. Damit sich diese vorbildlichen Werte und Normen einprägen, wurden sie gut visualisierbar erzählt. Erzählte Welten der höfischen Kultur liefern mit Worten und ausufernden, detailgenauen Beschreibungen farbenfrohe Bilder des Geschehens. Bei der Rezeption epischer Texte des Mittelalters fällt auf, wie sehr der Leser zur Schaulust geradezu herausgefordert wird, wie sehr diese Texte das Sehen und Gesehenwerden beschreiben und damit den Seh-Sinn auch beim Rezipienten ansprechen. Als Leser dieser Texte wird man selbst innerlich zu einem staunenden Zuschauer der erzählten Bilder, Szenen und Aufführungen. Die Abgrenzung des Adels, wie sie die Literatur darstellt, wird also durch eine bewusste Inszenierung unterstützt.

Die Beschreibung von öffentlichen Ereignissen wie Empfängen, Einzügen, Festen, Gerichtsverhandlungen, Ratsversammlungen am Hof, Festmählern u. a. nimmt in der höfischen Epik einen breiten Raum ein. Viele beschriebene Situationen und Handlungen im öffentlichen Raum der höfischen Epik sind auf Sichtbarkeit hin angelegt und lassen eine intensive Schulung der optischen Wahrnehmung in der höfischen Kultur vermuten. In der höfischen Epik wird häufig