

Adolf Muschg: DER ROTE RITTER.

Eine Geschichte von Parzivâl.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1993. 1006 S.

Eberhard SCHEIFFELE

Vor ungefähr zehn Jahren wartete ich einmal im Goethe-Institut Osaka auf die angekündigte Lesung des Schweizer Schriftstellers Adolf Muschg. Er *las* aber nicht, sondern extemporierte aus einem Werk, das es noch gar nicht gab: aus seinem geplanten Parzival-Roman. Wie ein Wolfram unserer Tage *erzählte* er von Gawans Liebesabenteuern, wobei sich etwa die schnippische junge Obilot in einen kessen „Teenager“ zu verwandeln schien. Dann hörte ich nichts mehr von dem Roman. Muschg veröffentlichte Essays, Erzählungen („Der Turmhahn“, 1987), das Filmbuch ‚Deshima‘ (1987) sowie Kritisches zu ökologischen und politischen Fragen seines Landes (1988, 1990). Mit dem Mittelalter-Roman hatte ich schon nicht mehr gerechnet, als ich ihn dann im März ’93 von einem Freund aus der Schweiz zugeschickt bekam. — Und nun sitze ich als Rezensent vor diesem Koloß von einem Buch, das der rote Einband abzuschirmen scheint wie die rote Rüstung seinen Helden, und frage mich: wie anfangen? Angesichts der Vielschichtigkeit dieser „Geschichte“, der Vielfalt an Perspektiven, in denen sie erzählt ist, sowie ihres sprachlichen Reichtums und Glanzes ist man versucht, auf schon geebnetem Terrain seinen Standort zu wählen, etwa bei des Autors eigenen Kommentaren in: ‚Herr, was fehlt Euch?‘ (Frankfurt a.M. 1994). Doch beim Lesen merkt man bald: Muschg hat recht, wenn er schreibt, alles, was ein Autor über sein Werk zu sagen habe, sei „nicht Wahrheit, nur Weiterdichtung“ (S. 12). Oder ich könnte mich auf frühere Besprechungen beziehen, etwa auf die gediegen ausgewogene von Albert von Schirnding („Süddeutsche Zeitung“, 27. 3. ’93), die souveräne des Mediävistik-Kaisers Wapnewski, dessen Hang zum präziösen Stil freilich hie und da ans Hochkomische grenzt („Der Spiegel“, 26. 4. ’93), auf die von Ulrich Greiner in ‚Die Zeit‘ (2. 4. ’93) und die des armen Werner Fuld in der ‚Frankfurter Allgemeinen Zeitung‘ vom 30. März ’93. Greiner zeigt in seiner scharfsinnigen Rezension allerdings nur geringes Verständnis für dieses *umschreibende* Erzählverfahren: Muschg hat ja seine Vorlage, Wolframs ‚Parzival‘, ‚ausgeschrieben‘ wie der die seinige, den ‚Perceval‘ Chrétien de Troyes, der —

wie seine jungen deutschen Kollegen Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg — eher dem rhetorischen Prinzip der *brevitas*, des klaren, knappen Stils, verpflichtet war. Von Schirnding macht also zu recht auf die Nähe dieser neuen ‚Geschichte von Parzival‘ zu Thomas Manns Ausschreibung des Hartmannschen ‚Gregorius‘ im Roman ‚Der Erwählte‘ aufmerksam. Greiner bemerkt und bemäkelt dann, was Fuld nicht einmal wahrnimmt: die auf dem amplifizierenden Erzählen beruhende humoristisch-ironische Gesamtstruktur des Werkes. Wenn er es für einen ‚Professoren-Roman‘ im Sinn des 19. Jahrhunderts hält, so verrät das also, gelinde gesagt, biedere Ignoranz. Von solch frühen Artikeln könnte ich ausgehen. Doch das würde notwendig zu einer Auseinandersetzung mit Meinungen *über* das Werk führen und ablenken von der Aufgabe des Rezensenten, es möglichst ohne Umwege vorzustellen und zu beurteilen. Ich werfe daher — außer auf die genannte Begleitschrift Muschgs — nur hie und da einen Blick auf andere Besprechungen.

Gehen einem auch Modewörter wie *Ende der Geschichte* oder *posthistoire* heute nicht mehr so leicht von der Zunge wie vor dem Zerfall des ‚Ostblocks‘ und dem Wiedererstarken des Nationalismus in vielen Ländern, so hört man doch immer wieder, in unsrer Zeit mangle es an historischem Sinn. Da überrascht das große Interesse an mittelalterlichen Stoffen in zeitgenössischer Filmkunst und Literatur. Damit wird aber keineswegs an historistische Traditionen des 19. Jahrhunderts angeknüpft. Denn ging es damals bei der Gestaltung mittelalterlicher Stoffe letztlich um progressive Teleologie (Romane von W. Scott, W. Alexis) oder rückwärts gewandte (‚Witiko‘), um Kontinuität, Identifikation (G. Freytag, ‚Die Ahnen‘), so scheinen etwa zu Ecos ‚Der Name der Rose‘ oder zu Tankred Dorsts monströsem Merlin-Drama eher ‚postmodernistische‘ Konzeptionen zu passen wie ‚Spiel der Signifikanten‘, ‚Dispersität‘, ‚Differenz‘. Offenbar ist jene „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (E. Bloch), die man in der Geschichte und am Denken des Mittelalters zu erkennen glaubt, ein Grund für den Erfolg heutiger Werke über die Artus-Tafelrunde und über den Gral. In ihren Vorlagen aus dem 12. und 13. Jahrhundert gehen ja Historie und Sage, Mythe und Märchen in buntem Spiel durcheinander und ineinander über. Auch mögen manche an unserem *fin de millénaire* eine gewisse Affinität zur Endzeitstimmung in gar nicht wenigen höfischen Ritterepen verspüren. Daß Wolframs ‚Parzival‘ das Werk einer Spätzeit war, läßt sich zwar, aus Mangel an Quellen zu seiner unmittelbaren Aufnahme, induktiv nicht nachweisen. Doch wäre es rezeptionstheoretisch zu erhellen. Schließlich ist ‚Parzival‘ das „erfolgreichste epische Werk des Mittelalters“ gewesen. (Dieter Kühn, DER PARZIVAL des Wolfram von Eschenbach, Frank-

furt a.M. 1991, S. 234). So große Beliebtheit wäre aber überhaupt nicht zu begreifen, wenn nicht Hörer und Leser Wolframs sprachliche Kühnheiten, wie Gottfried sie ihm angekreidet hat, vor allem aber sein Spiel mit dem vorgegebenen Stoff und manche wohl nicht nur uns dunkle Anspielungen günstig aufgenommen und das heißt doch wohl auch: *als* spielerisches Umgehen mit schon Vertrautem *irgendwie* verstanden hätten. Nur vor einem Publikum, dem frühere Versionen der *Fabel* bereits bekannt waren, konnte Wolfram im Prolog ankündigen: „ein maere wil ich iu niuwen.“

Muschg erzählt *uns* die alte Geschichte neu. Der unbestimmte Artikel im Untertitel besagt: es ist nur *eine* neue Version unter anderen. Anerkennend äußert er sich über die Adaptionen von Dorst, Christoph Hein, Handke, Dieter Kühn. (‚Herr, . . .‘, S. 32, 37, 102–109) Doch ist es eben *seine* Version. Und wenn er berühmten Fachgelehrten dankt (ebd, S. 14), heißt das nicht, daß Probleme der Parzival-Forschung auch fürs eigene Fabulieren ohne weiteres von Belang wären. So ist die Chrétien / Wolfram-Debatte ebenso ausgeklammert wie die leidige Kyot-Frage. Streitfälle der Forschung wie Trevrizents widersprüchliche Aussagen über die ‚neutralen Engel‘ und die Gralssuche sind Erzählstoff, nicht mehr. Von zentraler Bedeutung ist für Muschg hingegen das Problem des Zweifels im ‚Parzival‘. Mit einer Formulierung Schleiermachers könnten wir sogar sagen, der „Keimentschluß“ zum eigenen Roman sei schon gefaßt worden, als in den 50er Jahren dem Studenten Muschg bei einer Seminar-Arbeit über den ‚Parzival‘ der Sinn des Elster-Gleichnisses aufgegangen ist: nach mittelalterlich christlicher Orthodoxie wäre Wolfram „verpflichtet gewesen, schwarz und weiß nach Teufel und Gott aufzuschlüsseln. Und genauso macht es ja auch Herzeloide (. . .). Und indem sie ihm Gott als ganz helles Phänomen schildert, muß Parzival die erste helle Erscheinung, der er im Wald begegnet, für Gott halten. (. . .) (E)s ist ein Ritter, genau das, was er nicht werden soll. (. . .) Diese Zweideutigkeit durfte Wolfram von Eschenbach als mittelalterlicher Christ nicht denken, aber er hat sie gestaltet, und somit war, wie so oft, der Roman schlauer als sein Autor“. (Gespräch mit Stefan Zarges in: Konturen 1 / 94; vgl. ‚Herr, . . .‘, S. 19 ff.) Zentral ist im ‚Roten Ritter‘ auch das Thema *Schuld*: Parzivals Schuld am Tod der Mutter; seine Kains-Tat an Ithêr, einem Verwandten, dessen Rüstung und Rolle er — als Roter Ritter — übernimmt. Und wie er schuldig wird, weil er, ein höfisches Gebot stur befolgend, die ‚Mitleidsfrage‘ nicht stellt, so wird Sigûne schuldig, weil sie dem geliebten Schiônatulander, den sie nach starren Regeln zum Minneritter heranbilden will, die Liebeserfüllung immer länger vorenthält, bis zu seinem absurden Ende. (S. 326) Muschg hat diese tragische Liebesgeschichte frei ausge-

staltet. Er benützte dazu das ‚Titirel‘-Fragment, während seine Erzählung von den drei Begegnungen Parzivals mit der trauernden Sigüne Wolframs Hauptwerk folgt.

Manches wird hier also anders *akzentuiert* als in der Forschung und bei Wolfram selbst. Doch bedeutet dies ebenso wenig willkürliches Ändern wie das *Ausgestalten* durch den heutigen Verfasser. Auf weite Strecken wäre dessen Vorgehen eher „ein Amplifizieren, Realisieren und Genaumachen des mythisch Entfernten“ zu nennen. (Th. Mann, GW, Frankfurt a.M. 1974, Bd XI, S. 690) So erfahren wir, wie man Rüstungen anzieht, Ritterturniere durchführt, Falken zähmt. Wir lernen kennen, womit „die Fabel nicht das Geringste zu tun“ hat (S. 569): die damalige Arbeitswelt von Dienern und Köchen, von Handwerkern und Roßknechten. Vor allem die Figuren, die samt ihren mit Zirkumflexen behelmteten mittelhochdeutschen Namen aus dem ‚Parzival‘ übernommen wurden, sind uns in Hautnähe gerückt. Aus dem Knappen Iwânet, einer Randfigur, wird nun Parzivals brüderlicher Freund. Lâhelîn wächst sich zum „Teufel“, zum „Gegenspieler“ Parzivals, ja der Fabel selber aus: der Grâl ist für ihn „ein großer Zweck für sich allein“ und die Suche nach ihm eine nützliche, weil vermarktbarere Narrheit. (S. 881 ff.) Daß Muschg die Gramovlanz-Handlung, die selbst der ‚Parzival‘-Bewunderer Kühn zu breit findet und daher bei seiner Neuübersetzung zum Teil ausläßt (Kühn, ebd, S. 918), auch noch burlesk weiterspinnt, gehört zu den Überraschungen des Buches. König Gramovlanz’ großspuriges Auftreten — er kämpft grundsätzlich nur mit zwei Gegnern gleichzeitig — wirkt schon bei Wolfram leicht lächerlich. Im ‚Roten Ritter‘ ist in diesem Naturell auf chaplineske Weise Unverträgliches verquickt: burschikose Kraftmeierei, dandyhaft-lässige *décadence* und Naivität (der gereimte Liebesbrief an die kleine Itonjê! [S. 779]). Feirefiz, Liebling der Damen, wird am Artûs-Hof zum Weltstar. Daß der Verfasser aber seine ganze Kunst darauf verwenden würde, uns die Damen und Dämchen des Epos nahezu bringen, war nach der meisterhaften Darstellung von Frauen im Roman ‚Das Licht und der Schlüssel‘ (1984) zu erwarten. Vom „Teenager“ Obilôt war bereits die Rede. Herzloyde setzt mit resoluter Erotik ihren Anspruch auf Gahmuret durch. Erst nach seinem Tod wird sie ängstlich und prüde. Jeschûte, Condwîr âmûrs, Obîe, Bêne und vor allem Orgelûse! Als diese schließlich doch seine Frau wird, hat der Frauenheld Gâwân nichts mehr zu lachen. Übrigens nimmt Muschg ihn als *zweite Hauptfigur* ernst. Er widerspricht der „Germanistensitte“, den Wolframschen Gawan als „zweitrangig“ anzusehen und die Verselbständigung der Gawan-Handlung fast als Konstruktionsfehler. Als Ehemann habe Parzival keine Abenteuer mehr zu bestehen. Die brauche aber das Epos. Eben daher sei

Gawan sein *Stellvertreter*. Gegen den alten Tadel, dessen Amouren mangle es am zünftigen Tiefsinn, wendet er ein, „Gawans Weg von einer Frau zur nächsten“ sei „immer nur Weg zu der Einen Frau: Orgelüße“. (Herr, . . ., S. 92 f.) Gegen die Kritik an dem ausladenden Gawan-Teil hat bekanntlich schon Wolfgang Mohr geltend gemacht, die beiden Haupthandlungen seien in humoristischer Absicht in Parallele gesetzt; sie relativierten sich gegenseitig. Mit seinen Thesen von Gawans Stellvertreter-Rolle und einer geheimen Teleologie in dessen Minnedienst geht Muschg also noch einen Schritt weiter. In seinem Buch hat er die beiden Handlungsstränge angenähert, indem er den durch Iwânets Kunst zum zweiten Mal verwandelten Parzival als das „Blaue Wunder“ in Gâwâns Gefolge mitziehen läßt.

Zu den schönsten Partien, welche die Fabel „genaumachen“, gehört das Kapitel ‚Kind‘. Nicht Parzivals Kindheit wird als „horrible“ gezeigt, wie Wapnewski meint, sondern was aus seiner Erziehung folgt: jene Einheit einer „Welt *diesseits* der Worte“ (S. 270), in welcher der „Liebeguteschöne“ alles wörtlich nimmt und, abgeschirmt, auch nehmen *darf*, hält er auch draußen für selbstverständlich, und das läßt ihn unwissend schuldig werden. „(. . .) Der Muttersohn, Glückspilz und Unglücksrabe kann sein Heil nicht suchen, ohne das Fürchten zu lernen.“ (Herr, . . ., S. 99) Dieser märchenhafte „Dümmling“ (S. 636) *macht was aus seinem Verlust*. Hat der psychologisch geschulte Autor in seinem ersten Roman, ‚Im Sommer des Hasen‘ (1965), die *Kompensation* noch als „eine Art innerer Mißbildung“ bezeichnet, faßt der Verfasser des ‚Roten Ritter‘ sie *anthropologisch*. Nicht die Natur habe den Menschen „zum Glück bestimmt“: „Das muß er selber schaffen. Seine Freiheit beruht auf dem Zwang zur Kompensation.“ (Herr, . . ., S. 29) Grålskönig Parzival: „Der Mensch ist aber nicht zum Wegsehen gedacht, und was er nicht sehen soll, erscheint ihm im Traum. Der Stein des Anstoßes wird zum Magnetberg. An seiner Anziehungskraft scheitert das Beste (. . .).“ (S. 926) Der Gedanke sowie die Tatsache, daß sich im Verlauf des Romangeschehens ständig Verwandtschaftsbeziehungen herausstellen oder herstellen, zeigt: trotz zahlreicher Beispiele *historischen* „Genaumachens“ ist kein historischer Roman aus dem Buch geworden. Letztlich handelt es von *anthropologischen Konstanten*, deren Darstellung an diesem einzelnen Fall, bei allem „Genaumachen des mythisch Entfernten“ und der Entmythologisierung des Grals, selber *mythische Machart* verrät. Muschg nennt, was dieser Stoff dem Künstler „zuwendet“, eine „Grundfigur des Humanen“, einen „Archetypus, der sich erzählen will (. . .)“. (Herr, . . ., S. 37) Erinnert dies an C. G. Jung und C. Lévi-Strauss, so scheint, wenn es heißt: „Diese Figur will *ganz* werden. (. . .) (S)ie ist eine Figur der

Integration“ („Herr, . . .“, S. 30 f.), Schillers Utopie vom *ganzen Menschen* auf: „(. . .) der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*“ („Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, 15. Brief) In dieser Sicht wären einmal die vielen Arten von ‚Spiel‘ und ‚Spiel‘-Allegorie im Roman zu untersuchen, bis zum sinnfreien „mit dem Spiele spielen“ im ‚Nathan‘-Motto und zum „Mitspie(l)“ im ‚Spiel‘ der Welt (S. 984).

Mit dem „Spiele spielen“: das gilt v.a. für die Art, *wie* da erzählt wird, und somit für die *gesamte Bauart des Romans*. Muschg spielt sozusagen mit dem ‚Spiel‘, das dieser wirklich oder vorgeblich analphabetische, bitterarme, mit „Vrou Minne“ hadernde ritterliche Herr von Eschenbach einem gewiß amüsierten Publikum vorgeführt hat. Und wie der sich nicht nur über die Schwierigkeiten eines angeblich ungeübten Erzählers ausläßt, sondern diesen „im Akt des Erzählens“ auch noch „*darstellt*“, hat Michael Curschmann in seiner noch heute zum Grundbestand der Wolfram-Forschung gehörenden Studie ‚Das Abenteuer des Erzählens‘ dargelegt. (DVjs 45 [1971]). Auch der Erzähler des ‚Roten Ritter‘ macht kein Hehl daraus, daß er die Narration regelrecht in Szene setzt. So läßt er etwa den Essay über die utopische Dignität der „Fabel“ in Kursiv-Schrift vor Sigûnes erstaunten Augen über die „Tafel“ eines Personal-Computers laufen! (S. 221 ff.) Er gibt sein Urteil ab, etwa über Gâwâns Verhalten (S. 752). Er nimmt Fragen des Lesers vorweg, um sie dann selbst zu beantworten (S. 724). Im Pluralis majestatis spielt er sich als Alleswisser auf (S. 70: „Wie konnte das zugehen? Ja, das wissen Wir allein.“), ja als alleiniger Spielleiter: „Siegen werden wir ihn nicht lassen, das wäre noch schöner!“ (S. 33) Seinen Geschöpfen befiehlt er: „So, Herren, Wir wollen Unserer hohen Frau ein wenig Ehre machen.“ (S. 21) Dann wieder kann er nur Vermutungen anstellen (S. 765), gesteht sein Nichtwissen. (S. 517) Ein ganzer Stab anderer Erzähler entlastet ihn, das Hündchen Gardevîas aus dem ‚Titurel‘, dessen Erzählung sich auf dem PC fortschreibt (S. 226 ff.); Herzeloide, welche Sigûne vom Grâl erzählt (S. 205 ff.); Schiônatulander, der „Erzähler des Morgenlandes“ (S. 150) und — nennen wir nur noch ihn — Gâwân höchstpersönlich, mit seinen Briefen an Ginovêr. Sich ohnmächtig stellend, hört der übrigens Sangîves Bericht „über seine Lage“ mit an (S. 695 ff.), während man dem Parzivâl in Knechtsgestalt die eigne „Legende vom Roten Ritter“ zum besten gibt. (S. 620) Seine Majestät der Wir-Erzähler nimmt öfters auf die „Überlieferung“ bezug, überaus häufig aber auf die „Fabel“. Auf deren Zuverlässigkeit scheint er sich allerdings weniger zu verlassen als Wolfram auf „vrou Âventiure“. Mag sie über Gâwâns Minnefahrt auch getreuer berichten als er selber (S. 687), — was sie überliefert hat, ist weder genau (S. 489) noch

unparteiisch: „Die Fabel meldet's mit wohlwollender Vorfreude.“ (S. 467) Nicht immer hat es Sinn, was sie „fabelt“. (S. 427) Außerdem ist sie vergeßlich (S. 693), geht recht restriktiv vor: „Mit einem Weg, auf dem Lasten geschleift, Mäuler gezerzt, überfällige Dienstboten verscharrt werden, hat die Fabel nicht das Geringste zu tun.“ (S. 569) Ihre „Grundnahrung“ ist nicht „Realität“, sondern „Überfluß“ (S. 788), in der Doppelbedeutung von ‚überflüssig‘: ‚unnötig‘ und ‚überfließend‘. Ihr Reich heißt: *Spiel*, Spiel-Raum, *Möglichkeit*. So erzählen die „Agenten der Fabel“, die „DREI EIER“, „nur das Mögliche“. (S. 114) Von Schirnding nennt die Erfindung *der* neuen *Erzählinstanz* ein „Bravourstück“, das von nun an keiner, der sich mit Romantheorie befaßt, unbeachtet lassen könne. Wie ich meine, sprechen dafür zwei Gründe. Der eine ist die hier drastisch vorgeführte Selbstaufhebung des Erzählens. Da die drei Eier alles wissen, was möglich ist, erinnert sie das „Wir“, das sich eben damit doch als Haupterzähler ausweist, an die Spielregel: „Dann müßt ihr leider auch mit der Möglichkeit rechnen, daß die Fabel euch in die Pfanne haut, wenn sich nichts anderes zu essen findet.“ (S. 114) Und tatsächlich werden sie, nachdem der Gräl am Ende „sich selbst überflüssig“ gemacht hat, von den hungrigen Grälsgenossen verspeist; davon werden — „o Wunder“ — alle satt. (S. 957) Der zweite Grund: die hier demonstrierte Abkehr von der Dominanz einer Auffassung vom Erzählen, die sich an der Rede-Fiktion festmacht. Diese „Dreieinigen“, deren „Möglichkeitssinn“ (S. 943) sich schon daran erweist, daß ihre Namen sich aus der Umstellung gleicher Silben ergeben, erweitern das vom Leser als *Sprechakt* imaginierte Erzählen — er glaubt, beim Lesen die Stimme des Erzählers zu ‚hören‘ — um die Dimension der „Hörweite“ sowie der des „Sehen(s) und Schauen(s)“. (S. 105 f.) Das impliziert mehr, als der Roman ausführt. Die Möglichkeiten eines gleichsam auditiven ‚Erzählens‘, bei dem der Leser nicht nur im fiktionalen Sinn, sondern *realiter* auch *Hörer* wäre, werden nur erwogen. Doch für visuelles ‚Erzählen‘ mit festen und bewegten Bildern gibt der Roman einige Proben, und zwar für den Leser (die kräftigen Initialen der ‚Fibel‘) wie für eigene Romanfiguren (Sigûnes PC-Tafel, die „Zaubersäule“ im Verwunschenen Schloß [S. 103] oder das pantomimische ‚Erzählen‘ einer Handlung [S. 796 ff.]). So ganz nebenbei und nicht ohne Schalkhaftigkeit entwirft Muschg so das *intermediale Gesamtkunstwerk* einer *zukünftigen audiovisuellen ‚Literatur‘*.

Bei solch narrativem Spiel ist — wie im Märchen — beinahe alles gestattet. Keiner der Erzähler hat das letzte Wort. Die DREI EIER wissen zwar alles (S. 895), aber damit auch von ihrer eigenen Vertilgung. Das Erzähler-„Wir“ behält wohl letztlich das Heft in der Hand; doch es ‚weiß‘ eben nicht alles. Vieles bleibt

offen und erlaubt damit eine Vielbezüglichkeit, die einer Um- und Neuformung der Stoffmassen kaum Grenzen setzt. Zeitlich ferne Dinge werden ins Heutige übersetzt wie die ‚Minne- Fälle‘, die sich ja im ‚Parzival‘ wie eine Sammlung jener ‚Minne- casus‘ bei Andreas Capellanus lesen. (Ich verdanke diesen Hinweis dem Fachmann Werner Williams, Universität Augsburg.) Oder Heutiges wird vorweggenommen: Klinschor plaudert mit Herzloyde beim „Tea“ (S. 155); Parzivâl belustigt Gurnemanz mit der Bekräftigungsformel „okee“ (S. 373); auch die Schrift auf dem Grâl kündigt unser amerikanisches Jahrhundert an: „WELL DONE“, „THAT’S IT“ (S. 842). Anderes uns Geläufige wird — wie „pique-nique“ (S. 303) — damals eben erst erfunden, von Romanfiguren, versteht sich. Die einzigen Grenzen dieses fabulösen Spiels sind seine *Regeln*. Es ist das Amplifizieren einer *bestimmten* Vorlage. Die Fabel muß also im Kern erhalten bleiben. Wie wir sahen, hat Muschg zu großen Teilen das im ‚Parzival‘ schon Angelegte lediglich ausgeschrieben. Eine zweite Hauptregel: das Gesetz des Epischen, etwa das „der Reihe nach“ in Gâwâns Briefen. (S. 573, 591, 611) Dazu gehören ferner die Prinzipien der Variation (z. B. Parzivâls und Sigûnes Schuld-Verstrickung), der Parallelisierung (Parzivâls „Einkleidungen“, seine Begegnungen mit Sigûne) und der Antithetik (die „Gegenspieler“ Herzloyde, Gurnemanz [‚Herr, . . .‘, S. 56 f.] und v. a. Lâhelfîn). Wieviel Spielraum diese Regeln lassen, wurde im Hinblick auf die *Werkstruktur* schon klar. Auch die *sprachliche Gestaltung* bezeugt es. Da wechseln biblisches Pathos (S. 417) und Essay-Stil, Lyrisches (Landschaften im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten) und Parodien Wagnerscher Stabreime oder treuherziger Reimerei im Stil jener ‚Reim dich, oder ich friß dich!‘ - Übersetzungen des ‚Parzival‘ nicht nur im 19. Jahrhundert. Der von Polizisten der Moderne geahndete ‚wie‘-Vergleich wird nicht gescheut. Und da wird mit Sprichwörtern schwadroniert, werden Prägungen berühmter, weniger oder kaum bekannter Autoren seit dem Mittelalter, wörtlich oder in Abwandlung, Erzählmaterial: „Ich zog mir einen Falken / Mehr denn ein Jahr!“ (S. 697); „(e)ines schickt sich nicht für alle“ (S. 804). Andere Dichterworte erscheinen leicht variiert. Parzivâl „zog“ „mit leichtem Finger“ Condwîr âmûrs „Formen“ „nach“ (S. 923); „(. . .) in der Umarmung, dem Vorgeschmack des Todes“ (S. 737); „(. . .) Null. Nicht Nichts.“ (S. 653) Daß ausgerechnet der derb-sensible Gramovlanz, als seine beiden „Junker“ ihn verlassen, nichts zu sagen weiß als Thoas’ Abschiedsgruß: „Lebt wohl!“, hätte Goethe selbst vielleicht weniger empört als Karl Kraus, den Bewunderer dieser „Wortgestalt“. Eine verstecktere Anspielung: der erste Ritter, der den Schönen zu Gesicht bekommt, „stutzt“ (S. 298; vgl. 799, 947); auch über den Mannschen *Joseph* wird „gestutzt“. (Th. Mann, ebd, Bd V, S. 1239). Also eine geheime Verwandtschaft Parzivâls nicht nur mit *Grigorß*, dem ‚Erwählten‘,

sondern auch mit dem ‚Ernährer‘ *Joseph* ? Spätestens hier erschallt Fulds Einwand: Professoren-Roman, na also! Der Ruf verstärkt sich noch, wenn einige Größen des mittelalterlichen Kanons aufgezählt werden: Vergil, Tibull, Boëthius, „Der von Ouwe“ oder „Meistergottfried“. (S. 185, 597) Gewiß fühlen sich Leser, die mit solchen Namen nichts anfangen können, ausgeschlossen. Doch kommen weit häufiger jene einmontierten Zitate vor. Und über die können sich sowohl ‚Kenner‘ wie auch ‚Laien‘ amüsieren, die einen, weil sie das Spiel durchschauen, die andern, weil solch prägnante Formulierungen auch gefallen, wenn man nicht weiß, woher sie sind. Auch die so oft skurrile Namensgebung, die Muschg, anders als Kühn, so läßt, wie er sie bei Wolfram vorfindet, wird beiden Seiten gerecht. Ebenso Sprach-Komik, etwa bei der Gleichordnung des Disparaten durch Aufzählung (S. 823) oder beim Gebrauch vulgärer Ausdrücke im höfischen Kontext („Brunzkachel“, „Saichscherbe“ [S. 197, 208]). Oder Situations-Komik: Während sich Feirefiz beim großen Fest am Artûs-Hof glänzend hervortut, ist der künftige Grâlskönig in der Küche und in den Ställen mit Ökonomischem befaßt (der ‚Ernährer‘ Parzivâl!). Sein „gescheckter“ Halbbruder läßt sich taufen, natürlich, weil er den Grâl sehen will; doch vor allem, weil er an dessen Trägerin Gefallen gefunden hat. Ein anderes Beispiel: die Gramovlanz-Komödie. Oder: Parzivâl zieht mit Conwîr âmûrs und den Söhnen durch eine „Gasse von lauter Roten Rittern“; die von ihm *abgelegte* Rüstung ist nun große Mode.

Ein großes Spiel wird da für uns inszeniert, das größte: „Welttheater“ (Wapnewski, ebd.), aber nicht nur als jene „Feier der ganzen Welt“ (S. 818), mit der die Tafelrunde *sich* feiert. „Wir dürfen Gottes Mitspieler sein“, so Parzivâl zu Gâwân. (S. 984) Doch was hat dieses *Weltspiel* mit *uns* zu tun? Nun, Zeitbezüge stellen sich bei der Lektüre ganz von selbst her, „ohne alle Aufdringlichkeit“, wie Wapnewski bemerkt. Anderes wäre auch kaum vorstellbar bei einem Autor, der, wie ich vermute, vor allem für diese Leistung ’94 mit dem Büchner-Preis ausgezeichnet wurde. Man mag bei der ‚Tafelrunde‘ an eine Art in die Jahre gekommene UNO denken, die mit ihrer „Abfeier“ (S. 816) Lebewohl sagt. Nach der Erlösung der Frauen in der Zauberburg durch Gâwân, Parzivâls „Entschärfung Munsalvaesches“ (S. 917) und dem Umzug der Grâlsburg in den Orient scheint Lâhelîn, der „Gegenspieler“, das Feld zu behaupten, jener Manager („*kaufmännische* Ritter“), der „(. . .) einen Freien Weltmarkt inszenierte, dessen große Stunde nach dem Kalten Krieg gekommen — und schon wieder fast gegangen — ist“. („Herr, . . .“, S. 42). Eine Absage an alle Ideologie? Auch an jedwedes utopische Denken? Wozu sonst die „Entschärfung“ von Munsalvaesche? Parzivâl will „*ganz* werden“, will, daß die Welt *ganz* wird. (ebd, S. 30f.) Muschg deutet den Gral

bei Wolfram — „ein dinc“, „erden wunsches überwal“ — als „Mischkrug“ für „das Eine, das Ganze und Heile“ (ebd, S. 79). Was ist da zu entschärfen? Doch das eine ist die hehre Grâls-Idee, das andre die *real existierende* Grâlsburg mit faschistoiden Zügen (das Kapitel ‚Primus!‘), „eine Art Junggesellenmaschine zur Produktion“ jener „Sekundärtugenden“ (ebd, S. 96), die sich harschem Verzicht, innerer Unterdrückung, dem Ausschließen des Anderen verdanken. Munsalvaesche, das „Kalte Haus“ (III, 1), ist kalt nach innen und außen wie der Kalte Krieg. „Es klebt“, sagt Muschg, „an jedem Wert, der das Rechte behauptet, etwas vom heiligen Terror der Gralsburg, etwas Herrschaftliches (. . .).“ wahre „Ritterlichkeit“ sei erst zu lernen: „Geduld mit dem Widerspruch, Respekt vor dem Andern“. Der Wert, an den man sich selber halten könne, wirke auch in seinem „Gegenteil“. (‚Herr . . .‘, S. 45) Das „Gegenteil“ der Schastelmarveile- wie der Artûs- und Grâlswelt ist der ‚Osten‘. Wie bei Wolfram ist er im ‚Roten Ritter‘ nicht näher bestimmt. Doch spielen gewiß manche von Muschgs Japan-Erfahrungen hinein. (S. etwa S. 400, 423, 440, 610, 738). Er versichert, daß er das Buch ohne die Bekanntschaft mit drei von ihm hochgeschätzten Japanern nicht geschrieben hätte. (‚Herr, . . .‘, S. 15) Repräsentant jener *Gegen*-Welt ist im Roman Feirefiz. Und mit seiner Hilfe gelingt es Parzivâl, den Grâl zu „entsorgen“. (Greiner). „So gefällt es Gott, einen, der nichts von ihm weiß, mitwirken zu lassen an der Entschärfung Munsalvaesches“, denkt sich der fromme und ritterliche Trevrizent. (S. 917) Übrigens entfernt sich Muschgs Ausblick auf den ‚Umzug‘ der Grâlsburg in den ‚Orient‘ nicht weit vom ‚Parzival‘. In diesem ist zwar allein von Feirefiz‘ Verbreitung des Christentums in ‚Indien‘ die Rede; doch im sog. ‚Jüngeren Titurel‘ seines Nachfolgers Albrecht bleibt der Gral für immer im Osten.

Ja, gibt es ihn überhaupt noch, nachdem er, der bei Parzivâls erstem Besuch im Kalten Haus so überreichlich gespendet hatte (S. 497), sich selbst „überflüssig“ machte, „nicht mehr zugegen war“? (S. 953) Ist er — so Greiner — „im Nichts“ verschwunden? War seine letzte Gabe nichts als jene „schale Wassersuppe“, wie von Schirnding meint? Beiden entging Trevrizents „leises“, freilich nur den „Nächsten“ vernehmbares Wort: „Fruchtwasser“. (S. 952 f.) Also doch: „Noch einmal bei Null. Nicht Nichts“! (S. 653)