

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

146223

**MITTELALTERLICHER STOFF ALS SPIEGELUNG DER
GEGENWART: MUSCHGS ROMAN “DER ROTE RITTER”**

DOKTORA TEZİ

Dilek ALTINKAYA NERGİS

DANIŞMANI : Prof. Dr. Gertrude DURUSOY

146223

İZMİR-2004

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼ğ¼ne sunduğum **Mittelalterlicher Stoff als Spiegelung der Gegenwart: Muschgs Roman “Der Rote Ritter”** adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doęrularım.

Eyl¼l, 2004



Dilek Altinkaya Nergis

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 15/9/2004 tarih ve 34.81.. sayılı kararı ile oluşturulan jüri Alman Dili ve Edebiyatı..... anabilim dalı doktora öğrencisi Dilek Atinkaya Nergis.....'nın Mittelalterlicher Stoff als Spiegelung der Gegenwart Roman "Der Rote Ritter"..... başlıklı tezini incelemiş ve adayı 18/10/2004 günü saat 11.....'da 1,5 saat süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN
Prof. Dr. Gertrude Durusuoy
Başarılı ☒
Başarısız ☐

ÜYE
Doç. Dr. Nergis Pemukoğlu - Dağ

Başarılı ☒

Başarısız ☐

ÜYE Doç. Dr. Seife Yıldız

Başarılı ☒

Başarısız ☐

ÜYE
Doç. Dr. Atilla Selim

Başarılı ☒

Başarısız ☐

ÜYE
Doç. Dr. Can Bulut

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Not: Doktora Tezi Savunma Süresi asgari 90 dakika - azami 120 dakikadır.

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit der Gegenwartsspiegelung in Adolf Muschgs Parzivälroman *“Der Rote Ritter”*, der zwar in der westeuropäischen Öffentlichkeit große Beachtung gefunden hat, aber in der wissenschaftlichen Forschung noch ein ziemliches Neuland darstellt. Aus diesem Grund stellte es für mich einen großen Reiz dar, das Werk eines Schweizer Schriftstellers, der erstaunlicherweise am Ende des ausgehenden 20. Jahrhunderts erneut das Parziväl - Motiv aufnahm, zu untersuchen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben: Bei der Betreuerin meiner Dissertation Prof. Dr. Gertrude Durusoy, die mich und den *“Roten Ritter”* auf all unseren Irrwegen unterstützt und instruktiv gefördert hat, und mehr als nur Dank verdient; bei meiner lieben Familie; bei allen Lehrkräften der germanistischen Abteilung der Ege Universität, die mich während meiner Ausbildung unterstützt haben; bei meinen Kollegen in Buca und allen meinen Freunden für ihr Verständnis; bei allen Zeitungsverlagen und Verfassern, die so freundlich waren, mir ihre Artikel zukommen zu lassen, aber deren Namen ich hier nicht alle einzeln aufführen kann.

Dilek Altınkaya Nergis

Spetember, 2004

INHALTSVERZEICHNIS

	Vorwort	
1.	Einleitung	6
2.	Das Parzivâl-Motiv	37
2. 1.	Wolfram von Eschenbachs <i>“Parzival”</i>	38
2. 2.	Muschgs Vision des Parzivâl-Stoffes	50
2. 3.	Der Grâl und seine Funktion bei Wolfram und Muschg	73
3.	Die Konstellation um den <i>“Roten Ritter”</i>	81
3. 1.	Identitätsproblematik des Helden	81
3. 2.	Trevrizents Weg der Belehrung	94
3. 3.	Artûs- und Grâlsgesellschaft	110
4.	Spiegelung der Gegenwart im mittelalterlichen Stoff	125
4. 1.	Lâhelîns gesellschaftlicher Auftritt	126
4. 2.	Muschgs indirekte Kritik an der Zeit	146
5.	Schlussfolgerungen	159
	Literaturverzeichnis	166
	Lebenslauf	
	Türkische Zusammenfassung	
	Englische Zusammenfassung	

EINLEITUNG

Das Mittelalter findet gegenwärtig in der Wissenschaft wie in einer breiteren Öffentlichkeit überraschend viel Interesse in Form von Nachdrucken, Übersetzungen und Untersuchungen. Eine ausschlaggebende Rolle nimmt dabei der *“Parzival”*¹ Wolfram von Eschenbachs ein, auf dem Muschgs in dieser Arbeit untersuchte Roman *“Der Rote Ritter”*² basiert. Der Text des Wolfram von Eschenbach, der den einzigen deutschen Grälsroman von Rang darstellt, lag jahrelang, als das Mittelalter aus der Mode kam, “seziert und präpariert und keimfrei gebannt auf den Objektträgern der modernen Philologie. Veropert, verfilmt, verdorben durch langweilige, gereimte und völlig ungereimte Übersetzungen, war einer der besten deutschen Romane eine Sache für eine Sekte namens Altgermanistik geworden”³, wie es Holger Noltze formuliert hat. Das galt allerdings nur bis Wolframs *“Parzival”* in den frühen 80er Jahren wieder eine “Hochkonjunktur”⁴, ja einen “Boom”⁵ erfuhr und seitdem erneut eine wichtige Stellung in der deutschen Literaturszene einnimmt.

Um das schlagartige Auftauchen des Mittelalter-Motives um Parzivâl, den Artûskreis und den Grâl in der Gegenwart verdeutlichen zu können, muss jedoch bemerkt werden, daß sich das Interesse am Parzivâl-Stoff nicht nur auf die letzten 20 Jahre beschränkt hat.⁶ Da jedoch all seine Erscheinungen hier aufzuzählen den Rahmen und das Anliegen dieser Untersuchung sprengen würde, richtet sich das Augenmerk ausschließlich auf die

¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. In 2 Bd. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Wolfgang Spiewok. Stuttgart, 1998. Im folgenden werden alle Zitate aus dem Werk im laufenden Text mit “PZ”, Seiten- und Zeilenzahl angegeben.

² Adolf Muschg: *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl*. 6. Aufl. Frankfurt am Main, 1995. Im folgenden werden alle Zitate aus dem Werk im laufenden Text mit “RR” und Seitenzahl angegeben.

³ Holger Noltze: *Parzivals Rebirthing. Texterzeugungsmaschine Parzival: Adolf Muschgs Roman und Peter Knechts neue Übersetzung*. In: Tages-Anzeiger, 30. Juli 1993.

⁴ Dieser Begriff stammt von: Paul Maas, aus: *Der Tisch und das Ding. Gral und Tafelrunde bei Chritoph Hein und Adolf Muschg*. In: Centre Universitaire de Luxembourg: Publications du Centre Universitaire de Luxembourg, Département des Lettres et des Sciences Humaines. Germanistik-Luxembourg 12 (1998), S. 117-129, hier S. 117.

⁵ Dieser Begriff stammt von: Claudia Wasielewski-Knecht: *Studien zur Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18-20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1993, S. 10.

⁶ Das Interesse am Parzivâl-Stoff begann in Deutschland zeitchronologisch betrachtet bereits 1753 durch Johann Jacob Bodmers *“Parzival”*-Bearbeitung (Hexameter Übersetzung), durch Karl Lachmanns erste vollständige Edition des mittelhochdeutschen *“Parzival”* im Jahre 1833 und insbesondere durch Richard Wagners Bühnenweihfestspiel *“Parsifal”*, das 1882 uraufgeführt wurde (vgl. dazu Anke Wagemann: *Wolfram von Eschenbachs “Parzival” im 20. Jahrhundert. Untersuchung zu Wandel und Funktion in Literatur, Theater und Film*. Göttingen, 1998, S. 13).

Rezeptionsphase der letzten 20 Jahre, in denen die mythoshaltige Literatur zu einem wichtigen Bestandteil der deutschsprachigen Literaturszene wurde und bis heute anhält.

Da Muschgs Roman jedoch nicht das erste Werk auf diesem Gebiet der gegenwärtigen Parzivâl-Rezeption darstellt, soll im weiteren im Rahmen der Forschungswelt auch kurz auf seine eigentlich zeitgleichen "Vorläufer"⁷ eingegangen werden.

Wie bereits angedeutet, haben viele zeitgenössische deutschsprachige Autoren - also lediglich im deutschen Sprachraum - im oben erwähnten Zeitraum - also fast zeitgleich - die Parzivâl-Geschichte und damit die Parzivâl-Figur wiederholt aufgegriffen, was Peter von Matt in einem seiner Aufsätze nicht zu unrecht als "*Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur*"⁸ betitelt und weshalb Holger Noltze die Parzivâl-Geschichte als eine "*Texthervorbringungsmaschine*"⁹ bezeichnet. Dies bedeutet jedoch keineswegs, daß alle Parzivâl-Versionen dem Original Wolframs entsprechen, denn jede Stoffrenaissance, die der inneren "Aktualität" des Stoffes entspricht, bringt Elisabeth Frenzel's theoretischem Ansatz zufolge "häufig auch eine äußere Aktualisierung mit sich, indem die Fabel in die jeweilige Gegenwart des Bearbeitens verlegt wird. Das Kernmotiv bleibt erhalten, wird jedoch von den ursprünglichen zeit- und ortbedingten Randmotiven und sonstigem, charakterisierendem Füllwerk entkleidet und in ein zeitgemäßes Kostüm gehüllt"¹⁰. Natürlich sind die auf solche Weise entstandenen Texte keine Nachahmungen der originalen Geschichte, sondern aktualisierte, neu interpretierte und zumeist eigenständige Werke. Das Besondere und Einmalige eines Werkes liegt dabei Elisabeth Frenzel's Ansicht nach nie im Stofflichen, denn auch wenn der Stoff und das Motiv uralt, "schon viele Male vorgeprägt, von kleinen Geistern schablonenhaft genutzt, von den Größten zu höchster Vollendung vorgetrieben worden"¹¹ sind, so

⁷ Von wahrhaften Vorläufern kann eigentlich nicht die Rede sein, da bekannt ist, daß Muschg 30 Jahre lang an seinem Roman gearbeitet hat; vgl. dazu Aoldf Muschg: *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*, Frankfurt am Main, 1994, S. 9. Im folgenden werden alle Zitate aus diesem Materialienband im laufenden Text mit "HwfE" und Seitenangabe angegeben).

⁸ Vgl. Peter von Matt: *Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur*. In: Rüdiger Krohn (Hrsg.): *Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*. Bd.III. Göppingen, 1992, S. 82-90.

⁹ Holger Noltze, a.a.O.

¹⁰ Elisabeth Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte. Grundlagen der Germanistik* (Hrsg. Hugo Haser). 2., verb. Aufl. Berlin, 1974, S. 60.

¹¹ Ebd., S. 67.

können sie trotzdem “in der Hand eines Dichters als ein Neues, Reizvolles, Einmaliges wiedererstehen.”¹²

Wie sich im folgenden zeigen wird, handelt es sich in den innerhalb von relativ kurzen Abständen publizierten Parzivalwerken der letzten 25 Jahre, um eine männlich dominante Rezeption.¹³ Am Anfang der literarischen Parzival-Rezeption der 80er Jahre, als Adolf Muschg bereits an der Arbeit zu seinem “Opus Magnum” Parzival steckte, steht Tankred Dorsts viel beachtetes Stück *“Merlin oder das wüste Land”*¹⁴ von 1981, das sich Claudia Wasielwski-Knechts Meinung nach mit der “Untersuchung der Gestalt Merlins, der Betrachtung der Artus- und Gralswelt”¹⁵ beschäftigt und in dem “schließlich die Person Parzivals mit ihren Verbindungen zu den oben genannten Bereichen untersucht und bewertet”¹⁶ wird. *“Merlin oder das wüste Land”* stellt weiterhin den Vorläufer zu Dorsts in Zusammenarbeit mit Robert Wilson zurückgehendes Szenarium *“Parzival”*¹⁷ von 1991 dar, in dem der Mythos “z.T. als Rückbesinnung auf die Ursprünglichkeit und Naivität der Kindheit aufgegriffen [wird], um als Kontrast zur von Dorst negativ betrachteten Zivillisation zu dienen”¹⁸.

1986 erschien Dieter Kühns zweiteilige Hommage, *“Der Parzival des Wolfram von Eschenbach”*¹⁹, der aus einer epischen Darstellung und Übersetzung besteht. Darauf folgte 1989 Peter Handkes *“Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land”*²⁰, ein “modernes, sprachphilosophisch[es] Stück”²¹, das eng verbunden ist mit der Mitleidsfrage, die Handke auch als “Beistands-Frage”²² bezeichnet und dessen ganzes

¹² Elisabeth Frenzel, a.a.O., S. 67.

¹³ Sabine Obermaier erklärt diesen Sachverhalt aus dem Stoff heraus, da der Parzival-Stoff sich gut “zur Thematisierung und Problematisierung von Männerexistenz” eignet; vgl. Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter” im Kontext der deutschsprachigen Parzival-Rezeption des ausgehenden 20. Jahrhunderts*. In: Berta Raposo Fernández (Coord.) u. a.: *Parzival. Reescritura i Transformación*. Valencia 2000, S. 252-268, hier: S. 257.

¹⁴ Tankred Dorst: *Merlin oder das wüste Land*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main, 1981.

¹⁵ Claudia Wasielwski-Knecht, a.a.O., S. 237.

¹⁶ Ebd., S. 237.

¹⁷ Tankred Dorst: *Parzival. Ein Szenarium*. Mitarbeit v. Robert Wilson. Frankfurt am Main, 1991.

¹⁸ Claudia Wasielwski-Knecht, a.a.O., S. 314.

¹⁹ Dieter Kühn: *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*. Frankfurt am Main, 1986.

²⁰ Peter Handke: *Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt am Main, 1989.

²¹ Claudia Wasielwski-Knecht, a.a.O., S. 314-315.

²² Vgl. Peter Handke: *Spiel vom Fragen*, a.a.O., S. 130.

Werk vom "Motiv der Erlösung"²³ durchzogen wird und damit die Erlösungssucht des Menschen anspricht.

Im selben Jahr ist weiterhin Christoph Hein's Komödie *"Die Ritter der Tafelrunde"*²⁴ erschienen, das Paul Maas Meinung nach kaum eine richtige Handlung besitzt, sondern eher als "Konversationsstück" zu betrachten wäre, und in dem es um gesellschaftspolitische Diskussionen mit mittelalterlichen Motiven im Vordergrund geht.²⁵ Allerdings ist Heins Werk von einem gewissen Pessimismus durchzogen, da das Stück aufzeigt, daß nicht nur das Mystische heutzutage ausgedient hat, sondern auch der Rückgriff auf den Mythos wäre sinnlos geworden und werde "als Flucht in die Vergangenheit vor den drängenden gegenwärtigen Problemen unserer Zeit"²⁶ dargestellt.

Fast drei Jahre später, 1993, erscheint Adolf Muschg's Roman *"Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival"*. Und bereits einen Monat nach der Veröffentlichung des *"Roten Ritters"* präsentiert Peter Knecht²⁷ seine neue und große Beachtung findende Prosa-Übersetzung des mittelhochdeutschen Textes von Wolfram, dessen "witzigen, charmant höfisch plaudernden Parzival-Ton [...] man in der Tat noch nicht gehört"²⁸ hatte, wie es Holger Noltze formuliert.

Wie sich gezeigt hat und Walter Raitz es feststellt, ist der Parzival des ausgehenden 20. Jahrhunderts kein "glänzender Ritter [...]" mehr. Zwar steigt er schon manches Mal noch auf Pferd - am liebsten bei Adolf Muschg - daneben aber ist er zeitweilig Lastträger, Maultiertreiber, Verwalter, Redakteur²⁹. Fast alle Parzival-Rezeptionen aus den letzten 25 Jahren weichen von der Vorlage Wolframs ab und bemühen sich um eine Aktualisierung des Stoffes.

²³ Claudia Wasielewski-Knecht, a.a.O., S. 314-315.

²⁴ Christoph Hein: *Die Ritter der Tafelrunde und andere Stücke*. Berlin; Weimar, 1990.

²⁵ Vgl. Paul Maas, a.a.O., S. 118.

²⁶ Claudia Wasielewski - Knecht, a.a.O., S. 313.

²⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Text und Übersetzung. Mit einer Einleitung von Bernd Schiroke, Übersetzt von Peter Knecht. Studienausgabe. 2. Auflage. Berlin; New York, 2003.

²⁸ Holger Noltze, a.a.O.

²⁹ Walter Raitz: *Grafs Ende? Zur Rezeption des Parzival/Grafsstoffs bei Tankred Dorst, Hein, Handke und Muschg*. In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): *Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*. Berlin, 1997, S. 320-333, hier: S. 320.

Peter von Matt bemerkt in dem erneuten und fast zeitgleichen Auftauchen des Parzivâl-Stoffes, daß er merkwürdigerweise in allen vier deutschsprachigen Provinzen unter seinem eigenen Namen, nämlich Parzivâl auftaucht, wenn er feststellt:

*“Der Österreicher Peter Handke läßt ihn auftreten in seinem ‘Spiel vom Fragen’. Der Bundesdeutsche Tankred Dorst holt ihn in einem lang herangereiften dramatischen Komplex ‘Parzival. Ein Szenarium’ auf die Bühne. Der Schweizer Adolf Muschg erzählt sein Leben nach in dem ausgedehnten Roman der ‘Rote Ritter’. Und Christoph Hein aus der DDR läßt ihn im Stück ‘Die Ritter der Tafelrunde’ illusionslos und aller Träume ledig das Endspiel seiner Republik kommentieren.”*³⁰

Und seitdem erscheint fast jedes Jahr mindestens eine neue Parzivâl-Version, wie es Sabine Obermaier feststellt, “so z.B.: das Salzburger Theaterprojekt “Performing Parzival” (1993); Walter Müllers Jugendtheater “Ein Parzival” (Salzburg, 1994); das Theaterprojekt “Waz wirret dir Parzival” der Commedia Futura (Hannover 1996); Roland Kroells “Parzival-CD” (1996); Eberhard Knorrs “Das Parzival-Syndrom. Ein Entwicklungsroman” (1997); Peter Wapnewskis Parzival-Lesung (in der Übersetzung von Wolfgang Mohr)”³¹ u.a.

Aufgrund dieser Gegebenheiten liegt Peter von Matt wohl völlig richtig, wenn er davon spricht, daß die Parzivâl-Rezeption kein Zufall oder das “Produkt einer Mittelalter-Welle”³² sein kann; für Matt können einfach bestimmte “Gestalten zu Signaturen einer Epoche”³³ werden und die Parzivâl-Rezeption zu einem “Emblem unserer Zeit”³⁴. Der größte Reiz für die Autoren der Postmoderne den mittelalterlichen Parzivâl-Stoff erneut aufzunehmen und zu verfremden liegt laut Claudia Wasielewski-Knecht “wohl besonders am allgemeinen Interesse am Mythos und am Mythischen in unserer Zeit”³⁵, wobei Ortheil ihren Sachverhalt folgendermaßen erklärt:

³⁰ Peter von Matt: *Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur*. In: Rüdiger Krohn (Hrsg.): *Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*. Bd.III. Göttingen, 1992, S. 82-90, hier: S. 82.

³¹ Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter”*, a.a.O., S. 253.

³² Peter von Matt, a.a.O., S. 83.

³³ Ebd., S. 83.

³⁴ Ebd., S. 83.

³⁵ Claudia Wasielewski-Knecht, a. a. O., S. 11.

“Mit der Wendung zum ‘Fetischcharakter’ der Texte hat die Literatur auf jene verschärfte Erfahrung der Nachmoderne reagiert, die sich verkürzt als Erfahrung des totalen Medienzeitalters und einer sich apokalyptisch dargestellten Spätzeit, begreifen lassen. Wo die neuen Medien mit ihren immer willkürlicher sich gebärdenden Zeichenspielen die gewohnten Formen von Wahrnehmung verändern, wo eine mit ihren traditionell leitenden Vernunftideen in Konflikt geratene Kultur an ihren konservativen, bewahrenden Aufgaben zu scheitern droht, sucht die Literatur vor allem das Extreme: jenen Ort des Abseitigen, Skurrilen, Phantastischen, Exotischen, der noch durch keine Sprache besetzt ist und an dem das Katastrophale unserer Zeit besonders schmerzlos in Erscheinung tritt.”³⁶

Die Tatsache, daß die “Requisite”³⁷ des Parzivälstoffes ziemlich zeitgleich von Autoren aufgegriffen wird, die zu meist in einem ganz verschiedenen historischen, geographischen, kulturellen, literarischen und biographischen Kontext stehen³⁸, kann sicherlich nicht damit erklärt werden, daß sie einer Modewelle nacheifern, um Ruhm und Erfolg zu erlangen. Der Drang nach Anerkennung kann somit nicht als Antwort für die literarische Trendwende der Parziväl-Rezeptionswelle geltend gemacht werden. Denn alle genannten Autoren haben sich über Jahre hinweg mit dem Stoffkreis beschäftigt und “dabei sind Werke entstanden, die als Höhepunkte im Schaffen der Autoren, ja als Höhepunkte der deutschen Gegenwartsliteratur gefeiert werden”³⁹, wie es Sabine Obermaier zu Recht behauptet. Aus diesem Grund müssen andere Faktoren die Autoren zur Mittelalterrezeption geführt haben.

Ganz in diesem Sinne erklärt Walter Haug die Neuentdeckung und Rückwendung des Mittelalters in der Literaturszene aus jenem “historischen Affekt, der in den 60er Jahren den Aufbruch zu den großen Reformen begleitete”⁴⁰, sich dann aber durch die

³⁶ Hans-Josef Ortheil: *Götzendienst. Ein Rückblick auf die Literatur der achtziger Jahre*, In: Deutsche Literatur. 1984. Jahresüberblick. Zitiert nach: Nicola Bock-Lindenbeck: *Letzte Welten-Neue Mythen: der Mythos in der Gegenwartsliteratur*. Köln; Weimar; Wien, 1999, S. 11.

³⁷ Dieser Begriff stammt von: Paul Maas, a.a.O., S. 120.

³⁸ Das einzige was die Rezeptionsträger gemeinsam haben, ist, daß sie zumeist von bürgerlicher Herkunft stammen und es sich um eine Rezeption durch Gelehrte handelt, da fast alle von ihnen studiert haben (Dorst, Muschg, Kühn und Knecht haben sogar Germanistik studiert), wodurch sie höchstwahrscheinlich mit der mittelalterlichen Literatur in Kontakt gekommen sind (vgl. dazu Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter”*, a.a.O., S. 257).

³⁹ Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter”*, a.a.O., S. 255.

⁴⁰ Walter Haug: *Die Sache mit dem Teufel oder das Mittelalterliche-Utopische und das Moderne-Utopische*. In: *Arbitrium* Bd.1 3 (84), 1993, S. 108-116, hier: S. 100.

überzogenen Hoffnungen auf einem Neubeginn zu "kritischer Nüchternheit"⁴¹ wandelte. Somit handelt es sich Sabine Obermaier zufolge um eine Zeit, "die als Krisenzeit, als eine Zeit des Umbruchs und des Wertewandels erfahren wird"⁴²

Walter Haugs Ansicht nach bietet sich an genau so einem Punkt, das Mittelalter und seine Erzähl-Literatur mit seinen "unerschöpflichem Vorrat an poetischen Situationen und Bildern, mit denen man die ausgemergelte Einbildungskraft wieder mit Leben erfüllen konnte"⁴³ als ein willkommener "Fantasy-Fundus"⁴⁴ an. Dabei setzt die postmoderne Literatur den universellen Leser voraus und zieht ihn in die "Intrigen einer totalen Zeichensprache, auf deren labyrinthischen Zumutung er selbst die Antwort geben muß"⁴⁵, wie es Nicola Bock-Lindenbeck feststellt. Statt den Leser mit Theorien und Weiterklärungen zu befriedigen, erzählt die postmoderne Literatur "ununterbrochen Spielvorschläge, die variiert, abgebrochen, aber auch erweitert werden können"⁴⁶.

Es handelt sich also keineswegs mehr um den geradlinig verlaufenden Parziväl-Stoff des Wolfram von Eschenbach, dessen Erlösungsweg nicht mehr zeitgerecht scheint und weshalb jede Neuverfassung ein anderes Ende aufweist. Und vom glücklichen Ausgang der Geschichte kann wohl kaum mehr die Rede sein. Die Autoren verarbeiten vielmehr ihre Parziväl-Versionen und Spielvorschläge mit dem Stoffkreis in ihrem eigenen Text als "eine Umformung oder Neuformung eines Textganzen. Das Spektrum der hierher gehörigen Texte reicht von Bearbeitung, Neufassung über Nachdichtungen bis zu eigenen, durch die Textvorlage jedoch entscheidend gebundenen Neuformungen (also auch wertvolle Übersetzungen)"⁴⁷, wie es Gunter Grimm kommentiert.

Während dem modernen Leser bei der vorlagegerechten Übersetzung laut Alfred Raucheisen das Mittelhochdeutsche in der Gegenwartssprache "in eine dem modernen Rezipienten verständliche Interpretation"⁴⁸ vermittelt wird, geht es bei den Neugestaltungen eher darum, eigene Weltanschauungen in das Werk einfließen zu

⁴¹ Vgl. Walter Haug, a.a.O., S. 100.

⁴² Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs "Roter Rittter"*, a.a.O., S. 257.

⁴³ Walter Haug, a.a.O., S. 101.

⁴⁴ Ebd., S. 101.

⁴⁵ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 17.

⁴⁶ Ebd., S. 17.

⁴⁷ Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München, 1977, S. 148.

⁴⁸ Alfred Raucheisen: *Orient und Abendland: ethisch - moralische Aspekte in Wolframs Epen "Parzival" und "Wilhelm"*. Frankfurt am Main, 1997, S. 13.

lassen. Denn das Bestreben der Vertreter der literarischen Mittelalter- bzw. Parzivâl-Rezeption liegt vielmehr darin, es mit der Moderne zu verbinden, wie es auch Anke Wagemann trefflich formuliert: "Die Äußerung über das Mittelalter dient zur Deutung der Moderne"⁴⁹. Weiterhin erblickt sie in den "Parzivâl"-Umsetzungen der zeitgenössischen Autoren nicht nur den "Ausdruck einer allgemeinen Mittelalter-Begeisterung"⁵⁰, sondern versteht sie gerade "als Ausdruck ihrer Zeit"⁵¹, bzw. "prinzipiell als Signum ihrer Zeitgebundenheit"⁵².

Ganz in diesem Sinne handelt es sich in den Parzivâl-Gestaltungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts also nicht nur um eine Modewelle oder um die Intentionen des persönlichen Autoreninteresses, sondern eindeutig um den Versuch, bestimmte Probleme in einer bestimmten Zeit aussagekräftig zu gestalten. Freilich bringt dieser Sachverhalt eine Fülle an schwierigen Fragen nach den Gründen und Ursachen mit sich. Eine Erklärung wäre das Streben, die Sehnsucht und die Suche der zeitgenössischen Autoren nach Erlösung, sowie das existentielle Problem der Identitätsfindung, was in Parzivâls Lebensweg eindeutig ausschlaggebend ist. Denn Parzivâls Weg dient stets seiner inneren Entwicklung, Selbstfindung und -erlösung, aber auch der Erlösung anderer. Dies mag auch ein Grund dafür sein, daß die zeitgenössischen Autoren an der Gestaltung der Parzivâl-Figur so interessiert sind. An ihr wird nämlich versucht, "spielerisch zu erarbeiten, welche Möglichkeiten der Erlösung solch' einer Figur in der heutigen Zeit zukommen könnten, ob die (Symbol-)Gestalt Parzivals für uns Heutige relevant sein könnte und in welcher Weise"⁵³, laut Claudia Wasielewski-Knecht.

Auch Anke Wagemann kann man nur zustimmen, wenn sie schreibt, daß der "soziologische Bestimmungsgrund, d.h., das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft, und der metaphysische Bestimmungsgrund, der in dem Verhältnis des Individuums zu Gott zu finden ist"⁵⁴, hier enthalten sind. Und Paul Maas' Ansicht nach

⁴⁹ Anke Wagemann, a.a.O., S. 7.

⁵⁰ Ebd., S. 7.

⁵¹ Ebd., S. 7.

⁵² Ebd., S. 7.

⁵³ Claudia Wasielewski-Knecht, a.a.O., S. 233.

⁵⁴ Anke Wagemann, a.a.O., S. 7.

sollen sogar auf diese Weise "zeitgenössische oder überzeitliche"⁵⁵ Aspekte charakterisiert und zum Ausdruck gebracht werden.

Gerade all dies kommt in Wolframs "*Parzival*" besonders gut zum Ausdruck und macht die Modernität und Überzeitlichkeit des Mittelalters aus. Auf diese Weise gilt das Mittelalter, in dem die "Entdeckung des Ich" und die Bewußtwerdung der Subjektivität begann als "Vorläufer der Moderne"⁵⁶. Somit bedeutet die Mittelalter-Rezeption in der Neuzeit für Sabine Obermaier auch die "Begegnung einer neuen Welt mit einer alten Welt", also die "Begegnung zweier Epochen, Mittelalter und Neuzeit".⁵⁷

Ob es sich in der Wende der Autoren zur Parzival-Rezeption allerdings auch immer um eine offenkundige "Form des Eskapismus"⁵⁸ handelt, wie es Albrecht Classen formuliert, ist streitbar. Aber daß das Zeitalter, in dem die Parzival-Rezeption ihre Hochkonjunktur erlebt, "von einer außerordentlichen Zukunftsangst, bis hin zu regelrechten Zukunftsängsten in jeder Hinsicht, das meint politisch, kulturell, wissenschaftlich, ökologisch etc."⁵⁹ geprägt ist, ist zweifelsfrei. Denn erst daraus resultiert das Interesse am Mythos "und zwar in dem Sinn der Wahrheitsfindung durch Rückbesinnung auf die Ursprünge"⁶⁰, wie es Claudia Waelewski-Knecht zu recht darlegt. Die Zeitgenossen sind einfach der Zivillisation und Technik, "die nicht das bewirkt haben, was man sich von ihnen erhofft hatte, sondern vielmehr größere z.T. ungeahnte Probleme aufwerfen"⁶¹ überdrüssig. Sie sind auf der Suche nach neuen Auswegen. Und der Mythos setzt meist als Kompensat zum Alltag oder als "Alternative zur gegenwärtigen Verwissenschaftlichung"⁶² ein, wie es auch Nicola Bock-Lindenbeck feststellt, denn "die wissenschaftlichen Begründungen sind für viele Menschen nicht mehr verstandesmäßig zu erfassen oder zu erfassen erstrebenswert. Traditierte sinn- und identitätsstiftende Weltbilder werden zerstört, das Bedürfnis nach Sinnbildung

⁵⁵ Paul Maas, a.a.O., S. 120.

⁵⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 9.

⁵⁷ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns - zum Verhältnis von Mittelalter und Neuzeit in Adolf Muschgs Roman "Der Rote Ritter"*. In: Euphorion 3 (84), 1997, S. 467-487, hier: S. 467.

⁵⁸ Vgl. Albrecht Classen: *Erotik im Mittelalter - Sexualität in der Moderne. Die Welt von König Artus im Spannungsfeld von Gestern und Heute. Adolf Muschgs "Der Rote Ritter" als Rezeptionszeuge und Ausblick auf Morgen*. In: Wirkendes Wort, Jg. 1, April 2002, S. 4-23, hier: S. 6.

⁵⁹ Claudia Waelewski-Knecht, a.a.O., S. 313.

⁶⁰ Ebd., S. 313.

⁶¹ Ebd., S. 233.

⁶² Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. XI.

gesteigert. Daraus lässt sich die besondere Bedeutung des Mythos als Gegengewicht zu aktuellen kulturellen Werten arbeiten⁶³. So ist es beispielsweise mit Hilfe des Mythos möglich, „einen anderen Typus von Vernunft als das instrumentelle Denken“⁶⁴ zu repräsentieren, weil er einfach „andere Vorstellungen von Wirklichkeit ermöglicht“⁶⁵, wie es Christoph Jamme ausdrückt.

Letztlich ist die mythoshaltige Kunst Nicola Bock-Lindenbecks Ansicht nach „als Antwort auf ein defizitäres Weltbild zu verstehen“⁶⁶ und initiiert zweifellos die Suche nach der Wahrheit, da die Welt als ein nicht Erklärbares, ein „alternatives Erklärungspotential“⁶⁷ herausfordert. Und gerade die Parzival-Rezeption gibt den Autoren diesen nötigen Spielraum, um ihre Erklärungsversuche und Spielmöglichkeiten auszutragen. Dabei spiegelt sich im Zeitgeist der Gegenwart besonders die Zivilisationskritik, feministischen Tendenzen, psychoanalytischen Züge und literaturtheoretischen Überlegungen⁶⁸, wie wir sie besonders stark in Adolf Muschgs Opus Magnum *„Der Rote Ritter“* antreffen, und im folgenden bearbeitet wird.

Doch bevor auf das primäre Werk des *„Roten Ritters“* übergegangen wird, soll zunächst ein kleiner Einblick in Muschgs Schaffen als Germanist und Romanautor vorangestellt werden, da es sich beim *„Roten Ritter“* nicht um Muschgs ersten Roman handelt, und er von seinem vorherigen Werken abweicht.

Der 1934 geborene Adolf Muschg, der Germanistik, Anglistik und Philosophie studiert hat, gehört einer Schriftstellergeneration an, „die sich einmischte, mit Reden und Essays, Manifesten und Streitgesprächen. Mit bemerkenswertem Effekt: Für seine literarische Arbeit hat Muschg zahlreiche internationale Auszeichnungen erhalten [...], als Hochschullehrer für Literatur viel Respekt - für das politische Engagement dagegen oft Prügel“⁶⁹.

⁶³ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. XI.

⁶⁴ Christoph Jamme: *Einführung in die Philosophie des Mythos*. 2 Bde., Bd. 2: *Neuzeit und Gegenwart*. Darmstadt, 1991, S. 5.

⁶⁵ Ebd., S. 5.

⁶⁶ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. XIII.

⁶⁷ Ebd., S. XVII.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 250-251.

⁶⁹ Oskar Reck: *Die späte Revanche eines Nichtgewählten: warum die Classe politique den Parzival-Roman des Ständeratskandidaten Muschg lesen sollte*. In: *Weltwoche*, 15. Juli 1993.

Seit 1970 war Muschg Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der ETH Zürich, von wo er am 1. Oktober 1999 emeritierte.⁷⁰ Noch heute ist er allerdings Mitglied vieler akademischer Vereine und hat zahlreiche nationale und internationale Preise für seine Werke und sein Schaffen erhalten, wie er beispielsweise für seinen *“Roten Ritter”* 1994 den Georg-Büchner-Preis erhielt.⁷¹

Als literarischer Autor ist Adolf Muschg seit 1965 mit der Publikation seines ersten Romans *“Im Sommer des Hasen”*⁷² - einem modernen Reisebericht eines Werbemanagers durch Japan, der von Manfred Dierks “als Muschgs interkultureller Heimatroman bezeichnet”⁷³ wird - hervorgetreten und hat zahlreiche Romane, Erzählungen und dramatische Texte verfaßt, die in mehrere Sprachen übersetzt wurden. Seine weiteren wichtigen Romane sind *“Gegenzauber”*⁷⁴ - eine Satire auf Zeittendenzen, Fiktionen und Verblendungen von 1967, in der Muschg eine Gruppe von Intellektuellen und Künstlern, in einem skurrilen Haus namens Soldanella ihre eigene Version der Studentenrevolte erleben läßt - und *“Albissers Grund”*⁷⁵ von 1974, in dem er am Beispiel der Lebenskrise eines Gymnasiallehrers die Schweiz in den Nachwehen der 68er Bewegung darstellt.

Besonders eindringlich sind auch die heillosen Liebesgeschichten und ungeheuerlichen Rechtsfälle in Muschgs Erzählungen, wie *“Fremdkörper”*⁷⁶, *“Liebesgeschichten”*⁷⁷, *“Entfernte Bekannte”*⁷⁸, *“Der Turmhahn und andere Liebesgeschichten”*⁷⁹. In seltenen Augenblicken bricht aus diesen Leidensgeschichten die Hoffnung auf ein versöhntes Dasein hervor. Allerdings hat Muschg mit seinen Erzählbänden und Liebesgeschichten nicht den Erfolg erzielt, der mit seinen Romanen vergleichbar wäre. Heinz F. Schafroth führt diesen Umstand daraufhin zurück, daß er sich in seinen Erzählungen den “privaten

⁷⁰ Vgl. Internetseite der ETH-Zürich, www.ethz.ch

⁷¹ Vgl. Martin Halter: *Retter des wahren Glaubens. Adolf Muschg wurde in Darmstadt der Georg-Büchner-Preis überreicht.* In: Tages-Anzeiger, 17. Oktober 1994, S. 53.

⁷² Adolf Muschg: *Im Sommer des Hasen.* Roman. Zürich, 1965.

⁷³ Manfred Dierks: *Adolf Muschg. Materialien.* Frankfurt am Main, 1989, S. 82.

⁷⁴ Adolf Muschg: *Gegenzauber.* Roman. Zürich, 1967.

⁷⁵ Adolf Muschg: *Albissers Grund.* Roman. Frankfurt am Main, 1974.

⁷⁶ Adolf Muschg: *Fremdkörper.* Erzählungen. Zürich, 1968.

⁷⁷ Adolf Muschg: *Liebesgeschichten.* Frankfurt am Main, 1972.

⁷⁸ Adolf Muschg: *Entfernte Bekannte.* Erzählungen. Frankfurt am Main, 1976.

⁷⁹ Adolf Muschg: *Der Turmhahn und andere Liebesgeschichten.* Erzählungen. Frankfurt am Main, 1987.

Beziehungen, [der] soziale[n] und psychologische[n] Thematik von Familie, Ehe”⁸⁰ widmet, während er sich in seinen bestverkauften Romanen eher mit der “umfassenden Konzeptionen der Auseinandersetzung mit historischen Entwürfen und Entwicklungen oder mit aktuellen politischen Zusammenhängen”⁸¹ auseinandersetzt. Außerdem schrieb Muschg auch Hör- und Fernsehspiele und 1977 eine international angesehene Biographie “*Gottfried Kellers*”⁸² sowie einige literaturtheoretische Aufsätze. Die autobiographisch motivierten Schriften “*Die Schweiz am Ende. Am Ende der Schweiz*”⁸³ erschienen 1990. Daß Muschgs Kritik an der Schweiz bis heute lebendig geblieben ist, beweist er mit der 1998 erschienen Schrift “*O mein Heimatland*”⁸⁴.

In seiner Lehre liegt das Schwergewicht auf der Vermittlung lebendiger Gegenwartsliteratur und der Arbeit mit eigenen Texten von Seminarteilnehmern sowie werdenden Autorinnen und Autoren.⁸⁵ In der Forschung beschäftigte er sich, wie bereits erwähnt, vor allem mit Gottfried Keller, Goethe⁸⁶ und Wolfram von Eschenbach sowie mit der Schnittstelle “*Literatur als Therapie*”⁸⁷, die er zu einer großen Poetologie und Autobiographie im gleichnamigen Essay von 1981 verknüpfte und die auf seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen zurück - aber auch vielfach darüber hinaus geht.

Ganz offensichtlich zeigt Muschg in seinen Werken zumeist Kontaktstörung und Kommunikationsbrüche nach innen wie außen auf, also “die Bruchstelle zwischen dem persönlichem und gesellschaftlichen Anspruch, zwischen dem Bedürfnis und Rolle”⁸⁸,

⁸⁰ Heinz F. Schafroth: *Adolf Muschg*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München, Stand vom 1. Januar 1992, S. 7.

⁸¹ Ebd., S. 7.

⁸² Adolf Muschg: *Gottfried Keller (Biographie)*. Zürich; München, 1977.

⁸³ Adolf Muschg: *Die Schweiz am Ende. Am Ende die Schweiz. Erinnerungen an mein Land vor 1991*. Aufsätze, Reden, Vorträge 1974-1990. Frankfurt am Main, 1990.

⁸⁴ Adolf Muschg: *O mein Heimatland! 150 Versuche mit dem berühmten Schweizer Echo*. Frankfurt am Main, 1998.

⁸⁵ Vgl. Heinz F. Schafroth: *Adolf Muschg*, a. a. O., S. 12.

⁸⁶ Vgl. Adolf Muschg: *Goethe, der Einzige, Goethe das Beispiel*. In: Christoph Michel (Hrsg.): *Goethe, sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt am Main, 1982, S. 9-14. Und weiterhin Adolf Muschg: *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter*. Frankfurt am Main, 1986.

⁸⁷ Adolf Muschg: *Literatur als Therapie. Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurt am Main, 1981. Im folgenden werden werden alle Zitate aus dem Werk im laufenden Text mit “LaT” und Seitenzahl angegeben.

⁸⁸ Siegfried Kienzle: *Adolf Muschg*. In: *Deutsche Literaturgeschichte der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Bd. II. Stuttgart, 1977, S. 384-401, hier: 384.

wobei sich der literarische Prozeß oft als Selbstprüfung, ja als Selbstdarstellung eines Schreibenden vollzieht⁸⁹, wie es Siegfried Kienzle nachweist.

Adolf Muschg selbst bestätigt bei sich eine "hypochondrische Natur, eine besondere Beziehung zu Japan (und dem Zen-Buddhismus), sowie Erfahrungen des Scheiterns in den Gebieten der Liebe und der Politik"⁹⁰, die sich stets in seinen Werken widerspiegeln. Das "Motiv der Resignation"⁹¹ und das Motiv der Schuld als "Beweg-Grund"⁹² ist bei Muschg längst und vielfach literarisch reflektiert, ehe es laut Heinz F. Schafroth wissenschaftlich analysiert wird. Weiterhin entwickelte er eine Art des "hoffnungsbestimmten poetischen Denkens"⁹³, das im "*Roten Ritter*" neben dem Motiv der Schuld und der vorübergehenden Resignation stark zum Ausdruck kommt.

In jüngster Zeit hat Muschg durch den Parziväl-Roman "*Der Rote Ritter*" von 1993, den 1994 darauffolgenden Materialienband "*Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*"⁹⁴, und die beiden Japan-Bücher "*Nur ausziehen wollte sie sich nicht*"⁹⁵ sowie "*Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat*"⁹⁶ von 1995 auf sich aufmerksam gemacht. Sein bislang letzter Roman ist "*Sutter Glück*"⁹⁷, in dem ein pensionierter Reporter seine Lebensbilanz zieht, die durch eine doppelte Suchbewegung ausgelöst wird; einerseits durch die Suche nach dem Attentatsmotivs auf ihn selbst, andererseits durch die Bewältigung der eigenen Vergangenheit und damit seiner existentiellen Lebens- und Sinnkrise⁹⁸. Durch die Ebene des Kriminalfalls erinnert der Roman eindeutig an oben erwähnten Roman "*Albissers Grund*", der ebenfalls die Motivsuche für ein Verbrechen thematisiert.

Zumeist hat sich der Schweizer Autor Muschg dem Ironischen, manchmal Grotesk-Komischem verschrieben und wird gerne politisch. Auch bewegt Muschg sich gerne auf

⁸⁹ Vgl. Siegfried Kienzle, a.a.O., S. 384.

⁹⁰ Paul Maas, a.a.O., S. 119.

⁹¹ Hein F. Schafroth: *Adolf Muschg*, a.a.O., S. 8.

⁹² Ebd., S. 8.

⁹³ Ebd., S. 8.

⁹⁴ Adolf Muschg: *Herr, was fehlt Euch?*, a.a.O. Adolf Muschg, gibt sich und seinen Lesern in diesem Materialienband Rechenschaft von dem Prozeß, "in den die Leihgabe einen Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts verwickeln kann. Die Glücks-Utopie die dem Muster der Gralsuche eingeboren ist, muß sich vor Muschgs historischer und persönlicher Erfahrung verantworten" (HwFE, 2).

⁹⁵ Adolf Muschg: *Nur ausziehen wollte sie sich nicht*. Frankfurt am Main, 1995.

⁹⁶ Adolf Muschg: *Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat*. Frankfurt am Main, 1995.

⁹⁷ Adolf Muschg: *Sutters Glück*. Roman. Frankfurt am Main, 2001.

⁹⁸ Vgl. Martin Lüdke: *Trügerische Nähe*. In: *Der Spiegel*, 19. Februar 2001, Nr. 8, S.192-193.

gewagtem Terrain, wie er es mit seinem *“Roten Ritter”* beweist. Denn schließlich sind die Erwartungen an einen berühmten Autoren und Hochschulprofessoren sehr hoch gesteckt, da Muschg bereits vor der Publikation des *“Roten Ritter”*-Romans ein international anerkannter und bekannter Autor war.⁹⁹

Mit der Wahl des *“Roten Ritters”* hat Muschg einen anderen literarischen Weg als seine vorherigen Romane eingeschlagen und die Mythosverarbeitung stellt eine Ausnahmerscheinung in seiner Schaffenslaufbahn dar. Es ist tatsächlich erstaunlich, daß ein Schweizer im 20. Jahrhundert das Motiv des Parzivals erneut aufnimmt und zu seinem Lebenswerk umarbeitet. Warum Muschg aber den Parzival-Stoff aufgreift, soll im folgenden dargestellt werden.

Daß Muschg sich über 30 Jahre lang mit diesem Stoff auseinandergesetzt hat, seit dem er im Wolfram-Seminar bei Max Wehrli eine Arbeit über *“Parzival und die Minne”* (vgl. HwFE, S. 9) schrieb, ist aus seinem Materialienband bekannt. Seine Beweggründe legt Muschg folgendermaßen dar:

“Seit dieser Verfasser vor drei Jahrzehnten mit dem ‘Parzival’ Wolframs von Eschenbach bekannt wurde, hatte er so lange den Wunsch, immer weiterzulesen, daß er sich schließlich damit behelfen mußte, das Buch neu zu schreiben (anders, wie Wolfram selbst den ‘Perceval’ des Chrétien de Troyes).” (HwFE, S. 101)

Muschgs Interesse für den Parzival-Stoff zeigt sich außerdem in seiner Rezension von Dieter Kühns *“Parzival”* in der Weltwoche, die anschließend auf dem Umschlagsband von Dieter Kühns Werk abgedruckt wurde: *“Dank einem Stück Lebensarbeit Dieter Kühns wirkt der Parzival wieder so gut wie erfunden - und er war eine der besten, heitersten, nobelsten Erfindungen der Menschen”*.¹⁰⁰

Zu seinen Vorbildern in der Parzival-Rezeption nimmt Muschg folgende Stellung ein:

*“Von Wagners Weihefestspiel fühle ich mich dabei denkbar weit entfernt; näher - ‘auf getrenntesten Bergen’ - liegt mir schon Tankred Dorst. Dieter Kühn hat (neben einer respektbalen Neuübertragung des ‘Parzival’) eine Zeit-Reise zu Wolfram verfasst, die aber auf einem anderen Blatt steht.”*¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. Heinz F. Schafroth: *Adolf Muschg*, a.a.O., S. 2-5.

¹⁰⁰ Zitiert nach dem Einband von Dieter Kühn: *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*, a.a.O.

¹⁰¹ Zitiert in: Beatrice von Matt: *Fünf Fragen an Adolf Muschg*. In: Neue Zürcher Zeitung, 13./14. Januar 1990.

Aus diesen Worten Muschgs wird ersichtlich, welchen großen Stellenwert er dem Parzivalstoff beimißt. Der Grund dafür liegt sicherlich darin, daß Muschg in dem Stoffkreis um Parzival die Erfindung einer „Kunst-Welt, ein *Never-never-land*“ (HwfE, S. 95) erblickt, in dem er einen Archetypus behauptet:

“Es muß eher dagewesen sein; es ist eine Grundfigur des Humanen, ein Archetypus, der sich erzählen will [...] Es kommt und erzählt seinen Erzähler gleich mit. Es ist nicht nur ein Stoff, der die Form benutzt, die ihm seine Autoren geben können. Umgekehrt: er bringt selbst eine Form mit, sozusagen ein genetisches Muster, das den Stoff eines Erzählers für sich verwendet.” (HwfE, S. 115-116)

Und dieser Archetypus der Geschichte stößt Muschgs Ansicht nach jedem Menschen in einer seiner Varianten zu, wenn er äußert:

*“So ist das mit Fabeln, die man ja auch Mythen und Archetypen nennt: weil weniger wir sie erzählen, als sie uns. Ihr Material ist mit uns selbst gegeben, darin sind wir sehr wenig frei, die Genese des Homo Sapiens steckt darin, die Entwicklung der Zivilisation und ihr Preis. Schwindelerregend frei sind wir erst in der individuellen Interpretation.”*¹⁰²

Schließlich hat bereits Wolfram mit diesem „vielfältigen Stoff, in dem viele Mythen zusammenfließen, ironisch-dialektisch gespielt“¹⁰³, und Muschg setzt laut Joachim Warthmann dieses „heiter-ernste Spiel fort, hält sich einmal eng an die Vorlage, vermittelaltert die Sprache, und entfernt sich [...] dann ebenso unvermittelt ins Moderne“¹⁰⁴. Dabei werden nach Anke Wagemanns Erörterungen die „Identitätsproblematik, das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, die religiöse Komponente sowie sekundär der Aspekt eines Wertwandels“¹⁰⁵ verarbeitet.

Wie sich gezeigt hat, stellt *“Eine Geschichte von Parzival”* zwar keinen typischen Muschg-Roman dar, aber sie bildet das Ergebnis eines langen literarisch gefüllten Schaffens, denn Muschgs Weg zum *“Roten Ritter”* führte ihn seinen eigenen Worten

¹⁰² Zitiert in: Joachim Warthmann: *Das Rätsel von Liebe und Schuld. Adolf Muschg erzählt Wolframs Parzival neu*. In: Stuttgarter Zeitung, 19. März 1993.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Anke Wagemann, a.a.O., S. 235.

nach "über Bücher wie 'Im Sommer des Hasen', 'Literatur als Therapie?' oder 'Das Licht und der Schlüssel'. Es scheint das Lob der Lebenskunst wollte verdient sein durch mehr als ein halbes Leben" (HwffE, S. 101). Und im "*Roten Ritter*" hat er die Möglichkeit gefunden, alles, was ihn bedrückt, und was er der Menschheit nahe legen möchte, in einem zu verarbeiten und ein Lebenswerk von monumentalem Gehalt zu schaffen.

Nun soll ein Einblick in die Rezeption des "*Roten Ritters*" gewährt werden, wo im folgenden die Diskussionsbeiträge zum Forschungsstand von Muschgs Werk zusammengetragen werden, um die Aufnahme des "*Roten Ritters*" in der Literaturszene verdeutlichen zu können.

Das Echo war nach der Publikation des Romans im allgemeinen positiv, wobei sich allerdings auch einige negativen Kritiken hörbar machten. Während die einen wie Beatrice von Matt im Roman "ein Buch von aussergewöhnlichem Reichtum, ein begeisterndes sprachliches Kunstwerk"¹⁰⁶ erblicken oder sogar wie Urs Bugmann der Meinung sind, "es ist ein reiches Buch, das, wie es dem Gral nachgesagt wird, unerschöpflich seine Kostbarkeiten auszuschütten scheint"¹⁰⁷, kritisieren andere Rezipienten seine Länge und Unverständlichkeit.

Aber es ist dabei nicht außer acht zu lassen, daß der am 2. April 1993 in der Nürnberger Bücherhandlung Edelmann vorgestellte und vom Suhrkamp Verlag als "Opus Magnum"¹⁰⁸ des Autors angekündigte Roman dem Autor dreißig Jahre lange Schreibtischarbeit abverlangte, durch die ihn Verena Auffermann als einen "wahren Arbeiter an der verlorenen Zeit"¹⁰⁹ definiert. Somit begann der Roman wahrscheinlich zeitgleich mit der politischen Niederlage - die Adolf Muschg erlitt, als er sich 1975 als Kandidat für den Ständerat durch die Sozialdemokratischen Partei aufstellen ließ, aber die Wahlen verlor.¹¹⁰ Jedoch gerade diese Situation hält Oskar Reck für ein grosses Glück, denn "dort wäre ein origineller Denker wie er nur zum Pausenc clown verkommen.

¹⁰⁶ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*. In: Neue Zürcher Zeitung, 28. März 1993.

¹⁰⁷ Urs Bugmann: *Gott versucht sein Spiel mit uns. Adolf Muschgs "Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival"*. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 10. April 1993.

¹⁰⁸ Bernd Noack: *Geschichte von Parzival. Das Opus Magnum: Adolf Muschg stellt seinen neuen Roman "Der Rote Ritter" morgen in Nürnberg vor*. In: Nürnberger Nachrichten, 1. April 1993.

¹⁰⁹ Verena Auffermann: *Kunst des Dichtens und Preisens: Die Darmstädter Akademie ehrt im Namen Georg Büchners den Schriftsteller Adolf Muschg*. In: Süddeutsche Zeitung, 17. April 1994.

¹¹⁰ Vgl. Oskar Reck, a.a.O.

Und Muschg hätte wohl seinen *Roten Ritter* nie geschrieben, die moderne Geschichte von Parzival¹¹¹. Denn Reck zufolge wäre Muschgs Kampf auf dem Berner Fechtboden ein vergeblicher gewesen, jedoch wurde "seine Niederlage Jahre später zu einem Triumph. Als 1993 *Der Rote Ritter* erschien [...] lag ein Meisterwerk vor, das den Bogen vom Mittelalter in die jüngste Zeitgeschichte schlägt. Der vom politischen Aktivisten zum engagierten Beobachter gereifte Schriftsteller führt seiner Leserschaft vor, dass eine noch so leidenschaftliche Teilnahme an den Kleinkriegen des Alltags so gut wie nichts ist, gemessen an einer grossen, anschaulichen und zeitlos gültigen Erzählung."¹¹² Auch Pia Reinacher meint: "Noch selten wurde man in den letzten Jahren schon gar nicht in der Schweizer Literatur, mit einer derart geballten Ladung von Wissen, Erfahrung und Erfindung konfrontiert."¹¹³

Allerdings melden sich neben diesen Begeisterungszurufen auch Stimmen, die dieses Wissen des Literaturprofessors Muschg negativ bewerten, wie in etwa Josef Bättig, der die Ansicht vertritt, "ein stupendes, in gewissem Sinne aber auch ein für den Verlauf der Geschichte seltsam unmotiviertes Faktenwissen wird vor dem Leser ausgebreitet. Hier liegt der Grund, weshalb man nie ganz in die Geschichte einschwingt. Das vertraute Gemachte wird gleich wieder mit dem Unbekannten eingetauscht. Der Leser wird so, wie bei einem Bericht, auf Distanz gehalten."¹¹⁴ Auch Nicola Bock-Lindenbeck schließt sich in dieser Hinsicht Josef Bättigs Meinung an, wenn sie kommentiert, daß "jedes Deutungsangebot durch die Einführung seines Gegenbildes kurzerhand in Frage gestellt"¹¹⁵ wird.

Allerdings stellt sich dagegen, daß man dem Buch einfach viele Stunden Aufmerksamkeit widmen muß, die man wie Bernd Noack es ausdrückt "geduldig verstreichen lassen muß, um dem hervorragenden Erzähler Adolf Muschg zuzuhören. Und dann kommt man womöglich auch hinter das Geheimnis der '3 Eier', die immer wieder ins Handwerk pfuschen, der Einmischung und des Fabulierens nicht müde

¹¹¹ Oskar Reck, a.a.O.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Pia Reinacher: *Hinter historischer Maske ein privates Gesicht. Mit seinem "Parzival" hat Adolf Muschg einen modernen Entwicklungsroman geschrieben.* In: Tages-Anzeiger, 27. März 1993.

¹¹⁴ Josef Bättig: *Als Rohling begonnen im Zelt am Fluss. Adolf Muschgs Roman "Der Rote Ritter - Eine Geschichte von Parzival.* In: Luzerner Zeitung, 16. April 1993.

¹¹⁵ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 229.

werden.“¹¹⁶ Noack vertritt weiterhin die Ansicht, daß Muschg auf diese Weise “Lust auf die Beschäftigung mit einer uralten Figur [macht], die eine seltsam aktuelle Fähigkeit an den Tag legt: dieses Sich-um-die-Ecke-Entwickeln. Das hat für Muschg sehr viel - egal ob es um die Welt, die Schweiz oder das geistig deformierte Deutschland geht - mit dem Abschied von Utopien zu tun. Er, in dessen Erzählungen die Menschen - vornehmlich am Unvermögen zu lieben - scheitern, stellt sich plötzlich hinter einen positiven, wenngleich auch tragischen Helden.“¹¹⁷ Dabei genießt Muschg Peter Wapnewskis Aussage zufolge:

*“die Lust des Gebildeten am versteckten Zitat, spielt wie beiläufig auf die Zeitgenossen und Kollegen Wolframs und ihre Dichtung an, kennt sich intim aus in der schwierigen Technik des Turniers und der noch schwierigeren Kunst der Falkenzucht, benennt präzise die Details der Zäumung und Rüstung und Waffen, stattet die Räume wie die Menschen nach der Mode der Zeit aus, gibt dem Elend seinen Gestank und dem Luxus sein Parfum, schmatzt über der groben Grütze und schürzt die Lippen über dem delikaten Rebhuhn. Muschg kennt sich aus in der Moral des Ritterstandes, sieht dessen liturgische Selbstfeier verblassen und aufgehen in dem aufmüßig sich meldenden Selbstbewußtsein eines neuen Bürgertums, nimmt Abschied von der Welt höfischer Gebärden und minniglicher Litaneien, wie sie den Hof des Königs Artus zieren und definieren, und führt beiläufig den neuen Erfolgsmenschen vor, der Effizienz und Bilanz kalkuliert, statt zierlich den Schnabelschuh in die Rabatten courtoiser Konversation zu setzen.“*¹¹⁸

Für Urs Bugmann hingegen besteht das Buch aus Gesprächen, “in denen über Gott und die Welt gesprochen wird im höchsten Sinne, als säße ein Schüler seinem Lehrer zu Füßen. Und dann sind es wieder Gleichnisse, als wäre dieser Lehrer ein Zen-Meister. Mit Leichtigkeit, so erscheint dies alles, als wäre das Selbstverständliche nicht das Schwerste. Der Witz macht es leicht, der in dieser Fabel flackert, der dennoch die Schwere der Geschichte nicht missachtet, nur aufhebt.”¹¹⁹

¹¹⁶ Bernd Noack, a.a.O.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Peter Wapnewski: *Ein Parzival der Zeitwende. Über Adolf Muschgs Roman “Der Rote Ritter”*. In: *Der Spiegel*, 26. April 1993, Nr. 17, S. 234-239, hier: S. 234.

¹¹⁹ Urs Bugmann: “Gott versucht sein Spiel mit uns”. *Adolf Muschg “Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival”*. In: *Luzerner Neueste Nachrichten*, 10. April 1993.

Erwähnenswert innerhalb der Rezeptionsgeschichte ist weiterhin, wie der Roman mit anderen literarischen Werken verglichen wird. So entdeckt beispielsweise Peter Rüedi in dem Werk "ein Buch über das verlorene Lachen"¹²⁰, ähnlich wie in Umberto Ecos *Im Namen der Rose*. Und sieht bereits in der Fortsetzung des Roten Ritter Eine Geschichte von Faust.¹²¹ Ursula Vogel ihrerseits befindet, daß Muschg nicht nur mittelalterliche Literatur zitiert, sondern auch, "angeregt von Thomas Manns Reflexion über den mittelalterlichen Erzähler im Roman 'Der Erwählte' macht Muschg aus dem Mannschen Geist der Erzählung, der die römischen Glocken läutet, die drei Eier [...]"¹²² Die größte Aufmerksamkeit erhielt der Roman jedoch in bezug auf die Wiederholung und Rezeption des Parzival-Stoffes, das Pia Reinachers Ansicht nach "das Atlantis der Literaturgeschichte"¹²³ darstellt und in dem sie den "härtesten literarischen Urgestein"¹²⁴ erblickt. Wie all die anderen oben erwähnten Autoren des ausgehenden 20. Jahrhunderts hat auch Muschg den Parzival gleichfalls für sich entdeckt, nur daß er ihn "wesentlich psychologischer"¹²⁵ als seine Zeitgenossen erzählt. Muschgs Parzival-Roman ist allerdings in mancherlei Hinsicht anders; wie auch Pia Reinacher feststellt, übertrifft er die konventionellen Darstellungen, "weil sich akribische Recherche und subjektive Sicht verspiegeln und eine ganz eigene Authentizität bewirken. Das Verfahren bleibt im Parzival im Grunde gleich, auch wenn Muschg jetzt von der anderen Seite her operiert: als Schriftsteller, der wohl vom neuesten Stand der Parzival-Forschung ausgeht, aber eben eine Geschichte, s e i n e Geschichte erzählt".¹²⁶ Denn schon der Untertitel "*Eine Geschichte von Parzival*" räumt doch mit der trügerischen Erwartung, daß hier nun die authentische Erzählung nacherzählt wird, auf. Ganz in diesem Sinne kommentiert auch Ulrich Müller: "Adolf Muschg hat den Parzival in einer Weise neu erzählt, die des berühmten Vorbilds würdig ist, und er hat gleichzeitig etwas Neues daraus gemacht: Es ist - wie im

¹²⁰ Peter Rüedi: *Reise ans Ende der Geschichten. Peter Rüedi über Adolf Muschgs Parzival-Roman "Der Rote Ritter"*. In: Die Weltwoche, 18. März 1993.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Ursula Vogel: *Vom tumben Toren zum Familienvater. Literaturwissenschaftler und Romancier: Adolf Muschg erzählt die Geschichte von Parzival nach*. In: Der Tagesspiegel, 12. September 1993.

¹²³ Pia Reinacher, a.a.O.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Thomas Linden: *Eine Geschichte, die allen gehört*. In: Kölnische Rundschau, 24. März 1993.

¹²⁶ Pia Reinacher, a.a.O.

Buchtitel angekündigt - nicht die, sondern 'eine Geschichte von Parzival' geworden, diejenige des modernen Erzählers."¹²⁷ Auch Ulrich Greiner bewertet die Aufnahme und den Wiederholungsaspekt des Parzival-Stoffes positiv, denn "Schriftsteller sind groß, wenn sie noch einmal erzählen, was schon erzählt wurde. Sie wissen, daß die alten Geschichten immer von neuem angehört werden müssen, und jedes neue Hören offenbart einen unerhörten Aspekt."¹²⁸ Für ihn hat Muschg diese scharfe Biegung gut genommen, denn "er hat sich einen neuen, nämlich seinen Parzival erschrieben. Der ist uns näher als der alte, verständlicher, vertrauter"¹²⁹. Allerdings stellt dies für Greiner gleichzeitig einen Verlust dar; denn "der offene Raum, der Wolframs Menschen umgab, ist nun eingesponnen in ein Gewebe aus psychologischen Subtilitäten. Bei Wolfram sind die Figuren oft bloß Figuren, typisierte Gestalten einer Fabelwelt, die Psychologie nicht kannte"¹³⁰.

Für Rüdiger Krohn hingegen hat sich Muschg "vom Deutungsnebel der Wolfram-Philologie kühn befreit und legt hier eine Bearbeitung vor, die so gelehrt wie unbefangen, so penibel wie freizügig, so augenzwinkernd wie bierernst, so erfrischend respektlos wie bisweilen auch lähmend erklärungsüchtig ist"¹³¹. Auch für Anton Krättli stellt der "*Rote Ritter*" nicht nur die Nacherzählung eines gefeierten Werkes der Weltliteratur dar, sondern ist "als eigenständiges Romanspielwerk konzipiert und durchgeführt"¹³² worden. Er sieht im Roman ein "Spielwerk, nämlich als Spiel mit der Ritter- und Heldenzeit, mit den Motiven Wolframs, mit den Figuren rund um die Tafelrunde des Königs Artus und um den geheimnisvollen Gral"¹³³. Nicht anders erblickt Josef Bättig in dem Parzival-Stoff eine "extrem schwierige Herausforderung, diesen weltberühmten und mehrmals bearbeiteten Stoff neu aufzubereiten. Schliesslich

¹²⁷ Ulrich Müller: *Ein langer Irrweg durch die Welt. Auf den Spuren des Parzival-Mythos. Adolf Muschg gewinnt dem Stoff eine verblüffende Aktualität ab.* In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 9. April 1993.

¹²⁸ Ulrich Greiner: *Die Entsorgung des Grals. Adolf Muschg hat einen neuen, seinen Parzival geschrieben: "Der Rote Ritter".* In: Die Zeit, 2. April 1993.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Rüdiger Krohn: *Annäherung durch Ferne oder Entfremdung durch Nähe. Parzival heute: Varianten der Aneignung in Adolf Muschgs "Rotem Ritter" und Peter Knechts Übersetzung.* In: Badische Zeitung: 4./5. September 1993.

¹³² Anton Krättli: *Grosse Oper aus der Spieltruhe. Eine Parzival-Geschichte von Adolf Muschg.* In: Schweizer Monatshefte, Nr. 9, 1993, S. 737-742, hier: S. 738

¹³³ Anton Krättli, a.a.O.

hat sich dergleichen in der deutschen Literatur seit den Tagen von Thomas Manns 'Dr. Faustus' und 'Der Erwählte' nicht mehr ereignet"¹³⁴. Er ist sogar der Meinung, daß mit der Wahl des bereits vorhandenen Themas eigentlich nichts fehlgehen konnte: "Es galt nur, genaue, vor allem von der Psychologie her neu gewonnene Standpunkte scharf nachzuzeichnen. Mit diesem Kunstgriff wird das mittelalterliche Epos nicht nur zum Spiegelbild von Muschgs schriftstellerisch-therapeutisch bewältigten Autobiographie, es liefert auch die Matrix zur Analyse unserer eigenen Epoche, einer sich in Begriffen auflösenden, unverbundlichen Endzeit, die zuerst verstummen muss, bis sie zu glaubwürdiger Rede neu ansetzen kann."¹³⁵ Heinz-Norbert Jocks befindet sogar, daß sich Muschg mit seinem "*Roten Ritter*" in die Tradition jener stellt, "die den mittelalterlichen 'Parzival'-Stoff als ein immer noch gültiges Deutungsmuster von Welt weitererzählen."¹³⁶

Ein immer wieder interpretierter Aspekt innerhalb der Rezeption des "*Roten Ritters*", ist weiterhin der Vergleich zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit. Laut Ursula Vogel umfaßt der Roman in einer "eigentümlich-poetischen Prosa verfaßt - sozialhistorische Studien über die Epochenschwelle vom Mittelalter zur Neuzeit"¹³⁷, was sie jedoch als "etwas früh angesetzt"¹³⁸ bewertet. Ulrich Greiner vertritt sogar die Meinung, Muschg erzähle "nicht nur diese Geschichte, sondern auch die Geschichte, die ihr seither widerfuhr"¹³⁹. Weiterhin ist seiner Meinung nach die Leseart, die Muschg uns anempfiehlt "eine entscheidende Modernisierung, wobei er also keine historische Rekonstruktion, sondern einen geschichtsbewußten Neubau"¹⁴⁰ errichtet, also "nicht das schöne alte Schloß noch einmal, sondern ein neues Schloß, mit allen Kenntnissen und Kniffen der Gegenwart"¹⁴¹. Durch diese Methode wird Parzival also zu unserem Zeitgenossen gemacht. Ganz in diesem Sinn stellt Volker Wieckhorst diesbezüglich die Frage auf, ob manche Autoren jetzt angesichts "postmodernem Technologie-

¹³⁴ Josef Bättig, a.a.O.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Heinz-Norbert Jocks: *Vielleicht müssen wir lernen, dass da etwas in Trümmern und losen Stücken vor uns liegt: Adolf Muschg im Gespräch über Parzival, den Abschied von der Utopie*. In: *Zürichsee-Zeitung*, 5. Juni 1993.

¹³⁷ Ursula Vogel, a.a.O.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ulrich Greiner, a.a.O.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

Skeptizismus, fehlender Utopien und beruhigend-beschwörender Politikformeln ihr Heil in den ritualisierten Floskeln höfischer Liebe?“¹⁴² suchen. Diese Frage beantwortet er gleich: “man könnte es fast glauben, denn seit Ecos Kloster-Krimi und Süskinds Duft-Drama wird weit mehr von dem Vergangenen berichtet als von dem noch Kommenden”¹⁴³.

Heinz Piontek findet es ebenfalls bewundernswert, wie Muschg Wolframs Epos aufnimmt, und “ganz nach seiner überwiegend parodistischen Façon leichterdings ausbreitet, geradezu wie im Spiel, und außerdem den Sagenkreis um den König Artus verwebt”¹⁴⁴. Für Schafroth hingegen hat Muschg längst begonnen, “eine andere Geschichte zu erzählen, als die ‘Fabel’ es tut.”¹⁴⁵

Ein anderer, sich in der Rezeption niedergeschlagener Aspekt ist derjenige des Zeitbezuges, der immer wieder untersucht wird. Anton Krättli kritisiert die Sachlage, daß die Medien und die Vertreter der Kritik nur immer den kritischen Zeitbezug sehen, “den sie nun einmal von diesem Autor erwarten”¹⁴⁶. Er glaubt eher an die “unerschöpfliche Spielfreude des Erzählens”¹⁴⁷. Für Werner Wunderlich versteht Muschg den “mittelalterlichen Stoff als einen heutigen, und er macht ihn zugänglich für heutige Befindlichkeiten und heutige Fragen”¹⁴⁸. Und er fährt fort, indem er von der Kunst spricht, diesen besonderen, “ironischen Reiz bezieht die Prosa aber eben auch aus dem Kontrast zwischen mittelalterlichen Begrifflichkeiten und der modernen Sprachverwendung, dem Stilraffinement Muschgs”¹⁴⁹. Dafür “desillustriert (Muschg) unsere Welt, indem er beständig spielerisch die Illusion des Erzählens und das Erzählen als Illusion durchbricht”¹⁵⁰. Auch Andreas Isenschmid gefällt es, wenn “ein Autor sich die

¹⁴² Volker Wieckhorst: *Dickes Buch vom Roten Ritter. - Der Schweizer Germanist und Romancier Adolf Muschg hat die Geschichte von Parzival zu einem 1000-Seiten-Roman aufgeblasen.* In: Rheinische Merkur, 16. Juli 1993.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Heinz Piontek: *Adolf Muschgs Ausflug zu den Rittern. Minne macht Tote wieder lebendig.* In: Die Welt, 25. März 1993.

¹⁴⁵ Heinz F. Schafroth: *Gral- und Gratwanderung. Adolf Muschgs Parzival-Roman “Der Rote Ritter”.* In: Frankfurter Rundschau, 17. April 1993.

¹⁴⁶ Anton Krättli, a.a.O.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Werner Wunderlich: *Von Gralssuchern und unserer Zeit. Adolf Muschg erzählt seine Geschichte von Parzival: “Der Rote Ritter”.* In: St. Galler Blatt, 17. März 1993.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

künstlerische Schwierigkeit macht, sich und seine Zeit in einer andern Person und einer andern Zeit zu spiegeln. Mag sein, dass wir übers ferne Fremde das nahe Eigene anders sehen”¹⁵¹. Uwe Pralle diagnostiziert diesbezüglich, “daß literarische Abenteuerreisen heute in die Zeit gebucht sind; und zwar zurück in die Zeit, ins Mega-Archiv der Vergangenheit”¹⁵² und er ist der Ansicht, daß “originäre Abenteuer-spielplätze für literarische Geister eben Archive”¹⁵³ seien und, daß die Lektion nun endlich gelernt sei. Pia Reinacher zufolge greift Muschg zum “weltliterarischen Stoff und projiziert auf die uralte Bildvorlage Versatzstücke der eigenen Biographie. Er inszeniert ein bekanntes Spiel, aber aus der Optik eines Intellektuellen am Ende des 20. Jahrhunderts: von der Psychoanalyse geläutert, von Körpertherapie und dem neuen Umgang mit der Körperlichkeit geformt, erfahren in den Schwierigkeiten der traditionellen Mann-Frau-Beziehungen, die heute in Auflösung begriffen ist, im Bewusstsein der schwierigen Ich-Findung eines Menschen unserer Tage”¹⁵⁴. Kurz, für sie ist der Roman “eine moderne Variante des Bildungs- und Entwicklungsromans”¹⁵⁵. Allerdings wehrt sich Rüdiger Krohn gegen diese Behauptung und meint, daß das Werk nach mittelalterlichem Verständnis gar kein Entwicklungsroman sein kann, “nicht nur im Sinne der Verwirklichung einer durch göttlichen Willen definierten Vorbestimmung, sondern auch als Entfaltung einer individuellen Persönlichkeit. Darüber hinaus aber versteht und präsentiert sich dieser Roman als eine Geschichte der Zivilisation - nicht mehr und nicht weniger.”¹⁵⁶

Einer der am meisten kritisierten Aspekte des Romans ist wohl sein Volumen. So findet Andreas Isenschmid, daß Muschg sich so “liebevoll und anschniegssam an die Einzelheiten und Nebensachen”¹⁵⁷ verliert und dabei so sehr ins Weite und Breite geht, so daß er bei der Lektüre des Romans “zu viel erfuhr, zu wenig bekam: nämlich die

¹⁵¹ Andreas Isenschmid, Heinz F. Schafroth: *Eine Sache des unmerklich wechselnden Winds*. In: Basler Zeitung, 8. April 1993.

¹⁵² Uwe Pralle: *Im Zeitentaumel - am Anfang der literarischen Postmoderne. Erste Schritte von Romanen im Minenfeld neuer Mythologien: Helmut Krausser und Antonia Byatt*. In: Frankfurter Rundschau, 17. Juli 1993.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Pia Reinacher, a.a.O.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Rüdiger Krohn, a.a.O.

¹⁵⁷ Andreas Isenschmid, Heinz F. Schafroth, a.a.O.

Hauptsache, die Tiefe und Gänge nicht in den Griff¹⁵⁸ kriegte. Seiner Meinung nach sind Muschgs Sätze in Gefahr, "ihre Gegenstände durch Nuancen und Finessen zu konturlosem Goldstaub zu zerreiben."¹⁵⁹ Schafroth hingegen stellt sich dagegen, wenn er über Muschgs Werk folgendes aussagt: "alles [...] miterzählen und auf das Eine zu, so haben es die grossen Epiker doch gehalten. Ihr Erzählanspruch war immer universal."¹⁶⁰ Für ihn nimmt am Ende das "grosse Staunen überhand, über die sprachliche und kompositorischen Phantasie des Autors"¹⁶¹ und er erblickt darin das "selbstironische von Understatement funkelnde Porträt eines Autors als Erzähler."¹⁶² Beatrice von Matt findet, mit einem "grundlegenden Kunstgriff hat der Autor einen exzellenten Spielrahmen gesetzt - ein hohes Tanzseil gespannt. Da kann er eine Kunst entfalten, wie er sie bis dahin so vielfältig noch nie erreicht hat. Gewagte Sprünge gehören dazu, Paradestücke der Prosa, witzig-manieristische Ausgefallenheiten, aber auch geduldig hingestellte, einfache Szenen voller Zartheit und Intimität. Und nicht zuletzt schwere, romanhaft-üppige Inszenierungen."¹⁶³ Ulrich Greiner hingegen entdeckt im Wachstum dieses Romans "Muschgs Schwatthaftigkeit, Formulierungsverliebtheit und Erklärungssucht. Wozu auch sein Vorfahr Wolfram schon neigte, der aber mußte Pergament und Lebenszeit sparen. Beides war kanpp."¹⁶⁴ Auch wenn Greiner zwar Muschgs Szenen für verführerisch hält, befindet er sie doch trotzdem immer "eine Spur zuviel. Jede Andeutung wird ausgedeutet, jeder Winkel wird ausgemalt. Muschg macht keine Fehler. Sein einziger Fehler besteht darin, es besser zu wissen als der Leser [...]. Und auf diese Weise den *Parzival* noch einmal vorgeführt zu kriegen hat seinen Reiz"¹⁶⁵. Auch Wieckhorst meint, daß man dies unterhaltend und amüsant finden kann, weist jedoch gleichzeitig daraufhin, daß "ist ein Ton hinter oder über seinem Erzählen, der alles zugleich will: kommentieren, erklären, ausschmücken, ironisieren. Seine Erklärungsmanie macht seinen Stoff brüchig - ohne ihn der Welt, der

¹⁵⁸ Andreas Isenschmid, Heinz F. Schafroth, a.a.O.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

¹⁶⁴ Ulrich Greiner, a.a.O.

¹⁶⁵ Ebd.

er entstammt, entreißen zu können.“¹⁶⁶ Heinz F. Schafroth ist in bezug auf das Romanvolumen der Ansicht, daß Muschgs Roman nach derselben Maxime erzählt ist, die König Gramvolanz verfolgt, als er sich zum “Jahrhundertkampf“ mit dem Artûs-Ritter Gâwân rüstet: “des Zwecklosen viel mitzuführen, aber nichts überflüssiges.“¹⁶⁷ Und das viele Zwecklose darin erklärt, daß er trotz seines Umfangs, trotz der Fülle der Personen, von Geschehen und Wissen, “nicht kompakt und überladen daherkommt, sondern durchlässig und entspannt, sozusagen leichtgewandert und -gerüstet.“¹⁶⁸ Walter Vogl lobt das Werk; “Und obwohl Muschgs Parzival Geschichte, was den Umfang betrifft, weit über ihre Vorlage hinausgewachsen ist, muß man dem Autor das Kompliment machen, daß er kein Wort zuviel, keines zuwenig geschrieben hat. Diese Prosa ist im Detail ebenso minimalistisch wie sie in ihren großen Zügen von einer Ökonomie der Fülle bestimmt wird.“¹⁶⁹ Rüdiger Krohn seinerseits ist der Ansicht, daß Muschgs Meisterschaft oft zum virtuosen Handwerk, gar zum Kunsthandwerk erstarrt, was “rasch ermüdend wirkt [...] Die eingebauten Verfremdungselemente wie pointierte Anachronismen, stilistische Kontrasteffekte, ironische Autor-Kommentare und allerlei erzähltechnische Zutaten sind dringend nötig, um des Lesers Interesse an der nicht selten umständlichen und umwegigen Darstellung immer wieder neu zu wecken.“¹⁷⁰ Martin Kraft hingegen bemerkt, daß der Klappentext sich als verräterisch genug erweist, “Die Geschichte überspringt, wo nötig; rafft, wo erforderlich.“¹⁷¹ Und Josef Bättig ist sogar der Meinung, daß sich dem Gestalter Muschg, “der mit seinen verschiedenen Stil- und Zeitebenen alle Schwierigkeiten mühelos angeht“¹⁷², sich das eigene Wissen in den Weg des Erzählflusses stellt. Denn “er muss es loswerden, was er weiss, das steht fest: und zwar bedingungslos, rücksichtslos, wie ein in seinen Stoff verliebter, ohne entscheidende Rückfrage nach Konzept und Gliederung.“¹⁷³ Bättig verweist zwar gleichzeitig auf das Register im Anhang des Werkes mit über 150 Namen, das “dem

¹⁶⁶ Volker Wieckhorst, a.a.O.

¹⁶⁷ Heinz F. Schafroth: *Grals- und Gratwanderung*, a.a.O.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Walter Vogl: *Der Dichter in der roten Ritterrüstung*. In: *Die Presse*, 17. Juli 1993.

¹⁷⁰ Rüdiger Krohn, a.a.O.

¹⁷¹ Martin Kraft: *Annäherung an einen grossen Klassiker. Adolf Muschgs Roman “Der Rote Ritter”*. In: *Aargauer Zeitung*, 27. März 1993.

¹⁷² Martin Kraft, a.a.O.

¹⁷³ Josef Bättig, a.a.O.

Leser über sich einstellende Verunsicherungen“¹⁷⁴ hinweghelfe, ist aber zugleich der Ansicht, daß dies aber das “monumentale Werk nicht von unnötigen Nebensächlichkeiten, Seitenstrassen und Engpässen”¹⁷⁵ befreie.

Einen anderen immer wieder untersuchten und auffallenden Aspekt innerhalb der Rezeptionsgeschichte stellt wohl die Untersuchung des Leitmotivs “Spielen” dar. Denn Muschg spielt in seinem *“Roten Ritter”* mit jedem und allen. Für Beatrice von Matt sind in diesem Buch alle Spielfelder über labyrinthische Verbindungsgänge verbunden, “Menschen spiegeln sich in Tieren, Mittelalterliches in Modernstem, aber auch Klassizistischem und lieber noch im Märchen.”¹⁷⁶ Auch Noack behauptet, daß Muschg mit seinem Roman-Inventar spielt und sich dabei selber einbringt, er “macht die Geschichte von Parzival zu seiner, zu unserer. Dabei verliert er nie die Wichtigkeit seiner Figuren aus den Augen, drängt sich nicht vor, obwohl er sich erforschen will und staunend der Entwicklung beiwohnt”¹⁷⁷. Peter Rüedi hingegen sieht in dem Werk den “Versuch eines Autors, sich in einen Text einzuschreiben, den die romantischen Väter der Germanistik in Ermangelung einer Nation ein “deutsches Nationaldenkmal” nannten, ein Vergnügen vorab für die gebildeten Stände.”¹⁷⁸ Allerdings vertritt Rüedi die Ansicht, daß “die feine Delikatesse”¹⁷⁹, als die er den Roman definiert, nur tatsächlich dem schmecken kann, der auch die “24812 Verse des Wolfram von Eschenbach kennt, nicht nur eine Ahnung hat von der Rezeptionsgeschichte, sondern auch von den sprachlichen, kulturellen, historischen Umständen, in die hinein Wolfram um 1170 geboren wurde.”¹⁸⁰ Doch Andreas Isenschmied sieht Muschgs Spiel mit dem Spiel folgendermaßen: “Er spielt in seiner Welt, der Literatur, mit einem seiner Lieblingsspielzeuge, der Parzivalfabel, sein Lieblingsspiel, das Erzählen. Später im Roman wird er uns auch vom Erzählen erzählen: dass die Wörter, der Spracherwerb das erste Ende der Kindheit und ihres sprachlosen Glücks sind und dass zugleich die Wörter die einzigen Fenster sind, durch die wir in die dahinterliegende Kindheit schauen

¹⁷⁴ Josef Bättig, a.a.O.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

¹⁷⁷ Bernd Noack, a.a.O.

¹⁷⁸ Peter Rüedi, a.a.O.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd..

können. Es geht im Spiel also um Ernst: Selbsterkenntnis. Muschg (seinem Erzähler), darf man folgern, sieht durch seinen Wort-Parzival in sich zurück, und wir, ihn lesend, in uns [...].”¹⁸¹ Nicola Bock-Lindenbeck ist allerdings der Ansicht, daß Muschg ein gewagtes Spiel mit dem Leser eingeht, denn er stellt “den phantastischen Charakter des Stoffes”¹⁸² heraus, um ihn sogleich wieder zurückzunehmen und “erfindet auch gleich drei Fabelerzähler, die selbst Fabelwesen sind. Pekadi, Dipka und Kapedi - drei mit menschlichen Eigenschaften begabte Eier verkörpern Ohr, Augen und Mund, für die Fabel von großer Bedeutung.”¹⁸³ Und Peter Rüedi ist der Meinung, daß Muschg auch mit dem Trivialen nicht zu knapp spielt, denn “seine Barockorgel verfügt über ein unerwartetes Hammond-Register. Der Kern aber bleibt das Spiel mit dem Spiel, das Erzählen vom Erzählen. Nicht nur die drei sich immer wieder einmischenden Eier [...] auch eine magische Schrifttafel, ein in einem Vorgriff von runden achthundert Jahren in Sigunes Kemenate gezauberter Computer, die Schreibübungen des Lehrers Trevrizent, ganz zu schweigen von der alle Distanz aufhebenden Bildsäule des Zauberers Klingschor, sie sind alle Instanzen der Fabel, des Spiels mit dem Spiel.”¹⁸⁴

Ein anderer, bedeutungswerter Aspekt, der sich in der Forschung niederschlägt, ist das Ende des Romans, das verschiedentlich rezipiert wird. So bewertet es Ulrich Greiner als “Parzivals Sendung in der schonenden Entsorgung des Grals. Der Entwicklungsroman, der Wolframs ‘Parzival’ schon war, nimmt bei Muschg den historisch hinzukommenden Weg über die Aufklärung in die Moderne, ‘Der Rote Ritter’, wie Muschg ihn nennt, ist nun die Geschichte einer individuellen Sozialstation; heraus aus den Stammesriten, hinein in den selbstbestimmten Lebensentwurf. Und der Einsiedler Trevrizent ist nicht mehr Agent des wahren Glaubens, sondern beratender Therapeut.”¹⁸⁵ Ähnlicher Meinung ist Josef Bättig, wenn er davon spricht, daß Muschg, der ebenfalls wie Parzival ohne Vater aufgewachsen ist, dem “therapeutischen Sinn dieses Weges der Selbstfindung nicht entgangen”¹⁸⁶ ist und seit seiner “epochalen psychoanalytischen

¹⁸¹ Andreas Isenschmid, Heinz F. Schaftroth, a.a.O.

¹⁸² Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 213.

¹⁸³ Ebd., S. 213.

¹⁸⁴ Peter Rüedi, a.a.O.

¹⁸⁵ Ulrich Greiner, a.a.O.

¹⁸⁶ Josef Bättig, a.a.O.

Deutung von Gottfried Kellers Lebens- und Werkentwicklung“¹⁸⁷ nun sich selbst und den “Leser mit all seinen Ersatzvätern, samt seinem Epochenüberdruß auf die Couch”¹⁸⁸ legt. Deshalb sieht auch Charles Linsmayer den Hauptzweck des Werkes in der “Frage nach dem menschlichen Glück in einer endzeitlich gestimmten, vielfältig bedrohten und in Frage gestellten Welt zusammenhängen.”¹⁸⁹

Für Urs Bugmann hingegen ist dieses “Buch eine Liebes- und Lebensgeschichte. Ein Entwicklungsroman ist es, der nicht bloss die Linie des einen Lebens, jenes des Titelhelden, verfolgt, sondern, mit ihm verknüpft, ein facettenreiches Gewirk vom Suchen des Glücks, von der Bestimmung des Menschen und von seiner Ich-Werdung, die ohne das Du-Sagen nicht auskommt”¹⁹⁰. Und Peter Wapnewski denkt über das Ende des Romans, “wenn aber Muschgs Parzival so etwas wie eine Lehre geben wollte (was er klüglich vermeiden wird, der fatalen Folgen solchen Verfahrens aus mütterlichem und Erzieher-Mund eingedenk), dann würde er wohl vorschlagen, ein Leben zu leben und einen Traum zu träumen. Mit einem “Pst!” am Ende.”¹⁹¹ Josef Bättig hingegen kritisiert an Muschgs Romanende, daß er uns und sich selbst aus Gründen der Ehrlichkeit schuldig geblieben ist, “den Leser erneut zur Gralssuche zu verpflichten oder ihn wenigstens dazu neu zu ermuntern.”¹⁹² Seiner Meinung nach wird er damit wieder, “wie sein Vorbild, zum unbewusst schuldlos Schuldigen”¹⁹³, und ist der Meinung, daß die Geschichte trotz ihrer tausend Seiten auch diesmal nicht zu Ende erzählt wird.¹⁹⁴ Aber Martin Halter ist der Ansicht, daß Muschg mit kritischer Klarsicht und psychologischer Sensibilität in seinem Parzival-Roman Anlass zu der Hoffnung gegeben habe, “dass dem Menschen noch zu helfen sei.”¹⁹⁵ Und Charles Linsmayer, der das Ergebnis des Romans für bedeutsam und uneingeschränkt bewundernswürdig hält, sah bereits im voraus, daß *Der Rote Ritter* “zweifelloso weit über die in Sachen

¹⁸⁷ Josef Bättig, a.a.O.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Charles Linsmayer: *Am Ende macht der Gral sich selbst überflüssig. Adolf Muschgs Parzival-Roman “Der Rote Ritter” konfrontiert uns mit der Welt des Mittelalters und einem kraftlos gewordenen Mythos.* In: *Der kleine Bund*, 144. Jahrgang, Nr. 66, 20. März 1993, S. 1.

¹⁹⁰ Urs Bugmann, a.a.O.

¹⁹¹ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 237.

¹⁹² Josef Bättig, a.a.O.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁹⁵ Martin Halter, a.a.O.

Schweizer Literatur so ertragreiche gegenwärtige Saison hinaus noch jahrelang Gegenstand der Diskussion und der germanistischen Forschung sein”¹⁹⁶ wird, womit er nicht unrecht hat.

Ein anderer, für die Rezipienten interessanter Aspekt ist die Frage, warum Adolf Muschg das Werk denn nun eigentlich geschrieben hat. Diesbezüglich ist Walter Vogl der Meinung, daß er sich “so ganz nebenbei auch ein Denkmal errichtet hat, indem er den Parzival seiner und unserer Kindheitsträume vom Dachboden des Vergessens geholt, ihn abgestaubt und seiner Rüstung entledigt hat. Nun tritt er selbst darin als strahlender Held auf.”¹⁹⁷ Für Weber hingegen ist Muschgs Schreiben eine Art “Glücks- Suchen. Andere machen das auch und machen es anders. Er tut es in subtilen Ränken, so erotisch sprachvergnügt, dass man verleitet sein kann, [es] als brillianten Schmuck zu nehmen, was [ein] reich gewirktes Trauertuch über enttäuschten, doch zählebigen Hoffnungen ist.”¹⁹⁸ Und Hartmut Kircher zufolge ist die Geschichte des Parzivals “exemplarisch für die Suche des Menschen nach einem verheißenden Glück. Er geht nicht einen geraden Weg, sondern viele Irrwege und Umwege.”¹⁹⁹ Er sieht in Parzivals Leben vor allem einen “Kampf mit sich selbst”²⁰⁰, mit dem Ziel zur Läuterung, “zur sozial eingebundenen Selbstverwirklichung, zur ich-überschreitenden Menschlichkeit.”²⁰¹ Martin Kraft dagegen ist der Meinung, daß Muschg “ohne den Hintergrund seines Tuns auch nur zwischen den Zeilen zu erhellen [...] einfach (nach) zu erzählen”²⁰² beginnt. Vor dem Absturz in die Trivialität bewahrt ihn dabei laut Kraft natürlich sein “literarisches Niveau, wobei sich schon seine gelegentlich präziöse Formulierungskunst der Anbiederung an den Massengeschmack widersetzt”²⁰³. Bättig zufolge heisst das erste Wort des Romans “Pst!” [RR, 11] und mit ihm “wird der Leser diskret, aber bestimmt aufgefordert, für die nächsten tausend Seiten stille zu werden.

¹⁹⁶ Charles Linsmayer, a.a.O.

¹⁹⁷ Walter Vogl, a.a.O.

¹⁹⁸ Werner Weber: *Fragen heißt sein Geschäft*. In: Neue Züricher Zeitung, 17. Oktober 1994.

¹⁹⁹ Hartmut Kircher: *Irrwege auf der Suche nach Glück. Gespräch mit dem Schweizer Autor Adolf Muschg über seinen Parzival-Roman “Der Rote Ritter”*. In: Kölner Stadt - Anzeiger, 25. März 1993.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Martin Kraft, a.a.O.

²⁰³ Ebd.

Und in der letzten Zeile des Buches bindet ihn dasselbe "Pst!" [RR, 992], das nun erfahrene Geheimnis für sich zu behalten."²⁰⁴

Und "so zu erzählen", meint Schafroth, "ist eine Gratwanderung. Zwischen dem Mißverständnis, dem Eskapismus das Wort zu reden, und demjenigen, die Desillusion zu scheuen. Im Roten Ritter jedoch nährt sich aus diesen Komplikationen der Situation das Wechselspiel von Witz und Nachdenklichkeit, Heiterkeit und Trauer, von ironischer Distanz und schmerzhafter Nähe zum Erzählstoff."²⁰⁵ Auch Werner Weber meint, daß Muschg mit dem "*Roten Ritter*" die Erwartungen einlöst, wenn er sagt: "Sprachliche E- und U-Musik, auf historisch alter, mittlerer, neuer und neuester Stufe, eingemischt das Treibsalz der Mundart und alles, auf jeder Ebene, in einem Reizklima von Gelächter, Lachen, Lächeln und einer komplizierten Sorte des Weinens."²⁰⁶ Und Clo Duri Bezzola ist der Meinung, daß im *Parzivâl* "die Grunderlebnisse des Menschen ausgeleuchtet werden, sein Werden und seine Bestimmung, die Auseinandersetzung mit Zeit und Welt."²⁰⁷ Für Andreas Isenschmid ist es "Eine Prosa wie schwere Seide, weich und in tiefglühenden Farben, raschelnd und duftend, ein hoher, altertümlicher Ton allerdings, mehr arriéré - als avantgardistisch."²⁰⁸ Thomas Linden ist der Überzeugung, daß sich "der Schweizer eine eigene Konsistenz und Sprachrhythmik geschaffen hat, um diese 'Wandersage der menschlichen Art' neu weben zu können."²⁰⁹

Wie sich aus dem Forschungsstand gezeigt hat, steht eine eigenständige Untersuchung der Gegenwartsspiegelung in Muschgs Parzivâl-Rezeption bisher noch aus. Und damit will die vorliegende Arbeit einen ersten Schritt auf diesem Gebiet begehen. Im weiteren soll nun analysierend und im Vergleich zu Wolfram von Eschenbach dargestellt werden, wie Muschg seine Spiegelung der Gegenwart in seiner Roman-Version ausdrückt und was er damit aussagen möchte. Der Schwerpunkt der Untersuchung setzt sich dabei in erster Linie mit dem Parzivâlroman "*Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl*" von Adolf Muschg auseinander. Wolfram von Eschenbachs Werk "*Parzival*" wird lediglich zum Vergleich hinzugezogen.

²⁰⁴ Josef Bättig, a.a.O.

²⁰⁵ Heinz F. Schafroth: *Gral- und Gratwanderung*, a.a.O.

²⁰⁶ Werner Weber, a.a.O.

²⁰⁷ Clo Duri Bezzola: *Vom Narren zum Ritter*. In: Zürichsee-Zeitung, 1. Juli 1994.

²⁰⁸ Andreas Isenschmid, Heinz F. Schafroth, a.a.O.

²⁰⁹ Thomas Linden, a.a.O.

Im einzelnen gliedert sich die vorliegende Untersuchung - abgesehen von den einleitenden Bemerkungen, und der Gesamtauswertung am Schluß - in drei Komplexe, wobei sich das 2. Kapitel dem Parzivâl-Motiv und dem Vergleich der beiden Parzivâl-Versionen Wolframs und Muschgs widmet. In Kapitel 3. hingegen wird die Konstellation um den *“Roten Ritter”* untersucht, um anschließend im 4. Kapitel die Spiegelung der Gegenwart im mittelalterlichen Stoff darzustellen.



2. Das Parzivâl-Motiv

Wie bekannt ist, hat nicht Wolfram von Eschenbach das Parzivâl-Motiv²¹⁰ frei ohne Vorlage erfunden, sondern ein bereits vorhandenes Werk mit dem Motiv aufgegriffen und es auf seine Weise "nacherzählt".²¹¹ Weil diese Tatsache jedoch allen Germanisten bekannt ist, und es den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde, die

²¹⁰ Die Herkunft der Parzivâl-Sage und des Motivs gehört eindeutig zum großen Themenkreis der Matière de Bretagne, unterscheidet sich jedoch von den übrigen Sagen durch eine Reihe von ausgesprochen christlichen Motiven, die nicht aus keltischer Überlieferung stammen können. Ihre Textüberlieferung beginnt am Ende des 12. Jahrhunderts mit zwei französischen Dichtungen, dem fragmentarischen "*Le Conte du Graal*" oder "*Perceval*" von dem gelehrten Clericus aus Troyes Chrétien de Troyes und dem "*Joseph von Arimathia*" (*L'Estoire dou Graal*) von Robert de Boron, die abgesehen von dem Namen "*gral*" und die Bezeichnung "*le Riche Pêcheur*" für den Grälshüter sich stofflich nicht gleichen (vgl. dazu: Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart, 1964, S. 29). Was allerdings bis heute nicht fest steht, ist ob es vor Chrétien eine zusammenhängende Parzivâlsage gegeben hat und wie das keltische Sagenmaterial zur Kenntnis des höfischen Dichters in Frankreich gelangt ist. Jedenfalls blieb eindeutig die Dimension und Version des von Chrétien vorgeprägten Parzivâl-Stoffes für die späteren Dichter wie Wolfram von Eschenbach richtungsweisend. Mehr und mehr hat sich in der wissenschaftlichen Forschung die Auffassung durchgesetzt, daß alle späteren Bearbeitungen direkt oder indirekt von ihm beeinflusst sind.

²¹¹ Relevant und von großer Bedeutung erscheint für diese Untersuchung, daß sich bereits Chrétien selbst in seinem "*Conte du Graal*" am Schluß des Prologs auf ein Buch als Quelle beruft: "*Ce est li contes del Graal, / Don li cuens li bailla le livre*"²¹¹ (es handelt sich also um die Erzählung vom Gräl, zu der der Gräl ihm - dem Dichter - das Buch gab). Wolfram von Eschenbachs Quellenangaben hingegen bleiben umstritten. Schließlich behauptet Wolfram selbst im "*Parzival*" einmal überhaupt keine geschriebene Vorlage zu besitzen (vgl. PZ, 115, 29-30); aber andererseits beruft er sich häufig auf eine "*äventiure*", eine "*maere*" und nennt einen sonst unbekannten Kyôt als seinen Gewährsmann; "*ich sage iu als Kyôt las*" (PZ, 431, 2). Im Epilog wiederum tadelt er "*von Troys meister Cristijân*", weil er "*disem maere hât unreht getân*" (PZ, 827, 1-2). Und diese widersprüchlichen Aussagen Wolframs erschweren nur seinen Quellenbezug. Ganz in diesem Sinne sieht Joachim Bumke in diesem Problembereich "die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Dichters: er hat tatsächlich eine Quelle benutzt, die bereits wesentliche Erweiterungen im Gegensatz zu Chrétiens enthielt. Der Verdacht einer Fiktion taucht allerdings auf, wenn Wolframs detaillierte Angaben über die Person und Arbeitsweise seines Gewährsmannes voller Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten sind" (vgl. Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 39). So nennt Wolfram Kyôt beispielsweise den "*meister wol bekant*" (PZ, 453, 11), obwohl ihn sonst niemand kennt, und damit seine Kyôtquelle wohl eher ins Reich der Fabel gehört. Mit Sicherheit steht nur fest, daß es über die allgemeine Anlage und Abfolge der Handlung hinaus im Vergleich des "*Parzivals*" mit dem "*Conte du Graal*" eine Reihe von "wörtlichen Berührungen, die eine direkte Abhängigkeit sicherstellen" gibt (vgl. Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 41). Wolfram hat aber seine Quelle zweifelfrei mit großer Selbstständigkeit behandelt; das zeigt sich sowohl im Szenendetail wie in der Gesamtstruktur. Er hat vielfach erweitert (den 9234 Versen Chrétiens entsprechen im "*Parzival*" rund 18000 Verse), aber im einzelnen auch gekürzt (z.B. die Begegnung mit den Rittern im Walde) und sogar ganze Szenen ausgelassen (z.B. Parzivals Schwertleite bei Gurnemanz). Weiterhin hat er Figuren benannt, die bei Chrétien anonym bleiben (z.B. Anfortas, Trevrizent), hat andere umbenannt (z.B. Condwîr âmûrs, heißt bei Chrétien Blancheflor), hat Figuren neu eingeführt (z.B. Liâze, Bêne u.a.) oder ihnen mehr Raum gegeben (z.B. Sigûne), viele Charakterbilder entscheidend umgeformt (z.B. Ithêr) und vieles mehr. Die bedeutendste stoffliche Neugestaltung Wolframs im Gegensatz zu Chrétien stellt jedoch die Umrahmung der Parzivâl-Erzählung durch die Gahmuret-Vorgeschichte und das Feirefiz-Nachspiel dar. Eine weitere Ergänzung ist laut Beate Schmolke-Hasselmann auch, daß die "*äventiure*" neue Aspekte erhält, da der Held nicht mehr für den Artûshof, sondern für die "Entfaltung der eigenen Persönlichkeit" (Beate Schmolke-Hasselmann: *Der französische Artusroman in Versen nach Chrétien de Troyes*. In: Deutsche Vierteljahresschrift, 57. Jahr, 3/1983, S. 415-430, hier: S. 422) auf Suchfahrt zieht.

Abhängigkeitsverhältnisse dieser Texte untereinander zu bestimmen und die Ursprünge der Hauptmotive zu erhellen, soll im weiteren nicht näher auf dieses Thema eingegangen werden.

2. 1. Wolfram von Eschenbachs *“Parzival”*

Der Aufbau des Wolframschen *“Parzival”*²¹² entspricht eindeutig dem Strukturschema des Artusromans - wie es von Chrétiens geschaffen wurde - wobei die Parzivalhandlung in drei Stufen seiner Entwicklung unterteilt wird: Der Abstieg in die Sünde (Artûsrittertum, Buch III-VI), die Umkehr (Trevrizent-Episode, Buch IX) und schließlich durch Parzivâls Berufung durch Gott (Grâlkönigtum, Buch XIV-XVI). Dabei geht der Parzivalerzählung die Geschichte seines Vaters Gahmuret voraus (Buch I-II), die zum Schluß in der Feirefizgestalt wieder aufgenommen wird (Buch XV-XVI).

Die erste Parzivalpartie erzählt den Aufstieg des Helden, von törichter Waldjugend zu höchstem Rittertum. Dies ist auch der Angelpunkt der ganzen Handlung; denn dort ereignet sich die Schuld, die dann sein Geschick bestimmt: Parzival verläßt seine Mutter, die versucht hat, ihn vor dem Rittertum und damit vor dem Schicksal seines Vaters zu bewahren. Am Artûshof trifft er auf Ithêr und schlüpft in dessen *“Identität, indem er ihn getötet, und sich anschließend seine Rüstung übergezogen hat”*²¹³, wie es Walter Delabar formuliert. Anschließend lehrt Gurnamanz ihn die Technik und Gesinnung des Rittertums und in der Begegnung mit Condwîr âmûrs erfüllt sich sein ritterliches Minnestreben. Die Aufnahme in Artûs’ Tafelrunde ist die Krönung und der Abschluß seiner Laufbahn. Aber über diesselben Stationen läuft Parzivâls Abstieg in die Sünde. Denn ganz am Ende der ersten Partie steht Cundries Verfluchung, wo das Wort *“sünde”* zum ersten mal auf Parzival angewandt (vgl. PZ, 316, 23) wird. Von Anfang an steht sein Handeln unter einem unheilvollen Zwang: überall wirkt und hinterläßt er Kummer und Leid. Zuerst müssen es die Waldvögel büßen, daß ihr Gesang im *“sîniu*

²¹² *“Parzival”* ist Wolfram von Eschenbachs einziger vollendeter Epos und entstand aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1200-1210 und besteht aus 24810 Versen (vgl. Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, S. 25).

²¹³ Walter Delabar: *ufgerihtiu sper. Zur Interaktion der Blutstropfenepisode in Wolframs Parzival*. In: Helmut Brall (Hrsg.): *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf, 1994, S. 321-346, hier: S. 325.

brüstelîn erstracte” (PZ, 118, 17); seinen Ausritt bezahlt die Mutter mit dem Tod (PZ, 121, 29-30); sein Eindringen in Jeschûtes Zelt schafft ihr Not und Entehrung (PZ, 133, 5-29); Ithêr fällt unter seinem *“gabilôt”* (PZ, 150, 4); um seinetwillen erleidet Cunnewâre harte Strafe (PZ, 154, 6-9); bei Gurnemanz enttäuscht er die junge Lîaze (PZ, 187, 24); Condwîr âmûrs verläßt er nach kurzem Glück (PZ, 201, 13); auf der Grâlsburg versäumt er die Erlösungsfrage an Anfortas (PZ, 246, 11-13); und schließlich wird die Tafelrunde durch ihn geschändet (PZ, 267, 23). Allerdings hat Parzivâl all diese Taten nicht aus aus Boshaftigkeit unternommen, sondern sie resultieren einfach nur *“aus der falschen Richtung seines Strebens”*²¹⁴. Sein ganzes Ziel ist nämlich lediglich daraufhin ausgerichtet, sich als Ritter zu bewähren, woraus dann all die unbeabsichtigten Folgen erwachsen. Auch die versäumte Erlösungsfrage an Anfortas beim ersten Grâlbesuch ist daraufhin zurückzuführen, daß Parzivâl lediglich auf ein ritterliches Abenteuer gefaßt ist (PZ, 246, 11-13) und gar nicht bemerkt, daß man in dieser Situation etwas anderes von ihm erwartet. Auch an dieser Stelle handelt Parzivâl nicht aus Boshaftigkeit, sondern unterläßt die Frage nach den Wundern des Grâls und der blutenden Lanze in Anfortas Leib, die eigentlich sehr nahe liegen, da er von Gurnamanz - der ihn zum Ritter schlug, lehrte und unterwies - davor gewarnt wurde, nicht zu viel zu reden. Parzivâl unterläßt also im vermeintlichen Gehorsam gegen eine erlernte gesellschaftliche Sitte das Fragen und macht sich dadurch schuldig. Dieses ehrbare Motiv, sein Schweigen aus höfischem Anstand, bekommt aber später in der Interpretation Trevrizents einen eindeutig negativ und sündhaften Akzent. Wie sich zeigt ist das Kernmotiv der Parzivâlsage eindeutig die Unterlassung der heilversprechenden Frage, die Anfortas von seinen Leiden befreien und Parzivâl zum Grâlskönig bestimmen soll. Erst Sigûnes Fluch bringt Parzivâl zum ersten Mal zur Besinnung, aber der Umfang seiner Verfehlung bleibt ihm noch verborgen. Er macht einen Teil des von ihm gestifteten Unheils wieder gut, indem er Jeschûte und Cunnewâre rächt und sie aus ihrem unschuldigem Leiden befreit. Als Artûsritter glaubt er seine Bestimmung gefunden zu haben: Innerhalb eines Monats wird aus dem wallisischen Toren ein hochgeachtetes Mitglied der Tafelrunde. Aber genau in dem Moment seines höchsten Triumphes erfolgt der Sturz: Cundrie verflucht Parzivâl, stellt

²¹⁴ Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 48.

seine Taten unter das Gesetz der Sünde und trifft ihn an dem empfindlichsten Punkt, seine Bestimmung verfehlt und sich am Erbe seines Vaters vergangen zu haben:

*“von Anschouwe iwer vater hiez,
der iu ander erbe liez
denn als ir habt geworben”* (PZ, 317, 13-15)

Parzivâl reagiert daraufhin mit dumpfen Trotz, indem er von den Menschen und von der Gemeinschaft mit Gott scheidet, in der verzweifelte Frage: *“wê, waz ist got?”* (PZ, 332, 1) und darin klingt erneut wieder die Frage des Kindes auf: *“ôwê muoter, waz ist got?”* (PZ, 119, 17). Der innere Konflikt Parzivâls, in dem er sich nun befindet, und die Absage an Gott wird von Wolfram folgendermaßen zur Sprache gebracht:

*“Der Wâlhei sprach ‘wê waz ist got?’ Waer der gewaldec, sôhlen spot
het er uns pêden niht gegeben, kunde got mit kreften lebn,
ich was im diens underân, sît ich genâden mich versan,
nu wil i’ m dienst widersagn: hât haz, den wil ich tragn”* (PZ, 332, 1-8)

Nachdem sich Parzivâl von Gott abwendet, stellt er sich die Frage, ob es gerecht ist, daß er für Taten bestraft wird, die er unwissentlich und unwillentlich begangen hat. Damit kommt zu seinen vorherigen Sünden eine Vierte; und das ist neben dem verschuldeten Tod der Mutter, der Tötung Ithêrs und dem Frageversäumnis nun die Gottesferne.

In dem Moment, in dem Parzivâl Gott absagt und den Gedanken an die geliebte Frau dafür einsetzt (vgl. PZ, 332-333), verläßt die Erzählung den Protagonisten Parzivâl und wechselt über zu den Abenteuern des “Frauenritters” Gâwân, der nun in den Vordergrund tritt.²¹⁵ Bemerkenswert ist, daß es eine Fülle von offenen und versteckten Querverbindungen zwischen Gâwâns und Parzivâls Abenteuern gibt. Cundiress Botschaft nennt zwei geheimnisumwitterte Burgen, nämlich Munsalvaesche und Schastelmarveile, die für beide Männer zum Schicksal werden. Denn beide Burgen beherbergen als größten Schatz ein Wunderding: Parzivâls Schicksalsburg Munsalvaesche den Grâl und Gâwâns Schicksalsburg Schastelmarveile Clinschors Säule. Parzivâl und Gâwân scheinen um das selbe Ziel zu ringen, denn in beiden Fällen geht es um die Erlösung von leidenden

²¹⁵ Dieses Schema entspricht laut Metzler, dem “Doppelroman”. Vgl. dazu: Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 26.

Verwandten und die Helden müssen den Zugang zum Abenteuer erst erfragen. Der Unterschied zwischen den Schicksalen beider Männer liegt jedoch darin, daß sie sich auf verschiedenen Ebenen bewegen. Denn während Gâwân sein Abenteuer durch ritterlichen Einsatz bestehen kann, muß Parzivâl erst der Gnade Gottes würdig werden, ehe ihm die Erlösung des Grâlskönigs gelingt:

*“Gawan ist der typische Vertreter des Artusrittertums, dem in Parzival das neue Gralrittertum gegenübergestellt wird. Er ist der höfisch-galante Held, der von Liebesabenteuer zu Liebesabenteuer eilt, während Parzival in unverwandelbarer Treue zu Condwiramurs hält. Er spielt auf der Oberfläche des Lebens, Parzival dringt in die innersten Tiefen”.*²¹⁶

Der Unterschied in beiden Lebenswegen von Parzivâl und Gâwân verdeutlicht sich weiterhin dadurch, daß Gâwân sich zumeist durch freundliche Landschaften, oft in höfischer Gesellschaft und mit einem festen Ziel vor Augen bewegt, während Parzivâl jahrelang alleine durch die Wildnis irrt. Was aber nicht außer Acht gelassen werden darf, ist, daß der Roman nur einen Helden hat: Parzivâl; nur er ist *“des mære hêrre”* (PZ, 338, 7), *“der rehte stam”* (PZ, 678, 30), zu dem die Erzählung zurückkehrt, nachdem Gâwân sie *“ein wîl zuo sînen handen”* (PZ, 338, 2) haben durfte, wie es Wolfram selbst in seinem Werk herausstellt. Dies wird aus folgender Entschuldigung, die Wolfram bei dem Auftritt Gâwâns sucht, ersichtlich: *“Ez naeht nu wilden maeren und wiliu maere”* (PZ, 503, 1), was sie zu fremdartigen, abgelehnten und nicht zum eigentlichen Thema gehörenden Geschichten macht. Erst als Gâwân zur Grâlsuche verpflichtet wird (PZ, 428, 20-22), wechselt die Szene zurück zum Grâlsucher Parzivâl. Und am Ende des VI. Buches scheint Wolfram den Abbruch seiner Dichtung anzukündigen:

*“Ze machen nem diz maere ein man,
der âventiure prîeven kan unde rîme
künne sprechen”* (PZ, 337, 23-25)

²¹⁶ Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 46.

Erst nachdem Parzivâl viereinhalb Jahre lang im Trotz gegen Gott gelebt und vergeblich nach dem Grâl gesucht hat, leitet das Karfreitagserlebnis die Umkehr ein. Zum erstenmal erkennt er die Größe des Schöpfers:

*“sît Herzeloyd diu junge in het ûf gerbet triuwe,
sich huop sîns herzen riuwe. alrêrste er dô gedâhte,
wer al die werlt volbrâhte, an sînen schepfære,
wie gewaltec der wære”* (PZ, 451, 6-12)

In diesen Worten Parzivâls liegt der Durchbruch zu einer neuen Haltung. Der Gedanke an Gottes Allgewalt öffnet ihm die Augen für die eigene Sündhaftigkeit mit den Worten: *“ich bin ein man der sünde hât”* (PZ, 456, 30). Mit diesen Worten betritt er Trevrizents Klausen und an dieser Stelle setzt die zweite Erzählpartei der Einsiedlerepisode um Trevrizent ein. Denn bei Trevrizent erlebt Parzivâl eine Reise in die Vergangeheit und erfährt wie heillos tief er unwissentlich in die Sünde verstrickt ist: Er hat den Tod der Mutter verschuldet, seinen Verwandten Ithêr erschlagen und auf Munsavaesche konnte er seinen leiblichen Onkel durch sein Schweigen nicht erlösen. Parzivâl handelte nur nach gelernten Maximen und löste seine Konflikte allein durch die erlernten Regeln, ohne Kreativität oder Eigeninitiative zu zeigen. Trevrizent erkennt als Wurzel seiner Sündhaftigkeit die *“hôchvart”* (PZ, 477, 22), die Ursünde Lucifers, die Verabsolutierung des eigenen Selbst. Denn Parzivâl hat sich lediglich als Ritter verwirklichen wollen, ohne nach Gottes Willen zu fragen. In Trevrizents Belehrung entsteht das neue Gottbild des *wâren minnære* (PZ, 466, 1), der seinen *“lôn”* nicht nach menschlichen *“dienest”* bemisst. Für Parzivâl beginnt ein neues Abenteuer, für das er allerdings seine Ritterrüstung ausziehen muß. Es ist die religiöse *“âventiure”*, die seine bisherigen Rittertaten als Sünde erscheinen läßt und ihr sinnvolles Ende nicht mehr am Artûshof sucht. Parzivâl sucht ab nun nicht in *“hôchvart”*, sondern in *“diemüete”* (PZ, 677, 9-11) nach dem Grâl. Der *“unverzaget mannes muot”*, das Erbe Gahmurets, läßt ihn ausharren im *“schildes ambet umben grâl; und die grôze triuwe”* (PZ, 732, 8), und seiner Bindung an Condwîr ârmûs ebnet ihm den Weg dahin.

Das glückselige Ende naht, als Parzivâl erneut in die Artûsrunde aufgenommen wird und Cundrie mit folgender Botschaft erscheint:

*“du hâst der sêle ruowe erstriten
und des lîbes freude in sorge erbiten” (PZ, 782, 29-30)*

Erneut erreicht Parzivâl den Grâl und stellt nicht die erwartete Frage *“herrei wie stet iuwer not?”*, sondern: *“oheim [Mutterbruder] waz wirret dier?”*. Diese Umformulierung der Frage erklärt Karl Bertau dadurch, daß Parzivâl zwischen dem ersten verfehlten und dem zweiten geglückten Grâlsbesuch seine Verwandtschaft erfahren hat und gereift ist.²¹⁷ Denn die Erkennung von Verwandtschaft nimmt auf dem Reifeprozeß Parzivâls eine wichtige Stellung ein, da Wolframs Held in eine feste Familientradition eingebunden und sein Wesen vom Erbe der Vorfahren geprägt ist.²¹⁸ Die Verwandtschaftsbeziehungen durchziehen den ganzen *“Parzival”*. So brechen beispielsweise die anfänglichen väterlichen Beziehungen bis zum späteren Auftauchen Feirifizes ab und die mütterlichen Familienbeziehungen gewinnen an Rang. Parzivâls Weg führt somit *“aus dem väterlichen Artuskreis in den mütterlichen Bereich des Grals. Die Vaterwelt steht für vorbildliches Rittertum, die Mutterwelt ist durch das geheimnislose Dunkel um Sünde und Gnade, Leidensfähigkeit und Auserwähltheit von Gott bestimmt”*²¹⁹. Joachim Bumke stellt im Rahmen der Verwandtschaftserkennung weiterhin Folgendes fest:

*“je mehr er über seine Verwandten weiß, um so mehr lernt er sich selbst und seine Bestimmung kennen. Der Prozeß der Selbsterkenntnis steht im Mittelpunkt der Dichtung [...] Der wichtigste Schritt auf dem Weg zu sich selbst ist die Erkenntnis seiner Sündhaftigkeit. Auch dabei ist das Verwandtschaftsmotiv von zentraler Bedeutung”.*²²⁰

Der Prozeß dieser Selbsterkenntnis Parzivâls, die für sein Grâlskönigtum eine bedeutende Rolle einnimmt, geschieht in drei Lehren, die den Stationen seines inneren Weges entsprechen: *“die Mutter belehrt den Toren, Gurnemanz den Ritter und Trevrizent*

²¹⁷ Vgl. Karl Bertau: *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*. Bd. I: 800-1197. München, 1972, S. 124.

²¹⁸ Bei Wolfram gehören fast alle Handelnden Personen zwei großen Familienverbänden an, der Mazadan- und der Titurelsippe, vgl. dazu: Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 33.

²¹⁹ Joachim Bumke: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*. München, 1990, S. 173.

²²⁰ Ebd., S. 173.

den Sünder”.²²¹ Und um ans Ziel seines Strebens zu gelangen muß Parzivâl sich sein Mitgefühl für andere Menschen erst Stück für Stück erarbeiten.

Die anschließende Erlösung Anfortas und die Vereinigung beenden den Weg, der einst im Wald begann. Parzivâl hat schnell *“der werlde hulde”* gewonnen. Zuletzt besitzt er beides, die Gnade Gottes und die Achtung der Welt: *“daz ist ein nütziu arbeit”* (vgl. PZ, 827, 20-24).

Die Neugestaltung in Wolframs Parzivâl im Gegensatz zu Chrétiens liegt darin, daß das ritterliche Artûsschema (PZ, Buch III, VI, XIV-XV) von dem religiösen Grâlschema (PZ, Buch III, VI, IX, XVI) durchkreuzt und überhöht wird. Der Artûshof wird im Werk insgesamt viermal berührt; zuerst durch den Helden selbst, dann durch das Ankommen der Besiegten an den Hof (als Rache Cunnewâres), anschließend durch die Ankunft des besiegten Ritters Orilus am Hof und schließlich durch die zweite Ankunft des Helden am Hof. Dabei gebraucht Wolfram die von Chrétiens Romanen bekannte *“Artushof - Zielstruktur”*²²² hier als Zentralkomposition. Allerdings steht bereits bei Wolfram der Artûshof am Ende des *“Parzivals”* für eine zutiefst gestörte Gesellschaft, die einer Erneuerung und Wiederherstellung bedarf, wie es Muschg in seiner Jahrhunderte später entstandenen Version noch intensiver verdeutlicht.²²³

Allerdings ist der Grâl für Wolframs Parzivâl trotz Gesellschaftskritik noch eindeutig die Erfüllung seines Lebensweges: *“mîn hôhstiu nôt ist umben grâl”* (PZ, 467, 26). Wolfram übt, wie es schon Alfred Raucheisen feststellte, lediglich:

*“Kritik am Allgemeinzustand, an der Befindlichkeit des Ritterstandes - dessen Anghöriger zu sein er sich stets rühmt [...] Die Antwort Wolframs auf diese Erkenntnis ist die Gesellschaftsutopie des Grals in Parzival [...] Der Bedeutungslosigkeit ritterlicher Ideale will er abhelfen; dies indem er sie wieder mit Inhalten füllt. Die Minne als zentrales Thema höfischer Kultur ist bei Wolfram göttlichen Ursprungs, ein Geschenk Gottes an alle Menschen”.*²²⁴

²²¹ Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 55.

²²² Vgl. Karl Bertau, a.a.O., S. 601.

²²³ Auf dieses Thema wird in Kapitel 3. 3. dieser Untersuchung als Spiegelung der Gegenwart getrennt eingegangen.

²²⁴ Alfred Raucheisen: *Orient und Abendland: ethisch-moralische Aspekte in Wolframs Epen “Parzival” und “Wilhelm”*. Frankfurt am Main, 1997, S. 121.

Wie sich eindeutig gezeigt hat, ist die dem Werk zugrundeliegende Intention die Läuterungs- und Erlösungsthematik, wobei "Gott und seine Gnade die erste Stelle"²²⁵ im Roman einnehmen, wie bereits bei Chrétien. Jedoch ist bereits die Vorgeschichte "*Parzivals*" unabhängig von Chrétien und der Bereich des Königs Artûs wird eindeutig überschritten.²²⁶

Eine wichtige Stellung innerhalb der höfischen Tugendvorstellungen und den Ambitionen Wolframs für seine *Parzival*-Vermittlung an sein Publikum nehmen in diesem Sinne die Behandlung der Wertbegriffe "minne", "âventiure" und "êre" ein.

Zunächst soll im "*Parzival*"-Roman Wolframs der Begriff der "minne" untersucht werden, der dann in Muschgs "*Parzival*"-Vision ein ganz anderes Gewicht erhält. Aber bereits zu Wolframs Zeiten nimmt die Liebe im Gesellschaftsentwurf der höfischen Dichtung eine zentrale Stellung ein. Die Liebe bildet in der höfischen Literatur einen der höchsten Werte. In der Liebe verwirklicht sich die höfische Vollkommenheit, wobei es sich in ihr nicht nur um eine persönliche Liebe zwischen zwei Menschen handelt, sondern zugleich immer auch eine Form des gesellschaftlichen Verhaltens dargestellt wird. Weiterhin unterliegt die "minne" eindeutigen Normen, die eingehalten werden müssen. Die Grundelemente der "minne" sind dabei die "triuwe" (Aufrichtigkeit) und die "stæte" (Beständigkeit).²²⁷ Liebe hat sich also als Dienst zu verwirklichen und als Lohn wird ihr Gegenliebe gewährt. Ein Beispiel für dieses Verhältnis bietet folgende Passage aus Wolframs "*Parzival*":

*"swer kan minne ône dienst habn?
der wûrd sic sündgen,
wen ich iuch das sagn darf.
swer auf hohe minne us is,
der muz vorne und hinterere dienen"*
(PZ, 511, 12-16)

²²⁵ Karl Bertau, a.a.O., S. 601.

²²⁶ Der Unterschied zwischen Wolframs Werk und von dem Chrétien liegt Karl Bertau zufolge darin, daß der ganze Weg *Parzivals* in Wolframs Werk "auf die Erwerbung des Gralskönigtums ausgerichtet" ist und "der religiöse Weg über *zwifel* und Gottestrotz zu der durch die Begegnung mit Trevrizent ausgelösten Reue und Demut [führt], die dann zu Gnade und "*sælde*" im Besitz des Grals und er geliebten Frau Condwiramurs führt" (Karl Bertau, a.a.O., S. 624).

²²⁷ Vgl. Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 98-99.

Damit stellt die "minne" eindeutig den Antrieb für das Verhalten der Ritter dar. Es ist wohl eine Art Handel, die sie mit den Frauen eingehen, denn ihr Ritterdienst wird mit Liebeslohn vergolten. Dies zeigt sich besonders aus folgenden Textbeispielen:

"dô ich sîn dienst nâch minne enpfîenc" (PZ, 26, 27)
"sîn dienest nam der minnen solt" (PZ, 37, 8)
"die werden twanc diu minne dar" (PZ, 75,13)

Friedrich Maurer behauptet mit Recht, daß "die Darstellung der Minne-Problematik bei Wolfram den ganzen weiten Bereich der Beziehungen zwischen Mann und Frau, die verschiedensten Formen der Begegnungen und der Verbindungen und Verstrickungen, alle Arten von Aufgaben und Belastungen, die in dieser Begegnung für den Mann wie für die Frau sich ergeben"²²⁸ umfaßt. Wobei in dieser Dichtung auch die Themen der Liebe und der Sexualität in der Ehe nicht ausgeklammert werden. Es geht also um die Problematik der Minne überhaupt; verschiedene Typen der *unrehten minne* stehen im Vordergrund, aber auch das Hinfinden zur *rehten minne* wird deutlich.²²⁹ Allerdings sprengt bei Wolfram die minne den Ideenbereich der "höfischen Minne" und verhält sich als "hohe Minne", die "auf echter Personenliebe ruht und den Minne-Dienst zur Ehe-Minne erhöht unter Erhaltung dessen, was ihnen an der alten Tradition wertvoll erscheint, das heißt besonders der Idee der *tiurenden*, werter machenden Kraft der Minne, die die 'êre' des Ritters steigert und erhöht".²³⁰

Wolframs persönliche Ansicht über die "minne", zeigt sich an folgender Versstelle explizit:

*"Ob ich guoten wîbes minne ger,
Mag ich mit schilde und ouch mit sper
verdienen niht ir minne solt,
Al dar nâch sî si mir holt.
vil hôhes topels er doch spilt,
Der an ritterschaft nâch minnen zilt"*
(PZ 115, 15-20)

²²⁸ Friedrich Maurer: *Die Ehre im Menschenbild der Deutschen Dichtung*. In: (Derslb.): *Dichtung und Sprache des Mittelalters. Gesammelte Aufsätze*. 2. stark erw. Aufl. München; Bern, 1971, S. 418.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 431.

²³⁰ Ebd., S. 417.

Wie sich zeigt, stellt im *“Parzival”* die *“minne”* das übergreifende Thema dar, das die verschiedenen Teile der Dichtung miteinander verbindet. Die Geschichte von Gahmuret handelt von seinen beiden Ehen mit Belakâne und Herzeloyde. Die Handlung der Gâwân-Bücher läßt sich nach Gâwâns Liebesbeziehungen zu drei Frauen gliedern, zu Obilôt, Antikonie und Orgelûse. Im Mittelpunkt der Feirefiz-Handlung steht seine Liebe zu Repanse de Schoye. Und auch im Parzivâlteil ist die eheliche Liebe zu Condwîr âmûrs ein zentrales Motiv, das ihrer Bedeutung nach der Grâlsuche gleichgestellt wird. *“Liebe und Tod, Liebe und Haß, Liebe und Krieg, Liebe und Gewalt: diese düstere Motivkette bestimmt die Liebesdarstellung im Parzival”*²³¹, wie es Bumke feststellt. Überall begegnen uns verzerrte, verkehrte und überzogene Formen der Liebe, die eine zerstörerische Wirkung auf das Individuum und die ganze Gesellschaft haben. Dabei stellt Wolfram das Programm einer richtigen Liebe, die auf *“triuwe”* gründet: *“reht minne ist wariu triuwe”* (PZ, 532, 10). Gerade diese Aussage kann laut Bumke als ein Schlüsselwort der Dichtung ausgelegt werden.²³² Und das große Friedens- und Versöhnungsfest von Joflanze markiert am Ende den Zustand der wiederhergestellten Harmonie, in der die Liebe eine gesellschaftsstabilisierende Kraft ist.²³³

Ein anderer, für den *“Parzival”* sehr wichtige und ausschlaggebende Begriff, ist sicherlich die *“âventiure”*. Sie wird von einem Ritter gesucht, der eine Herausforderung bestehen und dabei nicht nur seine ritterlichen Tugenden vervollkommen, sondern auch sein Ansehen in der Gesellschaft erhöhen will. Nusser formuliert dieses Ereignis wie folgt:

*“Um Anerkennung muß insbesondere derjenige bemüht sein, der durch einen Verstoß gegen die ungeschriebenen Gesetze des Hofes sein Ansehen gefährdet oder in der Gesellschaft der Ritter seine Ehre verloren hat. [...] Insofern ist auch die Liebe, derer der Ritter sich nicht wert fühlt oder vor den Augen seiner Umgebung nicht wert fühlen darf, der Anstoß für seinen Auszug in die Bewährungsproben”.*²³⁴

²³¹ Joachim Bumke: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, a.a.O., S. 169.

²³² Vgl. ebd., S. 169.

²³³ Vgl. ebd., S. 170.

²³⁴ Peter Nusser: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen*. Stuttgart, 1992, S. 194.

Der Höhepunkt der ersten “âventiure”-Fahrt ist das Abenteuer der Grâlsburg, das ein erstes Abweichen von den Bauregeln des Artûsromans erkennen läßt. Denn Parzivâl versagt und dieses Versagen bewirkt seinen Sturz. An dem Punkt dann, wo nach dem Gesetz der Form die zweite Abenteuerreihe einsetzen müßte, wechselt der Held, und statt von Parzivâl hören wir von Gâwâns Ritterzügen, die nun den epischen Vordergrund füllen bis zu Parzivâls Rückkehr an den Artûshof. Gâwân übernimmt im strukturellen Sinn die Rolle Parzivâls. Zwar zieht auch Parzivâl auf Abenteuer aus, aber er bleibt durch viele Bücher eine schattenhafte Hintergrundfigur.

Ein weiteres bedeutungstragendes Ideal im “*Parzival*”-Roman Wolframs stellt die “êre” dar. Wobei es nicht um den ehrenhaften Charakter im ethischen Sinn geht, sondern der Begriff sollte, wie es Maurer ausdrückt, in seinem alten und ursprünglichen Sinn erfasst werden: “Anerkennung, Ansehen, Würde; auch Sieg und Erfolg, Glück, Lohn und Gewinn, ja Pracht sind die Übertragungen, die man sinngemäß wählen muß, wenn man diese frühen Verwendungen in ihrem Sinnzusammenhang verstehen will”.²³⁵ Damit steht das Wort “êre” also eindeutig für “Anerkanntsein und Anerkanntwerden, Würde und Geltung, das Dasein und Bestehen in der Gesellschaft, kurzum die gesamte menschliche Existenz”.²³⁶ Aus diesem Grund sollte man Maurers Meinung nach versuchen, “das Menschenbild der großen Dichtungen um 1200 in seinem Kern von diesem Begriff der ‘êre’ aus zu verstehen”²³⁷, und ebenso “das hohe Menschenideal Wolframs, das den Ausgleich findet zwischen Ehre und ewiger Seeligkeit, zwischen der “werlt hulde” und der göttlichen Gnade”.²³⁸

Peter Nussers Formulierung nach beruht dieses von der Kirche inspirierte und geförderte Tugendideal der êre “auf der Verschmelzung antiker, germanischer und christlicher Wervorstellungen: Kriegerische Kraft und Härte, kriegerisches Ehrgefühl und Treue, kriegerische Ruhmsucht und die Verachtung der Gefahr und des Todes. [...] soll der einzelne Ritter nicht nur [...] mit Selbstbeherrschung und Maß, mit Zügelung der Emotionen verbinden, sondern zugleich mit christlicher Demut vor Gott und

²³⁵ Friedrich Maurer, a.a.O., S. 409.

²³⁶ Ebd., S. 410.

²³⁷ Ebd., S. 410.

²³⁸ Ebd., S. 410.

Nächstenliebe den Menschen gegenüber vereinbaren.”²³⁹ Deshalb besaß auch nur wer die Tugenden des Ritters und die Anstandsregeln des Hofes in sich vereinigte “êre” und genoß innerhalb der Hofgesellschaft höchstes Ansehen. Die Grundlage all dieser im ritterlichen Tugendideal und in den ritterlichen Anstandsformen vereinigten Qualitäten ist die “zûht”, die Zügelung von eigener Triebhaftigkeit.

Dabei hat die “êre” oder wie Wolfram sie eindeutig umschreibt: “*der werlt hulde*”, eine bedeutende Stellung in seinem Werk:

*“Swes leben sich so verendet
das got niht wirt gephendet
der sêledurchs lîbes schulde
und der doch der werlt hulde
behalden kan mitwerdekeit
daz ist ein nütziu arebeit.”* (PZ, Epilog)

Wolframs Menschenideal und höchstes Ziel eines menschlichen Lebens besteht also darin, in der höfischen Ritterwelt der “*hulde*”, die Anerkennung und Geltung, das heißt die “êre” zu bewahren, ohne das ewige Heil zu verlieren. Sein Ziel ist dabei, beide Ideale: Gottes und der “werlt hulde” zu vereinigen. Und ganz in diesem Sinne wird der “*Parzival*”-Roman Wolframs in seinem “gesamten Ablauf von diesen Gedanken wie von einem roten Faden durchzogen”²⁴⁰. Parzivâl selbst umschreibt sein Doppelziel wie folgt: “*mîn hoehstiu nôt ist umben grâl, darnâch umb mîn selbes wîp*” (PZ, 375, 4-5).

Ein gutes Beispiel für den “êre”-Begriff stellt die Figur des Orilus dar. Er ist exemplarisch für den auf “êre” und leibliche Kraft - den starken “lîp”- fixierten Mann. Beatrice von Matts Meinung nach ist jedoch Orilus “jenseits dieser fundamentalen Vermögen und Tugenden des Kämpfers, die seine Identität im Ganzen ausmachen [...] anscheinend weder zu denken noch auch zu empfinden fähig”²⁴¹. Deshalb trifft ihn die Demütigung, die er durch Parzivâl erfährt, völlig schutzlos und zerstörerisch. All sein “*dienst*” für die “*vrouwe*” (Jeschûte), um ihrer Zuneigung, ihres “*ruoms*” willen - und durch sie wiederum zum eigenen “*pris*” (vgl. PZ, 135, 12) -, erscheint umsonst geleistet. Jäh verkehrt sich in seiner Wahrnehmung seine hohe “êre” in entwürdigende

²³⁹ Peter Nusser, a.a.O., S. 185.

²⁴⁰ Friedrich Maurer, a.a.O., S. 417.

²⁴¹ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

“schande”. Sein Selbstwertgefühl als starker Mann wie als Krieger, erst recht als Herr und Hüter der Ehre seiner Frau (“*sô daz si schermes warte an in*”, PZ, 264, 5) ist bis ins Tiefste erschüttert: “*ich hân dicke prîs bezalt/ und manegen ritter abgevalt*” (PZ, 135, 3-4). Seine Kämpfe verstoßen allerdings gegen jegliche geltende ritterliche Kampfmoral, denn er tötet seine Gegner, wie etwa Gahmurets Bruder Galoes und Sigûnes “*âmi*” Schiônatulander, ohne jegliches Pardon. Adolf Muschg unterstreicht betont dieses barbarische Verhalten von Orilus in seinem “*Roten Ritter*” dadurch, daß er ihn höchst trefflich als eine moderne “*Kampfmaschine*” (RR, 326) bezeichnet.

Wie sich aus den vorangegangenen Darlegungen gezeigt hat, ist bereits der “*Parzival*” Wolframs eine Art “Hof- und Ritterspiegel”²⁴², der tugendhaftes Verhalten demonstrieren und auf die Leser einwirken soll, damit sie dem Tugendideal der “*êre*” entsprechen und nach Gottes Geboten leben. Das Werk ist also nicht zu bloßen Unterhaltungszwecken entstanden, sondern die Rezipienten sollen die “Suche des Helden nach der eigenen Bestimmung und seine Identitätsfindung vorbildlich wirksam mitgestalten”²⁴³, wie es bereits Peter Nusser definiert. Der Lernprozeß des Helden soll ganz in diesem Sinne von den Lesern nachvollzogen werden und ihnen ihre eigene Aufgabe im Leben bewußt machen.

2. 2. Muschgs Vision des Parzivâl-Stoffes

Um herausfinden zu können, wie Adolf Muschg seine Gegenwartspiegelung mittels des Parzivâl-Stoffes zum Ausdruck bringt und warum er dafür den Klassiker des Mittelalters wieder ausgerollt hat, soll zunächst aufgezeigt werden, wie Muschg *seine* Vision des Parzivâl-Stoffes behandelt und inwiefern sich das Werk von dem Wolfram von Eschenbachs unterscheidet.

Bereits der Titel des Romans verrät die eindeutige Absicht des Verfassers. Denn Muschg nennt sein Werk nicht einfach nur “*Parzivâl*”, sondern “*Der Rote Ritter*” und weiterhin wohlbedacht im Untertitel: “*Eine Geschichte von Parzivâl*”. Auf diese Weise merkt Muschgs Rezipient gleich, daß es sich nicht um *die* authentische Fabel von

²⁴² Peter Nusser, a.a.O., S. 195.

²⁴³ Ebd., S. 195.

Wolfram handelt, sondern nur um *eine* von vielleicht vielen möglichen Geschichten. Muschg bedient sich dabei an der Vorlage Wolframs um seine Version des Parziväl-Stoffes darzustellen. Nach Rüdiger Krohn schöpft Muschg sogar "aus Wolframs Epos [...] wie aus einem reichen literarischen Steinbruch jenes Material, aus dem er dann ausdrücklich *eine* Geschichte von Parzival formt, die tatsächlich *seine* Leseart dieses schillernden Stoffes darstellt"²⁴⁴.

Muschg selbst sagt über den Parziväl-Stoff folgendes aus:

"Parzivals Fabel gehört zu denen, die ihr nicht ganz alleine erfinden müßt. Schon mancher hat sie nacherzählt auf der Suche nach Dem verborgenen Erzähler. Sucht ihm nicht zu weit. Glaubt immer daran, diese Fabel erzähle euch selbst, wo ihr geht und steht [...] Laßt euch mehr sagen von Parziväl, dem Verwandten eures Nichtwissens, begleitet ihn noch etwas weiter auf eurem Weg." (RR, 272)

Aus dieser Aussage geht eindeutig hervor, daß Muschg es sich zur Aufgabe gemacht hat, "Wolframs Werk für das Jahr 1993 in unserer Prosa nachzuerzählen".²⁴⁵ Es kann also nicht darum gehen, ihm nachzuweisen, daß er die Figuren, ihre Abenteuer, Erlebnisse, Gedanken und Gefühle zutreffend oder nicht zutreffend wiedergegeben hat. Denn laut Franz Josef Görtz handelt unser Zeitgenosse Muschg aus eigenem Recht; "Nicht was die Urform der Fabel und der Figuren betrifft [...] Wohl aber, was die innewohnende Möglichkeiten betrifft, sie zu ergänzen, auszuweiten oder zu verkürzen, auch sie, wohlmöglich auf den Kopf zu stellen oder auf die Füße, kurz, zu tun, was schon Wolfram verheißt: 'eine maere wil ich iu niuwen' (ich will euch eine Geschichte erzählen)"²⁴⁶.

Dies wird besonders in Muschgs Kunstauffassung deutlich, die er in einem Interview mit Beate Stephan hervorhebt:

*"Kunst hat den Sinn, das, was alle schon mal gesehen zu haben glauben, zum ersten Mal zu sehen. Sie fängt ganz vorne an. Gute Kunst entdeckt wieder."*²⁴⁷

²⁴⁴ Rüdiger Krohn, a.a.O.

²⁴⁵ Vgl. Franz J. Görtz (Hrsg.) u.a.: *Deutsche Literatur 1994. Jahresüberblick*. Stuttgart, 1995, S. 207.

²⁴⁶ Ebd., S. 207.

²⁴⁷ Zitiert in: Beate Stephan: *Die Lust am Verlust. Interview mit Adolf Muschg*. In: Brückenbauer, 16. Oktober 2001.

Und genau diese Kunstauffassung gestaltet Muschg mit seiner Parzivâl-Vision. Er entdeckt den Stoff für sich wieder und stellt ihn unter das Motto Nathans - das dem Roman vorangestellt ist, noch ehe das erste Wort gefallen ist:

AL-HAFI: ...*Heißt das spielen?*
NATHAN: *Schwerlich wohl;*
Heißt mit dem Spiele spielen. (RR, 9)

Es sollte jedoch beachtet werden, daß es in diesem Motto "nicht um das Spiel als solches geht, sondern um eine spielerische Auseinandersetzung mit dem Spiel"²⁴⁸, wie es Albrecht Classen definiert. Denn gerade dieses Spiel, mit dem hier gespielt wird, ist "eines der markantesten Werke in unserer literarischen Überlieferung [...] das seinerseits schon ein Spiel mit dem Spiele war: ein souveränes Umdichten des französischen Ritterromans Chrétiens"²⁴⁹. Das "Spiel" mit dem erfundenen und gefundenen Stoff umreißt Elisabeth Frenzel folgendermaßen:

"Die Möglichkeiten des Dichters bei der Stoffwahl reichen von der Übernahme des ganzen Plots über eine neue Zusammensetzung von Motiven verschiedener Herkunft sowie die Auswertung und Umsetzung selbsterlebter Ereignisse bis zur freien und nur durch leise Anstöße literarischer oder erlebnismäßiger Art angeregten Handlungserfindungen [...] Das Besondere, Einmalige eines Werkes hingegen liegt allerdings nie im Stofflichen [...] Hingegen können Stoff und Motiv uralt, schon viele Male vorgeprägt, von kleinen Geistern schablonenhaft genutzt, von den Größten zu höchster Vollendung vorgetrieben worden sein und doch in der Hand eines Dichters als ein Neues, Reizvolles, Einmaliges wiedererstehen".²⁵⁰

Die Erscheinung der "Neugestaltung", auf der auch Muschgs "Parzivâl" beruht, wird von Ursula Schulze folgendermaßen umrissen:

²⁴⁸ Albrecht Classen: *Seinskonstitution im Leseakt: Adolf Muschgs "Der rote Ritter" als Antwort auf eine mittelalterliche These*. In: *Etudes Germaniques* 51 (1996), Nr. 2, S. 307-327, hier: S. 312.

²⁴⁹ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

²⁵⁰ Elisabeth Frenzel, a.a.O., S. 67.

“Zunächst beruht die Neugestaltung auf der Kenntnis des mittelalterlichen Werkes. Es gibt also eine Korrespondenz zu einem vorgeprägten Hintergrund, die beliebig, aber auch eingeplant sein kann. Auf solch einer Verständnisfolie, die bei vorher nicht literarisch gestalteten Stoffen fehlt, bildet sich die Neudichtung ab: kongruent, analog, kontrastiv, verfremdend u.ä.”²⁵¹

Muschg verhält sich dabei in seiner “Neugestaltung” nicht anders. Denn für ihn stellt die Bewältigung des Parzival-Stoffs fast eine Art Bewährungsprobe dar, wie er es selbst ausdrückt:

“Die Ausführung, die Praxis des Schreibens verlangte immer wieder Unverhofftes. Ich bekam von Wolframs Vorlage nicht heraus, was ich von ihr (etwa als Germanist) schon wissen konnte, und ebensowenig, was ich über mich selbst schon zu wissen glaubte. Versuchte ich sie beim Wort zu nehmen, so gab sie ihm einen anderen Sinn, produzierte einen Mehrwert, über dessen Herkunft ich nichts wußte - und nichts weiß [...] Im Grunde stand ich selbst immer wieder als Dümmling vor dem Roman-Personal [...] Dafür habe ich, Wolfram nach-erzählend, Dinge erfahren, auf die ich im intimsten Tagebuch nicht gekommen wäre. Was sich im Roten Ritter aussprach, kam von “weiter her”, buchstabierte das Bekannte ungewohnt.” (HwfE, 115-116)

In diesen Worten legt Muschg eindeutig sein Verhältnis zur Quelle, die er möglichst getreu zu rezipieren versuchte, dar. Allerdings sperrte sich ihm die Geschichte gegenüber offensichtlichen Aspekten, um sich anderen wiederum überraschend zu öffnen. Und zugleich bewahrt er sich, wie es Albrecht Classen behauptet, “eine kritische Distanz zu seiner Quelle, indem er wie ein Philologe mit ihr umgeht, sie zitiert und kommentiert”.²⁵² Hilfestellung gaben Muschg, dem philologischen “Nacherzähler”, auf diesem Gebiet die drei großen Fachkollegen: der “Wolfram-Kundige [...] Max Wehrli, Peter Wapnewski und Karl Bertau”, bei denen er sich explizit bedankt, um allerdings gleichzeitig

²⁵¹ Ursula Schulze: *Stationen der Parzival-Rezeption. Strukturveränderung und ihre Folgen*. In: Peter Wapnewski (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption: Ein Symposium*. Mit 82 Abb. Stuttgart, 1986, S. 555-576, hier: S. 556.

²⁵² Albrecht Classen: *Seinskonstitution im Leseakt*, a.a.O., S. 313.

hinzuzufügen, daß sein Dank für ihre Nachhilfe keineswegs bedeutet, daß sie seine "Irrtümer zu verantworten haben" (vgl. HwfE, 14).

Muschg, der alle entscheidenden Szenen von Wolframs Werk berücksichtigt hat, gliedert seinen 1006 Seiten umfassenden Roman im Gegensatz zu dem umstritten eingeteilten Werk Wolframs höchst übersichtlich und gleichmäßig in vier Bücher, wobei jedes Buch aus 25 Kapiteln besteht. Den äußeren Rahmen des Romans bilden die zwei kleinen Wörtchen *Pst!* (RR, 11 und 992) - am Anfang und am Ende -, die auch als eine "sprachliche Klammer"²⁵³ für das Beginnen und Aufhören des Romans angesehen werden können. Sie sollen anscheinend die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich lenken und ihn zum "zuhören" veranlassen. Am Ende des Buches befindet sich ein Namensregister mit über 160 Figuren (inbegriffen Pferde, Burgen, Flüsse, und sogar ein Kater), worin sie erklärt und ihr Aufkommen in den einzelnen Kapiteln des Buchs aufgereiht werden (RR, 995-1000). Die vier Bücher heißen bereits wegweisend: "*Niederkunft*", "*Auszug*", "*Engführung*" und "*Die Krone*", wobei jedes Kapitel einen Titel sowie eine kurze Erläuterung beinhaltet.

Die erste wichtige Abweichung zu Wolfram von Eschenbachs "*Parzival*" liegt bereits darin, daß Muschg seinen Roman - im Gegensatz zur Lyrik Wolframs - in Prosa verfasst hat und sein Werk weit über die mittelalterliche Vorlage hinausgewachsen ist. Muschg selbst erklärt diese Phänomen im "*Roten Ritter*" durch den "Brunnen des Lebens", den es in jeder besseren Stadt gibt: "*Wer da hineinblickte, sah Gesichter aus früheren Existenzen und aus zukünftigen [...] Denn im Morgenland gibt es keine Zeit. Alles kommt wieder, und beim nächsten Mal gerät es noch üppiger*" (RR, 143). Exemplarisch für Muschgs ausladende Vorgehensweise ist das Turnier von Kanvoleis, in dem sich besonders gut zeigt, wie detailliert er der mittelhochdeutschen Vorlage folgt. Nicht zu unrecht kann dabei Anke Wagemanns Ansicht nach sogar "teilweise der Verdacht der sklavischen Nacherzählung bzw. einer Kopie aufkommen".²⁵⁴ Schließlich stimmen die Schicksale der Turnierteilnehmer bis in jede Einzelheit hinein und Muschg übersetzt in seiner Parzival-Vision sogar Begriffe wie "*Tjost*" (RR, 30) und "*hinters Pferd setzen*" (vgl. RR, 31, 73, 29) direkt aus dem Mittelhochdeutschen. Allerdings erkennt Anke

²⁵³ Walter Vogl, a.a.O.

²⁵⁴ Anke Wagemann, a.a.O., S. 191.

Wagemann gleichzeitig in dieser Vision Muschgs dessen Eigenart, "nämlich die Übertreibung bzw. genaue Akzentuierung von bei Wolfram vorzufindenden Sachverhalten, sowie deren akademische Erörterung".²⁵⁵

Auch chronologisch gesehen folgt Muschg der Parzival-Version Wolframs, nur daß er seine Vision des Stoffes steigert und erweitert. Die Erweiterung erfolgt wie bei Wolfram durch die Kombination mit der Vorgeschichte des Vaters, außerdem durch Aufnahme der Kindheits- und Gâwângeschichte. Allerdings entsteht aus der kurzen Gahmuret-Vorgeschichte der ersten beiden Bücher Wolframs ein "ausladendes Eingangsgebäude"²⁵⁶ und auch der fragmentarisch gebliebene Epos "*Titurel*" Wolframs mit der tragischen Liebesgeschichte von Sigûne und Schiônatulander (in Wolframs "*Parzival*" nur andeutungsweise erwähnt) gewinnt an Volumen. Diese Handlung bekommt im "*Roten Ritter*" ein außerordentliches Gewicht. Es ist die Geschichte einer Minneprobe, die der zarte höfische Jüngling Schiônatulander zu bestehen hat, bevor die kindliche Sigûne sich ihm hinzugeben verspricht. Ihr Auftrag jagt ihn schließlich in einen unsinnigen Liebestod, der endlich und unvermeidlich auch den ihren nach sich zieht. Allerdings gibt dieser Erzählteil Muschgs Geschichte laut Peter Wapnewski "eine mächtige Vorderlast gegenüber Wolframs maßvoller Einleitung. Aber sie hat die Funktion, das verdämmernde Wesen höfischen Comments in seiner traumwandelnden Exzentrizität vorzuführen und überzuleiten"²⁵⁷. Und gerade daraus wird erkenntlich, daß es sich in Muschgs Werk nur um "*Eine Geschichte von Parzival*" handelt.

Auch die bereits bei Wolfram kritisch anklingende Gahmuret-Figur ist bei Muschg eindeutig negativ charakterisiert. Hier wird Gahmuret als Abenteurer vom "*Typus des Irrrenden Ritters*" (RR, 75) dargestellt, der zur Landherrschaft untauglich ist. Gahmuret geht in Muschgs Vision sogar soweit, seine Herrschaft willenlos an Lâhelîn zu übergeben (vgl. RR, 87). Aber auch als Ehemann versagt er gegenüber Herzeloyde, die in ihrer Ehe ausgesprochen unglücklich ist. Anders als in der mittelhochdeutschen Vorlage ist in Muschgs Darstellung Herzeloyde bereits vor dem Fortgang ihres Mannes unglücklich.

²⁵⁵ Vgl. Anke Wagemann, a.a.O., S. 191-192.

²⁵⁶ Peter von Matt, a.a.O., S. 84.

²⁵⁷ Peter von Wapnewski, a.a.O., S. 237.

Erst nach diesen "Irrwegen" folgt die Lebensgeschichte Parzivâls nach "klassischer" Manier"²⁵⁸, wie es Peter Wapnewski ausdrückt; seine Zeugung und Geburt sowie seine "falsche" Erziehung in der Abgeschiedenheit von "Sôltane".

Im Gegensatz zu Wolframs Werk, in welchem der Rückzug in die Einsamkeit erst durch den Tod Gahmurets ausgelöst wird (PZ, 116, 28-30) zieht sich Herzeloyde bei Muschg bereits vor seinem Tod zurück, aus Angst, ihr Sohn könnte sie als Ritter sonst ebenfalls verlassen und das Schicksal seines Rittersvaters erleiden. Parzivâls Kindheit in dieser Einöde ist "nicht mehr und nicht weniger [...] als ein Menschenversuch aus so panischer wie egoistischer Mutterliebe"²⁵⁹. Die Fabel verweist bereits darauf, daß dies nicht gut ausgehen kann. Denn was Herzeloyde verschwiegen bleibt, ist, daß "Sôltane" eigentlich nur einen Tagesritt von Kanvoleis - und der zu vermeidenden Ritterwelt - entfernt liegt.

Die ersten Probleme, mit denen Herzeloyde bei ihrem Versuch alles Schlechte und Unrechte von ihrem Sohn fernzuhalten konfrontiert wird, zeigen sich in Parzivâls erwachender sexueller Neugier. Und seine ersten sexuellen Erfahrungen befriedigt der wohlbehütete Parzivâl an der Scheckigen, der Ziege, denn "*der Bock tut ihr's auch*" (RR, 282). Seine ersten "Lehrer" auf dem Gebiet der Sexualität sind somit die Tiere, deren Triebverhalten er nachahmt. Anschließend fordert er seine Mutter auf, ihn "*durch den Bach*" (RR, 282) zu tragen; "*Denn der Fisel tut mir weh. Ihr müßt nur das Kleid heben, dann steck ich ihn hinein, ich weiß schon wo. Recht mitten durch*" (RR, 283). Damit scheitert der Versuch der Mutter, das Kind von der Sexualität fern zu halten. Parzival entzieht sich langsam ihrem Einfluß. Er weiß ganz genau wohin er muß, und wie es sein Name, den er nicht einmal kennt, es ihm prophezeit: "*Recht mitten durch!*".

Als seine Mutter versucht, Parzivâl mit dem "*Gabilôt*", einem Sauspieß, von seiner sexuellen Lust durch die Jagd abzulenken, trifft er im Wald auf Ritter, die er für Gott höchstpersönlich hält. Bemerkenswert ist, daß Parzivâls Schönheit, die bei Wolfram für die Ritter ein Zeichen seiner Auserwähltheit ist, die "*gotes kunst*" (PZ, 123, 13) an ihm vollbracht hat, bei Muschg einer Veränderung unterliegt. Denn im "*Roten Ritter*" ruft Parzivâls Aussehen zunächst ein "Stutzen" hervor (RR, S. 298), das wie folgt dargestellt wird:

²⁵⁸ Peter von Wapnewski, a.a.O., S. 237.

²⁵⁹ Ebd., S. 237.

“Der Ritter stutzt. Die Fabel wird an jedem, der Parzivâl begegnet, zuerst dieses Stutzen zu bemerken haben. Es ist ungemein charakteristisch. Parzivâls Anblick trifft jeden und alle wie ein kleiner Schlag, von dem sie sich nur allmählich erholen [...]. Es fehlte noch, daß Wir uns an einer Beschreibung Parzivâls versuchten und das Stutzen damit zur Bagatelle machten. Wer neugierig ist, soll eben an dieser blanken Stelle stutzen und ruhig glauben, daß er durch ihre Leere immer noch besser bedient ist als durch jedes Bild [...]. Der Andere stutzt, das ist die Hauptsache [...]. Es bleibe die einzige Form der Darstellung Parzivâls. Es ist keine Eigenart, die er hat, aber eine, die er unbefehlbar hervorruft” (RR, 298)

Mit dieser Erklärung weigert sich Muschg, direkt Parzivâls Aussehen zu beschreiben oder Parzivâls vorhandene Schönheit bei Wolfram schlicht zu reproduzieren. Er beschränkt sich darauf, daß Parzivâls Betrachter angesichts seiner Gestalt in irritiertes Stutzen geraten. Die ist laut Roman Ingarden eine “Unbestimmtheitsstelle”, mit der “die Seite oder Stelle des dargestellten Gegenstandes [gemeint ist], von der man aufgrund des Textes nicht genau wissen kann, wie der betreffende Gegenstand bestimmt ist”.²⁶⁰ Daß Muschg Parzivâl absichtlich unbeschrieben läßt, erweist sich insbesondere in der Wiederholung: Als der Maler Polykarp bei der Arbeit an Parzivâls Gemälde dessen Gesicht ausläßt, um “*es in der Stille auszuführen*”, da es ihn in seiner Arbeit lähmt und daran erinnert, daß “*das Bedeutende nicht nachgeahmt sein will*” (RR, 540). Allerdings wird Polykarp niemals im Stande sein, das Gesicht Parzivâls auszugestalten und sein Gemälde zu beenden. Aufgrund der Tatsache, daß es zu keiner Konkretisation der Unbestimmtheitsstelle von Parzivâls Äußerem kommt, erscheint ihr Vorhandensein nicht zufällig - etwa als die Folge eines Kompositionsfehlers -, sondern ist Roman Ingardens theoretischem Ansatz zufolge vielmehr:

*“für jedes literarische Werk notwendig. Es ist nämlich nicht möglich, mit Hilfe einer e n d l i c h e n Zahl Wörter, bzw. Sätze, auf eindeutige und erschöpfende Weise die u n e n d l i c h e Mannigfaltigkeit der Bestimmtheiten der in individuellen, im Werk dargestellten Gegenstände festzulegen, immer müssen irgendwelche Bestimmtheiten fehlen.”*²⁶¹

²⁶⁰ Roman Ingarden: *Konkretisation und Rekonstruktion*. In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4., unveränd. Aufl. München, 1994, S. 42-70, hier: S. 43.

²⁶¹ Ebd., S. 45.

Die Konkretisation von Parzivâls Erscheinung fällt somit dem Rezipienten zu, denn dieser erlebt nun die "im lebendigen Vorstellungsmaterial anschaulichen Ansichten produktiv" und bringt "die dargestellten Gegenstände zur Anschauung, zur vorstellungsmäßigen Erscheinung".²⁶²

Nachdem Parzivâl den Rittern im Wald begegnet ist, bricht er in die Welt aus, um ein Ritter zu werden. Ahnungslos bricht er damit seiner Mutter das Herz und richtet großes Unheil an. Sein Name hingegen wird dem Helden Parzivâl genau wie im mittelhochdeutschen Text auch hier bis zur ersten Begegnung mit seiner Cousine Sigûne vorenthalten (RR, 329). In enger Anlehnung an Wolfram ("*bon fiz, scher fiz, bea fiz*", PZ, 140, 6) wird Parzivâl stets nur "*Dusüßeskind Duliebeskind [...]* *Duguteskind*" oder das "*Liebesüßegutekind*" (vgl. RR, 254) genannt. Denn:

"Das war Parzivâl, doch einen Namen hatte er noch nicht und wird von der Mutter weggehen müssen, um ihn zu hören." (RR, 254)

Das Verschweigen seines Namens wird jedoch im Gegensatz zu Wolframs Vorlage zu einem festen Vorsatz Herzeloyses ausgebaut (vgl. RR, 254 und 273). Die Folgen für den Protagonisten sind aber gleich; denn seine "Namenslosigkeit läßt auch ihn einen wesentlichen Teil seiner Identität nicht erkennen".²⁶³ Die Offenbarung seines Namens erfolgt erst später durch Sigûne:

"Du bist Parzival! [...] Dein Name ist: Recht Mittendurch! Du bist die Furche, die Liebe durch das Herz deiner Mutter pflügte. Denn dein Vater ließ sie mit dir allein. Ich sage dir, wer du bist, und sage nicht zu viel." (RR, 329)

Nach dem Totschlag Ithêrs identifiziert Parzivâl sich selbst: "*Jetzt bin ich der Rote Ritter. Ich will alle schlagen aber keinem wehtun!*" (RR, 356). Überlegungen dieser Art gibt es an keiner Stelle in Wolframs Werk. So benennt er sich von nun an selbst im Gegensatz zu Wolframs Helden und glaubt so, seine Identität gefunden zu haben: "*Der Rote Ritter ist tot, aber nun bin ich der Rote Ritter*" (RR, 372).²⁶⁴

²⁶² Roman Ingarden, a.a.O., S. 45.

²⁶³ Anke Wagemann, a.a.O., S. 213.

²⁶⁴ Diese Identitätsproblematik des "*Roten Ritters*" wird eingehend in Kapitel 3. 1. dieser Untersuchung besprochen werden.

Eine weitere Verschärfung erfährt Muschgs Parzivâl-Vision im Gegensatz zu Wolframs Werk durch die erste Untat Parzivâls auf dem Weg zum Artûshof an Jeschûte, indem er den Knaben nicht nur das Gebot des höfischen Kusses und der zeremoniellen Ring-Gabe von der Mutter völlig mißverstehen läßt (wie schon Wolfram es will), sondern indem er auch eine regelrechte Vergewaltigung inszeniert. Denn Jeschûtes Vergewaltigung wird bei Wolfram nur mit zweideutigen Bemerkungen angedeutet. Muschg hingegen betont in dieser Szene nachdrücklich die Auswirkungen der fatalen Sexualerziehung, die Parzivâl von seiner Mutter erfahren hat. Ganz in diesem Sinne fordert Parzivâl Jeschûte, wie vorher seine Mutter, auf: *“Helft mir über den Fluß”* (RR, 319). Auch der Mord von König Ithêr ist bei Muschg anders ausgestaltet, da Parzivâl ihm die rote Rüstung nahezu vom Leib reißt, in der Annahme, durch sie ein Ritter zu werden. Nach dem Erringen von Rüstung und Pferd verliert der angebliche Ritter jedoch auf seinem Weg durch die Anstrengungen der strapaziösen Reise seine körperliche Selbstbeherrschung und baumelt wie eine *“herumgeworfene Puppe auf einem meisterlosen Pferd”* (RR, 358) dahin. Eine derartige Schwäche ist bei Wolfram nicht zu finden. Muschg geht sogar soweit, daß Parzivâl seine Notdurft in die Rüstung verrichten muss und in seinen Exkrementen weiterreitet (vgl. RR, 358), bis er unwissentlich bei Gurnemanz ankommt. Dieser hat es sich nach dem Tod seiner drei im regelwidrigen Kampf gestorbenen Söhne zur Aufgabe gemacht, *“wahre Ritterschaft”* (RR, 362) zu lehren.²⁶⁵

Neu ist weiterhin, daß Condwîr âmûrs nicht an die Zufälligkeit von Parzivâls Ankunft in Pelrapeire glaubt. Nach seinem Sieg über Kingrûn heiratet er sie, und die Ehe wird erst - wie bereits bei Wolfram - in der dritten Nacht vollzogen. Während der mittelalterliche Autor diese Verzögerung damit erklärt, daß das Paar noch nichts von körperlicher Liebe wisse (vgl. PZ, 193, 2-4), möchte Muschg hingegen damit die *“zentrale Bedeutung der Hochzeitsnacht als Wendepunkt in Parzivâls Leben hervorheben”*²⁶⁶, wie Anke Wagemann darauf hinweist. Das Glück der Ehe endet

²⁶⁵ Als Parzivâl diese *“wahre Ritterschaft”* bei Gurnemanz kennenlernt, muss er ungefähr 14 Jahre alt sein, da das Turnier von Kanvoleis zu diesem Zeitpunkt bereits 15 Jahre zurückliegt, wie es der Roman berichtet.

²⁶⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 205.

jedoch, als Parzivâl intuitiv spürt, daß er den Grâl suchen muß, um eine bisher verborgene Seite seiner Identität zu finden:

“Er hatte das Ding von Gottes Art gesehen und seinen Namen gehört, das war der Grâl und reimte sich auf ihn selbst. Das war die Wurzel seines Namens, und noch keine von allen hatte sie berührt, die ihm seinen Namen entdeckt hatten; nicht Herzeloyde, nicht Sigûne, auch nicht Condwîr âmûrs.”
(RR, 447-448)

Jedoch erscheint Parzivâl, der sich seines Zieles sicher zu sein scheint, wieder so ziellos und unsicher, wie er es bereits nach seinem Auszug von “Sôltane” gewesen war. Er läßt wie sein mittelhochdeutscher Pendant seinem Pferd die Zügel frei und versäumt auf der Grâlsburg die Mitleidsfrage, wie bei Wolfram, mit der er den kranken Anfortas heilen sollte. Sein Fehlverhalten wird ihm aber erst mittels Trevrizents “Fibel” mitgeteilt (vgl. RR, 650-654).

Nach Anke Wagemann problematisiert Muschg “am Beispiel Anfortas das ambivalente Verhältnis der Gralsgesellschaft zur geforderten Keuschheit, der eigene Bedürfnisse entgegenstehen. Muschgs Anfortas krankt vor allem an einer exzessiven egoistischen Befriedigung seiner Sexualität”²⁶⁷. Zu diesem Zeitpunkt jedoch verschließt sich Parzivâl seiner Aufgabe. Während Wolframs Held in der Situation stumm bleibt, verweigert er sich bei Muschg explizit: “Nein! sagt Parzivâl” (RR, 498). Der Autor erklärt das Frageversäumnis wie folgt: “Wer aber hineingeraten ist in Munsavaesche, für den hört alles auf. Den friert nur noch. Der fragt nichts mehr” (RR, 501). Diesen Erklärungsversuch stellt Muschg für das Frageversäumnis Parzivâls und begründet ihn nicht wie Wolfram aus der von Gurnemanz erhaltenen Erziehung Parzivâls.

Mit der auf das Frageversäumnis folgenden Verfluchung Kundrys ist Parzivâl am Tiefpunkt seiner ritterlichen Karriere angelangt. Seine erworbene Identität als “Roter Ritter” hat sich als trügerischer Schein erwiesen. Er spürt die Nichtigkeit seines Daseins und streift demonstrativ seine Rüstung als Zeichen für seine Suche nach einem neuem Lebensziel ab (vgl. RR, 558). Anke Wagemann erkennt in dieser Haltung Parzivâls, daß er “weder den festen Willen äußert, trotz seiner Verfluchung weiter den Grâl zu suchen,

²⁶⁷ Anke Wagemann, a.a.O., S. 205.

noch Mitleid mit dem kranken Anfortas bekundet, wie es bei Wolfram der Fall ist”²⁶⁸. Hierdurch stellt Muschg eindeutig die “sehr extreme Orientierungslosigkeit seines Helden”²⁶⁹ stärker heraus, wodurch auch das Rittertum grundsätzlich in Frage gestellt wird.

Abweichend von der mittelhochdeutschen Vorlage ist im “*Roten Ritter*” weiterhin, daß Kundry Parzivâl in Muschgs Version nicht im Namen Gottes verflucht, sondern lediglich aus der menschlichen Gemeinschaft ausstößt (RR, 555). Der Gotteshaß führt Parzivâl schließlich dazu, die Frauen über Gott zu stellen, wie es bereits bei Wolfram der Fall war. Jedoch unterscheidet die folgende Isolation Parzivâls in der Vision Muschgs ihn endgültig vom mittelhochdeutschen Protagonisten Wolframs. Ein zweites Mal bittet Parzivâl seinen Freund Iwânet ihn einzukleiden (RR, 563) bzw. dieses mal zu entkleiden. Mit dem äußeren Wechsel vom “Roten Ritter” zum “*Blauen Wunder*” - wie Parzivâl fortan genannt wird (vgl. RR, 565), versucht er einen inneren Wandel zu vollziehen. Er muß nun nach Muschg, “zum ersten Mal in diesem dunklen Diesseits der Fabel” (RR, 569) gehen. Parzivâl verläßt hier erstmals sozusagen “die Ebene des ideellen poetischen Gesellschaftsentwurfs der hochmittelalterlichen Dichter, um sich in den Niederungen der historischen Wirklichkeit zu bewähren”²⁷⁰. Ausgelöst wird seine Einsicht durch den Fluch Kundrys, die ihn vor der versammelten Artûsgesellschaft wegen seines bisherigen verfehlten Lebens, das ja ironischerweise ganz nach den Gesetzen der Artûsgesellschaft verlaufen war, anklagt. Und im Gegensatz zur “blasiert dahinhöfisierenden Artusgesellschaft zieht Parzival sofort die notwendigen persönlichen Konsequenzen”²⁷¹, was ihm nicht schwerfällt, da er innerlich schon längst seiner Rolle als Roter Ritter und des irregeleiteten Abenteurers überdrüssig ist. Er nutzt die Gelegenheit des Aufbruchs Gâwâns nach Schastelmarveile und zum Zweikampf mit Gramovlanz, um unerkannt in dessen Gefolge als “*Mädchen für alles*” unterzutauchen, wo er sich schnell zum “*Blauen Wunder*” (RR, 605) entwickelt. Dieser Wechsel Parzivâls ist Walter Raitz zufolge:

²⁶⁸ Anke Wagemann, a.a.O., S. 222.

²⁶⁹ Ebd., S. 222.

²⁷⁰ Ebd., S. 223.

²⁷¹ Walter Raitz, a.a.O., S. 331.

“[...] weniger, wenn überhaupt, eine Entscheidung aus Reue und Buße im religiösen Sinne, als vielmehr Resultat einer persönlichen Einsicht in ein bislang sinnloses, nutzloses, gesellschaftlich parasitäres Leben und in die Verstrickung der Mechanik der Gewalt und des Tötens, die die Ritterwelt prägt, wenn er sich entschließt, auf diese Weise Welt und Gesellschaft aus der Perspektive der subalternen Klassen und des werktätigen Lebens zu erfahren, sich im praktischen Leben zu üben und zu bewähren.”²⁷²

Denn das hat er wohl nötig, bevor er zu Condwîr âmûrs zurückkehren kann, die er in seinem Ritterwahn unbedacht und gedankenlos mit ihren zwei Söhnen als Herrin von Pelrapeire hatte sitzenlassen.

Eine der bedeutendsten Szenen des Romans stellt eindeutig die Höhlenszene (RR, III. Buch, Kapitel 14) dar, in der Parzivâl “reift”. Dabei weicht die Figur des Trevrizent in Muschgs Werk in Manchem von seiner mittelalterlichen Vorlage ab, aber Trevrizent ist in beiden Werken der “Lehrer, der den Weg des zu Belehrenden entscheidend prägt”²⁷³, wie es Carla Carnevale formuliert. Allerdings findet diese “Belehrung” Parzivâls in den Monologen Trevrizents statt, während Parzivâls Beichte sich (in wörtlicher Anlehnung an Wolframs Vorlage, vgl. PZ, 456, 30) auf die Worte: *“Ich bin ein Mann, der Sünde hat”* (RR, 634) beschränkt. Und gerade in den Unterweisungen Trevrizents sieht Anke Wagemann eine der “eigenwilligsten Schöpfungen des Schweizer Autoren”, der sich “bei der Sündenpredigt Trevrizents an dem von Papst Gregor des Großen aufgestelltem Katalog”²⁷⁴ hält. Muschg verlangt nämlich als Schöpfer des Romans “in Gestalt des Einsiedlers von seinem Titelhelden, das Spiel des Lebens mitzuspielen, alle Handlungsmöglichkeiten auszuschöpfen, weil er nur so ‘frei’ werde”²⁷⁵. Weiterhin verlangt er folgendes:

“Ja. Man darf Gottes Wegen schon etwas zutrauen und soll sie nicht durch unschönen Kleinmut verkürzen. Er muß wohl ein Meister sein; darum verkümmert Ihm seinen Stoff nicht durch Zittrigkeit und brüchigen Mut, sondern seht tapfer zu, wie weit Ihr reicht, unter seiner Gnade zu wandeln.”
(RR, 644)

²⁷² Walter Raitz, a.a.O., S. 331.

²⁷³ Carla Carnevale: *Trevrizents Rolle in Adolf Muschgs Roman “Der Rote Ritter”*. In: Wernfried Hofmeister und Bernd Steinbauer (Hrsg.): *Durch aventure muess man wagen vil*. Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag. Innsbruck, 1997, S. 61-72, hier: S. 61.

²⁷⁴ Anke Wagemann, a.a.O., S. 225.

²⁷⁵ Ebd., S. 227.

Parzivâls Wunsch, den Grâl aktiv zu suchen, wird von Trevrizent getadelt, genauso wie sein Analphabetismus von seinen Gastgeber als "Todsünde" ausgegeben wird. Denn der Grâl ist bei Muschg - wie bei Wolfram - ein Kommunikationsmedium, das seine Botschaften und Befehle nur schriftlich formuliert (vgl. RR, 648). Wer also dem Grâl folgen will, muß lesen können. Denn die Wirklichkeit kann ohne Kenntnis der Schrift nicht erkannt und benannt werden. Zur Alphabetisierung Parzivâls folgt die Fibel Trevrizents. Es soll an dieser Stelle lediglich aufgezeigt werden, was bei Muschg eine konkrete Veränderung erfahren hat. Eine dieser Veränderungen in der Trevrizent-Episode ist eindeutig, daß er Parzivâl von der Verantwortung für den Tod seiner Mutter freispricht: *"Du bist nicht Schuld an ihrem Tod. [...] Aber du bist dem Leben das Ganze schuldig, das du ihr bedeutet hast"* (RR, 653). Und auch der Tod Ithêrs erhält hier eine andere Konnotation. Nur kurz wird die Verbindung zum mittelhochdeutschen Roman mittels *"Kainstat"* hergestellt (vgl. RR, 652), die er aufgrund seiner Verwandtschaft mit Ithêr wiederholt hat. Ebenso wird das Frageversäumnis konform zu Wolfram von Trevrizent abgeschwächt: *"Lassen wir die Sünde stehn. Legen wir's zum Übrigen. Und den Schaden trag ritterlich"* (RR, 654).

Laut Anke Wagemann wird es deutlich, "daß es Muschg nicht daran gelegen ist, Parzivâls Läuterungsprozeß in eine ähnliche heilsgeschichtliche Dimension zu stellen, wie es bei Wolfram geschehen ist. Stattdessen steht die persönliche Entwicklung seines Helden im Vordergrund"²⁷⁶, die in der Begegnung mit seinem Halbbruder Feirefiz eine neue Phase erreicht. Schließlich wird um Leben und Tod gekämpft, bis der Titelheld sich selbst findet: *"Der Rote Ritter hatte seinen letzten Kampf gekämpft. In diesem Kampf war er sein eigener Bruder geworden"* (RR, 813-814). Parzivâls Schlüsselerlebnis in diesem Kampf ist das Zerschneiden des Schwertes, das er dem toten Ithêr abgenommen hatte. Allerdings fehlt Anke Wagemanns Meinung nach an dieser Stelle "die von Wolfram intendierte religiöse Dimension, eine weitere Kainstat durch das Eingreifen Gottes zu verhindern".²⁷⁷ Nach diesem Erlebnis legt Parzivâl nun die Rüstung und gleichzeitig das mit ihr verbundene oberflächliche Rittertum ab. In Muschgs Parzivâl-Version versucht er sich gemeinsam mit seinen Helfern in einer Reform der

²⁷⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 229.

²⁷⁷ Ebd., S. 231.

Grälsgesellschaft. Sein Halbbruder Feirefiz zeigt den Grälsrittern, daß man mit Waffen nicht nur töten, sondern auch turnieren kann (RR, 896 und 916-918), um ihnen auf diese Art die Leichtigkeit des Lebens zu vermitteln, wobei sogar Anfortas aus seinen liebestollen Gebärden zu dieser ritterlichen Lebenshaltung bekehrt wird. Und Condwîr âmûrs versucht die Grälsjungfrauen zu menschlichen Gefühlsregungen zu animieren und sie von ihren streng geregelten Tagesablauf zu befreien (vgl. RR, 912-914). Allerdings zeigt sich bald:

“So einfach aber war das nicht; und nicht über Nacht wollte sich in Minne lösen, was die Minne Munsalvaesche angetan hatte [...] Munsalvaesche war nach seiner Erlösung kein menschlicher Ort geworden.”
(RR, 911)

So muß Parzivâl bald einsehen, daß auf der im Zeichen des Gräls erzogenen Ordensburgbesatzung nichts mehr zu reformieren ist. Es gelingt ihm auch äußerlich nicht aus dem verliesartigen Munsalvaesche einen lebensfrohen Ort zu machen, auch wenn er durch die dicken, kalten Mauern Türen und Fenster brechen läßt. Entscheidend ist, daß bei Wolfram der Grälskönig über die Schar von reinen Jungfrauen und edlen Rittern herrschen soll, während die Himmlischen bei Muschg hingegen “im Feuer unerfüllter Liebe Höllenqualen”²⁷⁸ leiden, bis sie Parzivâl ihren eigenen Weg ziehen läßt. Man kann nur Raitz zustimmen, denn ihm zufolge ist an “diesem Gral deshalb nichts zu reformieren, weil er in seiner Bedeutung und Funktion grundsätzlich aus der Zeit ist”.²⁷⁹

Schließlich macht sich Parzivâl mit seiner Familie auf eine letzte Suche nach dem Land seiner Mutter, dort, “wo der Berg ein Tal ist” (RR, 989). Dafür warten sie erst einmal auf den nächsten Tag, denn Parzivâl hält sich erneut an die Lebensweisheiten seiner Mutter, die sie ihm vor seinem Auszug mitgegeben hatte: “In der Dunkelheit geht man nicht über einen Fluß, mit zwei Kindern! Und mit Pferden, die man nicht kennt! (RR, 991). Dieses Ende bedeutet in Muschgs Parzivâl-Vision, daß sich der mittlerweile gereifte neue Grälskönig mit seiner Königin Condwîr âmûrs und seinen beiden Söhnen,

²⁷⁸ Carole Staub: *Umweg zu sich selbst. Wie Parzival ein Paradies verliert und einen Garten findet*. In: Zürichsee-Zeitung, 17. Juli 1993.

²⁷⁹ Walter Raitz, a.a.O., S. 332.

dem Zwillingsspaar Kardeiz und Loherangrîn, an seiner Seite auf dem Weg nach Hause in sein kleinbürgerliches Glück zurückziehen darf.

Allerdings sieht Walter Raitz diesen Neuanfang nicht als risikolos an, denn "Risiken, wie das postmodern ambivalente, weil durchsichtig kitschige, hoffnungsvoll ungewisse Schlußbild von der in der Wildnis glücklichen und auf die Abenteuer des nächsten Tages und der Zukunft voller Selbstvertrauen vor Kanvoleis harrenden Kleinfamilie Parzivâls [werden] nicht verhehlt".²⁸⁰

Der Unterschied im Schlußteil zu Wolfram liegt darin, daß Parzivâl - als ein durch seine Selbsterkenntnis und durch die Erfahrung der Liebe zum Anderen gewordener - den gequälten König Anfortas noch erlösen und dessen Amt als Grâlskönig übernehmen kann. Er erreicht noch sein höchstes Glück nach der zweiten Ankunft auf der Grâlsburg und der gestellten erlösenden Mitleidsfrage. Allerdings bleibt laut Wapnewski beim Wolframschen Parzivâl "zum Ende Verlegenheit, ja Hilflosigkeit. Denn unabweisbar drängt sich aus dem Finale die Frage auf, was denn nun werden soll aus dieser fahlen Gemeinde, aus diesem hehren Orden von Männern und Frauen, die sich nicht lieben dürfen".²⁸¹ Wolfram weicht in seiner Schlußpartie offensichtlich aus, er läßt die Schwester des Anfortas Repanse de Schoye den schwarz-weißen Halbbruder Parzivâls Feirefiz heiraten und zur Mutter des in Indien christianisierenden Priesterkönigs Johannes werden. Wie Wolframs französischer Gewährsmann Chrétien das Ende beabsichtigte, bleibt uns leider unbekannt.

Nicola Bock-Lindenbeck zufolge ist sicher, daß es "Wolframs Ziel war, Orient und Occident in der Grâlsgesellschaft zu verbinden - ganz anders dagegen Muschg, dem es ausschließlich um das Wesen des Grâls und seine Bedeutung für den Einzelnen geht".²⁸² Und Holger Noltze erblickt im Ende dieser Geschichte "nicht die Vision einer weltweiten, orientalisch-okzidentalischen Gralherrschaft, sondern privates Familienglück eines abgedankten Gralspräsidenten"²⁸³, wenn es in der Abschlußszene heißt:

²⁸⁰ Walter Raitz, a.a.O., S. 333.

²⁸¹ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 238 - 239.

²⁸² Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 208.

²⁸³ Holger Noltze, a.a.O.

"Das Paar saß am Rand der Glut und hatte sich beider Mäntel um die Schultern geschlagen; allmählich sank der Kopf der Frau an die Schulter des Mannes, ihr Atem ging so ruhig." (RR, 992)

Bemerkenswert ist, daß bei Muschg am Ende des Romans auch Gâwâns Schicksal angesprochen wird, das zwar anfänglich noch glücklich endet (wie bei Wolfram), aber sich dann abzeichnet, daß Orgelûse, die Frau, an die er sich wie von Sinnen bindet, ihm nur Schwierigkeiten bringen wird. Wie es Volker Mertens bemerkt, verzichtet Muschg bei ihm "auf die liebevolle Ironie, die Wolframs Umgang mit dieser Figur bestimmt"²⁸⁴, er bleibt als Figur einfach immer etwas "zu nett", wie ihn die anderen Figuren charakterisieren.

Zu beachten ist auch, was Muschg frei von Wolframs Vorlage mit einigen der weiteren Nebenfiguren macht, denn immerhin tauchen rund 120 Figuren aus Wolframs Personal wieder auf. So baut Muschg beispielsweise viele dieser Charaktere - wie den der Fährmannstochter Bêne - aus, oder erfindet neue Figuren wie Herzeloydes Majordomus Kyberg oder den Schauspieler Diomêd. Muschg hat sie aus den winzigen Motiven weiterentwickelt. Auf diese Weise wird das "Ensemble von Herrschern und hohen Damen" bei Muschg Carole Staubs Ansicht nach ergänzt durch die "Namen- und Gesichtslosen, die bei Wolfram da sind, aber nicht existieren. Muschg hebt sie aus dem Nicht-Gesagten, Nicht-einmal-Gedachten in die Sprache und gibt dem einen und anderen eine kleine Nebenrolle."²⁸⁵ Ein gutes Beispiel dafür bilden Septingentesimus Primus (der treue Grâlsritter, der lieber einer Frau treu sein möchte, RR, 895), Trine (Sigûnes Magd, die laut lebt und leise stirbt, RR, 214) und der Kater Gurzgrî (der zuletzt nichts zu lachen hat, als er kastriert wird, RR, 153). Insbesondere gewinnt jedoch die Figur des Lâhelîn an große Bedeutung. Sie wird aber im Rahmen des Kapitels zur Spiegelung der Gegenwart eigens untersucht werden.

Weiterhin ergänzt Muschg die dargestellte mittelalterliche Lebenswelt mit Kenntnissen über Kleidungsvorschriften, höfische Umgangsformen, die Falkenzucht u.ä. Zahlreiche literarische Anspielungen vom Mittelalter (z.B. das Nibelungenlied, Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, RR, 185-186) bis zur Moderne runden seinen Roman ab. Und

²⁸⁴ Volker Mertens: *Come along and meet the Red Rider*. In: Neue Deutsche Literatur. Bd. 5, 1993, S. 139-142, hier: S. 140-141.

²⁸⁵ Carole Staub, a.a.O.

gerade diese Verfahrensweise brachte ihm nicht zu Unrecht den Vorwurf ein, einen „Professorenroman“²⁸⁶ geschrieben zu haben, wie es Anke Wagemann ausführt.

Eine Erneuerung und Hinzufügung Muschgs stellt die Ankündigung vor dem hundertsten und letzten Kapitel dar, daß die „Hauptperson dieses Buches ihr Geheimnis verrät und das Hundert voll macht“, auf der Seitenzahl *“hic et ubique”* (RR, 1006), also Hier und überall. Allerdings mündet diese auflösende Erwartung in einer „Enttäuschung“, da es dieses Kapitel gar nicht gibt. Es ist zwar im Namensregister angeführt, aber im Buch nicht auffindbar.

Wie sich gezeigt hat, handelt es sich bei Muschgs Parzivâl-Vision eindeutig um eine moderne Fassung von Wolframs *“Parzival”*, die von der Struktur her und auch inhaltlich große Übereinstimmungen mit dem mittelhochdeutschen Grälsroman aufweist. Schließlich kennt sich Muschg dabei in „Wolframs kompliziert verschachtelten, sich in dunklen Reden verlierenden, sich mit exotischem Glitzerglanz schmückenden, mit krauser Gelehrsamkeit brüstenden Roman in- und auswendig“²⁸⁷, und er verfährt mit ihm nach Belieben. Seine Nuancen wechseln dabei „spielerisch wie die bunten Figurationen eines Kaleidoskops“²⁸⁸, wie es Peter Wapnewski feststellt, so wenn „Muschg rollenspezifisch formuliert, also jeder Figur die nur ihr eigene Sprache verleiht. Oder wenn er bewußt aus der jeweiligen Stilebene herausbricht, die Szene verfremdet und in Frage stellt, sie aufhebt in einem flapsigexotischen Wort wie *okeh*, in einem wortzeugenden Fremdkörper wie dem PC in des Burgfräuleins Kemenate“.²⁸⁹

Allerdings erkennen wir in diesen Erscheinungen „den gründlich geschulten Literaturwissenschaftler und modernen Gesellschaftskritiker, der mit Hilfe des Parzival-Stoffes für sich und seine Leser einen neuen Erkenntnismodus bereitzustellen bemüht ist. Ein moderner Parzival erhebt vor unseren Augen“²⁹⁰. Und Albrecht Classen fährt fort: „Im großen und ganzen liegt Wolframs weltgeschichtlicher Roman dem Muschgschen Text schon zugrunde, doch wird er vielfach durch moderne Perspektiven, Ironien und Kritiken gebrochen und strebt an, eine neue Sinnkonstitution zu

²⁸⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 192.

²⁸⁷ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 236.

²⁸⁸ Ebd., S. 236.

²⁸⁹ Ebd., S. 236.

²⁹⁰ Albrecht Classen: *Seinskonstitution im Leseakt*, a.a.O., S. 309-310.

schaffen”.²⁹¹ Muschg folge zwar “der Vorlage Wolframs, doch thematisiert er letztlich nicht mehr den Weg zur religiösen Übersteigerung bzw. Apotheose der artutischen Welt, sondern führt diese zurück aus den Theaterkulissen auf die Bühne hinaus, wo das Spiel als Fabel neu gelesen werden kann”.²⁹²

Und Ursula Schulze zufolge wird eine Steigerung der mittelhochdeutschen Vorlage mit der Anlage des Doppelwegs in zwei Bereichen, in der Artûs- und Grâlswelt, erreicht:

*“Indem Parzival sich in beiden bewegt, wird konfrontierend die Gralswelt als die höhere Instanz offenbart und die Defizienz bloß innerweltlicher Orientierung angedeutet. Ephemerer Erfolg, Verfehlung, subjektive Rehabilitierung prägen Parzivals Erfahrungen in beiden Bereichen. Wo diese für den Erkenntnisprozeß bestimmenden Strukturen in neuerer Zeit aufgegeben werden, geht die spezifisch mittelalterliche Sinnvermittlung verloren. Und gerade da werden Parzival und andere Figuren aus den sinnstiftenden Handlungsbindungen der Wolframschen Konzeption gelöst, sie verlieren ihre innere Korrespondenz und werden frei für neue Valenzen.”*²⁹³

Mit dieser Verfahrensweise handelt Muschg eindeutig als Schriftsteller unserer Zeit, der nicht nur den Wolfram-Epos nacherzählt. Vielmehr verleiht er dem Parzivâl-Stoff eine neue Dimension. Sabine Obermaier sieht darin den interessantesten Aspekt der Mittelalter-Gestaltung Muschgs, denn es handelt sich ihrer Meinung nach “um ein Mittelalter, das auf die Neuzeit hin perspektiviert ist; anders gesagt: Der Epochenwandel vom Mittelalter zur Neuzeit wird miterzählt”.²⁹⁴

Dies zeigt sich besonders gut am Beispiel des Ritterbegriffs. Im Gespräch Herzeolydes mit dem Kyberg wird die Ritterschaft nämlich fast neu definiert:

²⁹¹ Albrecht Classen: *Seinskonstitution im Leseakt*, a.a.O., S. 311.

²⁹² Ebd., S. 322-323.

²⁹³ Ursula Schulze, a.a.O., S. 556.

²⁹⁴ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 473.

“Ja, Ihr seid ein Ritter, trotz allem. Und dürft stolz darauf sein, denn Ihr seid es nicht geblieben, sondern mehr geworden. Ihr seid ein Gottes Mensch, Burggraf. Ihr seid da, wenn einer Euch braucht, es braucht nicht einmal ein Besonderer zu sein. Ihr geht, aber nur, um wiederzukommen und Rechenschaft zu geben von den guten Gründen Eurer Abwesenheit. [...] Ritters Ehre! Ihr habt sie wohl, aber von der großen Art, und der einzigen, von der ich hören mag. [...] Ja, Ihr seid ein Ritter, denn Ihr seid tausendmal mehr! Im Gesicht des grauen Mannes ging bei ihren Worten Merkwürdiges vor, nacheinander und durcheinander. Er war erbläßt, als Herzeloys ihn rühmte wegen seines Mangels an abenteuerlichen Sinn.” (RR, 193-194)

In diesen Worten Muschgs werden dem Ritterbegriff Rollen integriert, die im Mittelalter in Oppositionen oder in Konflikt zum Ritter standen: der Landesherr, der Ehemann und Familienvater. Diese Ritterschaft bedeutet Verantwortung gegenüber anderen. Für Trevrizents Ritterbegriff ist bestimmend, daß ein Ritter lesen können muß, also gebildet sein muß, wenn er sagt:

“Ihr könnt nicht lesen? Ja, glaubt ihr denn, Irren sei nur dem Leibe nach ritterlich und ein Abenteuer? Es ist würdig und unentbehrlich auch dem Geiste nach, damit wir seine wahren Feinde kennenlernen. Und die warten nicht hinter einem Wäldchen mit erhobener Lanze, sondern in den Lücken Eures Urteils und in den Nücken Eures Gewissens.” (RR, 648)

Schließlich ist ein Ritter in Muschg Parziväl-Vision “ein dynamischer Begriff: Ein Ritter ist der, der den Ritter mittelalterlichen Stils überwunden hat”.²⁹⁵ Dies wird besonders aus Lähelins Worten über Parziväl ersichtlich: *“Ihr seid ein Ritter nicht geblieben, sondern erst geworden, das ist neu. Und Munsalvaesche ist ein Ort, dessen Insassen [...] nicht Ritter geworden, nur Ritter geblieben sind”* (RR, 881).

Die altgedienten Helden der Artûsrunde sind ironisch überzeichnet und verkleiden sich letztlich sogar alle als *“Rote Ritter”*. Parziväl selbst erscheint ebenfalls als “Held des

²⁹⁵ Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter”*, a.a.O., S. 178.

Übergangs“²⁹⁶. Sowohl die Artûsgesellschaft als auch die Grâls-gesellschaft haben ihre Vorbildfunktion verloren.²⁹⁷

Als letztes soll die eigenwillige Erzählhaltung Muschgs erschlossen werden, die wesentliche Unterschiede zu Wolframs *“Parzival”* aufzeigt und geprägt ist durch die drei Eier, die sich immer wieder zu Wort melden und das Geschehen kommentieren. Muschg tritt auf diese Weise in seiner Erzählhaltung eindeutig hinter den Text zurück, während Wolfram sich mehrfach selbstbewußt zu Wort kommen läßt. So stellt sich beispielsweise Wolfram höchstpersönlich in seinem *“Parzival”* vor: *“Ich bin Wolfram von Eschenbach, Unt kan ein teil mit sange”* (PZ, 114, 12-13). Der persönlich geprägte Erzählstil, den Wolfram neu geschaffen hat, und der den Zugang zum Werk erschwert, wird in der Forschung wie folgt beschrieben:

*“Er drängt in ganz ungewohnter Weise das dichterische Ich hervor, anredend, kommentierend, von sich erzählend, Beziehungen stiftend, auf Nahes und ganz Fernes verweisend [...] Und dabei beschränkt er sich nicht darauf, Mediator zwischen Stoff und Publikum zu sein. Er wechselt seinen Standort scheinbar beliebig, bald tritt er augenzwinkernd in einen Komplott mit den Hörern, bald nimmt er die Erzählung gegen die Neugierde des Publikums in Schutz, tut geheimnisvoll und unergründlich, spielt mit den Erwartungen der Hörer, narrt sie mit dunklen Anspielungen und falschen Fährten, prüft ihre Aufmerksamkeit und scheint sich über ihre Hilflosigkeit zu amüsieren.”*²⁹⁸

Berühmt ist der Exkurs in eigener Sache, den der mittelalterliche Dichter Wolfram zwischen Buch II und III seines Werkes einschiebt. Das entsprechende Muschg-Kapitel trägt die befremdliche Überschrift *“Die 3 Eier”*. In diesem Sinne handelt es sich bei Wolfram also um das Erzähler-Ich, und bei Muschg sind es die *“Agenten der Erzählung”*, die 3 Eier Pekadî, Kadipê und Dipekâ. Sie, die von Nicola Bock-Lindenbeck nicht zu Unrecht als *“Sprachrohr des Autors”*²⁹⁹ bezeichnet werden, besitzen als Mund, Ohr und Auge nur ein gemeinsames Gehirn (vgl. RR, Buch I.,

²⁹⁶ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 202.

²⁹⁷ Auf die konkrete Konstellation und neue Funktion der Artûs- und Grâls-gesellschaft soll jedoch in Kapitel 3.3. dieser Untersuchung eingegangen werden, da sie exemplarisch für die Gegenwartsspiegelung Muschgs im *“Roten Ritter”* ist.

²⁹⁸ Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 15.

²⁹⁹ Vgl. Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 62.

Kapitel 11); *“und zwar ein schwer befrachtetes und reich gebildetes, ein wahres Wunder von Gehirn”* (RR, 107). Allerdings legitimieren die drei Eier in Muschgs Parziväl-Vision nicht nur die Abschweifungen im Text, sondern das ganze schriftstellerische Unternehmen. Sie sind das Autorhirn, *“denn jemand muss diese Fabel doch erzählen”*³⁰⁰, wie es Beatrice von Matt ausdrückt.

Das bemerkenswerte an den 3 Eiern bleibt jedoch, daß diese mit menschlichen Eigenschaften begabten drei Fabelerzähler eigentlich selbst Fabelwesen sind, denn:

“Schon daß sie sitzen [...] sagt allerhand über ihren wunderbaren Charakter aus. Und doch meinen sie, geradezu das Wirklichkeitsprinzip zu vertreten. Sie hätten für die Überlegungen, daß sie es schon durch ihre Existenz in Frage stellen, nur Verachtung übrig.”
(RR, 104)

Allerdings würden sie laut Beatrice von Matt einen *“Aufstand der Fabel gegen ihr Gefabeltwerden”* nicht überleben und müßen deshalb auch so tun, *“als ob der Teppich, der Erzählteppich sich von selbst weben würde”*³⁰¹, bevor sie gegen Schluss - vom *“Meierlein”*, einer Figur aus dem *“Grünen Heinrich”* - in die Pfanne gehauen werden (vgl. RR, 957). Bis dahin üben sie *“die Rittertugend der Geduld, denn sie sind sich einig, dass die Langsamkeit dieser Fabel am schwierigsten auszuhalten sei. Damit schlägt der Autor eine raffinierte Brücke vom altertümlich-naiven Erzählen zur modernen Selbstreflexion des Dichters in seinem Text”*.³⁰²

Während sich Wolfram noch auf Kyôt stützte, haben wir es in der Parziväl-Vision von Muschg statt eines Erzähler-Ichs mit einem *“Eier-Wir”*³⁰³ zu tun. Muschg zieht sich durch die *“Drillinge”* (RR, S. 106) einfach aus der Affaire, indem er die Fabel von den drei Eiern erzählen und sich später verselbstständigen läßt. Albert von Schindring zufolge bewegen sie sich zwar nicht in *“auktorial-erhabener Allgegenwart, aber doch in gehobener Mitwisserschaft”*.³⁰⁴ Allerdings wird die von Muschg gewählte oberste Instanz der *“3 Eier”* in Frage gestellt, damit die *“Fabel”* sich selbst erzählen kann. Dies

³⁰⁰ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Vgl. Sabine Obermaier. *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 480-481.

³⁰⁴ Albert von Schindring: *Der Weg der Fabel ist der Umweg. Adolf Muschgs Tausendseitenroman von Parzivals Gralssuche*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27./28. März 1993.

enthebt ihn anscheinend jeglicher Verantwortung für den Text. Trotzdem zeigt sich in Muschgs Erzählhaltung eine “aktive, ja überwiegend auktoriale Erzählhaltung”³⁰⁵.

Bemerkenswert ist, daß bereits der Sterndeuter Kyôt bei Muschg in seinem Schild drei Eier führt, die nach Peter Rüedi als “drei umgekehrte Äffchen (ein Ohr, ein Auge, ein Mund), die oberste Instanz der Muschgschen Fabel sind”³⁰⁶. Nicht zu vergessen ist weiterhin, daß Kyôt bei Wolfram die gegen den Chrétien in Recht gesetzte wahre Quelle der Geschichte ist und der wiederholt zitierte Gewährsmann der Fabel ist. Scherze dieser feineren Art sind Rüedi zufolge “unter dem literarhistorischen Mikroskop zu Hunderten auszumachen”.³⁰⁷

Beatrice von Matt zufolge sind “alle Spielfelder über labyrinthische Verbindungsgänge verbunden. Menschen spiegeln sich in Tieren, Mittelalterliches in Modernstem, aber auch Klassizistischem und lieber noch im Märchen. Tiefe Religiosität steht neben seltsamer Buchstabenmystik, Reflexion über die Romanfabel wird zur Reflexion über die Begeisterungen und die Nöte des Autors”.³⁰⁸

Ganz in diesem Sinne weist Albert Classen daraufhin, daß:

*“Muschg mit bestechender Ironie seine eigene Textrezeption versteckt unterläuft, ja hintergeht und stets darauf aufmerksam macht, wie es die Fabel verstanden haben mag bzw. wie der moderne Roman quer zur historische Fabel stehe. Der Erzähler verweist auf die Fabel als selbstständige Autorität, als ein Vorbild, an dem sich Der Rote Ritter zu messen habe, weil er davon abweicht und doch den gleichen Weg zu gehen bemüht ist. Andererseits begreift Muschg unter seiner Fabel noch mehr, mehr jedenfalls als nur die literarische Vorlage [...] Die Fabel wird anthropomorphisiert und als selbstständige Kraft hingestellt, die in das Geschehen eingreift und somit die Schranken zwischen Fiktion und Faktum aufhebt, sowie unwiederbringlich als Komponenten eines Ganzen hinstellt”.*³⁰⁹

Wie sich aus den vorangegangenen Ausführungen gezeigt hat, weicht Muschgs “*Roter Ritter*” eindeutig von Wolframs “*Parzival*”-Vorlage ab und er hat daraus eine Geschichtsvision gestaltet, die mit modernen Elementen durchzogen ist. Dies zeigt sich

³⁰⁵ Anke Wagemann, a.a.O., S. 230.

³⁰⁶ Peter Rüedi, a.a.O.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

³⁰⁹ Albrecht Classen: *Seinskonstitution im Leseakt*, a.a.O., S. 312.

insbesondere darin, daß Muschg ganz in diesem Sinne Erfindungen und Entwicklungen aufgreift, die eindeutig nicht dem Mittelalter zugehören. So trinken beispielsweise Klinschor zu Herzeloide gemeinsam „Tea“ (RR, 155), der allerdings zeitchronologisch erst mit der englischen Kolonialzeit bekannt wurde, beim Festessen des Artûshofes gibt es grünes „Eis“ (RR, 545), Sigûne und Schiônatulander veranstalten regelmäßig ein „pique-nique“, das aber erst im 17. Jahrhundert in Mode kam. Es fallen Begriffe wie „Frauenhaus“ (RR, 166), „Wasserbett“ (RR, 815) und es wird von einer Art Computer berichtet, der der PC-Technik des 20. Jahrhunderts ähnelt. (RR, 218).

2. 3. Der Grâl und seine Funktion bei Wolfram und Muschg

Um den Grâl, die „Wurzel“ von Parzivâls Namen (RR, 478) und seine Funktion bei Wolfram von Eschenbach und Adolf Muschg verdeutlichen zu können, muß noch auf sein nicht eindeutig festgelegtes Wesen und seine Form eingegangen werden. Denn der Grâl wird von seinen Verfassern höchst unterschiedlich dargestellt. Und gerade diese Disparität erschwert die Erfassung seines Wesens sowie seiner Form. Das einzige, was laut Beatrice von Matt feststeht, ist, daß der Grâl - der das Herzstück aller Romane aus dem Artûs-Kreis darstellt -, weder bei Muschg, noch bei Wolfram eindeutig definiert sind: „Der Grâl ist der Stein, das Gefäß, der Kelch, das Tischlein-deck-dich, oder - möglicherweise - die schieferfarbige gläserne Lese- und Schreibtafel“.³¹⁰

Wie angedeutet, zeichnen Wolfram und erst recht Muschg den Grâl in ihren Werken durch eine polymorphe Gestalt aus. Den Grund für seine Mehrdeutigkeit sieht Nicola Bock-Lindenbeck „in der Unsicherheit der Ableitung des Wortes“³¹¹. Die Herkunft und Ableitung des Grâl-Begriffes³¹² würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist deshalb nicht Gegenstand dieser Untersuchung. Es soll im folgenden lediglich seine Erscheinung und Bedeutung in den Werken untersucht werden.

³¹⁰ Vgl. Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

³¹¹ Vgl. dazu: Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 210.

³¹² Die Etymologie des Wortes *Grâl* ist zwar noch umstritten, aber es handelt sich dabei sicherlich um ein Wort von französischer Herkunft. Beschrieben wurde der *graal* Anfang des 13. Jahrhunderts nach Heliand von Froidmont als „eine große flache Schüssel, die zum Auftragen der Speisen diente“ (zitiert nach Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 30).

Während der Gräl in Chrétiens Werk noch als ein Gefäß erscheint, wird er in Wolframs *“Parzival”* als ein Stein beschrieben, der eine Tischlein-deck-dich-Funktion aufweist und in märchenhafter Wünschbarkeit alle Speisen und Getränke spendet.³¹³ In Muschgs Vision des Parziväl-Stoffs hingegen wird der Gräl als ein von Bedeutungen überquellendes *“Ding”* (RR, 492) vorgestellt, unter dem Muschg selbst folgendes versteht:

“Der Gral als alphabetisches Symbol, als Chiffre entwickelter Literarität: diese Eigenschaft ist es, die ich an ihm suchen will und im Roman gesucht habe. Was der Gral nicht als solcher, sondern als dieser zu bedeuten habe, möchte ich mir sagen lassen vom Kunstcharakter des “Parzival”-Romans. Dieses Magnum opus ist ja keine alchemistische Chiffre, sondern ein Stück hohe Literatur, verfaßt in einem mittelhochdeutschen, ostfränkischen Dialekt, darin leider so gut wie begraben und doch, meine ich, immer noch frisch wie am ersten Schöpfungstag.” (HwffE, 81)

Mit Wolfram gleich ist dem Gräl in Muschgs Version, daß er als ein formloser *“Wunsch der Wünsche”* (RR, 497) bezeichnet wird, der jede Form annimmt (vgl. RR, 497) und ein *“schwersinniges Symbol”* (RR, 545) darstellt.

Weiterhin behält Muschg die Herkunftserzählungen des Gräls von Wolframs Version der Legende um Joseph von Arimathia bei. Nicola Bock-Lindenbeck beschreibt sie wie folgt:

*“Das Titurelgeschlecht habe das Gefäß von Joseph von Arimathia geerbt, in dem dieser das Blut Christi aufgefangen, und das dieser aus dem leeren Grab gerettet habe, und heimlich von Generation zu Generation weitergereicht. Diese Schale habe sowohl die Kraft besessen, seine Hüter als auch sich selbst zu verwandeln. Denn ursprünglich sei sie der Stein gewesen, der während Luzifers Kampf gegen Gott aus Luzifers Krone gefallen wäre und von den neutral gebliebenen Engeln aufgefangen wurde.”*³¹⁴

Muschg betont jedoch im Gegensatz zu Wolfram gleichzeitig die negativen Einflüsse und Folgen für die Grälshüter und seinen Aufbewahrungsort, wenn er die Grälsburg wie folgt beschreibt:

³¹³ Vgl. dazu Joachim Bumke: *Wolfram von Eschenbach*, a.a.O., S. 30.

³¹⁴ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 221-222.

"Der Ort, an dem sie ihr Geheimnis bewahrten, durfte nie wirklich oder gesellig sein [...] Und doch war Munsalvaesche ausgezeichnet wie kein anderer Ort. Denn hüteten die Engel nicht das Beweisstück dafür, daß es in Gottes Ordnung eine Lücke gab? [...] Dafür waren sie an den höchsten und tiefsten Punkt der Erde verbannt worden: damit sie die Mehrdeutigkeit besiegten [...] Sie büßten, indem sie Herrschaft ausübten. Und nichts war ihnen so verboten wie die Lust. Sie hatten die Ordnung der Welt damit angefangen, daß sie sich selbst eine gaben, und zwar die Schroffste." (RR, 205)

Hinzu kommt bei Muschg außerdem die märchenhafte Bedeutung des "Grals als Tischlein-Deck-Dich bzw. seine Verbindung zu keltischen Zauberkessel-Sagen und eine dem lapis philosophorum verwandte Bedeutung in seiner zwar eingeschränkten, aber in Ansätzen vorhandenen Jugend und Leben verleihenden Eigenschaft und seiner Forderung nach Reinheit"³¹⁵, wie es Nicola Bock-Lindenbeck feststellt. Und weitere unzählige Ursprungs- und Ableitungstheorien runden das Bild um das Grälsmotiv keineswegs ab, sondern verunklären es nur weiter. Auf diese Weise steigert Muschg die Unbestimmtheit des Wolframschen Gräls ins beinahe Unendliche.

Auch bei der Beschreibung des "Dings", das zunächst optisch erfassbar scheint, geht die Eindeutigkeit des Gegenstandes und seiner Bedeutung verloren:

"Sie bringt's. Das Ding, den Wunsch der Wünsche; es zittert dem Gast vor Augen. Sie setzt es ab auf einen Tische, zu seinen Füßen. Da steht es jetzt, und steht noch kaum, da fließt es schon. Es fließt immerfort und steht zugleich; es hat keine Form und spielt mit jeder." (RR, 497)

Daraus zeigt sich, daß das Wesen des Gräls der "Überfluß" ist, der, wie es wenig später auch heißt, "das Zentrum seines Geheimnisses" (RR, 911) bildet. Getragen werden darf der Gräl als Edelsteinplatte nur von der "reinen Unschuld", die ihn richtig zu plazieren hat, gemäß Wolframs Vorlage. Jedoch bleibt der Gräl für Feirefiz auch nach seiner Taufe unsichtbar (RR, 951). Und daraus wird ersichtlich, daß der Leser "den Gräl nur in der Rezeption der Figuren kennen[lernt]"³¹⁶. So erkennt beispielsweise Iwânet seinen sagenhaften Charakter und glaubt nicht an die Existenz des Gräls: "Jetzt weiß doch

³¹⁵ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 252.

³¹⁶ Paul Maas, a.a.O., S. 126.

jeder, daß es den Grâl nicht gibt. Es ist nur ein Bild für unsere Seele, beziehungsweise das Fünkeln darin” (RR, 624).

In einem Gespräch mit Meinhard Schmidt-Degenhard hat Muschg den Grâl folgendermaßen definiert: *“Der Grâl ist ein Symbol für die Untrennbarkeit der Gegensätze im Kern der Dinge.”*³¹⁷ Und diese eindeutige Aussage besteht darin, daß *“nichts ohne sein Gegenteil gesehen werden kann”*³¹⁸. Die Mehrdeutigkeit suggeriert Muschg im Selbstkommentar und der Aufforderung: *“Sollen mir die Leser sagen, was der Grâl ist! Warum soll es nicht jeder erste Beste besser wissen als ich? Warum soll ich es besser wissen als sie?”*³¹⁹. Für den Leser ist es offensichtlich, daß Parzivâl und die Suche nach dem Grâl untrennbar miteinander verknüpft sind. Denn Parzivâl lehnt beispielsweise die Rolle des Erlösertums strikt ab, als Iwânet ihn bittet, zum Artûshof zurückzukehren und begründet damit *“zum ersten Mal in diesem Roman [...] seine Motivation”*³²⁰, wie es auch Anke Wagemann feststellt, mit den Worten: *“ich muß an die Stellen zurück, wo mein Leben offen geblieben ist. Und beim Grâl ist es eine Wunde geworden, die muß ich verschließen”* (RR, 624). Anke Wagemann erkennt aus dieser Antwort *“deutlich Parzivâls Erkenntnis, daß seine Suche nach dem Grâl eng mit der Suche nach sich selbst, nach seiner Identität verbunden ist. Muschgs Intention ist es, stärker als im mhd. Roman das Gewicht von der Frage auf den Fragenden zu verlegen, was bedeutet, daß er erst dann fragen kann, wenn er sich verändert hat.”*³²¹

Der Grâl ist dadurch *“konkret als Symbol des Unbewußten, als Gefäß der Seele, der die Suche gilt”*³²² aufzufassen. Dieser Weg der Selbstfindung ist jedoch ein langer; dem Leser wird somit verständlich, daß in diesem Roman der Weg das Ziel ist, wie es Muschg selbst definiert: *“Um zu wissen, daß der Weg das Ziel ist, muß man meist sehr weite Wege gehen”*³²³. Und dieser Weg führt über den Grâl, den jeder für sich anders auffassen und erfassen kann.

³¹⁷ Zitiert in: Meinhard Schmidt-Degenhard (Hrsg.): *Adolf Muschg. Liebe, Literatur & Leidenschaft. (im Gespräch)* Zürich, 1995, S. 184.

³¹⁸ Paul Maas, a. a. O., S. 129.

³¹⁹ Zitiert in: Meinhard Schmidt-Degenhard, a.a.O., S. 187.

³²⁰ Anke Wagemann, a.a.O., S. 225.

³²¹ Ebd., S. 225.

³²² Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 223.

³²³ Zitiert in: Meinhard Schmidt-Degenhard, a.a.O., S. 179.

Allerdings darf der Gräl dabei nicht gesucht werden, sondern nur gefunden werden, "von dem, der nichts weiß und nichts will, der reinen Unschuld; Parzivâl, das Kind, das nicht erwachsen werden soll, seine Bestimmung im Nicht-Wissen findet und durch sein Nicht-Wissen-Wollen zugleich sein existentielles Ziel zu verfehlen droht; die Liebe als Lebensmacht und tödliche Versuchung; der Sündenfall als Reifung, Trennung als tiefere Bindung, Erlösung als Folge von Schuld, als Gnade also, nicht aber als Belohnung für totale und damit unmenschliche Reinheit"³²⁴, wie es auch Joachim Warthmann deutet. Dies ist das Menschheitsthema, dem Wolfram von Eschenbach seine mittelhochdeutsche Form gegeben hatte und die Muschg in seiner Vision des Parzivâl-Gräl-Stoffes seinen Weltanschauungen nach umformt und neu darstellt. Und Wolframs "*dinc namens grâl, erden wunsches überwal*", das wie auch immer Gröbte auf der Welt, erscheint in Muschgs Parzivâl-Vision, wie es Holger Noltze nicht zu unrecht formuliert, "überholt", ja fast ein "Traumziel für Dümmlinge, ein schwarzes Loch Nichts, um das eine kranke Gesellschaft Gnadenloser fried- und freudlos vegetiert, wartend auf - Erlösung".³²⁵

Während Wolfram in seiner Schlußpartie der Frage ausweicht, was der neue König nun mit dem Gräl anfangen soll, verfährt Muschg konsequenter. Denn ein Alptraum bringt Parzivâl die Gewißheit, daß die inhumane Ordnung des Gräls der Urgrund dieses Übels ist (vgl. RR, 935-936). Er fordert anschließend den Gräl zur Antwort heraus, was mit Mißerfolg endet. Während anfänglich (anders als bei Wolfram) noch alle gewünschten Speisen aus ihm "*heraufließen*", und er so schnell wie ein Fabrikfließband produziert, daß die Pagen die Massen kaum bewältigen können: "*Es fließt und überfließt. Es tropft...Es fällt...Es gießt...Das Ding spendet unerschöpflich*" (RR, 497), verschwindet er nun, nachdem er die zum ersten Mal unter dem neuen Grälskönig zur Grälsspeisung zusammengekommene neue Grälsfamilie durch die Spende eines nur noch dünnen Süppchens - "*Saft ohne Kraft ist's*" (RR, 952) - bedient hat. Parzivâl erkennt darin die neue Botschaft des Gräls:

³²⁴ Joachim Warthmann, a.a.O.

³²⁵ Holger Noltze, a.a.O.

“Fruchtwasser [...] Es scheint, daß wir uns versehen haben. Wir meinten uns wieder einmal sattessen zu müssen am Grâl. Nun gibt er uns der Grâl zu verstehen: daß er unser satt sei. Das Ding bedeutet uns sein Ende. Wem Gott die rechte Zunge gegeben hat, der schmeckt immerhin einen Anfang darin; die Geburt eines neuen Menschen.”
(RR, 953)

Durch diese letzte Schilderung und seinem Untergang ist der Grâl in Muschgs Parzîval-Vision nur noch ein totes Ding ohne Bedeutung, das sich überflüssig macht und von Muschg auf diese Weise ordentlich “entsorgt”³²⁶ wird. Dementsprechend taugt auch Munsalvaesche gerade noch zur Bestattung der alten Toten der Grâlsippe, und als seine Besatzung schließlich mit Feirefiz und Repanse De Schoye in den Orient abgezogen ist, verschwindet konsequenterweise auch die Burg Munsalvaesche, indem sie sich wie eine Fata Morgana in Luft auflöst (vgl. RR, 960).

Wie sich zeigt, haben sich anders als bei Wolfram der Grâl und sein Aufbewahrungsort Munsalvaesche überlebt, denn das menschliche Heil ist im Diesseits zu suchen. Bei Wolfram war der *“Grâl, dinc namens grâl, erden wunsches überwal”*, noch Hoffnungsträger der Menschheit, bei Muschg macht er sich hingegen überflüssig und erscheint überholt. Muschg hebt somit den Grâl samt seiner fragwürdigen Ordensburg Munsalvaesche einfach auf, denn Peter Wapnewskis Formulierung nach hat “das ganze Gebilde mit seiner dubiosen Sendung und seinen blassen Sendlingen [...] ausgedient”.³²⁷ Der Grâl wird Walter Raitz’ Meinung nach nicht als “Phantasma und Betrugsmanöver oder als Sinnbild einer aus Herrschaftsinteressen wider besseres Wissen verordneten Utopie, sondern als eine geschichtliche Macht, deren Zeit abgelaufen ist, die sich, wie die ganze Artusgesellschaft und das Rittertum, historisch überlebt hat, [und die] nicht mehr benötigt wird und ihre historischen Aufgaben nicht mehr erfüllt”³²⁸, aufgehoben.

Muschg selbst erklärt den Grund für die Aufhebung des Grâls folgendermaßen:

³²⁶ Der Begriff “Entsorgung des Grals” stammt von: Ulrich Greiner, a.a.O.

³²⁷ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 237.

³²⁸ Walter Raitz, a.a.O., S. 330.

“Für mich war der Gral als positives Lebensziel nicht mehr erschwinglich. Die Ordnungsfiktion oder besser der Ordnungsterror der Gralsburg erinnert einen Genossen meiner Zeit an totalitäre Systeme, ja an den nationalen Missbrauch des Parzivals. Frauen und Männer sind getrennt, die Spaltung der Welt in Sinn und Sinnlichkeit ist total. Eigentlich geht es meinem Parzival darum, die Gralsburg wie eine Bombe zu entschärfen. Dabei hilft ihm die List des Romans. Bei mir wird der für die Weihen des Sakraments nicht ausgestattete Heide, der den Gral nicht einmal sehen kann, zum wirklichen Erlöser, der die Gralsburg in eine endgültige Fiktion überführt. Er verwandelt den Stoff der Fabel in das Märchen zurück und stellt den Helden damit frei für eine neue Nullstelle des Romans. Was übrig bleibt, ist seine Frau, der er beigebracht hat zu werden, was in der Sprache des Romans mehr ist als verheiratet. Die Familie, in diesem Fall keinswegs eine heile, wird zum Hoffnungsträger einer neuen Botschaft, wobei sich die Verbindung von männlichem und weiblichem als noch nicht gelungen erweist.”³²⁹

Damit wird deutlich, daß es für den politisch engagierten Schriftsteller des ausgehenden 20. Jahrhunderts nicht möglich war, die Utopie des mittelalterlichen *“Parzivals”* nachzuvollziehen. Denn während der Gräl in Wolframs Werk noch eine religiöse Aussage und Perspektive besaß, verkörpert er in der gegenwärtigen Parziväl-Rezeption hingegen *“keine verbindliche Instanz mehr, oder er wird [...] mit Vorstellungen versehen, die nicht dem Gehalt von Wolframs Vorlage entsprechen. Auch die heilsgeschichtliche Dimension des mhd. Romans wird generell ausgeblendet. [...] Durch die Gewichtung bedingt ist Parzivals Weg schon das Ziel, und er erscheint als Paradigma für eine zeitgemäße Lebensbewältigung, in der die Suche nach dem Gral schlechthin zur Suche nach dem Sinn des Lebens wird”³³⁰*, wie es Anke Wagemann treffend formuliert.

Die Selbstauflösung des Gräls erklärt sich für Nicola Bock-Lindenbeck *“aus der Aufgabe einer vorgegebenen, zweckgebundenen Erlösungshoffnung. Der Gral, das Ding als Erlösungsinstanz erweist sich als überflüssig”³³¹*. Parzival selbst erkennt: *“Ich glaube nicht mehr, daß die Menschen dazu gemacht sind, erlöst zu werden”* (RR, 983), und rät indirekt seinen Rezipienten: *“Bleib dir selber treu [...], so bist du’s dem Gral*

³²⁹ Zitiert in: Heinz-Norbert Jocks, a.a.O.

³³⁰ Anke Wagemann, a.a.O., S. 254.

³³¹ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 227-228.

[...], *denn wahre Treue ist beweglich*” (RR, 959). In dieser “Treue sich selbst gegenüber” liegt offensichtlich der “Schlüsselbegriff für die Bedeutung des Grals. Der Gral existiert fortan nicht mehr außerhalb des Menschen, sondern seine Idee lebt in jedem Menschen weiter. Er ist immer dort, wo Heimat ist, d. h. wo der Mensch er selbst ist”³³². Dazu braucht der Parzivâl in Muschgs modernen Vision keinen Grâl mehr; deshalb versinkt der erlöste Grâl für immer, anstatt in neuem, dauerhaftem Glanz zu erstrahlen und Parzivâl, der zu der Überzeugung gelangt ist, daß das Ziel des Lebens nicht im Übersinnlichen, sondern im Sinnlichen des irdischen Daseins zu finden sei, kehrt mit seiner Familie nach Kanvoleis heim. Und erst die Aufhebung des Grâls macht die königliche Grâlsfamilie nun frei für einen Neuanfang nach eigenen Kräften und Wünschen. Damit nimmt der Schluß eine überraschende Wendung ein. Denn durch die Heimkehr der Munsalvaescher Aktanten kehren sich die *“Irrwege [...] in Heimwege, wo das Ende verwandt wird mit dem Anfang”* (RR, 272).

³³² Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 228.

3. Die Konstellation um den *“Roten Ritter”*

Eine wichtige Rolle in Adolf Muschgs Parzivâl-Vision spielt die Konstellation um den *“Roten Ritter”*, da er sie im Gegensatz zu Wolfram von Eschenbach umgestaltet und ihr eine andere Gewichtung verleiht. Zwar nimmt er die bei Wolfram bereits vorhandenen Werk-Konstellationen auf, gibt ihnen aber eine andere Funktion und Aussage. Man könnte fast davon sprechen, daß Muschg auf die Folie der Parzivâl-Geschichte eine Menschheitsgeschichte projiziert, die den Menschen unserer Zeit Hoffnung nach Erfüllung im Leben bieten kann. Dies zeigt sich insbesondere an der Gestaltung der Identitätsproblematik des Helden, an Trevrizents Weg der Belehrung, sowie an der Darstellung der Artûs- und Grâls-gesellschaft.

3. 1. Identitätsproblematik des Helden

Adolf Muschg hat die bei Wolfram von Eschenbach bereits angedeutete Identitätsproblematik des Helden aufgenommen und aktualisiert. Denn entsprechend der emanzipierten Position des Subjekts in der Moderne rückt nun, “der Mensch in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Auch in der Literatur der Moderne geht es nicht nur um die Suche nach der eigenen Identität, sondern um eine allumfassende ‘unio mystica’, wenn nicht mit Gott, dann säkularisiert, mit der Natur oder dem Kosmos”³³³. Nicola Bock-Lindenbeck führt diesen Sachverhalt daraufhin zurück, daß die Gesellschaft mit zunehmender Rationalität einen Sinnverlust in Kauf nehmen mußte, was “das Bedürfnis nach Sinnbildung” steigerte³³⁴. Ihrer Meinung zufolge fordert in diesem Sinne die “apokalyptische Bedrohung der Menschheit [...] die Entstehung alternativer Orientierung heraus”³³⁵.

Nicola Bock-Lindenbeck ist der Ansicht, daß es den Anschein hat, Parzivâl wäre für die heutige Zeit zu einem “Sinnbild für den Menschen als (Sinn-)Sucher geworden”.³³⁶ Genau in diesem Sinn bezeichnet auch Adolf Muschg selbst, in einem Interview mit

³³³ Claudia Wasielewski-Knecht, a.a.O., S. 306.

³³⁴ Vgl. Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 259.

³³⁵ Ebd., S. 260.

³³⁶ Ebd., S. 257.

Hartmut Kircher, die Geschichte Parzivâls als "exemplarisch für die Suche des Menschen nach einem verheißenen Glück. Er geht nicht einen geraden Weg, sondern viele Irrwege und Umwege" und sein Leben ist vor allem "ein Kampf mit sich selbst", denn es "führt erst nach mannigfachen Fehlschlägen, tiefster Verzweiflung, Erniedrigung und Gottesferne über Buße und Läuterung zum Ziel: zur sozial eingebundenen Selbstverwirklichung, zur ich-überschreitenden Menschlichkeit. Wenn Identität derart in der Selbstbescheidung gefunden wird, kann am Ende das Symbol der Glückssuche, der Gral, einfach vom Erdboden verschwinden"³³⁷. Denn der heilenden Kraft des Grâls bedarf eigentlich am Ende niemand mehr. Eher wird sie durch "Mediävistik, Semiotik, Literaturwissenschaft und vor allem Psychologie"³³⁸ ersetzt. Dabei stehen "Lehrer und vor allem Frauen als positive, in die Zukunft weisende Kräfte an diesem Weg der Selbstfindung"³³⁹.

Der Weg der Selbstfindung ist bei Muschg verbunden mit "Literatur als Therapie"³⁴⁰, die den Titel seiner Frankfurter Vorlesung trägt. Denn noch ehe sein Werk erschienen war, beantwortete Muschg die Frage, was ihn an der Parzivâl-Gestalt anziehen würde, folgendermaßen:

*"Es ist schlicht gesprochen, mein erster literarischer Umgang mit einem "positiven" Helden und insofern das monumental ausgeführte Fragezeichen meines alten Themas 'Literatur als Therapie?'. Freilich: 'positiv' kann dieser Held nur werden, indem er lauter menschliche Negationen aufarbeitet [...] Der Roman entdeckt die Vernetzung von allem mit allem: er erfüllt, in seinem Helden, zugleich ein Gattungsgesetz und eine durchaus aktuelle Menschlichkeitshoffnung. Dabei finde ich die Dialektik von Sünde und Gnade nirgends findiger, vieldeutiger, humorvoller entwickelt als in Wolframs grosser Vorlage, auf die ich mir meinen neuen Vers zu machen suche."*³⁴¹

Bemerkenswert ist in diesem Sinne, daß Parzivâl, zwar mit der Offenbarung seiner Namensnennung einen zentralen Teil seiner Identität erlangt, doch ist seine Namensfindung an diesem Punkt nur teilweise mit seiner Identitätsfindung verbunden,

³³⁷ Vgl. Hartmut Kircher, a.a.O.

³³⁸ Josef Bättig, a.a.O.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Adolf Muschg: *Literatur als Therapie*, a.a.O.

³⁴¹ Zitiert in: Beatrice von Matt: *Fünf Fragen an Adolf Muschg*, a.a.O.

denn er verharrt auf der äußeren, wörtlichen Bedeutung seines Namens und seiner Herkunft, wie sich exemplarisch an seinem Vorsatz, den Tod Schiônatulanders zu rächen zeigt:

“Denn nun war er Parzivâl, recht mitten durch! Und ein König wie Artûs war er auch, [...] König Parzivâl! [...] Lâhelîn hatte ihm seine Königreiche gestohlen. Das sah dem gleich. Und hatte diesen Jüngling totgemacht, der Schiônatulander gewesen war, [...] Lâhelîn, immer derselbe! König Parzivâl wußte jetzt, was er zu tun hatte.”

(RR, 330)

Parzivâl ist bei Adolf Muschg der, der mitten durch die gegensätzlichen Pole von Liebe und Leid bzw. Leben und Tod gehen muß, um zu sich selbst zu finden. Denn bereits sein Name Parzivâl bedeutet “mitten durch”, und somit aber auch: “geteilt in zwei”³⁴². Den Weg zur Heilung erklärt Muschg folgendermaßen:

“Damit er seinem Ziel näherkommt, darf er nichts wissen. Noch mehr, noch weniger: ziellos darf er werden. Das Ziel hat ihn nicht mehr. Doch zuerst lernt er unterscheiden, mühselig genug: Freund und Feind. Frau und Mann. Gott und Welt. Das Eigene und das Andere. Erst wenn der Riß auch mitten durch ihn selbst geht, ist der erste Schritt zu seiner Heilung getan. [...] [Parzivâl] kann sein Heil nicht suchen, ohne das Fürchten zu lernen. Erst am toten Punkt, wo alles aufhört - nebenbei auch die Furcht -, erledigt sich die Frage, die er zu stellen versäumt hat, bei seinem ersten Stolpern ins Elend des Grals.”

(HwfE, 99)

Um den Weg der Selbstfindung Parzivâls noch einmal zu konkretisieren, sollen an dieser Stelle alle wichtigen Stationen des Helden auf seinem Weg aus der Krise nachvollziehen. Die Lebenskrise beginnt eigentlich erst mit den “krummen und langen Wegen Parzivâls”³⁴³ nach seinem Auszug aus “Sôltane” und findet ihren Höhepunkt in der Verfluchung Kundrys:

“Eines Tages zog Einer aus, um Einer zu werden. Als erstes ist er ein Frauenschänder geworden. Als zweites ein Räuber. Als drittes ein Mörder.”

(RR, 555)

³⁴² Später wird Parzivâl auch die Elster als Zeichen für das lebendige Hin und Her zwischen den Gegensätzen in seinem Grâlswappen führen. Vgl. dazu: Carole Staub, a.a.O.

³⁴³ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

Mit diesen Worten wird im Roman der Weg Parzivâls zu König Artûs' und der Ritterwelt zusammengefaßt nachgezeichnet. Gegen alle Wahrscheinlichkeit und jedes Gesetz findet Parzivâl ein zweites Mal den Weg zum Grâl, "freilich nachdem er durch Leid und Mitleid, durch Leistung und Selbsterkenntnis - und durch die Erfahrung der Liebe ein anderer geworden ist"³⁴⁴, wie es Peter Wapnewski schon ausgedrückt hat.

Parzivâls Jugendgeschichte entspricht den sogenannten Dümmlingsmärchen und Nicola Bock-Lindenbeck zeigt, daß sein "naiv-archaisches Weltbild aus seinem mangelnden Wissen über kausale Zusammenhänge, seinem nicht vorhandenen Erfahrungshorizont und seiner fehlenden Begriffskenntnis"³⁴⁵ entsteht. Aus diesem Grund versagt Parzivâl auch anläßlich seines unvermuteten ersten Besuchs auf der Grâlsburg, denn wieder befolgt er eine höfische Lehre mechanisch, die ihm weismacht, daß Schweigen allemal Gold sei.

Indem er Jeschûte nach der Vergewaltigung (RR, 322) auch noch den Ring stiehlt, wird er zum Dieb, was er mit dem Raub der Ritterrüstung von Ithêr nach dessen Ermordung (RR, 351-352) wiederholt. Denn Parzivâls einziger Wunsch ist es doch, mit der ersehnten Rüstung ein Mann zu werden, wie es ihn nur am Hof von König Artûs gibt: tapfer, stark, mutig, schön; gut im Kampf und im Bett. Allerdings beginnt er zugleich, das Leben als positiven Wert zu begreifen:

"Ich muß sie alle töten, und das will ich nicht. Sie sind freundlich, nur Lâhelîn ist schlecht. Hilf mir, Iwânet, sie dürfen nicht sterben. Sie leben doch gern!"
(RR, 355)

In diesen Worten erkennt Parzivâl die schizophrene Konzeption des Rittertums, "dessen Vorbildlichkeit sich zwar im Kämpfen begründet, zugleich aber Gefahr läuft, im Kampf einen vorbildlichen Ritter zu töten. Er entwirft eine neue ritterliche Ethik, derzufolge die Auserwähltheit und Vorbildlichkeit eines Ritters darin liegt, daß dieser 'zum Lachen' sein muß, weil dieses Gefühl nicht verletzend oder tötend ist"³⁴⁶. Dies zeigt sich besonders in folgendem Textausschnitt:

³⁴⁴ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 237.

³⁴⁵ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 215.

³⁴⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 217.

“[I]ch möchte immer zum Lachen sein, denn ich bin ein Ritter, und das macht Spaß! Meine Mutter lacht selten, denn sie hat zuviel Angst. [...] Jetzt bin ich der Rote Ritter. Ich will alle schlagen und keinem wehtun!”
(RR, 356)

Laut Anke Wagemann verdeutlicht gerade der abschließende Satz dieses Zitats “die kindlich-naiven Wurzeln, in denen Parziväls Utopie gründet”³⁴⁷, und sie erblickt in seinen Überlegungen einen Humanismus, der an keiner Stelle des Wolframschen Textes aufzufinden ist.³⁴⁸ Jedoch überwiegt letztlich Parziväls Stolz, nun selbst der “Rote Ritter” zu sein, wie er sich von nun an im Gegensatz zu Wolframs Helden selbst nennt (vgl. RR, 353). Und dieses Gefühl verweist “auf die dem Muschgschen Roman zugrundeliegende Problematik der Identitätsfindung: Parzivâl glaubt, mit der Rüstung zugleich die Identität eines Ritters erlangt zu haben und erkennt nicht, wie weit sein Wesen von dieser Äußerlichkeit entfernt ist”³⁴⁹. Parzivâl sieht nun seine Stellung in der Gesellschaft als Ritter legitimiert und seine Identität gefunden zu haben.

Einen wichtigen Aufschluß über seine Herkunft³⁵⁰, und damit auch über seine eigene Identität, erhält Parzivâl während seines Aufenthalts bei Gurnemanz in Grâharz; beim gemeinsamen Abendessen erzählt ihm dieser nämlich von seinem Vater Gahmuret. Und erst jetzt kann er die wahre Bedeutung Gahmurets für sich ermessen (vgl., RR, 328-329), denn er hatte weder Sigûnes Ausführungen bezüglich seiner Herkunft noch Ithêrs Bemerkungen zu Gahmuret verstanden. Erst jetzt spürt er sein schweres Erbe auf sich lasten: Nicht nur, daß seine Mutter nie von Gahmuret sprach (vgl. RR, 382), auch sein Vater selbst hatte sich fragwürdig verhalten:

“Reagieren sei nicht sein Fall gewesen. Verschenken und verschwenden, ja; alles gewinnen, ja, und alles wieder zum Teufel. Lang genug sei er allemal geblieben, um einen Sohn zu vatern. Aber das Söhnchen auch noch ritterlich zu machen: dazu hätte mehr gehört, als Herr Gahmuret gehabt habe.”
(RR, 383)

³⁴⁷ Anke Wagemann, a.a.O., S. 217.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 217.

³⁴⁹ Ebd., S. 218.

³⁵⁰ Parzivâl ist seiner Herkunft zufolge als Grâlskönig bestimmt, da er sein geborener Erbe ist. Denn seine Mutter ist die Schwester des kranken Grâlskönigs Anfortas. Der König hat versagt, hat sich entgegen dem Grâlsgesetz zügellos der Liebe Sehnsucht hingegeben, und ist dafür mit einer furchtbaren und unheilbaren Wunde am Geschlecht gestraft worden.

Diese enttäuschende Erkenntnis über seinen Vater ist ausschlaggebend für Adolf Muschgs Parzivâl-Version. Denn während Wolfram von Eschenbach die enge Verbindung zwischen Vater Gahmuret und Sohn Parzivâl vor allem durch die Parallelitäten ihrer Lebenswege herstellte³⁵¹, bindet Parzivâl in Muschgs Fassung "über diese bloß strukturelle Gleichsetzung eine starke emotionale Beziehung an seinen Vater, deren Ausgangspunkt eine Identitätssuche ist, denn mit der Kenntnis seiner väterlichen Herkunft wird in Muschgs Roman der geistig-seelische Reifungsprozeß Parzivâls vorangetrieben"³⁵².

Hierbei spielt abermals die programmatische Bedeutung seines Namens eine große Rolle:

"Wie hätte dieser Mann [Gahmuret] sehen können, was Parzivâl sah: einen Vater, der nicht Papâ hieß, sondern mit all seinem Glanz erloschen war im Schatten des Todes. Wo dieser Vater geblieben war, mußte er hin. Nicht, um zu bleiben. Sondern um recht mitten durch zu gehen durch diesen Tod, der ihm so nahe war wie die eigene Haut."

(RR, 383-384)

Verstärkt durch die im Kampf gegen Gurnemanz erlittene Knieverletzung führt diese Erkenntnis ihn zu einem fundamentalen Selbstzweifel³⁵³, den Parzivâl folgendermaßen zu Worte bringt: *"Ich bin nichts und kann nichts, und das kommt von Herzen"* (RR, 399). Mit diesem Selbstzweifel beginnt er anschließend in Gesprächen mit Gurnemanz' Tochter Liäze die Wurzeln seines und des menschlichen Lebens überhaupt aufzuspüren, wie es Anke Wagemann bemerkt.³⁵⁴

Die Kommunikation zwischen ihm und Liäze muß scheitern, weil beide keine gemeinsame Sprache haben:

³⁵¹ Sie sind beide vaterlos aufgewachsen, beide Mütter sterben nach dem Auszug ihrer Söhne, beide erobern ihre Frauen im ritterlichen Kampf, und beide verlassen ihre schwangeren Frauen.

³⁵² Anke Wagemann, a.a.O., S. 221.

³⁵³ Es wäre an dieser Stelle möglich, autobiographische Bezüge zu Muschgs Leben herzustellen. Denn auch Muschg wuchs ohne Vaterliebe auf und seine Mutter stellte hohe Ansprüche an ihn (vgl. dazu: LaT, 85-99). Diese Ansatzpunkte können jedoch in dieser Untersuchung nur angesprochen werden, da sie nicht ihr Hauptanliegen darstellen.

³⁵⁴ Vgl. Anke Wagemann, a.a.O., S. 221.

“Parzivâl verstand die Welt nicht mehr - das heißt er begann zu fassen, daß sie mißverständlich war, und zwar von Grund auf. Vielleicht lag es aber auch an den Wörtern. Vielleicht war die Sache ganz einfach, nur die Wörter trafen sie nicht.”
(RR, 407)

Durch diese Aussage gewinnt Parzivâl aus seiner “Unwissenheit die Erkenntnis der Relativität. Er ‘wird sich selbst zum Rätsel’”³⁵⁵, wie es Nicola Bock-Lindenbeck zu Recht feststellt. Alles, was ihm bisher “richtig” erschien, erweist sich nun als “falsch”. Laut Anke Wagemann stellt Muschg auf diese Weise “die extreme Orientierungslosigkeit seines Helden heraus, wie auch das Rittertum grundsätzlich in Frage gestellt wird”³⁵⁶. So weiß Parzivâl beispielsweise im Gâwân-Gespräch auf dessen Frage, warum er nicht zu Condwîr âmûrs zurückkehre, nichts entgegenzusetzen (vgl. RR, 522).

Und wiederum kann Muschgs Held seinen Willen zu einem inneren Wandel an dieser Stelle artikulieren, während die innere Umkehr seines mittelhochdeutschen Pendants erst durch die Begegnung mit Trevrizent eingeleitet wird. Im Zeichen der Wiedergutmachung und seiner Identitätssuche steht Parzivâls Bitte an Iwanet, ihn abermals in die Rüstung des “Roten Ritters” einzukleiden (vgl. RR, 625). Er glaubt nun zu wissen, daß er seine Suche nach der eigenen Identität, mit seiner personalen Identität in Einklang gebracht hat.

Peter von Matt erblickt in der Kleidersuche und dem Kleidertausch Parzivâls - Sabine Obermaier ergänzt diese Situation auch mit Parzivâls Namenssuche- und wechsel³⁵⁷ - eine “Reflexion der Zeichenhaftigkeit der Welt angesichts einer Überproduktion von Zeichen”³⁵⁸ und verweist bei der “Kleidersuche” des mittelalterlichen Helden als zentrales Merkmal auf die ausschlaggebende Idee:

“Die meisten Helden der Weltliteratur sind identisch mit ihrer Tracht [...] Die Imago des Protagonisten ist mit seiner Kleidung so innig verbunden, wie mit der Idee, die er verkörpert. In seiner Kleidung, könnte man sagen, versinnlicht sich die Idee”.³⁵⁹

³⁵⁵ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 216.

³⁵⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 222.

³⁵⁷ Vgl. Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter”*, a.a.O., S. 259.

³⁵⁸ Peter von Matt, a.a.O., S. 86.

³⁵⁹ Ebd., S. 86.

Laut Peter von Matts Überlegungen markieren einzelne Bestandteile von Parzivâls Kleidung, wichtige Stationen seines Weges. So stehen beispielsweise "Fetzen und Felle" für seine Kindheit, das "Narrenkostüm" für seinen Auszug in die Welt, die "Rüstung" für seine ritterliche Existenz sowie ein "bodenlanger grüner Einsiedlerrock" für seine religiöse Belehrung.³⁶⁰ Und mit jedem Kleidungswechsel tritt der Protagonist "in eine neue Lebensphase ein und hat zugleich einen Teil seiner Identität entdeckt"³⁶¹. Folglich ist die Kleidung eine Metapher für die Rolle, die ein Mensch in seinem Leben und in den Auseinandersetzungen mit anderen Menschen einnehmen muß, wie es Peter von Matt feststellt:

*"Hier nämlich wird das Gewand als solches figurativ, wird zum Signifikanten für alles, worin wir uns einrichten und von den anderen bestätigen lassen. Das Gewand wird zur Metapher für die zurechtgeschneiderte Lebens-Rolle, den Status jeder Art, und für den zurechtgeschneiderten Lebens-Sinn, die Wahrheit jeder Art."*³⁶²

Als es im Roman heißt:

"Es geht darum, daß Parzivâl fragt. [...] er fragt jeden Mann und jede Frau, die bisher für die Fabel nur eine einzige Eigenschaft hatten: schweigend benötigt und dafür glatt übersehen zu werden"

(RR, 810-811)

erkennt Anke Wagemann in dem "Hausmeisteramt" Parzivâls die Hervorhebung seines Fragens und Verstehenwollens³⁶³ und weiterhin dessen "existentielle Aufgabe", den Bruch zwischen seiner sozialen und personalen Identität zu erkennen und in einer Einheit zusammenzuführen³⁶⁴.

Eine andere Wunde, die Parzivâl auf dem Weg zu seiner Identitätsfindung zu schließen hat, betrifft seine Gattin Condwîr âmûrs. Er sieht sie nämlich erst nach seiner Erlösungsaufgabe wieder, nachdem er auch seine Verwandtschaft mit ihr und den

³⁶⁰ Peter von Matt, a.a.O., S. 84.

³⁶¹ Anke Wageamann, a.a.O., S. 255.

³⁶² Peter von Matt, a.a.O., S. 86.

³⁶³ Vgl. Anke Wagemann, a.a.O., S. 232.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 215.

anderen Figuren entdeckt hat. Muschg selbst formuliert die Verwandtschaftsdimension im Werk folgendermaßen:

“Das ist eine Dimension des Romans, die wohl erst mit dem Abstand der Jahrhunderte - und im Licht neuester schlimmer Erfahrungen - deutlicher hervortreten konnte. Hier hat einer im 13. Jahrhundert der Einsicht entgegengeschrieben: nicht nur daß uns das Andere verwandt ist [...], sondern daß wir uns in unserem Anderssein verwandt sein müssen; der Wahrnehmung fähig, daß wir anders sind; gründlich anders als unsere Annahmen über uns selbst, als unsere Selbstbilder und -stereotypen. Unsere Vorurteile über den Menschen, die Frau, das Gute oder Böse, aber auch über unsere Allernächsten, sind per se barbarisch, denn sie sind Verweigerung einer anderen Erfahrung. In seiner strukturellen Ironie arbeitet der ‘Parzival’ der Falsifikation dieser Annahmen zu. Und damit vielleicht auch an der Verifikation einer Hoffnung. [...]. Vielleicht ist auch, was wir ‘Heil’ nennen - ohnehin ein belastetes Wort -, etwas ganz anderes, und wir haben es immer am falschen Ort gesucht. Die rechte Frage ist immer noch offen” (HwF, 66)

Wie sich zeigt, will Muschg die Parzival-Figur *ganz* werden lassen; laut Muschg soll sie “das Männliche mit dem Weiblichen wieder zusammenführen, das Gute mit dem Bösen, Gott mit dem Teufel, den Leib mit der Seele, das Bewußtsein mit dem Traum, die Sinne mit dem Sinn” (HwF, 30). Erst nachdem er die Verwandtschaft zu den anderen Menschen erkennt, gelingt es Parzival seine eigene Identität zu finden und zu realisieren, wie es Anke Wagemann gründlich hervorhebt:

*“Parzival hat diese Verwandtschaft ritterlich erkannt: bei Condwir amurs, die seine Schwester wurde, bevor er sie zur Frau machen durfte; da erfuhr er seine Verwandtschaft mit dem anderen Geschlecht. Er erfährt sie auch mit dem eigenen Geschlecht in Gawan und, für den Roman definitiv, in Feirefiz, den heidnischen Halbbruder, gegen den er nicht siegen kann und nicht mehr zu siegen braucht. Beides sind Kämpfe um seine eigene Identität [...] Sich selbst verwandt zu werden [...] das heißt: heilsam sein auch für andere; das heißt Verwandtschaft einsehen auch mit dem unheilbaren; das heißt: reif sein für den Gral.”*³⁶⁵

³⁶⁵ Anke Wagemann, a.a.O., S. 62-63.

Und erst nachdem Parzivâl mit seiner Frau und seinen Helfern die Grâlgesellschaft ihrer Bestimmung zugeführt hat und ein letztes Mal beim Artushof eingekehrt ist, verläßt er mit seiner Familie endgültig die ritterliche Welt und wendet sich ganz seinem privaten, häuslichen Glück zu. Sein Vetter Gâwân begleitet ihn ein Stück des Weges³⁶⁶. Im Gespräch der beiden hat Adolf Muschg noch einmal diejenigen Erkenntnisse seines Helden zusammengefaßt, die seiner Meinung nach für den Entwicklungsprozeß Parzivâls bedeutend sind. Diese Lebenserkenntnis verdeutlicht auch das folgende Textzitat:

“Die eigene Art ist Jedem die rechte, [...] er darf nur nicht erwarten, daß er dabei findet, was er gesucht hat. Sondern muß das Gefundene betrachten lernen als das Gesuchte.”
(RR, 983)

Der Mensch soll lernen, daß es nicht auf jede Frage eine Antwort gibt, sondern soll erkennen, daß es als Antwort auf jede Frage nur größere Fragen gibt, wie es im Roman wörtlich hervorgeht: *“Wir dürfen doch damit leben, daß es auf unsere Frage immer nur eine einzige wahre Antwort gibt: größere Fragen”* (RR, 983). Muschg betrachtet Parzivâl als eine Figur der Integration:

“Er lebt sich durch eigene Widersprüche und sucht das Geheimnis dahinter - sein eigenes und das Rätsel unserer Existenz. Er muß fragen lernen, das ist das zentrale Motiv seiner Geschichte. Was ist das? Wer bin ich? Warum ist das so? Muß das so sein? [...] Und er muß auch nicht fragen lernen, das ist der nächste Schritt: daß einer unlösbare Fragen auf sich beruhen lassen kann. Der übernächste Schritt aber führt in die Erfahrung, daß Frage und Nichtfrage Eins sind - gleich gültig, aber nicht gleichgültig. Diese Figur ist zur Weisheit bestimmt, ja zur mystischen Erleuchtung - und lehrt zugleich sie von gelassener Narretei immer weniger zu unterscheiden. Und so weiter, und kein Ende. Denn Wir sind gemeint in dieser Figur, du und ich.” (HwfE, 31)

Aus diesen Worten Muschgs geht eindeutig hervor, welchen Wert er der Figur Parzivâls auch für den heutigen Menschen beimißt und was er vermitteln möchte. Es ist der Versuch, den Rezipienten Mut zur Eigeninitiative und Grund auf Hoffnung im Leben zu

³⁶⁶ Adolf Muschg vergleicht Gâwâns und Parzivâls Verwandtensuche wie folgt: *“Sie sind, wenn auch arbeitsteilig, beide auf Verwandtensuche, Ritter in einem bisher unbekannten Extrem: der eine, indem er den Gral findet, der sich nicht suchen läßt; der andere, indem er das nicht minder tiefe Geheimnis einer Frau löst- Orgeluse”* (HwfE, 61).

geben. Denn für Muschg hat Literatur den Sinn: „etwas zu erwarten; nichts Großes oder Gewaltiges, etwas immerhin, das mit dem Bedürfnis der eigenen, schwierig gewordenen Lebensgestaltung zu tun hat [...] ihr womöglich den Sinn des Standhaltens zu geben“ (LaT, 18). Wie es aus der Kunstauffassung Muschgs hervorgeht, soll der Leser sich durch Parzivâls Lebensweg Anregungen für die eigene Lebensgestaltung bieten. Denn Muschg selbst nimmt sich “[...] aus der Literatur anderer, was ich brauchen kann; ich freue mich, wenn Leser in meinen Büchern etwas für sich finden. [...] Wer lesen kann (und will), darf sich von dieser Mühe wohl ein Stück Freiheit versprechen, Bewegungsfreiheit für die Phantasie“ (LaT, 18). Die Leser/innen sollen sich also Mut und Anreiz bei den Dichtern holen, was Muschg als “Hilfe zur Selbsthilfe” (LaT, 18) definiert.

Parzivâl findet im “*Roten Ritter*” die Kraft zur Selbsthilfe und die Erkenntnis:

“Ich denke, Vetter, Gott versucht ein Spiel mit uns. Er will wissen, ob wir als Mitspieler in Frage kommen, und diese Neugier Gottes ist der Stofft aus dem unsere Erfahrungen sich machen; was für ein Glück, daß sie sich offenbar nicht machen wollen ohne uns. Wir scheinen gefragt zu sein. Wir müssen Figuren Seines Spiels sein, und werden gefragt, welchen Zug wir für den stärkeren halten in unserer Stellung auf dem Brett [...] Wir dürfen Gottes Mitspieler sein, als ob es auf uns ankäme. In diesem Anschein steckt das ganze Wunder des Lebens.”
(RR, 983-984)

Am Ende ist Parzivâl soweit, um zu erkennen, daß der Grâl nicht das Höchste und nicht vollkommen ist. Nachdem ihm der Grâl noch einmal in einem Alptraum erschienen ist, lehnt Parzivâl auch die Pläne der dialektischen Zwillinge ab, die Gründung eines Ordens von Gnaden der menschlichen Vernunft voranzutreiben, den Grâl durch “eine Verfassung” und sich selbst “durch ein Konzept” ersetzen zu lassen und so die Menschen “für das Abenteuer der Mündigkeit” zu gewinnen (vgl. RR, 942-943). Munsalvaesche allerdings löst sich wie eine Fata Morgana auf: “*Wünsche haben kein Haus. Sie sind Fahrende, Kinder der Landstrasse*” (RR, 980), sagt Parzivâl zu Gâwân, der es wissen muss. “Das Leben als Wanderschaft, wobei der Weg schöner ist als die Herberge”³⁶⁷, benennt Carole Staub diesen Gedanken, der ihrer Ansicht nach so alt ist,

³⁶⁷ Carole Staub, a.a.O.

“wie er modern ist”³⁶⁸. Es handelt sich also um Gedanken, die nie an Aktualität und Bedeutung verlieren. Schließlich geht es darum, daß Parzivâl “die rechte Nähe zu sich und den andern findet. Er muss sich, um sich zu finden, in einer Irreise durch die ganze Welt verlieren. Muss lernen, was Liebe und Treue und Zweifel und Abschied sind”³⁶⁹. Parzivâl ist damit nicht der erste, aber er ist darin ganz der Sohn Gahmurets, von dem es am Anfang heißt: *“Bleiben war kaum seine Art. So befand man sich auch jetzt und hier nur auf der Durchreise und in einem Zwischenzustand”* (RR, 386). Und am Ende des Romans steht Parzivâl erneut vor einem ungewissen Weg. Parzivâls Umkehr wird zur Heimkehr, dorthin, wo er geboren wurde, und wo der Roman begann; mit seinem Auszug aus *“Soltâne”*, wo *“das Tal ein Berg ist”* (RR, 989). Diese Bemerkung fällt vom Anfang des Romans immer wieder auf (vgl. RR, 11, 22, 38, 55, 100, usw.) und ist insofern ein Leitmotiv des *“Roten Ritters”*.

Das Ende des Romans ist nach Muschgs Weltanschauungsmodell konstelliert, denn für Muschg gibt es Probleme,

*“die für die Vernunft allein zu gross sind [...] Was ist der Sinn unserer Existenz? Wie lebe ich richtig, so dass nicht alles aus den Fugen und in den Krieg aller gegen alle fällt? Gewiss kann die Vernunft auch hier noch einige Antworten liefern, aber die Bereitschaft zur verantwortlichen Selbsteinschränkung, die zugleich mit der Hoffnung verbunden bleibt, dass so das Leben gelingt, stammt aus einem Ursprung, der durch blosser Vernunft nicht gewährleistet ist [...] Dass und wie das aber geschieht, entzieht sich unserer Handlungskompetenz. Und deswegen sollten wir immerhin das zu tun probieren, was wir mit den Mitteln praktisch-pragmatischer Vernunft - vielleicht - erreichen können.”*³⁷⁰

Mit Muschg sei nach Noacks Auffassung klar, daß hier ein Schriftsteller zum Vorschein kommt, der eine uralte Figur herausgearbeitet, die “eine seltsam aktuelle Fähigkeit an den Tag legt: dieses Sich-um-die-Ecke-Entwickeln”.³⁷¹

³⁶⁸ Vgl. Carole Staub, a.a.O.

³⁶⁹ Andreas Isenschmid / Heinz F. Schafroth, a.a.O.

³⁷⁰ Zitiert in: Georg Köhler: *Das Private und der Weltlauf. Über das Notwendige. Ein Gespräch mit Adolf Muschg*. In: Neue Zürcher Zeitung, 9. Juli 1994.

³⁷¹ Vgl. Bernd Noack, a.a.O.

Dementsprechend steht nun auch das Verhältnis zwischen dem Individuum Parzivâl und der Gesellschaft mehr im Vordergrund als das Verhältnis zwischen Mensch und Gott. Der Grâl "als Zeichen ist tot"³⁷². Parzivâl hat auf seinem Weg der Identitätssuche gelernt, daß schwarz zu weiß gehört, daß es das Gute (oder Schlechte) nicht in Reinkultur gibt, oder daß "der Grâl gesucht und gemieden, gefunden und wegeworfen werden muß"³⁷³, wie es Paul Maas formuliert.

Die eigentliche Grâlssuche Parzivâls beginnt also erst, nachdem er die den Unberufenen ohnehin unerreichbare Grâlsburg schon gefunden hat. Im Unterwegssein des Helden erblickt Albert von Schindering den eigentlichen "Reiz und Sinn der Geschichte"³⁷⁴. Und dabei ist es die Menschwerdung Parzivâls, die Muschg interessiert; "vom naiven, nichts von der Welt wissenden Dümmling bis zum sich selbst findenden, Verantwortung tragenden Familienvater folgt er ihm durch Mühsal und Verwirrungen"³⁷⁵, wie es Ursula Vogel formuliert.

Aus diesem Grund deutet Peter von Matt auch Parzivâl als "Emblem unserer Zeit":

*"Wo uns Parzival jedoch in den Arbeiten der heute schreibenden Autoren unverhofft als unsereiner begegnet, als unseresgleichen, ein Brudergesicht, ist er nicht Parzival der Gralskönig, sondern Parzival der Ahnungslose. Seine alte Unwissenheit gibt das Echo zur neuen Unwissenheit unserer Jahre. [...] Die neue Unwissenheit, in der wir leben und die zusammengeht mit einem Samum von Zeichen und Metaphern und metaphysischen Pictogrammen, macht diesen Parzival selbst zum Zeichen. In seiner Unwissenheit wird er emblematisch für die unsrige."*³⁷⁶

^{372a} "Der Grâl als Lebens- und Traumziel ist tot, ein erloschenes Signal. An seiner Stelle steht nichts. Leere, ein Riß, durch den es kalt hereinbläst", vgl. Peter von Matt, a.a.O., S. 83, sowie ähnlich Anke Wagemann, a.a.O., S. 253.

³⁷³ Paul Maas, a.a.O., S. 128.

³⁷⁴ Albert von Schindering, a.a.O.

³⁷⁵ Ursula Vogel, a.a.O.

³⁷⁶ Peter von Matt, a.a.O., S. 86.

3. 2. Trevrizents Weg der Belehrung

Auf Parziväls Lebensweg nimmt die Figur Trevrizents, die bereits erwähnt wurde, eine wichtige Stellung ein. Schon in Wolfram von Eschenbachs Werk war er, derjenige, der zur Bildung Parziväls beitrug.

Im Namensregister des *“Roten Ritters”* wird Trevrizent als *“Bruder des Grälskönigs Anfortas, Oheim des TH [Titelhelden] und in der Waldeinsiedelei dessen Lese- und Lebemeister”* (RR, 1000) bezeichnet. Vorgestellt wird er ganz im Sinne seiner Lehrmeisterrolle (RR, I, 19), als Lehrer der enttäuschten und unglücklichen Schülerin Sigûne, die sich in Rückblenden an dessen Unterricht erinnert. An dieser Stelle erfahren wir folgendes über ihn:

“Wäre Munsalvaesche nicht ohnehin ein Kämpfendes Kloster, eine Mönchsburg gewesen, dieser zweite Sohn wäre zum Pfaffen bestimmt worden. In seinem hochgeschlossenen Umhang trug er sich auch so und verlangte geradezu das Unmögliche von einem Kind.” (RR, 199)

Nach Carla Carnevale scheint Trevrizent also nicht als “milder, väterlicher Beichtvater, sondern als strenger, kalter Primarlehrer zu agieren, der seinen Ausstieg aus der Gralsgesellschaft schon ahnt, steht er doch zwischen Weltlichkeit und Gral. Mit seinem Eremitendasein entscheidet er sich letztlich für die Flucht aus beiden Lebenswelten - aus der morbid-asketischen Gralsgesellschaft und aus der sinnesfreudigen Außenwelt”³⁷⁷.

Zwar wird Trevrizent im *“Roten Ritter”* biographisch nicht ausführlich behandelt, aber immerhin wird ersichtlich, daß er zu diesem Zeitpunkt noch kein Eremitendasein führt und bereits vor der Geburt Parziväls die Rolle des Lehrmeisters im Roman einnimmt. Besonders deutlich wird dies aus folgender Textpassage:

“Sie [Herzeloyde] hatte ja Sigûne [...] und lieb sie ihrem Bruder Trevrizent aus, eine Stunde täglich, damit sie lerne, und zwar nicht nur ihren Namen. [...] Sigûne hatte nichts zu lachen, wenn er die Ungeheuer, zu denen sich die Buchstaben unter seinen gepflegten Händen wuchsen, beim Namen nennen sollte. Die Ungeheuer? Das war buchstäblich zu verstehen. Denn er verwandelte die Lettern, um

³⁷⁷ Carla Carnevale, a.a.O., S. 64.

sie einzuprägen, in Wesen nicht von dieser Welt, als da sind; Tritonen, Kentauern, Greife, Hydren, Medusen oder Lemuren. Und am Ende war das Unmögliche daran, was das Einprägen erleichterte. Denn jeder Buchstabe nahm den Leib einer Fabel an, die in keinem Buch geschrieben stand. Trevrizent schien sie aus dem blanken Nichts zu schöpfen. Er hängte sie an einen Kielkropf auf, am Schattenwurf eines X oder am Galgen eines P, und schien sie nach Belieben fortspinnen zu können. Dabei sah er besonders grimmig aus. Wenn er ein Lachen verbiß, so jedenfalls keines, das laut werden durfte. Und so war es ein eigentümliches Wechselbad von Schrecklichem und Erheiterndem, von Undenkbar und doch Möglich, mit dem er die Schülerin stundenweise abschreckte.” (RR, 199)

Wie ersichtlich, empfindet Sigûne Trevrizents Aufbereitung des zu lernenden Stoffes teils als beängstigend, teils als spannend, denn seine “Unterrichtsmethode” sprengt die Grenzen der Phantasie und lenkt hin zu jenen Geschichten, die hinter jeder einzelnen Letter des Alphabets stehen, wie es sich in der “*Fibel*” verdeutlichen wird.

Interessant ist, daß Trevrizent neben Sigûne nicht nur Parzivâl das ABC lehrt, wie wir später noch erfahren werden, sondern auch den übrigen Grâlsmitgliedern, denn:

“die Ritter und Damen dort hinten mußten wenigstens ihre eigenen Namen lesen können [...] sie lebten für den Tag, an dem ihre Namen aufleuchteten auf dem Stein.” (RR, 199)

Durch das Erlernen des Lesens soll nun jedes Mitglied aus der Grâlsgemeinschaft für das “Herunterkommen”, das Verlassen der “verborgenen Höhe” (vgl. RR, 199) gewappnet sein. Die Lese- und Schreibfertigkeit nimmt im “*Roten Ritter*” bezüglich der Stellung des Grâls eine wichtige Rolle ein. Und da Muschg Trevrizent als “Vermittler von simplen Grundschulwissen einsetzt und dadurch die Gralsspähre ihres Zaubers enthebt, sie herabsetzt auf ein minimal notwendiges Ausgangsniveau des Gralspersonals”³⁷⁸, wie es Carla Carnevale formuliert, zeichnet er die von der Gesellschaft unantastbare Lebenswelt des Grâlsvolkes voller Ironie und Inkompetenz auf, die sich in diesem Roman noch als überaus brüchig erweisen wird.

Doch bevor Parzivâl bei Trevrizent in die “Lehre” gehen wird, ist unbestreitbar Gurnemanz sein erster Lehrmeister, der ihn über angemessenes, ritterliches Verhalten

³⁷⁸ Carla Carnevale, a.a.O., S. 63.

aufklärt. Er war es auch, der Parzivâl dazu bewegte, aus moralischer Sicht nicht zuviel zu fragen, um nicht unhöflich zu sein. Auch hatte er Parzivâl gelehrt, ritterliche Gegner zu verschonen. Im Zusammenhang mit einer wiederholten Kritik an dem grausamen Mord an Ithêr erwartet er von Parzivâl künftig ein umsichtigeres Verhalten. Dies äußert sich darin, daß Parzivâl sich als Sieger damit begnügen soll, Sicherheit von dem Besiegten zu nehmen (vgl. RR, 375), und sie am Leben zu lassen. Dies beweist Parzivâl später gleich in den Kämpfen gegen Kingrûn, Clâmidê und Orilus, was belegt, daß Parzivâl lernfähig ist, und den richtigen Weg zu finden versucht.

Die Begegnung Parzivâls mit Trevrizent, beginnt mit dem Kapitel *“Höhle”*, findet in der *“Sündenpredigt”* ihren Höhepunkt und endet mit der *“Fibel”* (RR, III, Kapitel 14-16). Am Tag, als *“Gott für uns gestorben ist”* (der Karfreitag, vgl. RR, 630), wird Parzivâl, dem *“ein Stachel im Herzen”* zu sitzen scheint (vgl. RR, 630), von einer Pilgergruppe zum *“heiligen Mann im Walde”* geschickt, da er dessen *“Rat”* nötig habe (vgl. RR, 630). Die erste Begegnung Parzivâls mit dem mittlerweile als Einsiedler lebendem Trevrizent, *“dem heiligen Mann”*, findet in dessen Höhle statt, in der Parzivâl nach jahrelanger Wanderschaft erschöpft und enttäuscht angelangt. Schließlich begleiten Parzivâl noch immer seine existentielle Unsicherheit und Ziellosigkeit, denn *“wer nicht mehr weiß, wo er her kommt; wer nicht weiß, wo es mit ihm hinaus will: der reitet schnell”* (vgl. RR, 489). Bei seiner Ankunft in der *“Höhle”* begegnet Parzivâl dem *“leeren Blick in den Augen des Einsiedlers”* (vgl. RR, 632). Trevrizents Augen *“schienen dafür aufgetan, unbewegt hereinzulassen, was sie sahen, ohne es durch die Zugabe eines Urteils zu färben”* (vgl. RR, 632).

In diesen Augen soll sich Parzivâl *“einerseits nicht als Spiegelbild erkennen, sie dürfen demnach nicht glänzen, andererseits darf Parzival sich nicht im stumpfen Niemandsland des Blickes, der keine Aussicht auf Selbstfindung bietet, verlieren. Die Funktion Trevrizents beschränkt sich nicht nur auf die eines moralisierenden Didaktikers, sondern er wird für Parzivals Selbstverständnis zum neutralen Medium, in dem sich der Verirrte selbst wieder finden kann”*³⁷⁹, wie es schon Carla Carnevale feststellte. Dabei sind sicherlich nicht nur die Augen Trevrizents für die Ankunft Parzivâls und dessen Sünden offen, sondern auch seine väterliche und umsorgende Art, mit der er Parzivâl aufnimmt,

³⁷⁹ Carla Carnevale, a.a.O., S. 65.

lassen in ihm ein seit seiner Kindheit auf *“Soltâne”* nicht mehr erlebtes Gefühl der Geborgenheit hochkommen:

“Parzivâl hatte aufbrausen wollen, aber der Zorn kam ihm nicht mehr von Herzen. Stille war in ihm, Erschöpfung und eine sanfte Wärme, als hätte er jahrelang darauf gewartet, gescholten zu werden. Ich bin ein Mann, der Sünde hat, sagte er leise.” (RR, 634)

Parzivâl scheint diese fast elterliche Kritik zu genießen, die ihm das Gefühl zurückgibt, von jemanden umsorgt zu werden, dem an seinem Schicksal liegt.

Unterdessen erfährt er von Trevrizent, daß er früher *“auch ein Ritter”* war, heute aber im Unterschied dazu erst *“ein Ritter”* geworden ist (vgl. RR, 636). Auf Parzivâls Unverständnis hin leitet Trevrizent dessen Heilungsprozeß ein:

“Ihr seid ja auch ein Dümmling, oder wieder auf dem besten Weg dazu. Jetzt müssen wir nur noch wissen, was für ein Sünder Ihr seid, dann haben wir das Größte hinter uns. Dann fängt die feinere Arbeit an [...] Fragt nur immerzu, hörte er sagen, Ihr werdet Antwort kriegen, wenn Ihr so weit seid, daß Ihr sie versteht, und dann werdet Ihr sie nicht mehr brauchen. Steckt Ihr schon im Bußgewand?” (RR, 636)

Schließlich nähert sich Trevrizent Parzivâl und berührt den Neffen, was eine unerwartete Reaktion auslöst:

“Der Mann hob seine Hand und legte sie auf Parzivâls Schulter; dann begann er diese fast unmerklich nach der Seite zu ziehen und stützte zugleich mit der anderen Hand den Brustkorb ab. Die Berührung war leicht und bestimmt; er zog da an einem Muskel und gestattete dort einem andern sich zu heben mit leichtem Nachdruck. Ihr tragt zu schwer, sagte der Mann. Parzivâl wollte lächeln; da schossen ihm helle Tränen in die Augen, und er bedeckte sie mit beiden Händen. Ein übermächtiges Weinen stieg aus der Tiefe der Eingeweide und zerriß ihm den Mund.” (RR, 636)

Der Grund für Parzivâls Tränenausbruch scheint sein enormes Defizit an körperlicher Nähe zu sein. Mit bewältigten Fehlern kann man weiterleben, aber ignorierte fallen eines Tages auf den, der sie begangen hat, zurück. Parzivâl lernt bei Trevrizent, mit seiner Sündenlast zu leben, indem er offen durch die Augen des Einsiedlers blicken

kann. Muschg selbst legt die Stellung Trevrizents für Parziväl folgendermaßen offen dar:

“Trevrizent ist kein Priester. Aber er ist etwas für Wolfram Wichtigeres: ein Verwandter. Der Eremit übernimmt das Leid des Neffen, um es ihm durch spezielle Methoden der Bewußtmachung (wie er schon bei Sigune unternommen hat) in exemplarischer Form (z.B. durch folgende Abhandlungen über die sieben Todsünden) erneut zu präsentieren. Indem sich Trevrizent der Vergehen seines Neffen annimmt, ‘erfährt’ Parzival diese Verwandtschaft, wodurch er nach dieser Erfahrung seines siechenden Onkels Anfortas diesem die richtige Frage stellt: Oheim, was tut dir weh? Die Erfahrung des eigenen Leides sensibilisiert für das Leid der anderen.” (HwfE, 134)

Trevrizent erkennt sofort Parziväls gestörten Zustand, und beschließt über seine Sünden zu reden, damit ihm “warm” werde, da er in seinem elendigen Zustand eigentlich frieren müßte (vgl. RR, 633).

Nach einem asketischen Essen aus Wasser und Rohkost, das beim Schlucken “so gut wie gekocht und mit Liebe zubereitet” (RR, 637) schmeckt, endet die erste Begegnung der Verwandten Parziväl und Trevrizent. Darauf folgt das Kapitel der “Sündenpredigt”, in dem die sieben Todsünden behandelt werden (RR, III, 15). Erwähnt werden sollte, daß Parziväl bereits vor Trevrizent von Liâze über Sünden aufgeklärt wurde (RR, 407). Allerdings war er damals noch nicht im Stande, sie zu verstehen. Dies gelingt ihm erst durch Trevrizents Schilderungen.

Trevrizent leitet seine Sündenpredigt ein, in der er seinem Besucher Parziväl mit folgenden Worten “einheizt”:

“Wenn man geweint hat, will man sich aussprechen, früher oder später, und lieber früher, solange das Innere noch flüssig und warm ist. Daraus wird nichts. Jetzt redet nur einer, das bin ich. Und Ihr müßt lernen, Eure Sünden kalt zu genießen [...] Das ist eine harte Prüfung, die ich Euch für eure Sünden auferlege. Denn ich will von Eurer Sünde reden, von gar nichts anderm [...] Gegen den Wind sollt Ihr nicht pissen. Das ist auch eine Sünde, aber sie straft sich selbst. Für Eure übrigen Sünden strafe ich Euch einstweilen durch Reden. Das wird nicht lustig für Euch. Tragt’s in ritterlicher Demut.” (RR, 638)

Danach folgt die Aufzählung der Sieben Todsünden. Ihre Abhandlung beginnt im Anschluß an das Gegenteil der oben genannten “ritterlichen Demut”, mit der Parziväl

reagieren soll, mit der "SUPERBIA" (RR, 638), Hochmut, aber auch Hoffart genannt. Allerdings reicht der "antonyme Kontrast" Muschgs anscheinend nicht aus, "um die erste Todsünde zunächst zu vernachlässigen und sich der 'kleinsten und häßlichsten' zu nähern, der des Geizes - AVARITIAE"³⁸⁰. Die zweite Todsünde, die Avaritia hieß, für Trevrizent früher Geiz, später Habsucht und neuerdings *"gerechter Vorteil, Wohlverdiente Errungenschaft, Billiger Gewinnst und dergleichen. Für ihn ist sie die allgemeinste Todsünde, und die gemeinste, denn sie macht alles, was sie anfaßt, niedrig wie sie selbst; sie hat keine Art"* (RR, 639). Mit diesen Worten kritisiert Trevrizent eindeutig das Lähelinsche Wesen und den dekadenten Ritterstand dem er Folgendes entgegenstellt:

"Ein Ritter aber ist, der kein geiziges Leben führt! Er verschwendet seine Lanzen und muß auch sein Herz verschwenden. Denn wahrlich, die ihr Leben nicht können verlieren, die werden's nicht gewinnen und nichts Lebendiges auf die Welt setzen. Der Geiz tötet ihre Seele, die sie schon zu Lebzeiten auf sicher haben wollen und im Fäustchen; ist's ihnen aber gelungen, haben sie kein Leben mehr übrig, zu genießen, was sie rafften und haben. Denn was man hat, das genießt man nicht; darin liegt nicht nur die Sünde der Avaritiae, sondern auch ihre Torheit." (RR, 640)

In der dritten und nächsten Todsünde, der GULA, kritisiert Trevrizent die Völlerei, die er aber eher als unerheblich und nur als eine Tochter und Abart der vorigen Habsucht deutet (vgl. RR, 640). Trevrizents Devise lautet für diesen Fall: *"Haben, als hätte man nicht, das ist die eine Seite ritterlicher Lebensart; die andere aber ist, nicht haben, als hätte man"* (RR, 640). Weiter setzt Trevrizent der Völlerei seine eigene Lebensweise entgegen, die er folgendermaßen beschreibt: *"wir lassen uns Knollen und Wurzeln gefallen, weil wir, wenn wir überhaupt genießen sollen, alles müssen genießen lernen"* (RR, 640). Dabei geht es Trevrizent allerdings nicht "um die radikale Ablehnung aller Lebensgenüsse, um aufgezwungene Selbstkasteiung, sondern darum, sich auf reduzierte Grundbedürfnisse zu besinnen, die helfen, die Seele zu öffnen"³⁸¹. Und gerade da dieses "Heilfasten die Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit unterstützt",

³⁸⁰ Carla Carnevale, a.a.O., S. 67.

³⁸¹ Ebd., S. 67-68.

befindet Carla Carnevale weiterhin, wird es “in unseren Tagen der grenzlosen materiellen Übersättigung von vielen Menschen wieder regelmäßig genützt”³⁸². Und so scheint es auch bei Parziväl zu wirken.

Als vierte Todsünde definiert Trevrizent die INVIDIA, den “*Neid und die Mißgunst*”, oder klarer ausgedrückt, die “*Todsünde des rechnenden Vergleichs*” (vgl. RR, 641). Allerdings erkennt Trevrizent in der INVIDIA noch eine Aussicht, während er in der Habsucht keine mehr sieht, denn:

“der Neid kann geradezu der Vater der Liebe werden, wenn er sich überwunden hat, und am Ende damit leben kann, daß er den besseren womöglich gar nicht zu überwinden braucht [...] Wer die Energie, die in einem wohlbegründetem Neid steckt [...], freizulassen und in Tüchtigkeit zu verkehren versteht, aus dem kann noch etwas werden. Er hat eine Chance, zu bemerken, daß er nicht wie die anderen werden muß, sondern wie er selbst. Dann aber kann er den Neid entbehren. Über diese Todsünde wollen wir also mit uns reden lassen, wir Ritter.”
(RR, 641)

Die fünfte Todsünde ist die LUXURIA, die Wollust, die sich auf dem weitem “*Feld der Ehre und Unehre*” bewegt (vgl. RR, 641). Trevrizent zufolge dienen Ritter um die Gunst der Damen, dürfen dabei aber keineswegs auf deren belohnende Vergeltung rechnen. Für ihn ist eine Frau “*wie der Himmel, der kann regnen lassen oder strahlen, aber mit ihm rechnen dürft Ihr nicht*” (vgl. RR, 641). Er sieht in ihr auch keine direkte Todsünde, denn:

“Gott hat Mann und Frau ja wohl nicht dafür geschaffen, daß sie den Unterschied, wenn sie ihn gehörig gewürdigt haben, nicht auch genießen, ohne dem Genuß Schimpf und Schande zuzuhängen. Es muß eine Art haben, gewiß, aber ohne ein gutes Teil Unart ist auch keine Freude bei der Art.”
(RR, 642)

Danach kehrt Trevrizent zur ersten Todsünde, der SUPERBIA, dem “*schwersten Fall*” zurück. Trevrizent hatte sie zu Beginn dieser Predigt lediglich als Gegensatz zur Demut genannt, doch jetzt weist er darauf hin, daß man Hochmut nicht mit gesundem Stolz

³⁸² Carla Carnevale, a.a.O., S. 68.

verwechseln dürfe, denn *“da [Gott] uns nach Seinem Bild geschaffen hat, ist ein Jammerbild ja wohl nicht eben das, was wir Ihm bieten sollen”* (RR, 643).

Trevrizent rät Parziväl für seinen Ritterberuf diesbezüglich Folgendes:

“Wer die Schwachen will schützen, der darf weder ein Schwächling noch ein Schwachkopf sein, sondern kraftvoll in seinem Beruf. Die Kraft dazu aber gewinnt Ihr nicht, wenn Ihr Eure Schwäche prügelt oder hätschelt, sondern ehrenhaft anerkennt. Das ist die wahre Demut, und von denen, die sie mit Eitelkeit und Hoffart verwechseln, sollt Ihr Euch nicht vergelstern lassen.” (RR, 644)

Parziväl erkennt sein fehlerhaftes Verhalten und beginnt erneut zu weinen. Aber Trevrizent beruhigt Parziväl sofort mit der Einsicht:

“Gott will Sein Spiel mit Euch haben, sonst hätte Er Euch zum Tierlein werden lassen, das nur seine vorgebahnte Straße gehen kann. Und doch hat Er Euch frei geschaffen für Euren eigenen Weg. Und ich will meinen, damit habe Er einen lustigen Zweck verfolgt und wolle Seine Unterhaltung an Euch haben als Seinem Probierstein, damit Er erlebe, welchen Gebrauch sich von Seiner Gottesfreiheit machen läßt, da mit Ihm in Seiner Allmacht sonst ja wohl nicht mehr allzu viel des Überraschenden begegnet. Nehmt ruhig an, und getröstet Euch daran, daß Ihr Gottes Angel seid, die Er ausgeworfen haben will in den See der Ungewißheit, damit Ihr Ihm darin etwas Apartes fischt.” (RR, 644-645)

Weiterhin rät Trevrizent, der Parziväl seinen Glauben und sein Vertrauen in Gott zurückzugeben versucht, Folgendes für seinen weiteren Lebensverlauf:

“[Gott] hat Euch schön und stark gemacht zum Zeichen Seiner Leichtigkeit; also müßt Ihr Euch das Schwere auch schmecken lassen und von dem Vielen, das Ihr empfangen habt, viel abgeben können; denn glaubt doch nicht, daß Ihr damit Gottes Vorrat in Euch erschöpft! Rechnet nicht mit Eurem Glück, wie ein Krämer, sondern macht es! Und nennt es dann auch so, wenn es anders aussieht als ein Glück, ja wie sein Gegenteil! [...] Schöpft Mut zu Eurer Würde, und wenn ein Esel Euren Mut Hochmut nennen und ihn zur Sünde schlagen will: gebt Eurer Angst und Sorge den Abschied und laßt Euren Atem das Lachen Gottes einfangen, auf daß Euch darin das Lüftchen des heiligen Geistes entgegenwehe, und das weht ja aus allen Ecken und Enden, auch den geringsten. Laßt dieses Lachen Eure Wege begleiten, wo sie auch hin führen: gehen aber dürft Ihr sie selbst!” (RR, 645)

Auf diese Weise versucht Trevrizent Parzivâl behutsam an sein Gottverständnis hernazuführen, das im "merkwürdigen Widerspruch zu seiner anfangs vertretenen, grundsätzlichen Position der mittelalterlich-christlichen Glaubenslehre"³⁸³ steht, wie es Anke Wagemann hervorhebt.

Erst nach diesen Abschweifungen, die später Parzivâls Lebensweg entscheiden werden und seinen Glauben an Gott stärken, kehrt Trevrizent zu den letzten beiden Todsünden zurück. Die sechste der Todsünden erklärt Trevrizent für eine Nebensünde. Es handelt sich um IRA, den Zorn. Er weist Parzivâl darauf hin, daß er mit seinem "*Zörnlein den Zorn Gottes über Gebühr reizen*" könnte (vgl. RR, 646). Weiterhin rät er ihm:

"Ein zorniger Mitspieler spielt schlecht, Gott erwartet einen besseren, und wenn Ihr Ihn nicht anöden wollt, müßt Ihr Euren Zorn wieder fahren lassen können wie einen Furz. Denn er ist auch nicht mehr als schlechte Luft in Eurem Leib und kommt davon, daß Ihr Euch aufgeblasen habt."
(RR, 646)

Die siebte und letzte der Todsünden, die eigentlich für Trevrizent gar keine rechte Todsünde ist, ist die ACCIDIA, der "*Müßiggang oder die Faulheit*" (vgl. RR, 646). Für Trevrizent handelt es sich dabei eher um einen förderlichen Zustand, wenn man sich übernommen haben sollte. Und Parzivâl soll sie sich von den "*Pfaffen, die sich auf den Müßiggang so wundersam verstehen*" am allerwenigsten anschwärzen lassen (vgl. RR, 646).

Wie sich an den schulmeisterischen und moralisierenden Ausführungen der Todsünden von seitens Trevrizent gezeigt hat, gehört seine Unterweisung sicherlich zu den eigenwilligsten Schöpfungen des Schweizer Autoren. Muschg selbst vertritt die Ansicht, daß schon Wolframs Einsiedler an sich ein "Nichtgeistlicher" ohne jegliche "Vollmacht zur Absolution" gewesen sei (vgl. HwFE, 23).

Trevrizent zürnt alleine den auf ihren Vorteil bedachten Menschen, die nie aus Selbstlosigkeit handeln, sondern für alles im Leben ihren Lohn einfordern und kritisiert damit eindeutig den zeitgenössischen Ritterstand und die Geistlichkeit. Dabei wirft

³⁸³ Anke Wagemann, a.a.O., S. 226.

Carla Carnevale die Farge auf, wieviel von diesen sündhaften Verhaltensweisen auf Parzivâl zutreffen:

*“Kann Parzival ebenfalls nur nehmen statt geben? Denken wir an seinen Überfall auf Jeschute, die er vergewaltigte, Ring und Brosche raubte, sich bei ihr satt aß, um danach einfach zu verschwinden, so mögen Trevrizents angeführte Todsünden ihre Berechtigung haben. Denkt man aber an Parzivals Beziehung zu seiner Gattin Condwir amurs, mit wieviel mehr an Einfühlungsvermögen, Zurückhaltung und selbstloser Liebe Parzival ihr begegnet, so scheint er aus den vorhergegangenen Beziehungen zu Frauen gelernt zu haben, und daher treffen diese Todsünden für ihn nicht mehr zu. Der Einsiedler beharrt auf seinen Ausführungen, da es nicht um das gebesserte Verhalten Parzivals geht, sondern um seine begangenen Sünden.”*³⁸⁴

Mit der Ausführung der sieben Todsünden, die sich nicht mehr nach dem biblischen Vorbild richten, sondern sich eher wie zeitgenössische Ratschläge eines weisen Menschen gestalten, wird dem *“Roten Ritter”* einerseits das Religiöse ausgetrieben, andererseits aber ins Fleischliche eingepflegt. Denn Peter Rüdi behauptet, daß besonders die Stellen im Exkurs über die sieben Todsünden, in denen Muschg “einem christlichen Kontext einen humanen Gegensinn unterschiebt”³⁸⁵ besonders ertragreich sind, da aus ihnen eine eigentlich “umgekehrte Morallehre wird, eine humane Sittenlehre gegen den christlichen Buchstaben”³⁸⁶.

Als sich Trevrizent der Langsamkeit seiner Ausführungen bewußt wird: *“Ich rede gern, ich hab’s Euch angedroht”* (RR, 645), ist Parzivâl mittlerweile bereits eingeknickt und erwacht erst, als Trevrizent ihm vom Ursprung des Grâls berichten will. Er versichert dem Parzivâl, ihm am nächsten Tag *“ein Büchlein”* (RR, 647) zu geben, in dem geschrieben steht, *“was man wissen kann vom Grâl”* (RR, 647). Als der Einsiedler erfährt, daß Parzivâl nicht lesen kann, scheint er entsetzt zu sein:

³⁸⁴ Carla Carnevale, a.a.O., S. 67.

³⁸⁵ Peter Rüdi, a.a.O.

³⁸⁶ Vgl. ebd.

“Ihr könnt nicht lesen? Jetzt scherzt Ihr aber doch, junger Mann. Da hört der Spaß auf, da vergeht er sogar dem lieben Gott. Wozu glaubt ihr, daß er uns sein Werk in doppelter Gestalt hat überantwortet, einmal als Kreatur, und einmal als Buch? Glaubte Ihr, wer das Eine lesen könne, dem sei das Studieren des Anderen erlassen?” (RR, 647)

Der Ärger Trevrizents über Parzivâls Analphabetismus, richtet sich anschließend insbesondere gegen die Pfaffen:

“Geschriebenes lesen sei nicht die Art der Ritter, habt Ihr gehört? Ja, das sind mir die rechten Pfaffensprüche; fehlte nur, daß ein tüchtiger Ritter sie nachbetete! Die geistlichen Brüder möchten es wohl so einrichten, daß das Lesen ihrer Sorte vorbehalten bleibe, damit sie auch Gewalt haben über die einzige Leseart der Welt. Wer nicht lesen kann, junger Herr, dem schreiben die Pfaffen ihre Todsünden vor! “
(RR, 647)

Mit diesen Worten wird ohne Zweifel der Klerus “und die kritiklose Übernahme der Indoktrination von oben”³⁸⁷ kritisiert. Jedoch richten sich Carla Carnevales Ansicht nach die Worte “nicht allein gegen die autoritäre Manipulation durch die Kirche, sondern auch gegen all jene, die diese Manipulation still hinnehmen”³⁸⁸. Parzivâl muß lernen, es nicht mehr still hinzunehmen. Was ihn letztlich lernwillig macht, ist die Affinität zwischen dem zu Lernenden und dem Grâl, so eifert Trevrizent weiter:

“Ihr könnt nicht lesen und wollt den Grâl suchen! Dann wißt: Der Grâl ruft durch die Schrift, die auf ihm erscheint. Er ist selbst nichts anderes als ein Stück Schrift, das wie ein Stein vom Himmel gefallen ist. Und wer es hüten will, der muß sich selber hüten, sonst fällt ihm der Stein auf den Kopf, und die Schrift, die er nicht kennt, auf die Seele und macht sie platt.”
(RR, 648)

Und gerade dies ist bereits mit Parzivâl passiert, er wurde berufen, erkannte seine Aufgabe nicht und kämpft nun damit, die erdrückte Seele mit dem Hauch des Lebens zu füllen. Sein Onkel hilft ihm dabei und beginnt, wie schon bei Sigûne, mit dem ABC, wobei das Erlernen der Buchstaben zunächst im wörtlichen Sinne zu verstehen ist, denn Trevrizent will Parzivâl nicht nur das Lesen beibringen:

³⁸⁷ Carla Carnevale, a.a.O., S. 68.

³⁸⁸ Ebd., S. 68.

“Zu jedem [Buchstaben] will ich Euch etwas vorschreiben, was Ihr Wissen müßt, über mich und über Euch, über das Leben und über den Gräl. Und will Euch nicht nur lesen lernen, sondern auch recht fragen.”
(RR, 649)

Mit diesen Worten möchte Trevrizent Parziväl eindeutig auch für das Leben schulen. Die Gründe für Parziväls ausgiebige Belehrung von Trevrizent sieht Anke Wagemann dabei in der Tatsache, daß der Gräl einerseits ein “Kommunikationsmedium ist, das seine Botschaften und Befehle schriftlich formuliert”³⁸⁹, und andererseits “entkräftet er das Vorurteil, daß Lesen und Schreiben eines Ritters unwürdig sei, da die Wirklichkeit ohne die Kenntnis der Schrift nicht adäquat erkannt und benannt werden könne. Ihr Sinn bleibe dem Analphabeten verschlossen. Zudem bestehe die Gefahr des Betrugs in materieller Hinsicht durch die Krämer, in geistiger Hinsicht durch die gebildeten ‘Pfaffen’ die dem Lesekundigen ihre dogmatische Interpretation der Welt aufzwingen können”³⁹⁰

Erst mit der Lese-Fibel Trevrizents beginnt die eigentliche Selbstfindung Parziväls. Das gesamte Alphabet wird durch Initialen präsentiert, die auch graphisch an entsprechender Stelle des Romans abgebildet sind (vgl. RR, 650-658). An diesen Initialen hängen stabreimende Begriffe, die sich auf Parziväl selbst beziehen, der so einen Ausschnitt seiner Persönlichkeit präsentiert bekommt. Es erheben sich, wundersam gezeichnete “Symbole aus dem Buch: die 26 Buchstaben des Alphabets als Initialen, gestaltet mit reicher Ornamentik, mit sich paarenden Menschen, als Legosteine oder Tierzeichnungen, und immer die entsprechenden Erläuterungen für Parziväls Erkenntnisgewinn stabreimend bzw. wortspielerisch darangeheftet”³⁹¹.

Carla Carnevale stellt mit Recht fest, daß Trevrizent die Sprache dabei phantasievoll über drei Ebenen vermittelt: erstens formal durch das “Schreibenlassen der Buchstaben”, zweitens “intellektuell, indem er aus jeder Initiale eine Geschichte entstehen läßt” und letztens “plastisch, indem er Anfangsbuchstaben zu Figuren und Gegenständen formt”³⁹².

³⁸⁹ Anke Wagemann, a.a.O., S. 225.

³⁹⁰ Ebd., S. 225.

³⁹¹ Carla Carnevale, a.a.O., S. 69.

³⁹² Ebd., S. 63.

Es sollen lediglich exemplarisch drei der bedeutungstragenden Buchstaben herausgegriffen werden. Einer davon ist der Buchstabe "P", der auch die Initiale des Helden darstellt:

"Parzivâl – pflichtvergessen? Platztest nach Munsalvaesche, pralltest zurück? Pfiffst auf die Pein im Purpur, den Paten im Pelz? Den Polarfuchs, mit dem Pfeil im Pfriem? Penntest in Polster und Pfühl? Prächtig, Pfuscher! Perpelex statt passioniert, du Popel im Panzer! Putz dich, Pfingstochse, pack dich, Pinsel!" (RR, 654)

In diesen Worten beschreibt Muschg wortgewaltig und treffsicher das Fehlverhalten des "Popel" Parzivâls, der auf die Leiden des Onkels "pfiff" und der, anstatt zu fragen, alles verpfutschte und es sich lediglich auf der Grâlsburg gutgehen ließ in "Polster und Pfühl". Er bekommt nun zu lesen, warum er scheiterte.

Nach der Auffrischung der Vergangenheit und seinen fehlerhaften Taten, wendet sich Trevrizent langsam den Ratschlägen für Parzivâls Zukunft zu. Beispielhaft dafür ist das "W", denn dazu heißt es:

"Wandere weiter im Widerspruch. Weißt du den Weg nicht, Wäleise, wähle den wirklichsten. Weise wandle ihn, so wandelt er dich. Wirke im Wandel den Wert. Halte dem Wechsel Wort. Wende zum Wunder die Wunden. Immer weniger werde. Werde dein Weg. (Und wirb wieder um dein Weib)." (RR, 657)

Deutlich wird an dieser Ausführung, daß es nicht Muschgs Absicht ist, Parzivâls Läuterungsprozeß in eine ähnliche heilsgeschichtliche Dimension zu stellen, wie es bei Wolfram geschehen ist.

Ein anderer bedeutender Buchstabe in Trevrizents Fibel ist der letzte und abschließende Buchstabe des Alphabets, "Z", der als Initiale in Form einer aufrecht knieenden Frau, die einen Arm gerade ausstreckt, gestaltet ist:

"Zweifel zähmt die Verzweiflung, wie das zarte Gift der Zerstörung. Zweifel zeigt sich dem Herzen zugeboren [...] Zuflucht suche nie bei den Zweifellosen! [...] Wir zwei sind ziemlich am Ziel. Zieh mit Gott, Zauberlehrling. Zimmere dir selbst Zentrum und Zelle. Zuträgliche Zwiefalt wünsch ich deiner Einfalt. Zucht gibt's nur zu zweit, wie zufriedene Unzucht." (RR, 658)

Mit diesem letzten Buchstaben des Alphabets kommt Trevrizent zum Abschluß seiner Ausführungen.

Das wichtigste an diesem Alphabetisierungsprozeß ist, daß die „Heilung“ Parzivâls bei Muschg nicht nach „augustinischem Vorbild durch Buße und Beichte, sondern durch das Aneignen von Wissen um sich selbst und um sein Verhältnis zu den anderen“³⁹³ geschieht, wie es Carla Carnevale feststellt. Denn bei Muschg beherzigt Parzivâl in „Trevrizents Höhle das Alphabet statt der christlichen Vermahnung, die ihm Wolfram dort gedeihen läßt“ (HwſE, 70), wie er es selbst erklärt. Die eigentliche Beichte beschränkt sich auf die ersten Worte Parzivâls bei seiner Ankunft in Trevrizents Höhle: *„Ich bin ein Mann, der Sünde hat“* (RR, 634). Alles weitere wird von Trevrizent ausgesprochen und erklärt. Die „direkte Konfrontation mit den eigenen Sünden“³⁹⁴ muß Parzivâl mit dem Alphabet des Onkels, dessen Wörtern, Sätzen und Stabreimen, die mit ihm und seinen Verwandten zu tun haben, verarbeiten.

Und auch wenn dieses ABC-Lernspiel Trevrizents auf den ersten Blick banal und allein auf das spielerische Moment reduziert wirken sollte, so ergibt die Rolle Trevrizents bei der Analyse des Textes das Bild eines „Psychotherapeuten“, der mit „provozierendem, herausforderndem Gehabe, eine präzise Absicht verfolgt: den ‘Patienten’ zu sich selbst zu führen, ihm seine Fehler und Kommunikationsschwierigkeiten mit den anderen durch die Angabe eines simplen Anfangsbuchstaben mit Stabreimgeschichten als ‘Beipacktext’ ins Bewußtsein zu rücken“³⁹⁵.

Mit Trevrizents Auftrag an Parzivâl, auf seinem weiteren Weg nun diejenigen „Wunden“ zu schließen, für die er verantwortlich sei, sind nicht nur die Verletzungen seiner Mitmenschen, sondern auch seine eigenen gemeint. Nach Anke Wagemann bedeutet eine stärkere „Sensibilität für die Brüchigkeit der Welt zu entwickeln“ auch, „diesen Zwiespalt (mit)leidend nachzuvollziehen. Hierzu gehört die bewußte Einkleidung als ‘Roter Ritter’ [RR, 661], weil Parzivâl nun weiß, daß eine innere Haltung unabhängig von äußerlichen Attributen existieren kann. Insofern geht der

³⁹³ Carla Carnevale, a.a.O., S. 69.

³⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 69.

³⁹⁵ Ebd., S. 65.

Antagonismus der Welt auch mitten durch ihn hindurch, sein Name hat sich für ihn selbst als Programm gestaltet”³⁹⁶. Dieser Analyse schließen wir uns an.

Muschg läßt seinen Grälsucher sein Leben noch einmal beginnen, indem er die entscheidenden Situationen seines Lebens mit einem nunmehr geschärften Bewußtsein noch einmal durchläuft. Parzivâl lernt als ABC-Schüler die Welt neu kennen, denn nun erfährt er sie zu buchstabieren und reitet lesend durch die Welt. Nun endlich kann Parzivâl der Leser sagen: *“das steht nicht in meinem Text”* (RR, 667) und ich *“brauche meine eigene Brille”* (RR, 667). Die Prozesse des Lesens und Schreibens dienen eindeutig dazu, “den Riß in allen Dingen wahrzunehmen und durch ihn hindurchzuschreiten”³⁹⁷. Sobald dies bewerkstelligt ist, erkennt Parzivâl, daß die Erde *“im Inneren ja auch nichts anderes war als ein Buch”* (RR, 663), das von der Natur selbst gelesen wird. Albrecht Classens Ansicht nach entzieht sich hierbei dem kritischen Denker der “Schöpfungsprozeß”, vielmehr ist der “bewußtlose Leser aufgerufen, das Sein im Leseakt neu zu konstituieren”³⁹⁸, eine nicht-Wolframsche Haltung.

An dem alphabetisierten Parzivâl wird die Grälsbotin Kundry schließlich die Aufforderung richten: *“Schreib ins Reine alles, was da leibt, lebt und leidet”* (RR, 826). Lesen und Schreiben geben ihm “die Chance zu einem neuen, lebensnäheren Anfang”³⁹⁹. Denn durch seine Alphabetisierung ist Parzivâl Sabine Obermaier zufolge zu “einer neuzeitlichen Figur geworden”, die ebenso wie ihr Antipode Lähelîn eine “dynamische Figur” ist, deren Weg aus dem “Mittelalter in die Neuzeit” führt⁴⁰⁰. Der Lese- und Schreibeprozess ist dazu nötig, damit der verzweifelte Held Parzivâl “über das wahre Buch, nämlich das Buch der Bücher aufgeklärt” wird, das notwendig sei, “um auch das Buch der Natur zu begreifen. Beide Texte lassen sich nur dann miteinander vereinbaren, wenn man den daraus resultierenden Zweifel akzeptiert und erkennt, daß der geistige Zwiespalt aus der Schrift erwächst, weil sie sowohl das Wahre als auch das Falsche verkündet”⁴⁰¹, wie es Albrecht Classen deutet. In dieser Weise sei nämlich der Grâl zu verstehen: *“Der Grâl ruft durch die Schrift, die auf ihm erscheint. Er ist selbst*

³⁹⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 229.

³⁹⁷ Albrecht Classen: *Seinskonstitution im Leseakt*, a.a.O., S. 320.

³⁹⁸ Ebd., S. 320.

³⁹⁹ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 467.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., 477.

⁴⁰¹ Albrecht Classen: *Seinskonstitution im Leseakt*, a.a.O., S. 319.

nichts anderes als ein Stück Schrift, das wie ein Stein vom Himmel gefallen ist” (RR, 648). Das Lesen wird im Roman folgendermaßen gerechtfertigt: *“Eben dazu müßt Ihr lesen können: damit Ihr es am Ende erst recht nicht mehr wißt, aber wissen könnt, wann Ihr es nicht mehr zu wissen braucht”* (RR, 649).

Ein letztes mal treffen wir Trevrizent im *“Roten Ritter”* (Buch IV, Kapitel 9-10, 19) an, als Parzivâl nach seinem Grâlskönigtum in Begleitung eines Ritters zur Höhle des Einsiedlers zurückkehrt, der auf die Knie fällt, als er erfährt, daß sein Schüler zum Grâlskönig berufen wurde. Der Neffe hilft ihm hoch und bemerkt:

“‘Du bist schwerer [...] das ist die Last der Sünde, die du mir abgenommen hast. Gib sie mir wieder her.’ - ‘Du kannst sie wohl tragen!’ lachte Trevrizent.”
(RR, 854)

Parzivâl erwiderte darauf, daß er es nur ihm zu verdanken habe, mit seinen Sünden leben zu können, und spielt auf die Todsünden, die der Onkel ihm erläutert hatte, an: *“ich wäre wohl nie nach Munsalvaesche gekommen, wenn ich’s nicht mit der ‘Avaritia’ gehalten hätte. Ich mußte den Grâl haben, um jeden Preis”* (RR, 854). Mit dieser Bemerkung werden die Todsünden aus ihrem verachteten Sündendasein in ein lebensnotwendiges und lebensbestimmendes Licht gerückt. Sie verlieren an Schrecken und gewinnen an gesunder Nützlichkeit. Auf diese Weise haucht Muschg seinen Figuren *“trotz seiner engen Anlehnung an Wolfram”* jenes Leben ein, *“das sie zu Menschen unserer Zeit macht und mit unserer Empfindungswelt macht; und das, obwohl sie im ‘Roten Ritter’ dem Mittelalter (wenn auch mit Anspielungen auf moderne neuzeitliche Errungenschaften) verhaftet bleiben”*⁴⁰².

Die Frage, ob Muschg aus dem *“religiösen Unterweiser und Grals-Ratgeber Trevrizent einen Zenmeister und Therapeuten”* und aus Parzivâl einen *“Gestörten”*⁴⁰³ entwickelt hat, wie es Holger Noltze behauptet, ist umstritten. Jedoch ist der Therapiebegriff⁴⁰⁴ dem Muschg-Jargon nicht fremd. Dagegen spricht allerdings, daß sich Parzivâl bei seinem Lehrmeister Trevrizent eindeutig keiner Analyse oder Psychotherapie

⁴⁰² Carla Carnevale, a.a.O., S. 72.

⁴⁰³ Vgl. Holger Noltze, a.a.O.

⁴⁰⁴ Muschgs Frankfurter Vorlesungen von 1980 tragen wie bereits erwähnt, den Titel *“Literatur als Therapie?”*, a.a.O.

unterzieht, auch "wenn es um 'Heilung' geht"⁴⁰⁵, wie es Paul Maas feststellt und doppelt belegt:

*"Zunächst einmal textintern: die beiden Meister unterweisen ihn nicht, wie im 'Parzival' Wolframs in weltlich-ritterlichen und dann in religiösen Dingen, sondern bereits Gurnemanz lehrt ihn bei Muschg 'Mores', das sind äußerlich gesehen die ritterlichen 'Tugenden', in Wirklichkeit aber ist es ein 'Seinsmodus' frei nach Erich Fromm, eine Einführung in die Gegensätzlichkeit der Werte, ein Spaziergang durch die paradoxe Struktur unserer Welt. Trevrizent, 'der Unscheinbare', wird gleich als 'heiliger Mann' identifiziert, der sich durch den 'leeren Blick' charakterisiert, und der Parzival über die typischen Stufen des Zen-Buddhismus (Vertrauen, Zweifel, Entschlossenheit) zur 'Erleuchtung' führt. Als gute Zen-Meister benutzen beide die Methodes des 'Koans', einer rätselhaften, oft absurden Aufforderung, die den Schüler an die Grenzen der Vernunft bringen soll."*⁴⁰⁶

Dabei sieht Paul Maas die Begründung für die östliche Dimension der Interpretation des Gräls bei Muschg in dessen jahrelanger Beschäftigung mit der Kultur Japans.⁴⁰⁷

3. 3. Artûs- und Grälsgesellschaft

Eine andere, wichtige Bedeutung um die Konstellation um den Helden, stellen die Gesellschaftsdarstellungen im "Roten Ritter" dar, die besonders die aktuellen Zeitbezüge verdeutlichen. Denn Muschg baut die bereits bei Wolfram von Eschenbach vorhandenen Gesellschaftsstrukturen und -konstellationen weiter aus, so daß es dem Rezipienten möglich ist, seine eigene Epoche wiedergespiegelt zu sehen.

Um dies konkreter darstellen zu können, werden im Folgenden die zwei am stärksten etablierten Gesellschaften untersucht. Dabei handelt es sich zunächst um die Artûsgesellschaft der Tafelrunde, "schön codiert für einen Unerfahrenen, eine Exklusivgesellschaft, die auf Turniere und Äußerlichkeiten aus ist, und in der man sich bewähren soll"⁴⁰⁸. Daneben existiert die Grälsgesellschaft, die Maas zufolge "ein

⁴⁰⁵ Vgl. Paul Maas, a.a.O., S. 126-127.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 127.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S. 128.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 125.

hermetischer Verein mit sibyllinischen Informationen, [...] lokalisierbar auf Munsalvaesche⁴⁰⁹, ist.

Anhand dieser zwei Gesellschaften soll nun aufgedeckt werden, wie Muschg seinen aktuellen Gesellschaftskritiken Ausdruck verleiht. Denn für Muschg bestimmt die Welt des Rittertums nicht mehr wie bei Wolfram den geistigen Gehalt der eigenen Epoche⁴¹⁰.

Anton Krättli zufolge ist das Rittertum nämlich "eine Lebensform, die einer längst vergangenen Zeit das Gepräge gegeben hat, ein Modell also, mit dem er spielen kann"⁴¹¹.

Die sozialgeschichtlichen Verhältnisse für sein Spielschema im "Roten Ritter" stellt Muschg selbst hervor, wenn er davon spricht, daß der Ritterstand;

"um 1200 fast abgewirtschaftet, war auf dem Auszug der Weltgeschichte [...] Der alte feudale Grund- und Kleinadel - also das Rittertum der Romane - spielte in diesen weltgeschichtlichen Prozessen eine Statistenrolle [...] Die kleineren Herren mußten 'Raubritter' werden, wenn sie nicht nach den Städten gravitierten, wo sie sich, im Glücksfall, einkauften und an solideren Geschäften beteiligten [...] Die feudale Natural- und Tauschwirtschaft ernährte sie nicht mehr. Das auf Treu und Glauben gegründete Lebensverhältnis ging in geregelte Abhängigkeit, in beamtete Lohnverhältnisse über" (HwfE, 33-34)

Diese veränderten Lebensverhältnisse der ritterlichen Adelswelt⁴¹² umreißt Muschg konkret im "Roten Ritter" in einem Dialog auf dem Turnier (vgl. RR, 24-30). "Er zeigt in diesem Dialog zwei aufeinanderprallende Weltbilder, die seiner Meinung nach für

⁴⁰⁹ Paul Maas, a.a.O., S. 126.

⁴¹⁰ Höfische Kultur im Mittelalter bedeutet gleichzeitig die gesellschaftliche Kultur, da das Mittelalter nicht das Glück des autonomen Individuums anstrebt, das sich selbstherrlich nach seinen eigenen Bedingungen und Strebungen zur Persönlichkeit formt. "Alle Bildung des Menschen erfolgt in der Gesellschaft und für die Gesellschaft. Nur in ihr lebt der Mensch ein lebenswertes Dasein", vgl. dazu: Hans-Christoph Graf von Nayhauss: (Hrsg): *Lese- und Arbeitsbuch zur höfisch - ritterlichen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts*. 1. Aufl. Baltmannsreiter, 1976, S. 200.

⁴¹¹ Anton Krättli, a.a.O., S. 738-739.

⁴¹² Die mittelalterliche Artüswelt ist eine Welt der Freude. Sie kennt zwar Verwicklung und Spannung, aber keine unlösbare Tragik, weder in der Aventure noch in der Minne. Vielmehr entfaltet der vorbildlich mittelalterliche Artüshof fortschreitend einen in "märchenhafter Entrückung poetisch verlagerten und verkleideten universalhistorischen Führungsanspruch der ritterlich-höfischen Welt, deren eigene Widersprüche und deren an einer in anderer Richtung verlaufenden geschichtlichen Wirklichkeit aufbrechende Fragwürdigkeit entweder dem Umschlag der übersteigerten Autonomie des ritterlichen Menschenbildes in eschatologische Vorstellung oder aber die Rückkehr zu einer unverbindlichen und selbstzweckhaften, mehr ästhetischen als sittlichen Idealität zu erzwingen", vgl. dazu, Hans-Christoph Graf von Nayhauss, a.a.O., S. 204-205.

die Zeit um 1200 charakteristisch sind. Der merkantilen Lebensauffassung, prototypisch an Lähelîn exemplifiziert, der Geld verleiht, wenn man ihm - ähnlich wie dem Teufel - seine Seele verkauft, und bei dem man alles für Geld kaufen kann, wird die Position Gurnemanz' entgegengesetzt, der die Idealität des Rittertums repräsentiert, wie es in den literarischen Entwürfen mittelalterlicher höfischer Romane entwickelt wurde"⁴¹³, wie es schon Anke Wagemann feststellte.

So ist beispielsweise für Gurnemanz die Armut noch als Indiz des höfisch-ritterlichen Ideals zu verstehen, was aus folgender Aussage deutlich wird:

"Er [Gurnemanz] kommt ja in Lumpen! Von den feinsten! Die wollen sagen, daß ein Ritter der Armut pflegen muß [...] Was er hat, muß er tragen, als hätte er nicht" (RR, 28-29)

Wie bereits ersichtlich, charakterisiert Muschg die Ritterschaft, die in seinem Roman zwischen den beiden Antipoden Gurnemanz und Lähelîn⁴¹⁴ angesiedelt ist, folgendermaßen:

"Die wahre Ritterschaft ist arm geworden [...] Verschwenden ist, außer Schlagen, das Solideste, was sie gelernt haben. Das Talent, ein Schwert mit Gewinn für den Beutel zu führen, hat der Herr [...] fast keinem verliehen. Das wäre ja auch bürgerlich und insofern nicht erstrebenswert [...] Zwar kommt schon dies und das zusammen, wenn man seine Waffen recht führen kann, aber sich ballen und bleiben will es nicht. Das Gold im Topf verflüchtigt sich über Nacht. [...] Zwar kann man seinen Bauern das Nötigste wieder abpressen, wenn die Ernte gut war. Aber was tut man in einem gefehlten Jahr? Und welchem Ritter wäre mit dem Nötigsten gedient?" (RR, 73-74)

Aus diesem Grund hoffen die Turnierteilnehmer auf die Großzügigkeit Gahmurets und üppige Geschenke. Auch wenn sie dies in Anwesenheit Gurnemanz nicht laut äußern, sind sie später umso habgieriger:

⁴¹³ Anke Wagemann, a.a.O., S. 194.

⁴¹⁴ Ein interessanter Aspekt bleibt, daß der unbesiegbar scheinende Lähelîn im Kampf nur seinem Antipoden Gurnemanz unterliegt (vgl. RR, 53). Auf Lähelîn wird jedoch in Kapitel 4. 1. dieser Untersuchung intensiv eingegangen.

“Stürzten sie sich darauf? Eher machten sie den Eindruck, als stürzten sie hinein und würden verschlungen [...] von eitel Gold. Sie arbeiteten sich hervor, um gleich wieder unterzugehen.” (RR, 89)

Die Habgier scheint dafür gesorgt zu haben, daß die Ritter ihre ritterlichen Tugenden vergessen haben. Resigniert zieht der Erzähler schließlich das Fazit aus diesem unritterlichen Verhalten:

“Auch wenn es dem einen oder andern flüchtig durch den Sinn schoß, daß man eigentlich ja zum Feiern geladen war: das Gold war stärker als der höfische Anstand [...] Ach, Gold hält keinem Ritter die Treue. Es will sich nicht hüten lassen und horten. Es will hecken. Neuerdings will es arbeiten, umgehen und sich vermehren. Dafür sprengt es jedes Schatzkästlein und jedes Verlies. Die es jetzt dahin zu haben glauben und nach allen Himmelsrichtungen abführen [...] sie selbst werden es zähneknirschend weitertragen, bis zum letzten Taler, dorthin, wo es sich heimisch fühlt: in die Städte, zu den Juden [...] Als Ritter sind sie gekommen; wie Plünderer und Strauchdiebe verreiten sie. Und noch vor dem Ende ihrer Reise wird ihnen dämmern, daß sie nichts gewonnen und ihre Würde verloren haben. Sie sind eben Ritter geblieben, schlechte Ritter heute, arme Ritter morgen. Ritter- sagt nicht mehr viel.” (RR, 91-92)

In dem Verhalten der Ritter zeigen sich eindeutig das Lähelinsche Wesen - dem sich niemand mehr entziehen kann - und der Verfall der ritterlichen Lehren. Daß es die althergebrachte Ritterschaft nicht mehr gibt und an ihre Stelle das Lähelinsche Wesen tritt, wird aus folgendem Textauszug ersichtlich:

“So entstand eine allgemeine Kultur des vorsorglichen Lächelns und warf ihren Glanz auch auf die alte Ritterschaft. Denn die neue, nach Verdienst dazu geschlagen, nicht nach Geburt, trug ihre Wahrzeichen mit Sorgfalt und antiquarischem Geschmack. Ja, man kann sagen, die Ritter seien sich selbst nie ähnlicher gewesen als da, wo es sie nicht mehr gab. Der Hintergrund von Lähelins Macht [...] stützte sich auf die Tatsache, daß es etwas kosten darf, ein Mensch zu sein [...] und was man sich leistet, bewegt den Markt. Die Herrschaft des Fürsten galt als menschlich, weil man mit Menschlichkeit weiterkam, sie durfte sich lohnen; und dabei fuhr auch der ritterliche Schein am besten. Lähelins Wesen machte Epoche, Lähelîn breitet sich aus” (RR, 290)

Daß anstelle der alten Ritterschule das Selbstständigkeitsstreben der Stadtbewohner getreten ist, zeigt sich auch in der politischen Situation auf Pelrapeire, der Parzivâl als Herrscher symbolisch vorzusitzen hat und über die Belange der Bewohner entscheiden muß. In dieser Szene kristallisiert sich diejenige Meinung heraus, die sich wie ein roter Faden durch Muschgs Roman zieht, nämlich daß das alte Rittertum "abgewirtschaftet" und Pelrapeire zu "normalisieren" ist (vgl. RR, 473). Eigentlich sind die Stadtbürger dem Rittertum gegenüber zwar nicht grundsätzlich negativ eingestellt, aber derjenigen Ritterschaft, die sich auf die Rechte als ausbeuterische Lehensherren beruft (vgl. RR, 473), wird von ihnen das wohlstandsfördernde "*Lähelînsche Wesen*" als vorbildliche Herrschaft gegenübergestellt. Schließlich gilt mittlerweile der "*Titel eines Ritters [...]* *bekanntlich mehr als der eines Fürsten oder Königs. Wer wüßte es nicht? Wen interessierte es noch?*" (RR, 288). Denn auch Lâhelîn kann keine adlige Herkunft aufweisen (vgl. RR, 32).

Aus diesem Grund gelingt es Parzivâl auch nicht mehr als souveräner Herrscher aufzutreten. Die Ritterschaft ist mittlerweile "Allgemeingut" geworden, da bei den Stadtbürgern die "Lust am spielmäßigen Tjosten und Tuneyen" in Mode kommt (vgl. RR, 481). Die alte Schule und das Privileg der Ritterschaft sind tot und wir werden die "Ritterschaft und Ritterlichkeit wohl eher als Leitbild oder 'Utopie' denn als 'historische Wahrheit' zu betrachten haben" (HwfE, 26), wie es Muschg selbst bereits erläutert hat.

Und um die zwei Gesellschaften der Grâlswelt und der Artûsrunde miteinander vergleichen zu können, soll zuerst das dekadente Rittertum anhand des Artûshofes dargestellt werden, das Walter Delabar zufolge als "Zivillisationsmodell"⁴¹⁵ aufgefaßt werden kann.

Bereits in den ersten Worten über König Artûs, den im Namensregister als "*König der Bretonen, Herr der Tabelronde und Zentrum höfischer Ritterschaft*" (RR, 985) beschriebenen Herrscher, fällt ein ironisch - satirischer Ton, wenn es im Turnier heißt:

⁴¹⁵ Vgl. Walter Delabar, a.a.O., S. 337.

“Weil du nicht weißt, was ein Turnier bedeutet. Um Lohn tut man's nicht, man tut's für die Ehre. Dann ruft dich der König Artûs an den runden Tisch. Dort bist du jemand und hast was zu erzählen. Wo Artûs zeltet, ist immer Frühling, und die Luft riecht nach Maienglöckchlein.”
(RR, 26)

Und daß König Artûs an die Grenzen seiner Macht gestoßen ist, sich lächerlich gemacht hat und sein Ende bald naht, erfahren wir durch dessen Versuch Cunnewâre - die erst wieder Lachen möchte, wenn der Heiland erscheint - zum Lachen zu bewegen:

“König Artûs hat der Dame alle Schätze der Welt gezeigt [...] und ihr Witz um Witz erzählt, und er kennt die besten. Er hat die ganze Welt in einen Witz verwandelt, und sich damit. Und sie - Lachte nicht. Du hast's gefaßt. Seither ist die Ritterschaft krank, und das Fräulein macht Schule. In Nantes gehen Ritter herum, die wollen ihr Maul nicht auf tun, bis sie das Heil der Welt gesehen haben. König Artûs soll auch nicht mehr lachen.”
(RR, 27)

Jedoch ist es offensichtlich nicht nur König Artûs alleine, dessen Zeit abzulaufen scheint. Auch die Ritterschaft ist erkrankt und von den Rittern an der Tafelrunde heißt es: *“Alt schien hier überhaupt niemand, nur in der Luft, die man atmete, schwebte ein Verblühen, zarter als jedes Blühen”* (RR, 342). Über die Tafelrunde selbst, ein *“polierter Stein von reinstem Blau”* (RR, 342), heißt es im Text:

“Der leere Glanz war Herz und Mitte des Arkadenhofes, die Quelle seiner stillen Bewegung. Alles nahm hier seinen Ausgang und führte hierher zurück. In diesem Rund aus glattem Stein spiegelten sie sich selbst, die Damen und Herren.”
(RR, 342)

Kauf und Bezahlung von Waren sind unziemend, schließlich ist es eine Gnade, *“Lieferant der Tafelrunde”* (vgl. RR, 544-545) zu sein. Die ganze Artûsgesellschaft scheint also auf ihrem Höhepunkt schon nicht mehr Mode zu sein, wenn sogar König Artûs selbst fast zaghaft einzusehen scheint:

“Wir hatten der Abenteuer so viele [...], daß es für einen Winter reichen müßte [...] Jetzt geht etwas Neues durch die Welt, ich will ihm keinen Namen geben. Es ordnet sich nicht mehr ein in das Schöne Wesen und verdirbt am Ende jedes Spiel. Das Maß geht verloren.”
(RR, 773)

In dieser Bemerkung zweifelt König Artûs höchstpersönlich die Existenzberechtigung der Artusgesellschaft an, die dem “Neuen” nichts entgegenzusetzen hat. Diese Tendenz durchzieht Muschgs gesamten Roman, während bei Wolfram die Vorbildlichkeit der Tafelrunde zwar anfangs in Frage gestellt, in den weiteren Episoden allerdings mehr und mehr bestätigt wird.

Zu bemerken ist, daß König Artûs beim ersten Besuch Parzivâls erstaunlich häßlich beschrieben wird (vgl. RR, 343-344). Und an diesem verlebten Aussehen des Königs zeigt sich, daß die Blütezeit des Rittertums vorbei ist. Die Mitglieder der Artûsgesellschaft halten sich nur noch unter einem blauen Baldachin auf, welcher ihre blaßliche Vornehmheit ins rechte Licht stellen soll (vgl. RR, 341). Und auch Gâwân, die grosse “Hoffnung der *Tabelronde*”, schnippt kleine Kugeln aus Backwerk über den Tisch (vgl. RR, 345). Muschg karikiert diese Angewohnheit der Gesellschaftsmitglieder in auffälliger Weise satirisch-ironisch. Der alte Ritterbegriff im Sinne des Artûskreises geht gänzlich verloren. Dies geht besonders aus folgenden Beobachtungen Holger Noltzes hervor:

“Für Muschgs ideologiekritisches Programm ist die Herrlichkeit des Rittermachers König Artus genauso démodée wie die des schalen Grals. Die Tjosthelden von einst liefern sich sinnlose Kämpfe an der Rampe, während im Hintergrund schon militärisches High-Tech in Stellung geht, die Fernwaffe Armbrust, die chemische Waffe Phosphor, Maschinen für Materialschlachten. Der noch schlimmere Feind des Rittertums ist Lähelin. Mit Lähelin beginnt, was nicht aufzuhalten ist und die literarische Abenteueri der Tafelrunde zum allenfalls letzten Schrei erklärt: Kapitalismus, Geldwirtschaft, Vernunft”.⁴¹⁶

Am Artûshof ist bei Muschg nur noch Schein, was bei Wolfram Heiligenschein ist, und die Götter sind nicht einmal mehr Halbgötter, sondern ganz einfach Menschen, die sich amüsieren, aber auch langweilen.

⁴¹⁶ Holger Noltze, a.a.O.

Für Muschgs ideologiekritisches Programm ist auf jeden Fall die Herrlichkeit des Rittermachers König Artûs veraltet. Und der tugendhafte Artûshof kann sich den tiefgreifenden Lebensveränderungen nicht mehr entziehen, denn: *“das Neue wurde, wie es seine Art ist, Mode; und Moden waren im Umkreis des Königs Artûs immer unwiderstehlich gewesen”* (RR, 806). Dieses Bestreben, “modern” zu sein, zeigt sich exemplarisch und sehr amüsant in der Überspitzung Muschgs, als die Artûsrunde nach der Grâlsberufung von Parzivâl ihre Grundfarbe blau (vgl. RR, 341) aufgibt und Muschgs eigener Aussage zufolge fast “selbstironisch - tapfer die eigene Überlebtheit zelebriert und dabei jeder Mode nachläuft”⁴¹⁷, indem sie dessen rote Bekleidung imitieren (vgl. RR, 974). Die ganze Gesellschaft der Tafelrunde kleidet sich nur noch in rote Rüstungen und rosa Kleider.⁴¹⁸ Allerdings findet die Modewelle mit der Kleidungsimitation noch lange kein Ende, denn auch die Grâlssuche bleibt nicht von ihr verschont. So ist die Artûsrunde nicht fähig zu erkennen, daß der persönliche Bewährungsweg eines Individuums nicht imitiert werden kann. Dies wird besonders aus folgender Textpassage ersichtlich:

“Was macht den Ritter aus? Daß er dient, jedoch niemals um Lohn. Also wäre noch schöner, wenn wir’s uns verdrießen ließen, den Grâl zu suchen, nur weil er sich nicht finden läßt und sich außerdem schon gefunden hat. Eine Suche, die keinen Lohn verspricht, hat erst recht angefangen sich zu lohnen [...] Je mehr also die Grâlssuche Gemeingut wird, [...] desto schöner blüht die höfische Kultur.” (RR, 972-973)

Mit diesem Verhalten stellt die Artûsgesellschaft unter Beweis, daß sie bei Muschg als ein “liebenswürdiger Wanderzirkus” verkommen ist und sich ganz auf der “Höhe der Zeit und der Selbstdarstellung, die sich in ihr überholt hat”⁴¹⁹ befindet, wie es Heinz F. Schafroth formuliert. So ist auch der letzte große Kampf von Gramovlanz eigentlich nur noch ein Kunstkampf und endet in einer diplomatischen und von den Frauen inszenierten Versöhnung der Antipoden. Und weil sich die Artûsgesellschaft sowieso selbst überlebt hat, sieht sich Muschg als Autor auch nicht mehr dazu verpflichtet, ihren

⁴¹⁷ Zitiert in: Hartmut Kircher, a.a.O.

⁴¹⁸ Die neue Modewelle läßt natürlich unterdessen Lähelins Tuchmanufakturgeschäfte, und damit den Markt blühen und gedeihen.

⁴¹⁹ Vgl. Heinz F. Schafroth: *Grals- und Gratwanderung*, a.a.O.

Untergang schildern zu müssen. Als Hoffnungsträger für eine heile und intakte Welt steht die Parzivâl-Figur, die Muschg ohne Zweifel gegen die Artûs-Welt konzipiert hat, ohne sie einer der Gesellschaften zuzuschreiben. Der schließt sich dieser Gesellschaft nicht an, sondern begründet zum erstenmal seine Motivation:

*“[I]ch muß an die Stellen zurück, wo mein Leben offen geblieben ist.
Und beim Grâl ist es eine Wunde geworden, die muß ich verschließen”*
(RR, 624)

Doch auch die Erscheinung des so hoch eingeschätzten Roten Ritters bei der Artûsrunde endet in einer großen Enttäuschung:

*“Da ist er! - Das soll er sein? Er ist nicht rot, nicht blaß, nicht groß
und nicht klein, weder mächtig noch zart. Es gibt nichts
Ausdrucksvolles an ihm. Er ist - unauffällig. [...] Die Welt des Königs
Artus stand im Schock; ein Schauer überlief sie. Parzivâl war
gekommen [...] und jetzt war er nichts Besonderes. Auf alles war man
gefaßt gewesen, auf den Unscheinbaren nicht.”*
(RR, 539)

Der von der Artûsrunde so leidenschaftlich imitierte Parzivâl entspricht in keiner Hinsicht den Erwartungen der Artûsgesellschaft. Auch zieht sich Parzivâl anstelle der gehobenen Gesellschaft zurück zur Dienerschaft und erlernt das Dienen. Er tauscht aufgrund seines inneren Wandels seine Rüstung gegen die Kleidung der *“minderen Leute”* (vgl. RR, 812), und sorgt anstelle von Keie für die Verpflegung der Artûsgesellschaft, auch wenn die *“neue Kärghlichkeit”* (vgl. RR, 815) nicht jedem Hofmitglied zusagt. Zwar bleibt Parzivâl dabei vollgültig der *“Rote Ritter”* (vgl. RR, 811-813), denn er hat im Unterschied zur sich selbst überlebenden Artûsgesellschaft das nahende Ende der alten Zeit begriffen und widmet sich nun wichtigeren und lebensnäheren Aufgaben. Durch diese Erneuerung möchte Muschg Anke Wagemanns Ansicht zufolge *“Parzivâls erneuten Einkehr am Artushof einen tieferen Sinn abgewinnen, die in geeigneter Weise den Bewußtwerdungsprozeß seines Titelhelden von dem des mhd. Gralsuchers abhebt”*⁴²⁰. Dies wird besonders im folgenden Textauszug ersichtlich:

⁴²⁰ Anke Wagemann, a.a.O., S. 231.

“Es geht darum, daß Parzivâl fragt [...] er fragt jeden Mann und jede Frau, die bisher für die Fabel nur eine einzige Eigenschaft hatten schweigend benötigt und dafür glatt übersehen zu werden.”

(RR, 810-811)

Es geht Parzivâl darum, seinem Leben einen neuen Inhalt zu verleihen, denn er hat bemerkt, daß eine neue Epoche anbricht. Auf Adolf Muschgs Titelhelden bezogen heißt dies, daß er *“zum ersten Mal in diesem dunklen des Diesseits der Fabel”* gehen muß (vgl. RR, 569). Anke Wagemann begründet das folgendermaßen:

“um die Brüchigkeit der Muschgschen Romanswelt, die unheilbar in eine Welt des Rittertums und eine Welt der untergeordneten und als minderwertig betrachteten Menschen getrennt ist, am eigenen Leib zu erfahren. Sich vom Rittertum distanzierend skizziert der auktoriale Erzähler die Diskrepanz beider Lebenswelten in extremer Weise, indem er die mühselige und entbehrungsreiche Arbeit der Diener und Knechte von den Lustbarkeiten der Ritterwelt abgrenzt und Gâwân als deren Protagonist nur spöttisch “Herr G” betitelt.”⁴²¹

Nach der Darstellung der dekadenten Artûswelt, soll dieser die Grälswelt gegenübergestellt werden, in der es nicht unbedingt besser aussieht. Denn neben der Rittergesellschaft hat Muschg es sich nicht nehmen lassen, auch die Grälsgesellschaft in ein entsprechend fragwürdiges Licht zu stellen. Auch in dieser Gesellschaft, deren Zeit abgelaufen zu sein scheint, hebt Muschg *“die menschenverachtende Ordnung dieser Gesellschaft stärker hervor”⁴²²*. Ein Indiz dafür stellt folgende Beschreibung des buckligen Ezzô an Parzivâl dar:

“Die Jungfrauen werden öffentlich ausgesandt, wir Junggesellen heimlich. Keiner darf wissen, wer wir sind. Werden wir danach gefragt, so verdirbt das Heilmittel, und wir müssen zurück – wir verfallen, wie ein gebrochenes Wort, verschwinden wieder in diesen Mauern. Wir leben streng, schöner Herr, wir sind strikt. Wir gehören ja nicht uns, sondern der Ordnung. Wir haben Not, und wir haben Zucht. Wir sind da, als gehörten wird zum Gemäuer [...] Erst wenn es Dem Ding [der Grâl] so paßt, werden wir verpackt und ausgeschickt”.

(RR, 493)

⁴²¹ Anke Wagemann, a.a.O., S. 223.

⁴²² Ebd., S. 208.

Munsalvaesche ist also zur Keuschheit verdammt (vgl. RR, 493), bis der Gräl die Bewohner aussendet, um herrenlosen Ländern zu helfen (vgl. RR, 493). Damit wird die Aufgabe der Grälsmitglieder auf reine Zeugungspflicht beschränkt (vgl. RR, 493) und für die Frauen ist es Pflicht - entsprechend Herzeloyses *“Gralskrankheit”* (vgl. RR, 136) - einen *“neuen Heiland”* zu gebären, um die Welt nach dem Willen Gottes zu verbessern (vgl. RR, 203).

Absolut sektenartige Züge (vgl. RR, 913) erhält diese Gesellschaft, deren Regeln und Gebote natürlicherweise zu extremer menschlicher Erstarrung und Gefühlslosigkeit führen, was insbesondere in der Pflege des kranken Anfortas deutlich wird:

“Alles Menschengefühl ist erstorben auf Munsalvaesche [...] Früher haben sie ihrem Herrn den Gräl, das Folterwerkzeug, am Abend vorgetragen, dann ist sein Ächzen und Gurgeln den Wächtern durch Mark und Bein gedrungen und hat ihnen den Schlaf geraubt. Jetzt hören sie es kaum mehr [...] Wir tun unsern Dienst, sagen sie und hören sich selbst nicht mehr zu.”
(RR, 832-833)

Parziväl wird dort mit einer zutiefst gestörten und erlösungsbedürftigen Gesellschaft konfrontiert, die er einer humaneren Ordnung, in der die Liebe ihren rechten Platz findet, zuführen muß.

Das äußere Symbol dieser Empfindungslosigkeit ist ohne Zweifel die vorherrschende Kälte, die aus Schimmel, Moder und Verwesung resultiert. Aus diesem Grund ist wahrscheinlich auch Parziväls erster Besuch auf der Grälsburg mit dem Titel *“Das Kalte Haus”* überschrieben. Meines Erachtens wirkt die ganze Grälsburg wie ein Phantasiengebilde:

“ein Bauwerk, unglaublich in seiner Form. Es waren drei glatte, hintereinander versetzte Kuppeln, vom mattem Weiß, wie das Gelege eines riesigen Vogels [...] das Nest, indem es ruhte, sah von weitem wie dichtes Moos aus; als Parziväl darauf zuritt, wurde es zu einem undurchdringlichen Dickicht.”
(RR, 490)

Beatrice von Matt geht bei der Interpretation des *“Kalten Hauses”* sogar davon aus, daß Munsalvaesche pikanterweise auch *“Züge der grössten Schweizer Stadt”*⁴²³ trage.

⁴²³ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

Mit dem Auftauchen und der Erlösung von Anfortas durch Parzivâl herrscht Unsicherheit über die Zukunft der Grâlsburg, denn daß Parzivâl zum Gralskönig nicht mehr taugt, stellt sich bald heraus - auch wenn sich Parzivâl selbst darüber noch nicht bewußt ist. Er sieht seine Aufgabe "schon aus Zorn über die unsinnigen Leiden, die der Gral ihm und anderen durch die Trennung von Condwîr âmûrs und die angestammte ritterliche Totschlägerei angetan hat, vor allem in der Reform der Gralsgesellschaft"⁴²⁴. Gemeinsam mit seinen Helfern versucht Parzivâl der Grâlsgesellschaft die Leichtigkeit des Lebens zu vermitteln; sein Halbbruder Feirefiz zeigt den Grâlsrittern, daß man mit Waffen nicht nur töten, sondern auch turnieren kann (RR, 896 und 916-918), wobei sogar Anfortas aus seinen liebestollen Gebärden zu dieser ritterlichen Lebenshaltung bekehrt wird. Und Condwîr âmûrs versucht die Grâlsjungfrauen zu menschlichen Gefühlsregungen zu animieren und sie von ihren streng geregelten Tagesablauf zu befreien (vgl. RR, 912-914). Allerdings zeigt sich bald:

"So einfach aber war das nicht; und nicht über Nacht wollte sich in Minne lösen, was die Minne Munsalvaesche angetan hatte [...] Munsalvaesche war nach seiner Erlösung kein menschlicher Ort geworden."
(RR, 911)

Parzivâl muß einsehen, daß auf Munsalvaesche nichts mehr zu reformieren ist.⁴²⁵ Castoûr und Pollux raten Parzivâl Munsalvaesche seinem eigenen Lauf zu überlassen:

"Zieht das Verbot von ihm ab, setzt sein Geheimnis an die frische Luft: und Munsalvaesche ist ein Maulwurfshügel. So lange Ihr in seinem Bann seid, Herr, könnt Ihr's nicht vermessen, denn es ist die Vermessenheit selbst. Durch das Siegel dieses Schweigens dringt lauter Unsinn in die Welt; erbrecht's und lest ihm seinen Text. Es wird sich nur zeigen, daß keiner drin war. Das Schrecklichste an der Flasche war die Angst vor ihrer Öffnung"
(RR, 926)

Während diesen Überlegungen schwört Parzivâl der Grâlsburg ab, nachdem er einen mythischen Traum über die richtige Regierungsform von Munsalvaesche hat, in dem er

⁴²⁴ Walter Raitz, a.a.O., S. 332.

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 332.

Anfang und Ende der Welt miterlebt. Und an dieser Stelle wird der "Bruch mit dem Feudalismus auch äusserlich vollzogen"⁴²⁶, wie es Beatrice von Matt feststellt.

Parziväl vermählt vor der Auflösung des Gräls noch den zuvor getauften Feirifz mit Repanse de Schoye (vgl. RR, 953), die gemeinsam mit der ganzen Grälsbesatzung in Richtung Orient losziehen, um unter der Leitung von Feirefiz eine neue "Grälsgesellschaft" zu gründen. Und erst durch dieses spektakuläre Ende des Gräls hat sich "Parziväls Ziel, die Liebe zu einem notwendigen Bestandteil gesellschaftlichen Zusammenlebens zu erheben, verwirklicht. Die Trennung der Geschlechter ist aufgehoben, die kommunikative und emotionale Erstarrung hat sich gelöst"⁴²⁷. Nach dem Verschwinden der Grälsgesellschaft löst sich Munsalvaesche in Luft auf, und an ihre Stelle tritt unberührte Landschaft (vgl. RR, 960). Eindeutig und anders als bei Wolfram haben sich der Gräl und sein Aufbewahrungsort überlebt, denn der Gräl weiß über sein Ende besser bescheid, als die sich selbst überlebende Artûsgesellschaft; er verschwindet einfach, nachdem er die zum ersten Mal unter dem in jeder Hinsicht neuen Grälskönig zur Grälsspeisung zusammengekommene neue Grälsfamilie durch die Spende eines nur noch dünnen Süppchens, als Fruchtwasser bezeichnet (RR, 953), bedient hat. Die Grälsritter und -jungfrauen reden und lachen nun miteinander. Die Ganzheit des Menschen offenbart sich bezüglich der Grälsgesellschaft in dem rechten Verhältnis der Geschlechter zueinander, wie Parziväl feststellt, wenn er folgendes kundgibt:

"Es scheint, daß wir uns versehen haben [...] Nun gibt uns der Gräl zu verstehen: daß er unser satt sei. Wem Gott die rechte Zunge gegeben hat, der schmeckt immerhin einen Anfang darin, die Geburt eines neuen Menschen. Aber Den Menschen gibt es nicht! Es gibt nur Mann und Frau"
(RR, 953)

Das wahre Glück zeigt sich in dem Blick auf die "ungezogenen Gralskinder", die ganz unsentimental die Augen dafür öffnen, was es heißt, Kinder sich selbst sein zu lassen. Und Kinder bedeuten die Zukunft, die vor der Türe steht. Damit haben sowohl Artûswelt, als auch Grälsgesellschaft ihre Vorbildfunktion verloren, wie es in der

⁴²⁶ Beatrice von Matt: *Im Banne feingewirkter Tapisserien*, a.a.O.

⁴²⁷ Anke Wagemann, a.a.O., S. 211.

Intention Muschgs durchschimmert. Der Protagonist Parzivâl selbst erscheint als "Held des Übergangs", wie es Peter von Wapnewski feststellt⁴²⁸.

Peter von Wapnewski erblickt in den Rittern der Artûs-Schule "manches von Don Quijote", indem sie "versuchen, einen Traum zu leben. Das ist zu ihrer Zeit schon démodé. Hingegen ein Leben zu träumen, das läge wiederum auf der Illusionsebene der Gralsburg"⁴²⁹.

Zwar läßt Muschg das Rittertum noch einmal mit grandioser Darstellungsfreude lebendig werden, aber dabei webt er in sein fein geknüpftes Erzählnetz zahlreiche Fäden überraschender Aktualität ein und sieht Parallelen zwischen den Epochen: "Das Ritter-Ethos sei nur noch ein verherrlichtes, aber kaum noch gelebtes Ideal gewesen [...] und so sei auch für die heutige Zeit der Verlust tragfähiger Leitbilder charakteristisch"⁴³⁰.

Wie sich gezeigt hat, kennt sich Muschg in der Zeit des Mittelalter aus und sieht Peter von Wapnewski zufolge:

*"dessen liturgische Selbstfeier verblassen und aufgehen in dem aufmüßig sich meldenden Selbstbewußtsein eines neuen Bürgertums, nimmt Abschied von der Welt höfischer Gebärden und minniglicher Litaneien, wie sie den Hof des Königs Artus zieren und definieren, und führt beiläufig den neuen Erfolgsmenschen vor, der Effizienz und Bilanz kalkuliert, statt zierlich den Schnabelschuh in die Rabatten courtoiser Konversation zu setzen [...] Die alten Geltungen sinken dahin, die Maienseligkeit des Artus-Hofes verblüht wie dessen spirituelles Pendant: der Gral und seine Gemeinde. Das eine hat seine Lebenskraft, das andere seine Glaubwürdigkeit verloren."*⁴³¹

Muschg ist eindeutig der Ansicht, daß sich ein Individuum nicht vor der Konfrontation mit dem Hier und Jetzt, vor den Geboten der Stunde drücken darf. Denn die Fluchtbewegung der vor dem Untergang stehenden Gesellschaften formuliert er folgendermaßen:

⁴²⁸ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 236.

⁴²⁹ Ebd., S. 236.

⁴³⁰ Hartmut Kircher, a.a.O.

⁴³¹ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 236.

“In jedem Kunstwerk steckt eine Fluchtbewegung. Bevor ich versuchen kann, diese Flucht ehrlich zu machen, darf ich sie nicht leugnen. Schon Wolframs ‘Parzival’ und der höfische Romanb - lassen sich als Flucht aus den sozialen und politischen Misereen des Mittelalters lesen [...] Sie spielen ja auch nicht ohne Grund in keiner bestimmten Topographie, sondern einem Never-never-land, das ein sagenhafter König Artus beherrscht. Diese Romane sind eine Flucht aus Raum und Zeit [...] Man kann es so sagen: je zerrissener die Verhältnisse, desto dringender bedurften sie der Übersetzung in einen Universal-Dialekt – und zwar einen, der nicht einfach das Menschenbild der kirchlichen Lehre reproduzierte, sondern Abstand dazu markierte: den der beginnenden Säkularisation.” (HwfE, 33-34)

In diesen Worten Muschgs erklärt sich eindeutig, warum der Artûs- und Grâlsmythos ein “exemplarisches Modell einer Weltordnung”⁴³² und ihrer Abhandlung darstellt. Denn schließlich wird laut Claudia Wasielewski-Knecht “dieses Faktum vielerorts in dem Aufbau und in der Struktur moderner Demokratien, denen ein gewisses humanitäres Ideal zugrunde liegt gesehen. Auch sie werden angefeindet, von innen und von außen. Daher erscheint insbesondere der Artus-Mythos von Interesse in bezug auf die gesellschaftspolitische Dimension. Hinzu kommt eine weitere Dimension von Artus- und Gralsmythos: dies ist der Moment der Erlösung”⁴³³.

⁴³² Vgl. Claudia Wasielewski-Knecht, a.a.O., S. 233.

⁴³³ Ebd., S. 234.

4. Spiegelung der Gegenwart im mittelalterlichen Stoff

Wie es bereits aus dem vorangegangenen Teil der Konstellation um den *“Roten Ritter”* ersichtlich wurde, gestaltet Adolf Muschg seine Vision des mittelalterlichen Parzival-Stoffes mit den Mitteln des modernen Romans.

Ganz in diesem Sinne bemerkt Peter Wapnewski, daß Muschg es sich nicht zur Aufgabe gemacht hat, *“Wolframs Epos für das Jahr 1993 in unserer Prosa nachzuerzählen. Es kann also nicht darum gehen, ihm nachzuweisen, daß er Wolframs Figuren, ihre Abenteuer, Erlebnisse, Gedanken und Gefühle zutreffend oder nicht zutreffend wiedergegeben hat.”*⁴³⁴ Seiner Meinung nach handelt unser Zeitgenosse Muschg aus eigenem Recht und verfährt mit dem Roman *“nach gefälligem Belieben.”*⁴³⁵ Für Wapnewski ist Muschgs *“Geschichte von Parzival auch die Geschichte einer Zeitenwende im Mittelalter - was sie ohne alle Aufdringlichkeit mit der Spätzeit der Menschen, der Wende zum dritten Jahrtausend, verbindet”*⁴³⁶.

Dieses Bestreben Muschgs nach Aktualisierung des mittelalterlichen Stoffes und die eigenständige produktive Ausgestaltung⁴³⁷ sollen nun im weiteren den Bestandteil dieser Untersuchung bilden. Da jedoch nicht alle untersuchungswerten Aspekte der Gegenwartsspiegelung in Muschgs Roman im Rahmen dieser Arbeit aufgegriffen werden können, muß eine effektive Wahl aus der Fülle von Beispielen getroffen werden. Diesbezüglich sollen nun im Folgenden Lähelîns gesellschaftlicher Auftritt und Muschgs indirekte Kritik an der Zeit beleuchtet werden.

⁴³⁴ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 235.

⁴³⁵ Ebd., S. 235.

⁴³⁶ Ebd., S. 235.

⁴³⁷ Adolf Muschg selbst dazu: *“Ein Text ist dann literarisch interessant, wenn er aus vielen kleinen Widerständen, Verweigerungen eines bestimmten Ablaufs, wenn er aus Überraschungen besteht. Diese Überraschungen finden aber nicht auf den abstrakten Ebenen der Fabel, der Moral oder der Neuheit der Konzeption statt, sondern im Gebrauch von Sätzen. Im Umgang mit Wörtern, in Mikroereignissen also.”* (Zitiert in: Georg Köhler, a.a.O.)

4. 1. Lähelîns gesellschaftlicher Auftritt

Wie sich an den vorangegangenen Darlegungen gezeigt hat und Oskar Reck es treffend formuliert, umfasst Adolf Muschgs Geschichte von Parzivâl “mit ihren zeitgeschichtlichen Bezügen [...] das ganze Regelwerk einer Welt, die sich zu ordnen sucht, ohne es bisher vermocht zu haben”⁴³⁸. Und ganz im Sinne dieser Untersuchung soll eine von Muschg willentlich umkonstruierte und ausgebaute Figur, die eigentlich nicht in die Wolframsche Zeit paßt, und wohl eher moderne Züge aufweist, erläutert werden. Denn auch diese Figur versucht sich auf ihre ganz eigene Weise in ihrer Welt zu ordnen, wenn nicht sogar fast “neu” zu ordnen.

Es handelt sich dabei um den Herrn Lähelîn. Denn in dem, was Muschg ganz frei von Wolframs Vorlage - wo Lähelîn ein Parzivâl im Hintergrund bleibt -, mit dieser Nebenfigur macht, liegt seine große Originalität. Auch wenn Lähelîn in Muschgs Parzivâl-Version ebenfalls eher eine Nebenfigur bleibt, so ist seine Erscheinung als Gegenspieler Parzivâls doch von “entscheidender Bedeutung für das Verständnis des Grals”⁴³⁹, wie es schon Nicola Bock-Lindenbeck feststellte.

Muschg selbst sieht in seinem Lähelîn nämlich einen “Ritter der neuen Sorte, der in der Stadt sein Glück macht, Handel und Wandel versteht, mit Geld umgehen kann, nicht mehr die Länder oder Seelen beherrschen will, sondern den Markt [...] Diesen Lähelîn habe ich zum Gegenspieler des Helden avancieren lassen – mit weitreichenden und potentiell fatalen Folgen für die Stellung des Grals. Die muß sich nun gegen den Markt, und das heißt ja doch: *auf dem Markt behaupten*” (HwfE, 69).

Bereits aus dieser Passage des Autors wird deutlich, daß es sich bei Muschg um ein Mittelalter handelt, “das auf die Neuzeit hin perspektiviert ist; anders gesagt: Der Epochenwandel vom Mittelalter zur Neuzeit wird miterzählt”⁴⁴⁰, wie es Sabine Obermaier feststellt. Besonders deutlich wird dies an der Figur des Lähelîn; in ihm treffen “die beiden Epochen unmittelbar aufeinander. Lähelîn ist die zur Figur gewordenen Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit: noch als *Der Letzte Ritter* auftretend, ist er bereits zum verkörperten Inbegriff von *Handel und Wandel*, zu

⁴³⁸ Oskar Reck, a.a.O.

⁴³⁹ Vgl. Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 224.

⁴⁴⁰ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 473-474.

einem *Verwandler von Lehen in Besitz und von Besitz zu Kapital*, kurz: zum ersten Kapitalisten avanciert⁴⁴¹. Was Muschg genau mit dem Ausbau der Lähelîn-Figur zum Gegenspieler Parzivâls beabsichtigte wird aus seinen Worten ersichtlich:

“[...] damit er nicht zu leichtes Spiel mit mir habe; damit auch meinem Widerstand gegen sein Glücksprogramm genuggetan sei [...] ich besetzte das Exterritorium des Kunstwerks mit meinen Skrupeln, gab ihnen einen Namen und ein Gesicht. Dieses hatte ich bei Wolfram selbst gefunden, in der rätselhaften Gestalt eines gewissen Lähelin, der Parzivals Mutter Herzeloide im Turnier fast gewonnen hätte [...] Sie sehen: in dieser Figur steckte Material genug für einen Spielverderber, für eine ganze Gegengeschichte [...] die Lähelinfigur wurde so etwas wie ein Glaubwürdigkeitstest für mein Projekt [...] den kaufmännischen Ritter, der die Konjunktur begriffen hatte und einen Freien Weltmarkt inszenierte, dessen große Stunde nach dem Kalten Krieg gekommen - und schon wieder fast gegangen - ist. In Lähelin hatte ich eine Figur an der Hand, die “wahren Charakter” ohne “h” buchstabierte und die Welt mit jenen Windmühlen überzog, gegen welche Don Quixote glücklos anrennen wird. Für diesen Lähelin konnte auch ein Ding wie der Gral nur eine Sache des richtigen Preises sein. Er hatte die Modernisierung zu verkörpern, er nahm Gott die Zeit aus der Hand und ließ sie für sich arbeiten. Ihren Ertrag, den Zins, überließ er nicht mehr den Juden, sondern schlug ihn zum Kapital, der Hohen Schule des Geldes, zu der analphabetische Ritter keinen Zutritt fanden. Für Parzivals Geschichte mußte Lähelin das reine Gift sein.” (HwffE, 42)

Schließlich nimmt Lähelîn eine sehr starke Stellung auf dem Schachbrett des Romans und im Leben Parzivâls ein, wie es Muschg selbst formuliert, er ist “Konkurrent um die Mutter; Räuber des Erbes; Teufel in Menschengestalt” (HwffE, 68).

Und dabei wäre es Lähelîn sogar fast gelungen, Parzivâl die Grâlskrone zu entfremden. Muschg äußert sich dazu wie folgt:

“Ich stamme aus einer reformierten Familie, ich will es sauber haben. Das genießen wurde mir nicht in die Wiege gelegt, und in der Verkleidung der Konsumschelte dagegen aufzutreten, gehört zu meinen konditionierten Reflexen. Wie es Parzival, meine Erzählfigur, schaffte meine Glückseinswände zu entwaffnen, verrate ich hier nicht. Nur so viel: er muß gewußt haben, daß diesem Gegenspieler der Sieg nicht abzustreiten ist; so bekam er ihn geschenkt und davon wurde er etwas Anderes und Neues.” (HwffE, 42)

⁴⁴¹ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 474.

Muschg zufolge war Lähelîn auch daran Schuld, daß sein Parzivâl “*lesen* lernen muß; auch, wohl oder übel, den Text und Kontext meiner Zeitgenossenschaft [...] Es mußte sich zeigen, ob die Leseart Parzivals vor derjenigen Lähelins bestehen konnte, und was dabei aus beiden würde. Daß das Ergebnis auch vor dem heutigen Leser Stich halte, ohne daß er für den Autor erröten muß, ist eine abenteuerliche Hoffnung”(HwfE, 69-70).

Und gerade über seine Alphabetisierung ist Parzivâl “zu einer neuzeitlichen Figur geworden [...] Wie Lähelîn ist auch Parzivâl eine dynamische Figur, auch sein Weg führt aus dem Mittelalter in die Neuzeit. Einen gemeinsamen mittelalterlichen Fluchtpunkt besitzen die beiden in ihrem Rittertum”⁴⁴².

Lähelîns Erscheinung wird in dem von Muschg aufgestellten Namensregister am Ende des Romans folgendermaßen beschrieben:

“Verwandler von Lehen in Besitz und von Besitz in Kapital, Bruder Orilus’ und Cunnewâres, Verehrer und Feind Herzeloydes, Gegenspieler des TH und mit diesem manchmal verwechselt.”

(RR, 998)

Eingeführt wird Lähelîn zum erstenmal im Vortunier auf Kanvoleis - der “Mutterstadt der Fabel” - als Gesprächsstoff eines Tratsches, als die einen “Ihre Zunge wetzen”, während die anderen “mit stumpfen Waffen kämpfen”(vgl. RR, 21). An dieser Stelle erhält der Leser die ersten Informationen über die seltsame Erscheinung des Herrn Lähelîn, wenn es heißt:

“Frau Ginovêrs Parfüm! Dafür brauchst du nicht mehr nach Nantes. Das kriegst du jetzt auch in Mömpelgard. Mömpelgard? Das hat doch der Lähelîn zu Lehen. Bei dem gibt’s eben alles. Nur zahlen kannst du’s nicht. Da brauchst du Geld dafür, und das hast du nur, wenn du dem Lähelîn die Seele verkaufst. Auch das Lachen hat er verboten. [...] Das Lachen hat der Lähelîn dem Teufel verkauft. Er ist doch selbst wie der Teufel dahinter her [...] Erzähl, aber geh aus der Sonne! Es ist auf einmal kühl. Wenn man von Lähelîn erzählt, wird der Himmel schwarz.[...] In seinen Ländern fließt das Wasser schon aufwärts, so viele Dämme und Schleusen, wie der bauen läßt. Den Fall mit der Winterfrucht hat er auch gelöst. Er brauchte ja nur warme Länder dazuzukaufen. Länder kannst du nicht kaufen. Er kann auch das. Nur

⁴⁴² Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 477.

fliegen noch nicht [...] Seht ihr, das Lachen kann er keinen lehren, aber das Fürchten [...] Er kommt nur, wenn er gewinnt. Und er ist gekommen".
(RR, 26-27)

Wie sich zeigt, ist es bereits ausreichend von Lähelîn zu sprechen, damit sich der Himmel verfärbt und es die Menschen fröstelt. Durch diesen Tratschstoff erfährt der Rezipient noch ehe er Lähelîn selbst antrifft von seiner teuflischen Natur und seinen seltsamen Taten. Denn er sei "der Schatten des Bösen", die "Unschärfe in Menschengestalt", der Raum, den er einnimmt, eine "Lücke"; die Farben um ihn herum verblassen; er setzt alle Regeln außer Kraft.(vgl. RR, 38). Und an späterer Stelle bezeichnet er sich sogar selbst scherzhaft gegenüber Parzivâl als Teufel (vgl. RR, 881). Damit unterscheidet sich Lähelîn "grundlegend von seinen Mitbürgern. Er gehört zu den wenigen "literati" des Mittelalters, das heißt zu denjenigen Gebildeten, die des Lesens und Schreibens kundig sind. Er verkörpert mit seinem ganzen Wesen das Prinzip der wirtschaftlichen Vernunft - eine Macht, die im Volksglauben magische Züge annimmt"⁴⁴³.

Auch der von Lähelîn selbstbestimmte Turniername "*Roi des Blêmes*" ist nicht weniger furchterregend, denn das soll heißen: "König der Toten. Er will die ganze Welt absterben lassen, wie er's im Kloster bei den Toten Brüdern gelernt hat. Die schlafen schon in ihren Särgen" (RR, 28). Sein Turniername bedeutet also König der Toten und sein Ziel sei die Vernichtung der Welt, heißt es im Leumund des Volkes.

Die erste Begegnung mit Lähelîn in Gestalt findet hingegen in Kapitel 1.3 des "*Roten Ritters*" statt, das nicht weniger furchterregend gestaltet ist, als bereits die kreisenden kuriosen Gespräche über ihn. Dieses Kapitel ist überschrieben mit dem Titel, "*Wie Lähelîn seine Gegner hinters Pferd setzt und die Zuschauer das Fürchten lehrt*". Dort heißt es über die Erscheinung und Kampftechnik Lähelîns wie folgt:

"man wartet [...] doch nur auf den Einen, den man am meisten fürchtet. Und da ist er ja, er selbst. Er ist fast der Letzte. Nun bläst auch die Trompete wie zum jüngsten Gericht. [...] er ist aus dem künstlichen Wäldchen getreten und zeigt Farbe. - Rötlich, das trifft es noch am besten. Die Farbe sticht nicht hervor. Sie fällt heraus. Der Schimmer, der ihn umgibt [...] dieser rötliche Schimmer ist fahl [...] Es

⁴⁴³ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 225.

verblaßt, als wäre eine Wolke vor die Sonne gezogen. An diesem Mann weigert sie sich hinzuscheinen. Mitten auf dem Leoplan reitet eine Unschärfe, Menschengestalt. [...] Das ist der Schatten des Bösen [...] Und wo ist sein Gegner? Er hat gar keinen [...] Herr Lähelîn räumt auf. Er zerreißt keinen Gegner in der Luft, schmettert keinen zu Boden. Fast geräuschlos schiebt er sie beiseite; maßgerecht, mit dem geringstmöglichen Aufwand, setzt er sie hinters Pferd. Man kann nicht einmal sagen, daß er die Regeln nicht beachte. Er entkräftet sie nur ohne Aufhebens".
(RR, 37-38)

Lähelîn zeichnet sich in den Kämpfen durch eine Eigenschaft aus, die sich im weiteren Handlungsverlauf immer wieder an ihm zeigen wird, nämlich der "Mühelosigkeit". Jedoch resultiert diese "Mühelosigkeit" Anke Wagemann zufolge "nicht aus der dem Imponiergehabe dienenden, verschwenderischen Kampfstärke, dem Lanzensplitter der 'Waldverschwenderer' sondern sie basiert auf dem ökonomischen Einsatz seiner Ressourcen"⁴⁴⁴. Und dies erregt selbst bei dem Erzähler eine unwillige Bewunderung. Die nächste Begegnung mit Lähelîn findet statt, als Gahmuret ihn als (von Herzeloide selbst bestimmter) Turniersieger in Kapitel 1.9, dem "Goldesel", zu sich bestellt, um ihm sein Lehen anzuvertrauen. Dabei war der "Roi des Blèmes" zu überrascht, um nicht zu gehorchen, denn:

"er vertraute sein Erbe einem Mann an, der nicht mehr fahren ließ, was er einmal in die Hände bekam. Daß es unter dem Titel "Lehen" geschah, war eine Formalität [...] Herr Lähelîn, der hier vor dem Fremden kniete, war mit einer Schwurformel, die ihm ohne Stocken von den Lippen ging, zum mächtigsten Fürsten des Abendlands geworden. Hier kniete der wahre Sieger des Turniers von Karvoleis."
(RR, 87)

Dies belegt erneut, daß Lähelîn nicht offiziell siegen und besiegen muß, um die Macht in seiner Gewalt zu halten; noch deutlicher wird dieser Sachverhalt, in folgender Szene, als Gahmuret zum Abschied den Turnierteilnehmern Geschenke verteilt, von denen Lähelîn eigentlich ausgeschlossen wäre. Denn er wurde ja bereits "beschenckt". Aber wie nicht anders zu erwarten, bekommt er am Ende doch das meiste ab, denn:

⁴⁴⁴ Anke Wagemann, a.a.O., S. 196.

“nicht der Gierigste zog die meiste Beute an, sondern der am besten Organisierte. Doch Herr Lähelîn stand ja beiseite, blickte nur mit strengen Augen auf das furchtbare Schauspiel, von dem er ausgeschlossen war. Wie kam es, daß er ja doch das meiste Geld gescheffelt hatte? Hier zeigte sich für jeden, der Augen hatte zu sehen, das Lähelînsche Wesen erstmals von seiner Person getrennt. Er hatte es nicht nötig, eigenhändig anzupacken. Es genügte, daß er seine Dienerschaft abgerichtet hatte: dergestalt, daß sie augenblicklich eine Kette bildeten, um sich das edle Gut weiterzureichen wie wohlgeübte Brandlöscher, wobei Schilde die Stelle der Eimer übernahmen. Damit nicht genug: das Gold landete bereits sortiert nach Größe und Güte am Ende des förderlichen Bandes an. Denn dort waren Goldkenner am Werk, die mit einem Blick übersahen, was des Aufhebens am würdigsten war.” (RR, 90)

Hier zeigt sich also zum erstenmal Lähelîns Wesen in deutlicher Gestalt durch futuristische Organisation. Lähelîn braucht nicht einmal mehr - wie noch bei Wolframs *“Parzival”* - selbst Hand anzulegen: bei Muschg läßt er raffén, er ist der unsichtbare Organisator des Raffens.

In der nächsten Lähelîn-Szene (RR, Buch 1, Kapitel 23) mit dem Titel *“Bleicher Gast”*, äußert Herzeloide ihre (Wahn-)Vorstellung von Parzival als *“Herrn”* und Erlöser an Lähelîn, den sie als zukünftigen Lehensmann ihres Sohnes zu sich bestellt hat, um ihren ungeborenen Sohn schon vor der Geburt huldigen zu lassen (vgl. RR, 235). Lähelîn gesteht in diesem Kapitel Herzeloide außerdem seine geheime Liebe: *“Ich habe Euch geliebt, aber geschickt hätten wir uns nicht. Ihr hättet mir zuviel hineingepfutscht. Weit weg von Euch ist besser Kirschen essen”* (RR, 235) und neutralisiert dieses Geständnis sofort mit der Erkenntnis, daß diese Liebe ihm nur Schaden zugefügt hätte.

Damit distanziert er sich von ihr. Denn Lähelîn wird im *“Roten Ritter”* vom Erzähler *“nicht nur als Herzeloides Untergebener eingeführt”*, wie es Anabel Niermann feststellt, *“sondern auch als Ritter, der beim Turnier in Kanvoleis um sie kämpft”*⁴⁴⁵. Herzeloide zeigte ihm dort einerseits ihre Abneigung (vgl. RR, 27, 40) und mißt sich mit ihm in Mimik und Unterhaltung (vgl. RR, 62). So dreht sie sich von ihm weg, als er ihr vor dem Turnier einen Begrüßungskuß gibt (vgl. RR, 27, 40) und sieht in ihm einen *“unverschämten Knecht”* (RR, 236). Andererseits ist sie von ihm und seinen Wesen so

⁴⁴⁵ Anabel Niermann: Frauengestalten in den Parzivalromanen Adolf Muschgs und Wolfram von Eschenbach. Eine kontrastive Analyse. Marburg, 1998, S. 57.

beeindruckt, daß sie den Wunsch äußert, Parzivâl bei ihm in die Lehre zu geben (vgl. RR, 233). Bei Muschg gehorchen alle Untergebenen bis auf Lâhelîn. Denn er fühlt sich nämlich "nicht als Untergebener und stellt sein Lehen als Eigentum dar und läßt sich auch im Gespräch nicht von ihr einschüchtern, sondern zeigt ihr seine Überlegenheit z.B. durch ein "unschönes Lachen"⁴⁴⁶. Obwohl der Verlust der Länder Herzeloide trifft, ist sie von Lâhelîns selbstbewußtem Verhalten, seinem Erfolg und seiner gewandten Art doch "fasziniert" (vgl. RR, S. 236). Bei der Gelegenheit des Besuchs von Lâhelîn bei Herzeloide erfahren wir von den weiteren Fortschritten, die Lâhelîn in der Marktwirtschaft macht:

"Er war in sein fahles Rot gekleidet, das eigentlich keine Farbe war. Aber es gibt einen wachsenden sportlichen Markt. Die Städte sind ganz wild aufs Turnieren. - Ihr beliefert Städte? fragte Herzeloide mit einem Naserümpfen. Was heißt beliefern? sagte Lâhelîn.- Ich gründe Städte. Ich nehme doch nicht die Produktion in die Hand und hab dann keinen Markt dazu. [...] Den Ernstfall gibt es ja auch noch, sagte Lâhelîn.- Der Krieg stirbt nicht aus. Die Kunst ist es: diesen Markt zu beliefern und sich herauszuhalten [...] Dieser Markt wächst unerbittlich" (RR, 233-234)

Mit dem Abzug Lâhelîns, den Herzeloide "Llewellyn" (vgl. RR, 236) nennt, sind die Länder verloren und Parzivâl hat seinen ersten Feind, noch vor seiner Geburt. Denn Herzeloide war "geistesgegenwärtig genug sofort einzusehen, daß Anschouwe und Norgal verloren waren, auf lange Zeit; bis das Kind Gottes antreten würde, um es dem Bösen wieder abzunehmen"(RR, 236).

Das Entscheidende dabei ist, daß Lâhelîn schon früh dämonische Züge zugeschrieben werden, "während Parzival schon vor seiner Geburt als christlicher Erlösertypus eingeführt wird"⁴⁴⁷. Und warum Parzivâl in Lâhelîn seinen Feind sieht, erklärt Muschg selbst am besten:

"Die Mutter wollte für das Kind nur das Beste, als sie es abschirmte vor den Einflüssen der bösen Welt, um es nur für sich zu behalten [...] Sie stellt ihm die Welt eindeutig dar, schildert Gott als das reine Licht, dementsprechend schwarz ist der Teufel, für den sie auch einen Namen

⁴⁴⁶ Anabel Niermann, a.a.O., S. 55.

⁴⁴⁷ Vgl. Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 224.

hat. Denn [Lähelîn] ist der, der erfolglos um ihre Hand warb und in ihren Augen zum Räuber ihrer Länder wird [...] Kurz das Projekt, die Welt dichtzuhalten und zugleich für das Kind zu wünschen, dass es König dieser Welt wird, ist nicht durchführbar.“⁴⁴⁸

Parzivâl wird auch bis zum Ende des Romans seine Rachegeanken gegen Lähelîn aufrechterhalten, denn: *“Lähelîn hatte ihm seine Königreiche gestohlen. Das sah dem gleich [...] Lähelîn, immer derselbe! König Parzivâl wußte jetzt, was er zu tun hatte”* (RR, 330). An dieser Stelle zeigt sich “Muschgs Anliegen, Lähelîn konsequent zu Parzivâls Antagonisten aufzubauen. Anders lassen sich Parzivâls Rachegeanken an Lähelîn nicht erklären, von denen er nicht abläßt, obwohl Sigûne ihm den Namen des wahren Mörders ihres Geliebten, nämlich Orilus, dem Bruder Lähelîns, genannt hat. Auch in späteren Begegnungen fragt Parzivâl jeden nach Lähelîns Aufenthaltsort”⁴⁴⁹. Und gerade in dieser Konstellation von Gut und Böse liegt einer der Leitfäden des Romans, der ausschlaggebend für die Entwicklung des Protagonisten ist. Muschg bewertet diese Konstellation folgendermaßen:

“Jedes System lebt also - sofern es lebt - vom Diskurs mit dem - was es ausschließt. Kein Teufel läßt sich beschwören, ohne daß man mit ihm ins Gespräch kommt, und es gibt kein Gespräch ohne eine minimale Legitimation des Kontrahenten [...] Der Prozeß, der das jeweils Gute dem jeweils Bösen macht, wird zum Prozeß der Aufklärung und der Befreiung nur dann, wenn er keinen einseitigen Gewinner kennt; wenn sein Spruch den Richter ebenso trifft wie den Beklagten. Insofern ist der Gegenspieler, unter welchen Vorzeichen immer, der Symbolträger jeder Entwicklung.” (HwfE, 53)

Sabine Obermaier meint, daß Muschg nicht zufällig und nicht ohne feine Ironie gerade den Raubmörder und Okkupator Lähelîn aus Wolframs *“Parzival”* für die Rolle des Gegenspielers, Spielverderbers ausgewählt hat, denn die *“Auseinandersetzungs des Heilsuchers und Glückskindes Parzivâl mit der Veränderung der Lebenswelt durch das Geld und den Kapitalismus dient Muschg als ‘Glaubwürdigkeitstest’ für sein Parzival-Projekt”*⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ Zitiert in: Heinz-Norbert Jocks, a.a.O.

⁴⁴⁹ Anke Wagemann, a.a.O., S. 216.

⁴⁵⁰ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 474.

Ein interessanter Aspekt bei dem Vergleich des “guten Parzivâls” mit dem “bösen Lähelîn” besteht darin, daß beide oft miteinander verwechselt werden. Jeweils im “*Zentrum seiner Geschichte*” (RR, 408), jeweils am “Tiefpunkt seiner Heilsgeschichte” (HwfE, 85) wird Parzivâl mit Lähelîn verwechselt, bspw. durch den Buckligen im “*Kalten Haus*” (vgl. RR, 491). Aber auch Parzivâl verwechselt Ither mit Lähelîn (vgl. RR, 350).

Und wie von Herzeloide vorausgeahnt fällt tatsächlich nach Anschouwe und Norgal auch Kanvoleis mit der Zeit Lähelîns Machtwirtschaft zu:

“So hat er es bestritten, mit Krieg überzogen, erobert? Nichts von alledem. Er beherrschte nicht, er verwaltete ja bereits Anschouwe und Norgâls. Eines schönen Tages hatte er seine Verwaltung auf Wäleis ausgedehnt, und niemand hätte den Tag bezeichnen können [...] Er erstreckte sich über ungezählte Alltage des Handels und Wandels zwischen einem hervorragend - und einem nur noch mühsam geordneten Gebiet.” (RR, 285)

Damit eignet er sich Kanvoleis einfach an, ohne viel Aufheben. Denn “Unsichtbarkeit war überhaupt ein Merkmal von Lähelîns Wirtschaft [...] Wäleis mußte sich ertüchtigen, um Begehrtes entweder selbst zu erzeugen oder kaufen zu können. Die neuen Männer zeigten den alten, wie sie das anzustellen hatten, und besonders den Frauen; die waren am begehrtesten und lernten daher am schnellsten”(RR, 286). Dadurch zeigt sich exemplarisch, wie sich Lähelîns Machtpolitik leise und ganz selbstverständlich ausbreitet und die Stadtbewohner heimlichst infiziert.

Denn um seine Ziele zu verwirklichen, stellt Lähelîn einfach Neuigkeiten auf, die den Bausteinen eines modernen Sozialsystems ähneln. So fördert er beispielsweise den Zusammenschluß von Handwerkermeistern zu Innungen (vgl. RR, 289) oder stellt eine Sondertruppe von Rittern auf, die sich “*zum Heiligen Kreuz*” nennen durfte und eine Ordensverfassung erhielt; hält gute Verbindungen zu Bagdad aufrecht (vgl. RR, 289), richtet eine Kasse für Turnierveschädigte ein (vgl. RR, 290) und gibt der Ritterlichkeit damit eine neue Wendung, bei der sich die Abenteuersuchenden versichern können. Um dem Volke noch näher zu stehen, ist Muschgs Lähelîn, auf dessen fehlende adlige Herkunft hingewiesen wird (vgl. RR, 32), um ihn auch in dieser Hinsicht als

Zugehörigen einer anderen Gesellschaftsform zu charakterisieren, ein Fürst und nicht mehr König:

“Man nannte ihn gern “Den Fürsten”, denn ein König war er nicht und brauchte es nicht zu sein. Wer sich mit dem Fürstentitel begnügt, zeigt damit an, daß er dem Volk nahesteht, und auf diesen Geruch legte er Wert. Er war klug, machte sich bezahlt und war nicht einmal ganz gelogen. Denn das Volk steht immer dem am nächsten, der seine Bedürfnisse ernst zu nehmen scheint. Wozu brauchte er gefürchtet werden? Furcht verdirbt das Geschäft”. (RR, 290)

Durch diese Einstellung scheint das ganze Rittertum in Gefahr zu stehen. Denn mit Lähelîn beginnt, “was nicht aufzuhalten ist und die literarische Abenteuerei der Tafelrunde zum allenfalls letzten Schrei erklärt: Kapitalismus, Geldwirtschaft, Vernunft”⁴⁵¹, wie es schon Holger Noltze feststellte. Und in der dekadenten Ritterwelt blüht sogar das Turnier durch Lähelîn nochmals auf und verkommt zum Geschäft, in dem er als der “*Letzte Ritter*” (vgl. RR, 289) auftritt. Das Lähelînsche Wesen breitet sich auch auf das Rittertum unaufhaltsam aus, denn er ist “*tausendfüßig. Er hatte nicht bloß zwei Füße wie jeder Mensch, oder sechs, wenn er sich beritten macht*” (RR, 290). Auf diese Weise entsteht eine “*allgemeine Kultur des vorsorglichen Lächelns und warf ihren Glanz auch auf die alte Ritterschaft*” (RR, 290). Die neue Ritterschaft sieht ganz anders aus:

“Denn die neue, nach Verdienst dazu geschlagen, nicht nach Geburt, trug ihre Wahrzeichen mit Sorgfalt und antiquarischem Geschmack. Ja, man kann sagen, die Ritter seien sich selbst nie ähnlicher gewesen, als da, wo es sie nicht mehr gab. Der Hintergrund von Lähelîns Macht [...] stützte sich auf die Tatsache, daß es etwas kosten darf, ein Mensch zu sein. Man muß es sich leisten, und was man sich leistet, bewegt den Markt. Die Herrschaft des Fürsten galt menschlich, weil man mit Menschlichkeit weiterkam, sie durfte sich lohnen; und dabei fuhr auch der ritterliche Schein am besten. Lähelîns Wesen machte Epoche, Lähelîn breitete sich aus: er brauchte durchaus nicht [...] überall zu sein. Alles, was floß, arbeitete für ihn; auch die Zeit.” (RR, 290)

⁴⁵¹ Holger Noltze, a.a.O.

In diesen gesellschaftlichen Veränderungen erblickt Hartmut Kircher Lähelîn als den Exponenten des neuen Zeitgeistes, denn “seine Macht und sein Einfluß beruhen auf Fähigkeiten, die dem sich selbst feiernden Adel fehlten: auf modernem Wirtschaftsdenken”⁴⁵². So ist beispielsweise Lähelîns Tuchmanufaktur flexibel genug, aus jeder Trendwende der höfischen Mode Profit zu ziehen. Und Lähelîn richtet seine kaufmännischen Funde nach den Ansprüchen und Nachfragen der Verbraucher. Auf diese Weise erfindet er beispielsweise neue Sitzgelegenheiten:

“Die Idee habe ich von den Hirten des Kurdistan, es ist eine Spielart der gemeinen Kamelhocker, die Euch auch noch das Anlehnen erlaubt. Nur fand ich die Ziegenwolle [...] zu wenig elastisch. Ich bin auf Korkrinde verfallen. Sie ist leicht und begegnet Eurem Hintern mit Gefühl, doch nicht zu weichlich, und vermag ihn auch noch zu pflegen. Sie schluckt Eure Temperatur nicht, sondern erwidert sie mit Entgegenkommen.”
(RR, 873)

Interessant ist, daß das Lähelînsche Wesen, das schließlich alle Bereiche einer “marktorientierten Welt” erfaßt, wie bspw. die Begünstigung des Handels, insbesondere des Fernhandels⁴⁵³, Intensivierung der Landwirtschaft und Städtegründung als Absätze für die Importe (vgl. RR, 232), das Versicherungs- und Leihbüchereiwesen (vgl. RR, 290, 303), das Reliquiengeschäft (vgl. RR, 240), den Tourismus (vgl. RR, 621), den Waffenhandel (vgl. RR, 234) und den Schutz der Juden als Kaufleute und Kreditgeber, um die Liquidität des Marktes aufrecht zu erhalten (vgl. RR, 289).

Und im Laufe der Zeit verselbstständigt sich der soziale und politische Wandelsprozess Lähelîns:

“Die Wunder, die Herr Lähelîn wirkte, waren von anderer Sorte. Die ereigneten sich zwar mit Hilfe von Menschen, aber auch wieder ohne sie, sogar ohne Lähelîn [...] Er tat mehr und weniger: er ermöglichte sie. Er legte ihnen nichts in den Weg, so kamen sie zustande.”
(RR, 285)

⁴⁵² Hartmut Kircher, a.a.O.

⁴⁵³ Der Fernhandel versorgt den städtischen Markt bei Muschg neben den Massengütern wie “Salz und Pfeffer”, hauptsächlich mit Luxusgütern wie “Silber aus Spanien [...], Wasser aus dem Jordan und Reliquien aus beiden Sizilien” (RR, 285).

Wie wichtig dieser Aspekt des gesellschaftlichen Umbruchs Muschg ist, zeigt sich daran, daß letztendlich alle Gesellschaftsschichten, sogar die ritterliche elitäre Artûsgesellschaft von ihm erfaßt wird .

Und mittlerweile fragt sich selbst die "Erzählinstanz"⁴⁵⁴, ob Lähelîn nicht sogar das Lächeln gelernt hätte. Es heißt über ihn:

"Man geht nicht zu weit, wenn man ihn populär nennt. Er schützte die Juden, die sich auf das Fließenlassen von Warenströmen verstanden und ihm das Klingeln ihrer Kassen mit Zinsen dankten, die er selbst nicht nehmen durfte; denn ein frommer Krist war er inzwischen auch. Die Klöster florierten unter seinem Wesen. Die Geistlichkeit betete nicht weniger fleißig für seine Seele, als sie für ihn arbeitete. Ihre Wirtschaft war tüchtiger als die weltliche, und jetzt erfüllte sie auch diese mit ihrem heiligen Geist." (RR, 289)

Auch die Wirkungen auf die Geistlichkeit bleiben nicht lange aus:

"seit das Land blühte, schien es nicht mehr schicklich, Hölle und Teufel in krassen Farben an die Wand zu malen. Die Pfaffen erlebten am eigenen Leib, daß irdisches Wohllleben nicht ganz zu verachten sei, und wenn sie Untugend der anderen läßlicher geißelten, durften sie auch die eigene Tugend etwas mäßigen." (RR, 479)

Es gelingt also keinem, sich dem Lähelînschen Wesen zu entziehen, bis derjenige kommt, auf den auch Cunnewâre wartet, um wieder zu lachen, den Heiland also, der die Erlösung bringen soll, und den Herzeloide gebären will. Aber ob es diesem Heiland gelingen wird, der Welt die erwartete Erlösung zu bringen, bleibt offen. Doch bis zu diesem Zeitpunkt wird sich in Muschgs Mittelalterdarstellung ein großer gesellschaftlicher Wandel vollziehen:

"So würde es bald überall zugehen: Kleriker turneyten, Ritter schrieben Buchstaben, Juden empfangen den Ritterschlag, Bürger nahmen Zins und sangen von hoher Minne, und Bauern warfen nicht mehr mit Steinen auf Krähen, sie jagten mit Falken". (RR, 621)

⁴⁵⁴ Damit sind die "drei Eier" gemeint, die das Geschehen kommentieren (Vgl. RR, I. 11).

Der Grund für diesen gesellschaftlichen Wandel liegt offensichtlich darin, daß das Lähelinsche Wesen von Muschg als Synonym für die frühkapitalistische, auf Wettbewerb basierende Markt- und Geldwirtschaft basiert:

“Nennen wir das Namenlose beim Namen: Geld, nochmal Geld und immer mehr davon. Geld war die Flüssigkeit der Ströme und befestigte zugleich ihre Ufer, denn es ließ sich, wenn es tüchtig fließen durfte, auch in Festes verwandeln, gesetzt, man hatte genug davon oder wußte wenigstens zu tun, als ob.”
(RR, 287)

Lähelîn lernte sogar die Duldung menschlicher Freiheit und entdeckte, daß sie teilbar ist:

“Es war Freiheit in der Mehrzahl - Gewerbefreiheit, Gedankenfreiheit, Meinungsfreiheit, was weiß ich - ein rechter Sauhaufen von Freiheiten, die sich untereinander ins Gehege kamen und ihren Hang zum Chaos nicht verleugneten [...] Eine betrübliche Offenbarung für eine Natur wie mich, daß die Freiheiten, die ich hatte durstig werden lassen, am Ende nach gar nichts heftiger dursteten als ihrer Aufhebung. Sie wimmerten nach dem Starken Mann, der Eisernen Faust, der Bindenden Größe, die sie freisprach vom Horror vacui. Einer sollte kommen, der sie in der Leere ihrer Wünsche und Bedürfnisse wieder an den Strick nahm und in den Pferch prügelte”.
(RR, 882)

Damit zeigt sich, daß das Lähelinsche Wesen von Handel und Wandel, mit all seinen Freiheiten alleine die Menschen nicht glücklich macht. Oskar Recks Meinung nach ist der Typus “Lähelîn” nicht tot, er behauptet, daß er in immer neuer Gestalt lebt, “mit Westentaschenformat auch im Kleinstaat. Da die schweizerische Demokratie mehr von den Wirtschaftsmächten als von den politischen bestimmt wird, sitzen die Lähelîns unabsetzbar in ihren Chefetagen und herrschen dort autokratisch, weil sie öffentlicher Kontrolle entzogen sind. Sie müssen die Bilanzen lesen können und zum Wachstum des Erfolges beitragen, sonst nichts [...] Ihre Sterblichkeit ist durch die Unsterblichkeit des Typus wettgeschlagen”⁴⁵⁵.

Diese Unzufriedenheit des Volkes und auch seine eigene Unzufriedenheit führt dazu, daß sich Lähelîn ebenfalls auf die Suche nach dem Grâl macht. Denn er behauptet, daß der Grâl das Wichtigste auf der Welt sei, etwas Zweckfreies, in dem die Welt herrlich

⁴⁵⁵ Oskar Reck, a.a.O.

erscheine (vgl. RR, 877, 881). Damit gilt der Gräl als etwas, dem es als letztes Ziel nachzujagen gilt, denn

“Munsalvaesche, dachte ich, müßte diese Kiste sein, und der Gräl das Ding, zu dem sie andächtig genug aufblicken konnten, befreit von der Last ihrer Freiheiten durch ein zündendes Bild von Macht und Übermacht. Unsere heilige Kirche war längst zu unfrohm dafür geworden. Handel und Wandel hatten sie zu gründlich ausgehöhlt.”

(RR, 882)

Das anscheinend von Lähelîn angestrebte Endziel der Weltherrschaft scheint gefährdet. Denn wie ersichtlich wird, stoßen die Freiheiten der neuen Verfassung in Lähelîns Lebensgebieten auf ihre Grenzen und seine Lehensleute beklagen ihre Orientierungslosigkeit.

Und weil Lähelîn “spürte, daß selbst in einer Zeit des sozialen Umbruchs, der den Menschen zwar alle möglichen Freiheiten garantiert, gleichzeitig aber alle alten Wertvorstellungen in Frage stellt, der Glaube an eine einheitliche, die Gesellschaft zusammenhaltende Macht aufrechterhalten werden muß”⁴⁵⁶, setzt er alles daran, den Gräl zu kaufen. Denn “für diesen Lähelîn konnte auch ein Ding wie der Gräl nur eine Sache des richtigen Preises sein.” (HwfE, 42-43), wie es Muschg formuliert. Doch findet er weder einen Verhandlungspartner, noch ist es ihm möglich, nach Munsalvaesche zu gelangen. Der Gräl entzieht sich seinen materiellen Interessen und Lähelîn ist sich nicht sicher, was der Gräl tatsächlich ist:

“Ich weiß nicht, was der Gräl ist. Aber ich weiß, er ist das Wichtigste auf der Welt, und dasjenige, um das es sich lohnt in ihr zu sein. Das Unglück geboren zu sein, wird zwar nicht aufgewogen durch den Gräl - dafür müsste er ja Gott selber sein -. Aber es kann, einen ungemessenen Augenblick lang, darin auferscheinen wie ein Glück. Mehr bedarf es nicht, außer der Kunst, diesen Augenblick festzuhalten, und das ist wohl die größte.”

(RR, 877)

Allerdings erkennt er weiterhin z.T. das Wesen des Gräls:

⁴⁵⁶ Anke Wagemann, a.a.O., S. 232.

“Er besteht aus lauter Vorsintflutlichkeit [...] Das ist seine einzige Stärke, aber die gibt den Ausschlag. So lernte ich in einem langen Leben spät genug, daß ich mir den Gräl nicht kaufen kann. Denn könnt ich’s er wär für meinen Zweck verdorben. Das macht, er nimmt einen Zweck an”
(RR, 883)

Mithin ist auch in der Lähelinschen Welt der vielzitierte Widerspruch spürbar. Gleichzeitig nimmt Muschg dem Gräl seine religiöse Dimension, denn Lähelîn ist die Religionskritik in persona (vgl. RR, 439). Und erst der “Einsiedler Trevrizent entwirft ein Gegenbild zu Lähelîns Priznip der Marktwirtschaft”⁴⁵⁷. Denn erst er lehrt Parzivâl in seiner Predigt über die sieben Todsünden die Verachtung der Avaritia (Habgier), die zwangsläufig aus der Wirtschaft resultierte.

Lähelîn vollbringt wahre Wunder für die Bevölkerung, verführt sogar das “Priestertum zur Weltlichkeit und erkennt die Intoleranz institutionalisierter Religion gegenüber fremden Wahrheiten”⁴⁵⁸. So lehrt er an späterer Stelle Parzivâl im Gespräch alte Weisheiten einer arabischen Schrift mit den Worten: *“Es öffnet das Tor zu alten und wahren Neuigkeiten, welche uns die Pfaffen verschwiegen haben”* (RR, 873).

Nach einer langen Pause, treffen wir ihn erst wieder, nachdem Parzivâl die erlösende Frage an Anfortas gestellt hat und seine Frau und Kinder wiedertrifft, die von Lähelîn begleitet werden. Als er seine Frau zur Rede stellt, was sie ausgerechnet mit Lähelîn zu tun haben würde, antwortet diese:

“Ich habe getan, was ich nicht unterlassen durfte [...] Ich habe versucht, mich um das Nähere zu kümmern, und ganz allein wäre mir nicht einmal so viel gelungen [...] er [Lähelîn] begleitet mich zum Gräl, und das heißt ja wohl, zu dir [...] Ist Lähelîn mein Lehensmann? Oh ja, das ist er, das müßte er sein.”
(RR, 864)

Condwîr âmûrs hatte in der Zwischenzeit, nicht nur dem Adel von Brobârz, sondern auch den Stadtbewohnern von Pelrapeire Lehen, Rechte und Privilegien verkauft, um ihre Herrschaftsansprüche weiterhin vertreten zu können (vgl. RR, 469-470). Worauf Parzivâl bereits damals empört reagierte:

⁴⁵⁷ Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 260.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 227.

“Du hättest von deinen Bürgern einen Dienst verlangen können, den sie dir Schulden als deine Leute, statt dich mit Haut und Haaren zu verschreiben und meine Morgengabe gleich damit!” (RR, 470)

Condwîr âmûrs' gelassene Reaktion läßt sie als aufgeklärten Menschen erscheinen. Sie hat die Zeichen der Zeit erkannt und den Bürgern die Freiheit, die ihnen von ihren Vorfahren geraubt worden war, zurückgegeben (vgl. RR, 471). Herrschaft legitimiert sich ihrer Ansicht nach nicht durch Geburt, sondern durch Verdienst (vgl. RR, 471). Damit liegt sie nicht weit entfernt vom Lähelînschen Wesen. Dies ist wohl auch ein Grund dafür, warum Lähelîn sie und ihre zukunftsorientierte, aufgeklärte Denkweise bewundert.

Nachdem der äußere Feind in Pelrapeire in die Flucht geschlagen ist, ist der innere erstarkt. Die Bürger der Stadt haben sich das Ausharren durch die Gewährung von Privilegien abkaufen lassen. Anders ausgedrückt: Condwîr âmûrs ist nicht nur pleite, sondern auch ohne Chance, die alte Macht und Herrlichkeit wieder zu erringen. Und das hat sie früh genug erkannt.

In Pelrapeire bricht nach der Befreiung und Heirat von Condwîr âmûrs eine Ära der bürgerlichen Mitbestimmung und Wirtschaft an, ähnlich dem Muster Lähelîns in Kanvoleis, Waleis und Anschouwe.

Allerdings macht Parzivâl gerade diese Geschäftstüchtigkeit ihr nach der Wiedervereinigung gegen Romanende zum Vorwurf, da sie hierdurch den Sinn für Höheres versperre, und ihr mithin an der Grâlswürde nichts liege (vgl. RR, 866).

Hinzu tritt die Eifersucht auf Lähelîn, der als Lehensmann seine Frau begleitet hat (vgl. RR, 866). Im Grunde genommen greift Muschg in diesem Ehestreit diejenigen Ansichten auf, welche die Positionen des Paares schon auf Pelrapeire prägte, so daß sich eine eigene Bedeutung auch aus dieser Station nicht herauskristalisiert.

Ein von Muschg neu eingeführter Aspekt ist, daß er die Begegnung Parzivâls mit Lähelîn nachholt, die Wolfram Parzivâl versagt hatte. Muschg baut Wolframs fallengelassenes Motiv aus zu einer Figur vom Rang eines Verwandten und Identischen:

“Es lockte mich, diese Möglichkeit auszuspinnen: daß der Held Einem begegnet, der mit ihm identisch ist, aber nicht verwandt. Dafür mußte ich das idealtypische Niveau des Romans verlassen und auf das historische absteigen, wenigstens ein Fenster dahinaus öffnen.”

(HwfE, 68-69)

In Buch IV des *“Roten Ritters”* findet unter dem Titel *“Die Krone”* dann diese spannende und erwartete Begegnung Parzivâls mit Lâhelîn statt, als Loherangrîn, ihn mitzieht, und auffordert:

“Herr Lâhelîn [...] Hier steht mein Vater Parzivâl, der Rote Ritter des Grâls. Er ist der Größte, und Ihr müßt ihm huldigen. Darauf habe ich gewartet, sagte der Unbekannte, ohne zu lächeln. Parzivâl hatte ihn noch nie gesehen und längst erkannt [...] Dies also war der Feind [...] Parzivâl sah einen Mann auf sich zukommen, der vieles sein konnte [...] Dies also war der Teufel, vor dem ihn seine Mutter gewarnt hatte; dies der Ritter, der mit ihm selbst verwechselt worden war [...] Es ehrt mich, daß ich Euch begegne, sagte Parzivâl. Ja, Majestät, antwortete Lâhelîn, es wurde fällig. - Und sogar Kapediês Ohr wäre es kaum gelungen, aus der Anrede etwas wie Ironie herauszuhören. Parzivâl, sagte Loherangrîn, paß auf! Onkel Lâhelîn redet besser als du. Der Fürst antwortete in großem Ernst: Kann sein, Kind, aber dein Vater hat mehr zu sagen. Wenn ich Euch in mein Zelt bitten darf, Majestät?”

(RR, 870)

Im Zelt treffen wir auf moderne Züge, wenn Lâhelîn davon redet, daß er auf immer mehr Personal und Gegenstände verzichten kann. Dies erinnert an die Minimalisierung der modernen Industrialisierung:

“Noch brauche ich einen Diener, doch ich hoffe, mir auch den bald entbehrlich zu machen. - Meine Satteltaschen sind Zeltmöbel, oder umgekehrt. Jedenfalls müssen sie nicht mehr aus - und ein -, nur noch auf- und abgepackt werden. Welche Entlastung! Je weniger ich brauche, desto baldier wird mir auch der Gehilfe entbehrlich sein. Es ist eine Wissenschaft, und ein wahrer Genuß, mit immer weniger gut zu fahren. - Leider behalten die Büchlein, in denen Ihr blättert, ihr Gewicht, wenn es auch gelungen ist, es zu vermindern. Das Papyr, das man mir aus Sina liefert, ist eine große Hilfe. Auch die Schrift ist sparsamer geworden, eine Kurz- und Schnellschrift [...] Ihr könnt lesen? Das hier könnt Ihr nicht lesen, es ist Arabisch. Das eigene ich mir eben an, es öffnet das Tor zu alten und wahren Neuigkeiten, welche uns die Pfaffen verschwiegen haben. Bevor ich ausgelernt habe, kann ich die Schartecken nicht entbehren.”

(RR, 872-873)

Und da Lähelîn nicht mehr viel besitzt, kann er eigentlich auch nichts an Parzivâl zurückgeben, und so gesteht er:

“Ich wünschte, ich hätte selbst Kinder. Aber von denen, die man zuschreibt, weiß ich leider am besten, daß sie mir unterschoben wurden [...] Ja, sagte Lähelîn, unsereinem werden keine Fragen gestellt; bei unsereinem werden sie ohne Gewissensbisse versäumt. Wer die halbe Welt mit seinem Wesen erfüllt und die andere Hälfte damit anzustecken droht: wie sollte der auch noch den Namen eines Menschen verdienen und gar etwas wie Aufmerksamkeit gebrauchen können! - Kommen wir zur Sache, Majestät, an der Euch gelegen ist. Ich besitze nichts, und Ihr könnt hier in diesem Zelt mit Euren Augen sehen, daß ich immer weniger habe. Am allerwenigsten habe ich Eure Länder. Sie gehen ihren Gang, im allgemeinen ist es ein guter und geregelter, dem Ihr durchaus nicht mein fragwürdiges Gesicht zu leihen braucht.” (RR, 876)

Als das Gespräch der beiden sich auf den Grâl verlagert, und Parzivâl Lähelîn fragt, ob er doch etwas vom Grâl wissen würde, antwortet dieser folgendermaßen:

“Nicht genug, um ihn je zu sehen [...] und viel zu viel, um zu ihm berufen zu werden wie Ihr. Und wenn Ihr berufen würdet, sagte Parzivâl, was würdet Ihr damit anfangen? Ihr wollt mich versuchen, Majestät, grinste Lähelîn, das müßte eigentlich meine Spezialität bleiben. Ich bin der Teufel, Eure liebe Mutter hat es selbst gesagt. Aber sogar der Teufel weiß, daß mit dem Grâl absolut nichts anzufangen ist. Darauf beruht seine Stärke. Ich hoffe, Ihr werdet sie spielen lassen. Auch wenn die Welt nicht zu retten ist – natürlich ist sie nicht zu retten! – muß es doch Einen und Etwas geben, in dem sie herrlich erscheint ohne Maß und Grund, ein grandioser Zweck für sich allein.” (RR, 881)

Daß die Welt nicht mehr zu retten ist, und auch der Grâl dies nicht mehr bewirken kann, steht fest. Aber auch Lähelîn hat noch einen Schimmer Hoffnung, daß es doch noch ein Heil geben könnte, das zwar nicht die Welt retten, aber ihr Hoffnung und Lebenswert verleihen kann.

Die Bitte und den Befehl Parzivâls an Lähelîn, ihn zum Grâl zu begleiten schlägt dieser ab, und erzählt ihm eine Art “Gutenachtgeschichte” zum Abschluß dieses Themas:

“Ich wollte mir den Gräl kaufen, ich war noch jünger damals, doch alt genug, um zu bemerken: die Freiheit, die sich unter meiner Duldung auszubreiten begann, von Anschouwe bis Norgäls, von Pelrapeire bis Schanpfañzûn- diese Freiheit stieß an Grenzen. Es war ja nicht die ganze Freiheit, Majestät [...] Stadt und Land wurden reich wie nie, und doch nie reich genug. Ich mußte zusehen, wie sie sogar den Boden auffraßen, auf dem sie gediehen [...] Sie sehnten sich nach der Kiste, Majestät [...] Ja, ich wollte mir Munsalvaesche kaufen. Euer ehrenwerte Oheim Anfortas schien mir bankrott genug dafür [...] auch der Gräl hinreichend abgewirtschaftet für eine Übernahme. - Ich fand keinen Gesprächspartner. Munsalvaesche wußte sich mir zu entziehen [...] Dahinter steckt der Gräl höchstpersönlich. Der will mit sich nicht reden lassen. Mit dem gibt es kein Geschäft [...] So lernte ich in einem langen Leben spät genug, daß ich mir den Gräl nicht kaufen kann. Denn könnt ich's, er wär für meinen Zweck verdorben”.

(RR, 882-883)

Dies war die tragische Gutenachtgeschichte Lähelîns, die von den Grenzen des Lähelînschen Imperiums handelt, und zeigt, daß Geld und Macht alleine nicht glücklich machen. Also ist auch der mächtigste Mann des Romans am Ideellen gescheitert und hat aufgegeben. Und dies gewinnt ihn für die Menschlichkeit.

Lähelîns Erfolgsrezept bestätigt sich in gewissem Sinne doch auch auf der Grälsburg, wenn wir Lähelîn ein letztes mal auf einem Mehlsack antreffen, als er die Gabenverteilung verfolgt. Er beobachtet das Geschehen im Gräl, der ihm “ganz offensichtlich den Zutritt nicht mehr verbot, ihn wohlmöglich gar zitiert hatte”, nicht ohne Vergnügen: *“Er blickte in freier Nachdenklichkeit auf die Bühne des Oktogôns, die ihm plastisch den Beweis für das Unumstößliche von Handel und Wandel lieferte.”* (RR, 955)

Lähelîn will “Parzivâl nochmals dazu ermuntern, die Welt zwar zu hinterfragen, aber an ihrer Dichotomie nicht zu verzweifeln, sondern sie als gegeben hinzunehmen”⁴⁵⁹.

Wie ersichtlich wurde, verabschiedet Muschg den Gräl anders als bei Wolfram. Muschg begründet dieses Vorgehen damit, daß er Wolframs Handlung, die zur “Heilsgeschichte und Gralszuversicht” führe nicht fraglos hinnehmen wolle (vgl. HwfE, 42). Deshalb läßt er seinen Roman auch nicht, wie Wolfram, mit Parzivâls Grälkönigtum und dem vorgeblich glücklichen Ausgang enden, sondern schildert dessen weiteren Werdegang.

⁴⁵⁹ Anke Wagemann, a.a.O., S. 233.

Vergleicht man nun abschließend Parzival mit Lähelîn, so könnte man feststellen, daß beide Figuren durch nichts aufzuhalten sind, beide ihr Ziel erreichen, aber ihr Ziel sich verselbstständigt; beide richten sich am Ende eher notdürftig als souverän in ihrer Welt ein und fügen sich bescheiden in dem Gang der Dinge. Die Zukunftsperspektive des *“Roten Ritters”* liegt dabei in den Zwillingen, die verschiedenartig veranlagt sind, wie es Lähelîn äußert: *“Kardeiz zieht den Plejaden, und Loherangrîn steht im Perseus [...] Ich sage lieber, der Große kommt ins Geschäft, und der Kleine schlägt ins Ideelle [...] Man sieht’s an ihren Händen. Aber einsweilen spielen sie Ritter, wie sich’s gehört.”* (RR, 870).

Wie sich insbesondere an der Figur des Lähelîn zeigt und auch Sabine Obermaier daraufhinweist, handelt es sich um ein Mittelalter, das auf die Neuzeit hin perspektiviert ist; anders gesagt: *“Der Epochenwandel vom Mittelalter zur Neuzeit wird miterzählt.”*⁴⁶⁰ Damit setzt Sabine Obermaier zufolge Muschg Wolframs *“Parzival”* keine neue Version entgegen, sondern entwickelt seinen *“Roten Ritter”* aus dem *“Parzival”* Wolframs und präsentiert *“unsere neuzeitliche Welt als eine aus der mittelalterlichen entwickelte Welt - im Erzählten wie im Erzählen: Die Geschichte erzählt uns, erzählt unsere Geschichte.”*⁴⁶¹ Nicht anders sieht es auch Nicola Bock-Lindenbeck, wenn sie sagt, *“Muschg transportiert provozierende Interpretationen der mediävistischen Sekundärliteratur in die Moderne, führt aber gleichzeitig mittels sprachlicher Kunstgriffe die Geschichte wieder in die Zeit des hohen Mittelalter zurück [...] Er entmythisiert den Stoff, um ihn heimlich wieder als mythischen einzuführen.”*⁴⁶²

⁴⁶⁰ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns.*, a.a.O., S. 480.

⁴⁶¹ Ebd., S. 488.

⁴⁶² Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 237.

4. 2. Muschgs indirekte Kritik an der Zeit

Wie es allmählich aus der Untersuchung vom *“Roten Ritter”* hervorgegangen ist, hat Muschg einen Mittelalterroman geschrieben, der durchaus von unserer Zeit handelt. Dabei merkt man die unübersehbare, aber indirekte Kritik an der Zeit, der wir uns nun zuwenden wollen.

Der Schweizer Schriftsteller versuchte mit seinem Roman seine fundamentale Lebenskrise - vor allem die Liebe und Ehe betreffend - zu bewältigen. Was Muschg konkret meint, wird aus seiner folgenden Antwort auf die Frage, inwieweit sich seine Lebenskrise auf das Schreiben im *“Parzivâl”* auswirkte, verständlich:

*“Die Angst, dass einem das Leben zerflattert, hat etwas mit Ausfransen zu tun. Wenn man entdeckt, dass da wieder gewoben werden kann, weil da wieder Material für etwas Neues ist, so ist das subjektiv eine Glückserfahrung. Der Abkehr von der Utopie ist der Abschied von einer mittelalterlichen Todsünde, nämlich der Superbia. Wir haben uns zuviel zugetraut, vielleicht aber auch auf andere Weise viel zu wenig. Dieser Verdacht ist das, was dem Leben den Sinn gibt. Es konnte sein, dass aus dem vielen Verworfenen eben die Ecksteine eines neuen Gebäudes werden können. Die Trümmer unseres Lebens sind vielleicht das, was neu verbaut werden kann. Aber das sind Integrationsfantasien. Der Sinn ist für uns immer etwas Ganzes. Vielleicht müssen wir lernen, dass da etwas in Trümmern und losen Stücken vor uns liegt.”*⁴⁶³

Und um diese losen Trümmer - die nicht nur Muschgs Privatleben, sondern auch unser Zeitalter betreffen - wieder zu einem Ganzen zusammenzuweben, bedient sich Muschg des weltliterarischen Parzivâl-Stoffes, projiziert darauf *“Versatzstücke der eigenen Biographie”*⁴⁶⁴ und legt sich selbst und den *“Leser mit all seinen Ersatzvätern, samt seinem Epochenüberdruß auf die Couch”*⁴⁶⁵, da er seiner außer Rand und Band geratenen Epoche zeigen will, worauf sie nicht mehr verzichten darf: Auf das Eingeständnis bestandener, aber nie zugegebener Lebensschuld.

⁴⁶³ Zitiert in: Heinz-Norbert Jocks, a.a.O.

⁴⁶⁴ Vgl. Pia Reinacher, a.a.O.

⁴⁶⁵ Vgl. Josef Bättig, a.a.O.

Dafür inszeniert Muschg das bekannte Spiel des „Parzivals“, aber aus der Optik eines Intellektuellen am Ende des 20. Jahrhunderts: „von der Psychoanalyse geläutert, von Körpertherapie und von dem neuen Umgang mit der Körperlichkeit geformt, erfahren in den Schwierigkeiten der traditionellen Mann-Frau - Beziehung, die heute in Auflösung begriffen ist im Bewußtsein der schwierigen Ich-Findung eines Menschen unserer Tage“⁴⁶⁶, wie es Pia Reinacher beschreibt.

Inwieweit Adolf Muschgs Subjektivität in seiner Parzivâl-Version unsere historische Situation betrifft und wie Muschg sie indirekt mit Hilfe des Parzivâl-Stoffes als Chiffre kritisiert, soll nun im weiteren herausgefunden werden.

Wie Muschg im Parzivâl-Stoff eine Antwort auf seine persönlichen und die Probleme unserer Zeit erblickt, faßt er wie folgt zusammen:

*“Natürlich lief mit der Erfahrung, die ich aus dem Stoff zog, die Erfahrung einer krisenhaften Zeit mit. Da war die Trennung von meiner bisherigen Familie und der Versuch, eine neue zu gründen, nicht nur zivilstandmässig. Zudem war es die Zeit, wo auch für mich die Utopien weithin zusammenbrachen [...] Die Blöcke, in denen wir bisher politisch dachten, zerkrümelten [...] Insgesamt wissen wir sehr wenig weiter und befinden uns in Parzivals Lage zur Zeit seiner Krise, und da kann ihm die von seiner Mutter so schön geordnete Welt nur chaotisch vorgekommen sein. Drum sind wir auf der Suche nach neuen Ordnungsschemata, die nicht wie bisher auf Kosten anderer Völker und unterdrückter Bedürfnisse gehen.“*⁴⁶⁷

Auf der Suche nach diesen neuen, notwendigen Ordnungsschemata, kommt dem Parzivâl-Stoff und somit der Dichtung für Muschg eine entscheidende Rolle zu. Dazu Muschg:

*“Die Aufgabe der Dichtung ist es, an Grenzen zu gehen und Grenzen zu überschreiten. Im Kern ist Dichtung der Versuch, mit dem absoluten Skandal des Lebens fertig zu werden in seiner Endlichkeit, dass heisst mit dem Tod [...] Die Brisanz des Defekt, den unser Leben darstellt, darf nicht verherrlicht werden [...] Wir müssen wieder lernen, die eigenen Grenzen zu erfahren und damit umzugehen. Von nichts anderem handelt die Literatur.“*⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Pia Reinacher, a.a.O.

⁴⁶⁷ Zitiert in: Heinz-Norbert Jocks, a.a.O.

⁴⁶⁸ Sven Gächter: Die Schweiz kann nicht mehr über ihre Zukunft abstimmen! Der Büchner-Preisträger Adolf Muschg über Literatur und Heimat. In: Die Weltwoche, 13. Oktober 1994.

Muschg lehnt mit diesen Worten Utopien eindeutig ab, möchte aber seinen Rezipienten zeigen, daß es möglich ist, mit dem Leben fertig zu werden. Folglich ist der *“Rote Ritter”* für Adolf Muschg eigentlich ein *“Entwicklungsroman der Zivillisation, [...] und dass diese höfisch-ritterlich verkleidet ist, soll den Spass daran nur durchsichtiger machen”*.⁴⁶⁹ Daß seine Zivillisation sich von derjenigen des mittelalterlichen Parzivâls unterscheidet, ist eindeutig, da sie vor einem ganz anderen Rezeptionshintergrund steht. Denn die Zeit, in der Muschgs *“Parzivâl”* entstand, ist eine Zeit, die von Krisen, Umbrüchen, Wertwandel, Krieg und Existenzangst geprägt ist. Sabine Obermaier beschreibt das Kurzporträt des Zeitgeistes für den Hintergrund der gegenwärtigen Parzivâl-Rezeption folgendermaßen:

*“Die Herauslösung des Individuums aus seinen traditionell gewachsenen Bindungen, Glaubenssystemen und Sozialbeziehungen [...] wird zwar einerseits als Befreiung erfahren, andererseits führt dies auch zu Identitätskrisen und Verlustgefühlen, aber auch zur Kultivierung eines extremen Egoismus. Ökologische wie ökonomische Krisen schüren Zukunfts- und Existenzängste. Die Reaktionen auf Angst und Krise fallen verschieden aus: da gibt es zum einen die Suche nach heilen Ersatz-Bindungen in neu entstehenden Sekten und neo-faschistischen Parteien, welche das verlorengegangene Gemeinschaftsgefühl über die Angrenzungen des ‘Anderen’ wiederherzustellen versuchen; da gibt es zum anderen die Flucht in die Innerlichkeit, in die romantische Sehnsucht nach heiler Welt, die gewiß mitverantwortlich dafür ist, daß aus der Konsumgesellschaft eine unterhaltungssüchtige Amüsiergesellschaft wird.”*⁴⁷⁰

Ganz in diesem Sinne kritisiert Muschg im *“Roten Ritter”* die Artüsgesellschaft, aber auch die Welt der Ritter, deren Zeit abläuft. Und genau darin liegt die Parallellität zwischen Mittelalter und Jetzt-Zeit. Denn auch die Ritter sind wie die Menschen unserer Tage durch Orientierungslosigkeit und Existenzangst geprägt, verkommen zu einer Konsumgesellschaft und wollen sich nur noch amüsieren. Es fehlt ihnen jedoch an wahren Werten und Moral. Es scheint alles zu einem einzigen Schein geworden zu sein. Dies drückt sich besonders im politischen Verhalten der Ritter aus, wie es aus folgendem Textzitat deutlich wird:

⁴⁶⁹ Zitiert in: Beatrice von Matt: *Fünf Fragen an Adolf Muschg*, a.a.O.

⁴⁷⁰ Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter”*, a.a.O., S. 257-258.

“Sie liebten es, sich zu schmücken auch mit ritterlicher Rede. Wer gestern mit der Lanze nicht zum besten ausgesehen hatte, den verlangte es um so dringender, heute mit den stärkeren Gedanken zu triumphieren oder der künstlicheren Finesse [...] Es war klug die Herren reden zu lassen. Sie bildeten Parteien, sie konnten nicht anders. Die einen nannten sich die ‘Zarten’, die ‘Redlichen’ die andern. Doch was dabei herauskam, war eher Spitzfindigkeit oder Grobheit. Weder hier noch da gaben sie einander viel nach, so daß die Parteienbildung im Grunde eine Formalität war. Immerhin diente sie dem Frieden. Ohne geregelte Gegnerschaft wäre diese erst recht ins Feindselige ausgeartet. Außerdem waren die Parteien von heute nicht die von gestern. Sie blieben sich immerhin einig in einem Punkt: daß die Sache den Streit lohne. Denn was war nicht alles strittig daran!”
(RR, 75-76)

Hier kommt offensichtlich die versteckte Kritik des politisch engagierten Schriftstellers Muschg zur Sprache.

Auch Parzivâl gelingt es nicht mehr, der zuerst auf der Hungerburg Pelrapeire als Herrscher versagt, da die Bevölkerung meint: *“Nicht daß die Macht gebraucht werde, sei der Skandal, sondern daß es sie gebe”* (RR, 474), die alte Ordnung herzustellen. Schließlich will die Macht der Pelrepeirer Bürger zufolge zum Volk gehen, um: *“klein und häßlich zu werden, wie die Ärmsten der Armen, von denen geschrieben steht: sie sollen die Ersten sein und das Land besitzen [...] im Himmel mögen die Letzten ja die Ersten sein, aber in Brôbarz wollen wir Ordnung! Häßlicher wird die Macht am Ende ja sein in der Hand Eures Pöbels, kleiner aber wahrlich nicht [...] Nicht für die Ohren der Herrschaft redeten sie, die saß nur noch symbolisch dabei, und im Praktischen war sie so gut wie abgeschafft”* (RR, 475). Damit erübrigt sich die feudalistische Macht und gibt ihren Platz frei für eine moderne demokratische Verwaltung.

Aber auch in Munsalvaesche kann Parzivâl im Gegensatz zur mittelalterlichen Vorlage nicht mehr als Grâlskönig regieren, da auch diese Gesellschaft keiner Regierung mehr sondern ihrer Freiheit bedarf. Parzivâl lehnt diesbezüglich das Konzept der aufklärerischen Zwillinge Castôr und Pollux ab, das ihn noch bei Lebzeiten mit dem Konzeptsnamen “Der Rote Ritter” (vgl. RR, 927) ersetzen soll. Dieses Konzept sollte folglich der Zwillinge ohne Bruch an seine Stelle treten, denn:

“Der Rote Ritter” muß dauerhafter werden als Ihr; er vertritt Euch bei der Zukunft. Eure Lebensarbeit wird nur darin bestehen, den Anfang zu beglaubigen und den Menschen das Stutzen einzufleischen, mit dem Ihr sie für das Abenteuer der Mündigkeit gewinnt. Ihr müßt der Stifter eines neuen Ordens werden [...] eines Ordens von Gnaden der menschlichen Vernunft.”
(RR, 927)

Parziväl muß dieses Konzept jedoch ablehnen, da Munsalvaesche *“nicht einmal das Reden”* verträgt, *“geschweige denn ein Konzept”* (vgl. RR, 929). Parziväl überläßt alles seinem freien und natürlichen Verlauf, um sich selbst in sein kleinbürgerliches Leben zurückziehen.

Da Muschg sich eindeutig auch politisch äußert, kann man seine Parziväl - Rezeption keineswegs als populistische Gegenwartsflucht eines Epochenüberdrüssigen Autors abwerten.⁴⁷¹ Muschgs Parziväl - Version kommt vielmehr die Funktion zu - wie Anke Wagemann zu Recht vorsichtig formuliert - *“Probleme der Gegenwart mittels der Vergangenheit zu thematisieren”*⁴⁷², wobei *“die Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit kritisch reflektiert”*⁴⁷³ wird.

Denn für Muschg sind die *“Mythen, in denen eine Kultur sich wiedererkennt [...] keine toten Bilder. Es sind, Goethe zu zitieren, schaffende Spiegel: sie erzeugen die Tatbestände zugleich, die sie nur zusammenzufassen scheinen. Sie sind selffulfilling prophecies: ihre Kunst wahrzusagen, sorgt für die Wahrheit des Gesagten. Der Mythos ist ein Kristallisationspunkt kollektiver Identität; er lebt davon, daß ihn Menschen nicht nur gelten lassen, sondern darstellen im doppelten Sinn des Wortes”*⁴⁷⁴.

Und Muschgs Mittelalter dient nicht als *“stilisiertes Ideal für die eigene Zukunft und auch kaum noch als Projektionsfläche für Zukunftsideale und Utopien”*⁴⁷⁵. Denn er selbst weiß am Besten, daß es nicht einfach bestimmt ist, um die *“Versöhnung mit unseren Bedürfnissen oder zum Ertragen einer glücksfeindlichen Zivilisation”*⁴⁷⁶.

⁴⁷¹ Muschg erklärt das Bedürfnis nach Erneuerung und Wiederaufnahme selbst am Besten in seiner Abhandlung *“Psychoanalyse und Manipulation - oder warum ich mit diesem Thema nicht fertig wurde”* (In: Manfred Dierks: *Adolf Muschg. Materialien* - Frankfurt am Main, 1989, a.a.O., S. 310), wenn es dort heißt: *“bestimmte Arten, eine Geschichte zu erzählen, genügen unserer Erfahrung eines Tages nicht mehr, auch wenn die Geschichte so großartig erzählt wird wie bei Thomas Mann oder bei Dr. Freud”*.

⁴⁷² Vgl. Anke Wagemann, a.a.O., S. 253.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 240.

⁴⁷⁴ Adolf Muschg: *Psychoanalyse und Manipulation*, a.a.O., S.309.

⁴⁷⁵ Vgl. Sabine Obermaier: *Adolf Muschgs “Der Rote Ritter”*, a.a.O., S. 257-258.

⁴⁷⁶ Adolf Muschg: *Psychoanalyse und Manipulation*, a.a.O., S. 310.

Das beste Beispiel dafür liefert die Romantatsache, daß der Gräl als Zeichen nicht tot ist, aber es am Ende wird. Der Prozeß seines Überflüssig-Werdens, ja seiner Selbst-Aufhebung wird erst miterzählt und seine Überflüssigkeit nicht einfach vorausgesetzt. Er erscheint im Roman lediglich mehr als *“ein Bild für unsere Seele, beziehungsweise das Fünkeln darin”* (RR, 624). Das eigentliche Ziel ist alleine der Weg, wie es Muschg ausdrückt: *“Um zu wissen, daß der Weg das Ziel ist, muß man meist sehr weite Wege gehen”*⁴⁷⁷. Um diesen Weg zu finden, gehen wir Muschgs Ansicht nach *“im Dunkel und warten auf eine gute Geschichte, die uns den Weg vor unseren Füßen erhellt - nicht weit, und nicht lange, aber doch so, daß wir ein paar Schritte lang zu erkennen glauben, woher wir kommen und wohin wir gehen; und warum wir gehen”*⁴⁷⁸. Parzival lernt auf seinem Weg des Menschseins- und werdens, daß *“schwarz zu weiß gehört, daß es das Gute (oder Schlechte) nicht in Reinkultur gibt, daß der Gräl gesucht und gemieden, gefunden und weggeworfen werden muß”*⁴⁷⁹. Auf diese Weise stellt sich der *Rote Ritter* ohne Zweifel als ernüchternde Korrektur der Grälssuche heraus, der dadurch den Glauben an den Fortschritt der Menschheit und ihren Verlauf in ein fragwürdiges Licht rückt; so erscheinen weiterhin im *“Roten Ritter”* der Kapitalismus und die Konsumgesellschaft, die indirekt durch ihre negativ aufgezeigten Züge kritisiert werden. Laut Sabine Obermaier wird *“in der Geschichte des gesellschaftlichen Zusammenlebens und seiner Repräsentationen [...] die Geschichte von Parzival durchsichtig auf die Kulturgeschichte des (europäischen) Menschen”* projiziert.⁴⁸⁰

Dies zeigt sich insbesondere an der Gestaltung der Artûsgesellschaft und Lâhelins, für die sogar der Krieg einen unerbittlich wachsenden *“sportlichen Markt”* darstellt und sogar als Handwerk aufgefaßt wird (vgl. RR, 234). Roland Mischke erkennt diesbezüglich eine enge Verflechtung beider Epochen und erklärt die Gegenwart lediglich für eine andere Verkleidung des Mittelalters, *“wenn die kriegerischen Recken im spielerischen Turnier aufeinandertreffen, sind ihre mittelalterlichen Kampfhosen den Menschen der modernen Raubritter in Industriemanagement [...] und organisiertem*

⁴⁷⁷ Zitiert in: Meinhard Schmidt-Degenhart, a.a.O., S. 179.

⁴⁷⁸ Adolf Muschg: *Psychoanalyse und Manipulation*, a.a.O., S. 310.

⁴⁷⁹ Vgl. Paul Maas, a.a.O., S. 128.

⁴⁸⁰ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 473.

Verbrechen [...] nicht völlig fremd“.⁴⁸¹ Somit spiegelt sich erneut die indirekte Kritik Muschgs am Zeitalter des kalten Krieges, dessen Wiederholung auch die moderne Zivilisation nicht zu verhindern weiß. Und Muschg berührt ohne Zweifel eines der grauenhaftesten Themen der Gegenwart, um auf diese Weise “geschickt im Gewand des Mythos gegen Krieg und Hass”⁴⁸² zu schreiben.

Mit der Figur Lähelins hingegen zeigt Muschg weiterhin auf, wie sich der Kapitalismus und seine unausweichliche Konsumsucht in allen Schichten der Gesellschaft ausbreitet und die Macht ergreift. Auf dem Artûshof führen die Auswirkungen sogar so weit, daß die ganze Ritterwelt - deren Verblühen unentwegt aufgezeigt wird (vgl. bspw. RR, 560) - mit jeder Modewelle immer weiblichere Formen annimmt, wie beispielsweise durch das Kräuseln der Locken mit der Brennschere, dem Schnabelschuh oder aber auch dadurch, daß ihr “Schritt” keck zur Geltung gebracht wird u.ä. (vgl. RR, 562).

Im Gegensatz zur kapitalistischen Konsum- und Zerschleißgesellschaft stehen in Muschgs Werk jedoch immer wieder die andere Schichten, die nicht unbeachtet und unausgesprochen bleiben, wenn er sie auch nur aufzeigt, um mit ihnen das Verhalten der “höhere Gesellschaft” zu kritisieren, wie es beispielsweise aus folgender Textstelle hervorgeht:

“Es liegt ohnehin viel Klage in der Luft. Eigentlich leben Wir alle beklagenswert, am meisten natürlich die ganz unten, in der Grundsuppe. Aber von dort hören Wir die Klage nicht [...] Diese Töne müssen Wir verhallen lassen, um aufnahmebereit zu bleiben für Klagen aus der Höhe der Gesellschaft, denn allein dafür stehen Uns die rechten Tonträger zur Verfügung, nämlich Schweinhäute und Lettern. Es ist Mode geworden, diese oberen Klagen für eitel zu halten. Das ist ungerecht und unsachgemäß. Denn oben wird vielleicht nicht so gehungert, aber mindestens genauso gefroren; wer das Frieren weniger gewohnt ist, spürt es desto empfindlicher. Die Tapisserien, die Wir an Unsere schweren und trotzdem undichten Gemäuer hängen, halten kaum das Größte an Kälte von Uns ab. Dafür sperren sie das Tageslicht aus, das Wir besser verwenden können als die Bauern - die brauchen es nur zum Arbeiten, und denen ist es auch noch gegeben, sich bei Wind und Wetter abzuhärten.”

(RR, 130)

⁴⁸¹ Zitiert in: Roland Mischke: *Literatur ist das ernsthafte Spiel mit unseren Möglichkeiten. Der Schweizer Schriftsteller Adolf Muschg im Gespräch über seine Parzival-Adaption “Der Rote Ritter”*. In: Saarbrücker Zeitung, 14. Januar 1994.

⁴⁸² Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. 74.

Weiterhin heißt es über die Bauern:

“Sie nennen diese Menschen Bauern, häßlich und halbwild, um sie nicht bedauern zu müssen. Doch fürchten sie sich noch mehr, als sie sie bedauern. Und gegen ihre Furcht bauen sie Mauern und Turm, aber auch diese bauen sie nicht mit eigener Hand.”

(RR, 222)

Dem arbeitenden Volk der Bauern stellt Muschg die heruntergekommene Gesellschaft der Ritter entgegen und zeigt ihre Nutzlosigkeit auf:

“Sie [die Ritter] haben nichts Gescheites zu tun, irren herum und stören ehrliche Leute bei der Arbeit, deren Früchte sie mit Gewalt einsacken. Obwohl sie eine Hausfrau haben, verzehren sie sich nach einer Dame, zupfen ihr etwas vor und werden erst wieder grob, wenn sie kein Gehör finden. Gelernt haben sie nichts, darum müssen sie immer gleich die Waffen sprechen lassen. Jetzt sind sie ganz auf den Hund gekommen, und man soll sie beim Namen nennen: Raubritter, Stauchdiebe, Landstörzer, Jungfernschänder, Witwenfresser, Müßiggänger, Schmarotzer und Tunichtgute, das sind die solchen; es gibt aber auch Solche, die den Namen Ritter verdienen.”

(RR, 473)

Parzivâl gehört eindeutig zu denen, die den Namen Ritter verdienen, denn er gesellt sich auf seinem Entwicklungsweg zu den Niederen, als “Resultat einer persönlichen Einsicht in ein bislang sinnloses, nutzloses, gesellschaftlich parasitäres Leben und in die Verstrickung der Mechanik der Gewalt und des Tötens, die die Ritterwelt prägt”⁴⁸³, wenn er sich entschließt, auf diese Weise die Welt und Gesellschaft aus der Perspektive der niederen Klassen kennenzulernen und sich den Erfordernissen der neuen Zeit entsprechend praktisch im werktätigen Leben zu bilden. Parzivâl lernt dort verwalten, organisieren und planen. Lesen kann er seit seiner Ausbildung bei Trevrizent bereits. Dies ist es auch, was Parzivâl dazu verhilft, die Zeit des ritterlichen Unterganges zu überleben und sich in ein neues, freies Leben hinüberzuretten.

Ein weiterer interessanter Aspekt in Muschgs indirekter Kritik an der Zeit ist die Beschreibung des Weltgeschehens und das Verhältnis der Menschen zueinander, in der er erneut seine Kritik zu Worte bringt. Dies bewerkstelligt Muschg anhand der Erörterung der verschiedenfarbigen Wüsten und Inseln, in die er die Welt unterteilt. Für

⁴⁸³ Peter Wapnewski, a.a.O., S. 232.

Muschg existieren neben der grünen (damit umschreibt er unseren Kontinent) Wüste auch gelbe und rote Wüsten.⁴⁸⁴ Daneben beschreibt Muschg auch die blaue Wüste⁴⁸⁵, die grau weden kann vor Trostlosigkeit, und weiß vor Wut. Und durch die Beschreibung dieser Wüsten berichtet er von Krieg und Hass, der Abrodung der Wälder und Unterdrückung der Menschen, wenn es über sie heißt:

“Lange Wege sind fällig in der Welt dieser Fabel. Denn der Abstand von einem Menschen zum nächsten erfordert oft eine Tagesreise, und fast immer geht er durch die Wüste. Und noch ist fast alles Wüste [...] Sie würde auch die wenigen Menschen verschlingen, wehrten sie sich nicht mit Feuer und Axt. Damit gewinnen sie der Wüste freie Räume ab, in die sie Äcker und Dörfer bauen und, wenn’s hoch kommt, eine Burg wie Kanvoleis. Das sind Inseln. Auch an ihnen ist noch das meiste grün, doch grünt es nicht mehr, wie es kommt und will. Da wird die Wüste erzogen, Nahrung abzuwerfen für die wenigen Meschen, die ihr Leben darauf verwenden, sich am Leben zu halten. Klein sind die Inseln inmitten der Wüste, und bald geht über ihnen die Sonne unter. Aber die Sonne scheint doch so lange, daß die Frucht reift und geerntet werden kann; denn die Wüste trägt keine Frucht. Geerntet wird sie von den Vielen, die kaum das Nötigste haben. Und verzehrt wird sie von den Wenigen, die mehr zu bestellen haben als das Allernötigste.” (RR, 221-222)

Für Muschg muß jeder Mensch hinaus in seine eigene Wüste, egal wie gefährlich sie auch sein mag (vgl. RR, 224). Denn das Verhalten der Menschen zueinander wird in den Wüsten (also in unserer Welt) immer komplizierter:

“Sie begegnen einander selten in der Wüste, und freundlich noch seltener. Denn die Wüste verwildert auch die Menschen, so daß der eine zum Weglagerer des anderen wird. Aber auch auf den Inseln, wenn sie solche erreichen, gehen sie nicht gütlicher miteinander um. Denn die Inseln sind wenige und kanpp, und ein gepanzerter Fuß tritt auf den anderen.” (RR, 224)

Wie sich zeigt legt der Autor in diesen Ausführungen die Menschheitsgeschichte, die sich auch in unserer Zeit zu wiederholen scheint, überhaupt dar. Was Muschgs Figuren als Ende ihrer Welt, als kommende neue Welt erfahren ist für den Leser ein Rückblick

⁴⁸⁴ Die Beschreibung der gelben und roten Wüsten drückt sich bei Muschg wie folgt aus: “Das Wasser, vor dem man sich in unserer grünen Wüste kaum zu retten weiß, mangelt in der gelb- und roten Wüste so sehr, daß man es mitführen muß in Schläuchen und Kürbissen. Sogar die Pferde lernen ihren eigenen Wasservorrat mitzuführen, um nicht auszutrocknen. Davon bekommen sie einen Höcker und heißen Kamele” (RR, 223).

⁴⁸⁵ Mit der “blauen Wüste” ist das Meer gemeint (vgl. RR, 224).

auf den Anfang der Welt, in der sie leben. Parzivals Leben lässt sich ganz in diesem Sinne "lesen als individualisierte Geschichte des europäischen Menschen: Paradies, Steinzeit, Zivilisation: feudales Mittelalter auf dem Weg in die bürgerliche Welt mit freier Marktwirtschaft, Aufklärung, industrieller Revolution - eine Geschichte der Entfremdung, der Ich-Suche, die Chance hat, zu gelingen, wenn der 'Held' endlich seine Geschichte im ganzen Sinn des Wortes trägt, von der Utopie befreit ist, das Gefundene als das Gesuchte zu akzeptieren gelernt hat, die Verwandtschaft von Ja und Nein akzeptiert"⁴⁸⁶, wie es Sabine Obermaier schildert.

Damit liegt die Funktion des Mittelalters eindeutig nicht darin, etwas Neues über die Vergangenheit zu erfahren oder mit ihrer Hilfe Rückschlüsse auf den mittelhochdeutschen Roman zu ziehen. Das Mittelalter und der *Parzival*-Stoff besitzen vielmehr einen "instrumentalen Charakter"⁴⁸⁷, wie Otto Gerhard Oexle schon bezüglich der Gegenwart zweier divergierender Mittelalterbilder im Denken der Modernen diagnostiziert:

*"Die Mittelalterbilder sind nicht Aussagen über das Mittelalter, sondern vielmehr Aussagen über die Moderne. Die Äußerung über das Mittelalter dient zur Deutung der Moderne."*⁴⁸⁸

Auch von dieser Position aus wird nochmals deutlich, daß es sich bei Muschgs Parzival-Aufnahme nicht um eine Mittelalter-Begeisterung handeln kann, sondern gerade als Ausdruck und indirekte Kritik seiner Zeit zu verstehen ist. Denn erst das Verständnis des gegenwärtigen Rezeptionshintergrundes erklärt, warum Muschg in seinem "*Roten Ritter*" und dem dargestellten Mittelalter indirekte Kritik einbringt.

Aus diesem Grund ist Muschgs "*Roter Ritter*" genauso wie jede andere mythoshaltige Kunst als "Antwort auf ein defizitäres Weltbild"⁴⁸⁹ zu verstehen, in der sich neben den Fragen auch ihre Antworten geändert haben. Schließlich erfordert die Suche nach der Wahrheit in einer nicht erklärbaren Welt ein alternatives Erklärungspotential heraus, das

⁴⁸⁶ Sabine Obermaier: *Die Geschichte erzählt uns*, a.a.O., S. 479.

⁴⁸⁷ Zitiert nach: Anke Wagemann, a.a.O., S. 7.

⁴⁸⁸ Zitiert nach: ebd., S. 7.

⁴⁸⁹ Vgl. Nicola Bock-Lindenbeck, a.a.O., S. XIII.

mit dem Parziväl-Stoff einen umfangreichen ästhetischen Handlungsspielraum anbietet. Ganz in diesem Sinne entspricht Muschgs Werk Christoph Jammes Mythos-Erklärung:

“Mythische Erfahrungsformen sind deshalb für das gegenwärtige Denken attraktiv, weil der Mythos einen anderen Typus von Vernunft als das instrumentelle Denken repräsentiert, weil er andere Vorstellungen von Wirklichkeit ermöglicht.”⁴⁹⁰

Das Mittelalter Wolframs wird in der Version des Schweizer Philologen und Autors Muschg trotz aller Ähnlichkeiten und Parallelen also zu Muschgs eignständiger literarischen Aussage gestaltet, in der er “auf der Vorlage des höfischen Epos moderne Analysen ethischer, sozialer, emotionsbezogener, politischer und historischer Art”⁴⁹¹ durchführt ohne jemals deren fiktionalen Rahmen zu verlassen.

Diese Haltung Muschgs kommt besonders deutlich in Parziväls Schlußgebet zum Ausdruck:

“Vater und Mutter, sagte er, die ihr in uns fortlebt nach unseren Kräften, seid bedankt für Eure Sorge. Lasst uns die Erde so leicht werden, wie uns das Gute schwer fällt. Gönnst uns heute unser täglich Brot, und lasst uns unsere Schuld dahingestellt sein, wie auch wir Euch vergeben, unserern lieben Schuldigern. Lasst uns das Beste machen aus der Versuchung, und steht uns bei gegen das Übel, Gier, Geiz und Trägheit des Herzens. Und sagte noch: Wir bitten um den Mut zu ändern, was wir ändern können. Wir bitten um die Gelassenheit hinzunehmen, was wir nicht ändern können. Und wir bitten um die Weisheit, das Eine vom Anderen zu unterscheiden.”
(RR, 958)

Dies gibt Muschg seinen Rezipienten als Fazit seines Parziväl-Romans und seiner eigenen Weltanschauung als Lebensweisheit mit. Ob Muschg jedoch letztendlich mit seinem “Roten Ritter” und der sich darin befindenden indirekten Kritik eine Art chiffrierte Therapie⁴⁹² der Gesellschaft und des Individuums bezweckt, bleibt fragwürdig. Von Muschg selbst wird der therapeutische Effekt der Literatur verneint, wenn es in seinen Frankfurter Vorlesungen heißt: “Kunst ist weder Hilfe noch

⁴⁹⁰ Christoph Jamme, a.a.O., S. 5.

⁴⁹¹ Vgl. Albrecht Classen: *Erotik im Mittelalter*, a.a.O., S. 7.

⁴⁹² Dieser Begriff ist bei Muschg seit seiner Frankfurter Vorlesungen von 1980 nicht mehr fremd, denn bekanntlich tragen diese den Titel “Literatur als Therapie?”.

Lebensrettung für ihren Urheber" (LaT, 132). Allerdings haben Kunst und Therapie [...] ein Ziel: Befähigung zum eigenen Leben. Aber sie haben nicht einen Weg. Kunst [...] oder Literatur [...] ist keine Therapie, aber sie macht Mut dazu, den Weg zur Therapie im Ganzen weiterzugehen [...] Beide arbeiten am Gleichgewichtssinn einer sich selbst bedrohenden Menschheit" (LaT, 203).

Und ganz in diesem Sinne macht Muschg dem Rezipienten durch seine Gegenwartsspiegelung und seine indirekte Kritik im *"Roten Ritter"* Mut zu einem geläuterten Neuanfang, in dem der Mensch - nicht aber der Held - sein Schicksal bewältigt. Muschg zeigt offensichtlich, daß der Mensch nicht mehr durch Theoriestudium sondern erst durch Erfahrung in der Lage ist, den Zustand der 'Fixiertheit' zu überwinden, alte, auch verinnerlichte Knechtschaft abzuschütteln und der freien Sozialität näherzurücken.⁴⁹³

Doch ob es in der Welt, die sich ständig wandelt, noch Grund zur Hoffnung besteht, bezweifelt Muschg selbst, denn "rein statistisch spricht fast alles dagegen, dass sie noch eine Chance hat"⁴⁹⁴. Allerdings klammert sich noch immer etwas in Muschg an die Fortsetzung der Aufklärung und er befindet, "dass die Welt Sinn machen muss. Ich verweigere mich absolut dem Vertrauen darauf, dass das Irrationale uns, wenn es nur genügend wie eine Krankheit ausbricht, die Genesung bringen wird [...] So, wie es jetzt steht, müssen wir uns den Sinn wieder erfinden".⁴⁹⁵ Und zu diesem Zweck hat Adolf Muschg seine Version des Parzivâl-Stoffes verwirklicht, denn:

"Der Schriftsteller hat erfahren, daß die Geschichte von der zweiten Chance, dem Neuen Anfang, nur als Märchen zu erzählen ist. Im Märchen hebt unser gemeinsames Gedächtnis die Erinnerung an das Mögliche auf [...] "Parzival" ist der Name für einen ritterlichen - das heißt: abenteuerlich geduldigen - Verkehr mit der unbegründeten Hoffnung, daß dem Menschen noch zu helfen sei." (HwFE, 100)

Aus diesem Grund muß der Mensch unserer Zeit Grenzen überschreiten, auch wenn dies den Tod mit sich bringen kann, wie es beispielsweise in der Liebesbeziehung von

⁴⁹³ Vgl. Thomas Koebner (Hrsg.): *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*. 2. neuverf. Aufl. Stuttgart, 1984, S. 219.

⁴⁹⁴ Zitiert in: Heinz-Norbert Jocks, a.a.O.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 12.

Sigûne zu Schiônatulander oder bei Herzeloyde geschieht, die ihre gesellschaftlichen Grenzen überschreiten und dies mit ihrem Tod bezahlen. Laut Muschg verlangt "Etwas, nicht das Schlechteste in uns, [...] die Erfahrung des Untergangs, ohne dass wir es darum verherrlichen müssen. [...] Die tragische Figur reisst uns hin, dass wir *mitgehen*. Unter dem Doppelschock von Schreck und Mitgefühl zerbricht der Boden unserer Konventionen, unser Gefühl verlangt nach dem Feuerbad der Katharsis [...], nach der Reinigung, der Begegnung mit dem Udenkbaren, der schauderhaften, schliesslich im Glücksfall: gelassenen Wiedergeburt in ein neues Leben".⁴⁹⁶

Wie sich gezeigt hat, liegt Muschgs Absicht mit seinem "*Roten Ritter*" darin, ihn dem zeitgenössischen Rezipienten als mittelalterlich verkleideten Spiegel unserer Zeit von Umbrüchen und des Identitätsverlustes entgegenzuhalten und seine Gesellschaftskritik auszudrücken, denn für Muschg wird seine Verantwortung für das Totale:

*"nur realisierbar als Verantwortung für mich als einen kleinen, individuellen Teil dieses Ganzen. Und natürlich bewege ich mich zugleich innerhalb einer Mitwelt, die ich, wenn ich überzeugend genug bin, anstecken und beeinflussen kann oder ins Mitschwingen zu bringen vermag mit meinen Versuchen zur Entwicklungskorrektur [...] diese Perspektive [...] erlaubt ja eigentlich erst die notwendige Radikalität, d. h. den Versuch, an die Wurzeln zu gehen, nämlich an die Wurzeln meines eigenen Verhaltens. Dieser Anschluss ans Eigene ist vielleicht der angemessene Ausdruck einer Herunterstimmung der alles Private überfliegenden Utopie von gestern. Denn die Kategorie des Privaten muss in einer Welt, in der es eigentlich nichts Privates mehr gibt, neu bedacht - und neu besetzt werden"*⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Vgl. Adolf Muschg: *Einige Fragen zu Hans Klings "Weltethos"*. In: Schweizer Monatshefte, 1994, Heft 12, S. 11-18, hier: S. 14-16

⁴⁹⁷ Zitiert in: Georg Köhler, a.a.O.

5. Schlußfolgerungen

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurde herausgearbeitet, wie Adolf Muschg seine Parzivâl-Version gestaltete und was seinen *“Roten Ritter”* von der bereits achthundert Jahre zurückliegenden mittelalterlichen Vorlage Wolfram von Eschenbachs unterscheidet. Jedoch mußte dabei eine enge Auswahl aus der reichlichen Fülle an den von Wolfram abweichenden Ausgestaltungen Muschgs im Werk getroffen werden, denn unser Ziel war es, den mittelalterlichen Stoff zu analysieren und herauszufinden, inwiefern dieser Roman eine Spiegelung der Gegenwart darstellt.

Es wurde dabei festgestellt, daß die zeitgemäße Form des mittelalterlichen Romans *“Der Rote Ritter”* einer unterschiedlichen Gestaltung unterlag, und daß Muschg mit ihr auch eine ganz andere Ausrichtung bezweckte. Auch wenn sich vieles mit der Vorlage Wolframs deckt, so variieren doch bei Muschg viele Elemente in feinen sowie großen Nuancen. Eindeutig handelt es sich im *“Roten Ritter”* um eine Parzivâl-Version, die durch den Blickwinkel Adolf Muschgs dargestellt wird. Vordergründig handelt es sich bei der Gestaltung des *“Roten Ritters”* - symbolisch - um das Parzivâl- und Grâlsmotiv, aber das eigentliche Geschehen um die Hauptfigur ist mit der aktuellen Situation Muschgs identisch, wobei auch die politischen und kulturellen Zeitströmungen in das Umfeld des Werkes miteinbegriffen sind. Demzufolge ist der *“Rote Ritter”* Muschgs nicht als Nacherzählung von Wolframs *“Parzival”* im engeren Sinne konzipiert, sondern muß als ein neuer, eigenständiger Roman verstanden werden. Dies hat zur Folge, daß die vorliegende Untersuchung nach den Kriterien des Weltverständnisses von Muschg betrachtet wurde.

Die Auseinandersetzung mit diesem Werk und den darin Ausdruck findenden Komponenten und Erscheinungen der Gegenwartsspiegelung führte zu dem Ergebnis, daß sich Muschgs Bearbeitungspraxis nicht nur in der Darstellung eines vorbildlichen Mittelalters erschöpft. Vielmehr zeichnet sich der Roman durch eine für die Postmoderne charakteristische Vieldimensionalität aus. Denn Muschg läßt die Romanhandlung zwar ebenso wie Wolfram in der höfischen Welt des Mittelalters spielen, verknüpft sie jedoch zudem mit aktuellen Elementen, die sich beispielsweise in der altertümlich wirkende Sprache darstellen. Die Sprache des *“Roten Ritters”* wechselt

sich nämlich im Kontrast mit einer modernen Sprachverwendung ab, wobei sich der Sprachgebrauch von Neuzeit und Mittelalter ins Gehege kommen. Dies führt sogar soweit, daß die modernen Wortverwendungen den anderen Romanfiguren teilweise unverständlich bleiben. Weiterhin greift Muschg sogar Erfindungen und Entwicklungen auf, die eindeutig nicht dem Mittelalter zugehören.

Deutlich zeigt sich eine große Eigenständigkeit und produktive Ausgestaltung Muschgs, sowie sein Bestreben nach der Aktualisierung des Stoffes, der ihn sein Leben lang bewegt hat. Bei ihm wird der mittelhochdeutsche *“Parzival”* und das Mittelalter in den Umsetzungen instrumentalisiert, um die Probleme der Gegenwart mittels der Vergangenheit zu thematisieren. Denn der *“Rote Ritter”* ist eindeutig durch einen zeitgenössischen Zeitgeist geprägt. Erst ein Autor unseres Jahrhunderts ist in der Lage, das Mittelalter als Spiegel der Gegenwart zu gestalten. Dadurch gewinnt das Werk an einmaligen Perspektiven und kann neu reflektiert werden.

Muschgs Werk beinhaltet zwar keine Utopien mehr wie das mittelalterliche Werk Wolframs, dennoch vermittelt es einen Schimmer von Hoffnung, wonach das Lebens als solches auch nach allen Verfehlungen lebenswert ist, wenn man sich das richtige Ziel vor Augen setzt und sich selbst verwirklicht. Die Vorstellung des noch zu rettenden Menschen und Lebens klingt auf und scheint nichts an seiner Aktualität verloren zu haben.

Im Diskurs des *“Roten Ritters”* bemüht sich Muschg darum, alle Faktoren des Lebens von Gesellschaft und Individuum zu reflektieren, die unmittelbar Einfluß auf den Menschen ausüben. Und gerade dieses Kriterium muß im neuen Werk als das Muschg zugrundeliegende Weltbild berücksichtigt werden. Der Schwerpunkt seines Anliegens beruht auf der Verwirklichung und Findung des Einzelnen, der vom Autor in den Vordergrund gestellt wird. Und dieses Thema wird durch eine Zeitlosigkeit und seine Allgemeingültigkeit geprägt. Zu beobachten ist in diesem Sinne eine Vertiefung in die Psyche, eine ständige Dynamik und stete Entwicklung des Helden. Die Welterfassung des Individuums, wobei die Konsequenz dieser Bewegung die Infragestellung der Wirklichkeit von Gesellschaft und Selbstverwirklichung ist, die durch Entidealisierung geschildert wird, wird im Werk reflektiert. Ein weiteres Anliegen des Werkes ist es, den inneren Konflikt des Individuums mit der Gesellschaft zu bewältigen. Aus diesem

Grunde könnte man hier gleichwohl davon sprechen, daß es sich eindeutig auch um einen Gesellschaftsroman handelt. Allerdings erscheinen die zu Idealen verklärten Postulate der Gesellschaft im *“Roten Ritter”* im Gegensatz zu Wolframs *“Parzival”* als abgelaufen und überholt, was sich vor allem in der Darstellung der Artûs- und Grâlsgesellschaft ausdrückt. Die Dekadenz und Deformation der vorgestellten Artûs- und Grâlsgesellschaften zeigt sich gerade in der Entfaltung der individuellen Wirklichkeit Parzivâls, seinen Vergangenheits- und Gegenwartserfahrungen sowie seinen Zukunftsvermutungen. In diesem Zusammenhang zeigt Muschg beispielsweise die Dekadenz des Rittertums auf, deutet dessen Untergang an und das Auftauchen eines neuen Bürgertums und führt den neuen Erfolgsmenschen vom Typ des Lâhelîn vor, der Effizienz und Bilanz kalkuliert. Damit zeigt Muschg auf, wie gravierend sich ein Zeichen unserer Zeit, nämlich der Verlust eines allgemein gültigen Norm- und Wertsystems, auswirken kann. Und gerade diese Übertragbarkeit der Figuren in die gegenwärtige Zeit, Gesellschaft und ihre Stellung zu diesen offenbart viele Anhaltspunkte der Kritik. Ganz in diesem Sinne kann die Situation des ausgehenden Mittelalters mit der Wende ins dritte Jahrtausend verglichen werden. Aus diesem Grund ist es unumgänglich, das rezipierte und neu bearbeitete Werk des *“Roten Ritters”*, ebenso wie jede andere Literatur, auch unter den jeweiligen gesellschaftlichen Gegebenheiten zu sehen. Muschg zeigt somit eindeutig die Geschichte des gesellschaftlichen Zusammenlebens und seiner Repräsentationen durch Konsumgüter und Luxusobjekte auf, um die Geschichte von Parzivâl durchsichtig auf die Geschichte der (europäischen) Menschen abzuzeichnen. Erst die zu Gemeingut gewordene Einsicht wird eine wirkliche Aufnahmebereitschaft gegenüber des Lebens hervorrufen. Auch darin wird der Autor Muschg den Anforderungen seiner Zeit gerecht, die unter den bestimmten wissenschaftlichen Erkenntnissen der Psychoanalyse, der Beschäftigung mit dem Individuum und seiner inneren Existenz geradezu zur Vorraussetzung erklärt werden. Mit Hilfe der Psychologisierung macht Muschg Zusammenhänge deutlich, die sonst verschwommen bleiben würden. Er zeichnet fast bis in jede Einzelheit hinein alle Phänomene und ihre Erscheinungsformen seiner Zeit und die Seelenschichten der Figuren auf der mittelalterlichen Folie nach und fügt sie zu einer Synthese zusammen. Diese Einzelteile gehören schließlich alle zu einem größeren Zusammenhang des

Spieles, das Muschg als Motto des Romans in den Worten Lessings aus *„Nathan“* voranstellt. Diese Form der Betrachtung und Darstellung des Individuums ist als eine Fortführung und Entwicklung der gegenwärtigen Linie der Neugestaltung des Parziväl-Stoffes zu bezeichnen.

Widerstände, Verweigerungen und Überraschungen zur mittelalterlichen Vorlage Wolframs zeigen im *„Roten Ritter“* besonders in den Trevrizent- und Lähelîn-Szenen. Die Gestalt des *„Roten Ritters“* unterliegt somit dem Zeitgeist der Bearbeitung Muschgs und führt zu einer unterschiedlichen Lösung im Gegensatz zu Wolfram, die eine Lösung des Konflikts vom Menschen in der Welt sichtbar macht. Es ist eine positivere Zukunft denkbar, die nicht auf das absolute Welt-Ende ausgerichtet ist. Der Hoffnungsträger ist hier die Parziväl-Figur, welche gegen die Artûs-Welt konzipiert ist. Auch wenn das Romanende offen bleibt, handelt es sich offensichtlich um den Heimkehrer Parziväl, der zu seinen Wurzeln zurückfindet und -kehrt. Das Finden der eigenen Identität bedeutet eine Art Erlösung. Erlösung von Lebensproblemen. Und die Erfüllung der Erlösungssehnsucht des Menschen ist ein Motiv, das im Parziväl-Stoff besonders gut zum Ausdruck kommt. Parziväl durchlebt in Muschgs Version eine sinnvolle Entwicklung und erreicht am Ende sein Ziel. Damit beschreibt Muschg mit der Suche nach dem Gräl den Initiationsweg eines jeden Menschen, den Weg zum Selbst, den inneren Reifeprozess, der nie an Aktualität verliert und für jeden Menschen wichtig ist.

Wie sich in dieser Untersuchung gezeigt hat, kommt es neben den Gemeinsamkeiten der beiden Werke zu Neudeutungen, neu erfundenen Passagen und Episoden, die Muschgs Weltanschauungen und die Spiegelung der Gegenwart im Werk symbolisieren. Und aus dieser Perspektive betrachtet erweist sich, daß es sich in Muschgs Parziväl-Vision trotz des mittelalterlichen Gewandes um einen zeitgenössischen Parziväl handelt, wobei der mittelalterliche Text modernisiert wird und das Mittelalter dabei fast als frühe Neuzeit erscheint. Diesbezüglich werden freilich auch die Figuren modernisiert, wobei Muschg seine Figuren nicht aus dem Mittelalter in die Neuzeit setzt, sondern sie sich aus mittelalterlichen Menschen zu zeitgenössischen Persönlichkeiten entwickeln läßt.

Der *„Rote Ritter“* vertritt vielmehr eine Weltanschauung, die das moderne Individuum erfaßt und versucht, sie literarisch wiederzugeben. Es kommt damit zu einer Demontage

des Heldenmythos, wobei Parzivâl fast zu einer Art Antiheld wird. Es ist eindeutig auch eine Geschichte aus unserer Welt, in der es sich um das Scheitern von Utopien handelt. Es handelt sich um einen breitangelgeten Roman, deren Protagonist eine "Suchernatur" auf dem Weg in die Innerlichkeit ist. Parzivâl sucht am Ende sein Glück mit seiner Familie in Kanvoleis, während Feirefiz mit der Grâlgesellschaft als Gründer einer neuen göttlichen Dynastie in den Orient zurückkehrt. Als in sich zweckfreies Moment setzt der Grâl schließlich der wirtschaftlichen Vernunft eine Instanz entgegen, die nicht zu überwinden ist. Selbst durch die materielle Auflösung ist seine Existenz nicht gefährdet, wird er schließlich als bewegliches Gut in jeden Einzelnen hineingenommen. Es gilt in letzter Instanz lediglich, ihn als etablierte Form zu überwinden und seinen Inhalt zu verinnerlichen. Die Selbstfindung Parzivâls und seine Treue sich selbst gegenüber als Heimkehrer machen den Grâl endlich als Gestalt überflüssig.

Die Wahl des Parzivâl-Stoffes für die Gegenwartspiegelung Muschgs liegt wohl in seiner Zeitlosigkeit, seiner Allgemeingültigkeit, seinem Ziel, seiner Verfehlung und der Frage nach der Wahrheit des Lebens, den Gegensätzen von Nähe und Ferne, Bindung und Freiheit, Tat und Traum, Betrug und Treue, den Oppositionen von Mann und Frau, von Individuum und Gesellschaft. Und dabei interessiert an der Erscheinung des menschlichen Schicksals von Parzivâl nicht das Besondere, das Abgrenzende, aus allem Ähnlichen Heraushebende, sondern das "Typische". Er ist eine Art Sinnbild für die Menschen, wobei der stellvertretende zeichenhafte Charakter des Dargestellten dazu führen soll, daß sich bestimmte Vorstellungsformen mit feststehenden Bedeutungsgehalten herausbilden.

Die Perspektive des Werkes ist in diesem Sinne weniger auf Läuterungs- und Erlösungsthematik gerichtet, als auf den Konflikt zwischen dem naiven Parzivâl und einer komplizierten, hochentwickelten Gesellschaft. Dadurch kann "*Der Rote Ritter*" auch als Reaktion auf die Gegenwart und Revolte gegen den Vernunftsanspruch der Wissenschaftsgesellschaft oder als Wiederholung einer vergessenen kulturellen Vergangenheit oder als Antwort auf die Defizite der modernen Welt gedeutet werden. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß seit eh und je mit zunehmender Aufklärung gleichzeitig die Beschäftigung mit dem Mythos - quasi als Gegenaufklärung - zugenommen hat. Je vernünftiger die Zeit, desto mythischer in Folge die Literatur. Aus

diesem Grund ist es nicht angebracht, das Werk als Gegenwartsflucht oder Populismus zu kategorisieren, da diese Tendenz der Remythisierung sich in unserer Zeit von bedeutenden Autoren wiederholt, wie es bereits angeschnitten wurde. Denn die Aktualisierung der mittelalterlichen Mythen und Legenden um den König Artûs sind bekanntlich überzeitlich, zeigen heutige Problemkreise, die den zeitgenössischen Autoren besonders am Herzen liegen, auf und entlarven Ideale, die keine mehr zu sein scheinen. Dadurch scheinen die mittelalterlichen Texte auch bei einem modernen, anspruchsvollen Publikum hohe Akzeptanz zu genießen und ihre Existenzberechtigung nicht verloren zu haben. Deshalb ist eher von einer literarhistorischen Epoche zu sprechen, denn diese Bewegung ist vielmehr eine Haltung zur Zeit; sie wird besonders in der bestimmten Art der Darstellungsweise ersichtlich, die die Welterfassung des Individuums reflektiert und kritisiert. Denn diese Remythisierungen bewirken in jedem Fall eine Veränderung des vorgefundenen Stoffes.

Der Zeitgeist der Gegenwart spiegelt sich den Untersuchungsergebnissen dieser Arbeit entsprechend durch Zivilisationskritik, psychoanalytische Züge, aber auch durch die Rolle, die Muschg der Geldwirtschaft zukommen läßt. Mit diesem Werk erscheint Adolf Muschg als Mahner der Zeit und seine Intention die Zeitkritik. Aus diesem Grund läßt er seinen Roman auch nicht, wie Wolfram, mit Parzivâls Grâlskönigtum und dem vorgeblich glücklichen Ausgang enden, sondern schildert dessen weiteren Werdegang. Allerdings wird auch im *“Roten Ritter”* kein Ende miterzählt. Das letzte Kapitel von Muschgs *“Rotem Ritter”* endet in der Überraschung eines offenen Schlußes. Das eigentliche Ende bleibt unerzählt und das Romanende mündet mit der Heimkehr Parzivâls und seiner Familie im Anfang, als sich die Klammer um den Roman mit der Wiederholung des Wörtchens *“Pst!”* schließt. *“Der Rote Ritter”* endet im kleinbürgerlichen Glück für Parzivâl, der vor einem erneuten Anfang steht. Damit wird das Ende zum Anfang einer neuen Geschichte, entsprechend der Einsicht Parzivâls, daß es auf unsere Fragen immer nur eine einzige Antwort gibt, nämlich größere Fragen.

Wie sich gezeigt hat, ist Muschgs Neufassung des alten Parzivâl-Stoffes geprägt durch das heutige Zeitalter, auch wenn er durch die Wahl des Stoffes und der Form eher der mittelalterlichen Form treu bleibt. *Der “Rote Ritter”* ist ein neues Spiel, das unentwegt sprachliche und inhaltliche Grenzüberschreitungen vom Mittelalter in die Gegenwart

und zurück aufweist, in einer regen Verschmelzung von damals und heute, von geschichtlicher Zeit und Gegenwart. Auf diese Weise bietet Muschg in seiner Parziväl-Version eine Modellfunktion für unsere Gegenwart an: über den Körper hin zum Geist zu gelangen, von Sexualität zu Liebe, von der Geliebten bzw. vom Geliebten zum Ehepartner, mithin vom Individuum zur Gemeinschaft. Indem Muschg in seiner Vater-Unser-Gebets-Version um den Mut bittet, "ändern" zu können, paßt er auch das christliche Gebet, wie seinen ganzen Parziväl-Roman seiner Zeitgeschichte an und fordert auf diese Weise nach der Aktualisierung bestimmter Fragestellungen für das menschliche Dasein. Diese Forderung wird auch aus Muschgs eigenen Worten ersichtlich: "Der Forschende isoliert sich nicht nur von seiner Kultur, er konstituiert sie neu. Mit dem Bewußtsein, daß es Wege gibt, die sich von der mythischen Vorzeichnung lösen, die man anders als frei nicht gehen kann" (LaT, 196).



Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

DORST, Tankred: *Merlin oder das wüste Land*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main, 1981.

Ders.: *Parzival. Ein Szenarium*. Mitarbeit v. Robert Wilson. Frankfurt am Main, 1991.

ESCHENBACH, Wolfram von: *Parzival*. In 2 Bd. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Wolfgang Spiewok. Stuttgart, 1998.

Ders.: *Parzival*. Text und Übersetzung. Mit einer Einl. v. Bernd Schirok, Übers. v. Peter Knecht. Studienausgabe. 2. Auflage. Berlin; New York, 2003.

HANDKE, Peter: *Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt am Main, 1989.

HEIN, Christoph: *Die Ritter der Tafelrunde und andere Stücke*. Berlin; Weimar, 1990.

KÜHN, Dieter: *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*. Frankfurt am Main, 1992.

MUSCHG, Adolf: *Albissers Grund*. Roman. Frankfurt am Main, 1974.

Ders.: *Der Turmhahn und andere Liebesgeschichten*. Erzählungen. Frankfurt am Main, 1987.

Ders.: *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*. 6. Aufl. Frankfurt am Main, 1995.

Ders.: *Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat*. Frankfurt am Main, 1995.

Ders.: *Die Schweiz am Ende. Am Ende die Schweiz. Erinnerungen an mein Land vor 1991*. Aufsätze, Reden, Vorträge 1974-1990. Frankfurt am Main, 1990.

Ders.: *Einige Fragen zu Hans Klings "Weltethos"*. In: Schweizer Monatshefte, Heft 12, 1994, S. 11-18.

Ders.: *Entfernte Bekannte*. Erzählungen. Frankfurt am Main, 1976.

Ders.: *Fremdkörper*. Erzählungen. Zürich, 1968.

Ders.: *Gegenzauber*. Roman. Zürich, 1967.

MUSCHG, Adolf: *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter*. Frankfurt am Main, 1986.

Ders.: *Goethe, der Einzige, Goethe das Beispiel*. In: Christoph Michel (Hrsg.): *Goethe, sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt am Main, 1982, S. 9-14.

Ders.: *Gottfried Keller (Biographie)*. Zürich; München, 1977.

Ders.: *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*. Frankfurt am Main, 1994.

Ders.: *Im Sommer des Hasen*. Roman. Zürich, 1965.

Ders.: *Liebesgeschichten*. Frankfurt am Main, 1972.

Ders.: *Literatur als Therapie. Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurt am Main, 1981.

Ders.: *Nur ausziehen wollte sie sich nicht*. Frankfurt am Main, 1995.

Ders.: *O mein Heimatland! 150 Versuche mit dem berühmten Schweizer Echo*. Frankfurt am Main, 1998.

Ders.: "Psychoanalyse und Manipulation - oder warum ich mit diesem Thema nicht fertig wurde". In: Manfred Dierks: *Adolf Muschg. Materialien*. Frankfurt am Main, 1989 S. 293-318.

Ders.: *Sutters Glück*. Roman. Frankfurt am Main, 2001.

Sekundär- und sonstige Literatur:

AUFFERMANN, Verena: *Kunst des Dichtens und Preisens. Die Darmstädter Akademie ehrt im Namen Georg Büchners den Schriftsteller Adolf Muschg*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Oktober 1994.

BÄTTIG, Josef: "Als Rohling begonnen im Zelt am Fluss". *Adolf Muschgs Roman "Der Rote Ritter - Eine Geschichte von Parzival"*. In: *Luzerner Zeitung*, 16. April 1993.

BERTAUE, Karl: *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. Bd. I: 800-1197*. München, 1972.

- BEZOLLA, Clo Duri: *Vom Narren zum Ritter. "Zmitts dure" ein Stück übers Erwachsen werden mit Adolf Muschg als Erzähler.* In: Zürichsee-Zeitung, 1. Juli 1994.
- BOCK-LINDENBECK, Nicola: *Letzte Welten-Neue Mythen: der Mythos in der Gegenwartsliteratur.* Köln; Weimar; Wien, 1999.
- BUGMANN, Urs: "Gott versucht sein Spiel mit uns". Adolf Muschg "Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival". In: Luzerner Neueste Nachrichten, 10. April 1993.
- BUMKE, Joachim: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter.* München, 1990.
- BUMKE, Joachim: *Wolfram von Eschenbach.* Stuttgart, 1964.
- CARNEVALE, Carla: *Trevrizents Rolle in Adolf Muschgs Roman 'Der Rote Ritter'.* - In: Wernfried Hofmeister und Bernd Steinbauer (Hrsg.): *Durch aventure muess man wagen vil. Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag,* Innsbruck, 1997, S. 61-72.
- CLASSEN, Albrecht: *Erotik im Mittelalter - Sexualität in der Moderne. Die Welt von König Artus im Spannungsfeld von Gestern und Heute. Adolf Muschgs "Der Rote Ritter" als Rezeptionszeuge und Ausblick auf Morgen.* In: Wirkendes Wort, Jg. 1, April 2002, S. 4-23.
- Ders.: *Seinskonstitution im Leseakt: Adolf Muschg "Der rote Ritter" als Antwort auf eine mittelalterliche These.* In: Etudes Germaniques 51 (1996), Nr.2, S. 307-327.
- DELABAR, Walter: *ufgerihtiu sper. Zur Interaktion der Blutstropfenepisode in Wolframs Parzival.* In: Helmut Brall (Hrsg.): *Personalbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur.* Düsseldorf, 1994. S. 321-346.
- DIERKS, Manfred: *Adolf Muschg. Materialien.* Frankfurt am Main, 1989.
- FRENZEL, Elisabeth: *Stoff- und Motivgeschichte.* 2., verb. Aufl. Berlin, 1974.
- GÄCHTER, Sven: "Die Schweiz kann nicht mehr über ihre Zukunft abstimmen!" Der Bûchner - Preisträger Adolf Muschg über Literatur und Heimat. In: Die Weltwoche, 13. Oktober 1994.
- GÖTZ, Franz Josef u. a. (Hrsg.): *Deutsche Literatur 1994. Jahresüberblick.* - Stuttgart, 1995.
- GREINER, Ulrich: *Die Entsorgung des Grals. Adolf Muschg hat einen neuen, seinen Parzival geschrieben: "Der Rote Ritter".* In: Die Zeit, 2. April 1993.

- GRIMM, Gunter: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München, 1977.
- HALTER, Martin: *Retter des wahren Glaubens. Adolf Muschg wurde in Darmstadt der Georg-Büchner-Preis überreicht*. In: Tages Anzeiger, 17. Oktober 1994.
- HAUG, Walter: *Die Sache mit dem Teufel oder das Mittelalterliche-Utopische und das Moderne-Utopische*. In: Arbitrium Bd.1 3 (84), 1993, S. 108-116.
- INGARDEN, Roman: *Konkretisation und Rekonstruktion*. In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4., unveränd. Aufl. München, 1994, S. 42-70.
- ISENSCHMID, Andreas; Schafroth, Heinz F.: *Eine Sache des unmerklich wechselnden Winds. Briefwechsel über Bücher I: Andresa Isenschmid und Heinz F. Schafroth über den "Roten Ritter" von Adolf Muschg*. In: Basler Zeitung, 8. April 1993.
- JAMME, Christoph: *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. 2: Neuzzeit und Gegenwart. Darmstadt, 1991.
- JOCKS, Heinz-Norbert: *"Vielleicht müssen wir lernen, dass da etwas in Trümmern und losen Stücken vor uns liegt". Adolf Muschg im Gespräch über Parzival, den Abschied von der Utopie und mögliche Alternativen*. In: Zürichsee-Zeitung, 5. Juni 1993.
- KIENZLE, Siegfried: *Adolf Muschg*. In: Deutsche Literaturgeschichte der Gegenwart in Einzeldarstellungen, Bd. II. Stuttgart, 1977, S. 384-401.
- KIRCHER, Hartmut: *Irrwege auf der Suche nach Glück. Gespräch mit dem Schweizer Autor Adolf Muschg über seinen Parzival-Roman "Der rote Ritter"*. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 25. März 1993.
- KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*. 2. neuverf. Aufl. Stuttgart, 1984.
- KÖHLER, Georg: *Das Private und der Weltlauf. Über das Notwendige. Ein Gespräch mit Adolf Muschg*. In: Neue Zürcher Zeitung, 9. Juli 1994.
- KRÄTTLI, Anton: *Grosse Oper aus der Spieltruhe. Eine Parzival-Geschichte von Adolf Muschg*. In: Schweizer Monatshefte, Zürich, 1993, Heft 9, S. 737-742.
- KRAFT, Martin: *Annäherung an einen grossen Klassiker. Adolf Muschgs Roman "Der Rote Ritter"*. In: Aargauer Zeitung, 27. März 1993.
- KROHN, Rüdiger: *Annäherung durch Ferne oder Entfremdung durch Nähe. Parzival heute: Varianten der Aneignung in Adolf Muschgs "Rotem Ritter" und Peter Knechts Übersetzung*. In: Badische Zeitung: 4./5. September 1993.

- LINDEN, Thomas: *Eine Geschichte, die allen gehört. Für sein neues Buch arbeitete Adolf Muschg das mittelalterliche Parzival-Epos zum Entwicklungsroman um.* In: Kölnische Rundschau, 24. März 1993.
- LINSMAYER, Charles: *Am Ende macht der Gral sich selbst überflüssig. Adolf Muschgs Parzival-Roman "Der Rote Ritter" konfrontiert uns mit der Welt des Mittelalters und einem kraftlos gewordenen Mythos.* In: Der kleine Bund, 20. März 1993, Jg. 144, Nr. 66, S. 1.
- LÜDKE, Martin: *Trügerische Nähe.* In: Der Spiegel, 9. Februar 2001, Nr. 8., S. 192-193.
- MAAS, Paul: *Der Tisch und das Ding. Gral und Tafelrunde bei Chritoph Hein und Adolf Muschg.* In: Centre Universitaire de Luxembourg: Publications du Centre Universitaire de Luxembourg, Département des Lettres et des Sciences Humaines. Germanistik-Luxembourg 12 (1998), S. 117-129.
- MATT, Beatrice von: *Fünf Fragen an Adolf Muschg.* In: Neue Zürcher Zeitung, 13./14. Januar 1990.
- Dies.: *Im Banne feingewirkter Tapisserien. Adolf Muschgs "Parzival"-Roman.* In: Neue Zürcher Zeitung, 27./28. März 1993.
- MATT, Peter von: *Parzival rides again. Vom Unausrottbaren in der Literatur.* In: Rüdiger Krohn (Hrsg.): *Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption.* Bd. III. Göppingen, 1992, S. 82-90.
- MAURER, Friedrich: *Die Ehre im Menschenbild der Deutschen Dichtung.* In: Friedrich Maurer: *Dichtung und Sprache des Mittelalters. Gesammelte Aufsätze.* 2. stark erw. Aufl. München; Bern, 1971.
- MERTENS, Volker: *Come along and meet the Red Rider.* In: *Neue deutsche Literatur.* Bd. 5, 1993, S. 139-142.
- MISCHKE, Roland: *Literatur ist das ernsthafte Spiel mit unseren Möglichkeiten. Der Schweizer Schriftsteller Adolf Muschg im Gespräch über seine Parzival-Adaption "Der Rote Ritter".* In: Saarbrücker Zeitung, 14. Januar 1994.
- MÜLLER, Ulrich: *Ein langer Irrweg durch die Welt. Auf den Spuren des Parzival-Mythos - Adolf Muschg gewinnt dem Stoff eine verblüffende Aktualität ab.* In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 9. April 1993.
- NAYHAUSS, Hans-Christoph Graf von (Hrsg.): *Lese- und Arbeitsbuch zur höfisch-ritterlichen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts.* 1. Aufl. Baltmannsreiter, 1976.

- NIERMANN, Anabel: Frauengestalten in den Parzivalromanen Adolf Muschgs und Wolfram von Eschenbach. Eine kontrastive Analyse. Marburg, 1998.
- NOACK, Bernd: *Geschichte von Parzival. Das Opus Magnum: Adolf Muschg stellt seinen neuen Roman "Der Rote Ritter" morgen in Nürnberg vor.* In: Nürnberger Nachrichten, 1. April 1993.
- NOLTZE, Holger: *Parzivals Rebirthing. Texterzeugungsmaschine Parzival: Adolf Muschgs Roman und Peter Knechts neue Übersetzung.* In: Tages-Anzeiger, 30. Juli 1993.
- NUSSER, Peter: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen.* Stuttgart, 1992.
- OBERMAIER, Sabine: *Die Geschichte erzählt uns - zum Verhältnis von Mittelalter und Neuzeit in Adolf Muschgs Roman "Der Rote Ritter".* In: Euphorion 3(84), 1997, S. 467-487.
- Dies.: *Adolf Muschgs "Der Rote Ritter" im Kontext der deutschsprachigen Parzival-Rezeption des ausgehenden 20. Jahrhunderts.* In: Berta Raposo Fernández (Coord.) u.a.: *Parzival. Reescritura i Transformación.* Valencia 2000, S. 252-268.
- PIONTEK, Heinz: *Minne macht Tote wieder lebendig. Adolf Muschgs Ausflug zu den Rittern.* In: Die Welt: 25. März 1993.
- PRALLE, Uwe: *Im Zeitentaume – am Ausgang der literarischen Postmoderne. Erste Schritte von Romanen im Minenfeld neuer Mythologien: Helmut Krausser und Antonia Byatt.* In: Frankfurter Rundschau, 17. Juli 1993.
- RAITZ, Walter: *Gral's Ende? Zur Rezeption des Parzival/Gralstoffs bei Tankred Dorst, Hein, Handke und Muschg.* In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): *Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag.* Berlin, 1997, S. 320-333.
- RAUCHEISEN, Alfred: *Orient und Abendland: ethisch-moralische Aspekte in Wolframs Epen "Parzival" und "Wilhelm".* Frankfurt am Main, 1997.
- RECK, Oskar: *Die späte Revanche eines Nichtgewählten: warum die Classe politique den Parzival - Roman des Ständeratskandidaten Muschg lesen sollte.* In: Die Weltwoche, 15. Juli 1993.
- REINACHER, Pia: *Hinter historischer Maske ein privates Gesicht.* In: Tages-Anzeiger, 27. März 1993.
- RÜEDI, Peter: *Reise ans Ende der Geschichte. Peter Rüedi über Adolf Muschgs Parzival Roman "Der Rote Ritter".* In: Die Weltwoche, 18. März 1993.

- SCHAFROTH, Heinz F.: *Adolf Muschg*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München, Stand vom 1. Januar 1992, S. 1-16.
- Ders.: *Grals- und Gratwanderung. Adolf Muschgs Parzival-Roman "Der Rote Ritter"*. In: *Frankfurter Rundschau*, 17. April 1993.
- SCHIRNDING, Albert von: *Der Weg der Fabel ist der Umweg. Adolf Muschgs Tausendseitenroman von Parzivals Gralssuche*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27./28. März 1993.
- SCHMIDT - DEGENHARD, Meinhard (Hrsg.): *Adolf Muschg. Liebe, Literatur & Leidenschaft. (im Gespräch)*. Zürich, 1995.
- SCHULZE, Ursula: *Stationen der Parzival-Rezeption. Strukturveränderung und ihre Folgen*. In: Peter Wapnewski (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption: Ein Symposium. Mit 82 Abb.* Stuttgart, 1986, S. 555-576.
- STAUB, Carole: *Umweg zu sich selbst. Wie Parzival ein Paradies verliert und einen Garten findet*. In: *Zürichsee-Zeitung*, 17. Juli 1993.
- STEPHAN, Beate A.: *Die Lust am Verlust. Interview mit Adolf Muschg*. In: *Brückenbauer*, 16. Januar 2001.
- VOGEL, Ursula: *Vom tumben Toren zum Familienvater. Literaturwissenschaftler und Romancier: Adolf Muschg erzählt die Geschichte des Parzival nach*. In: *Der Tagesspiegel*, 12. September 1993.
- VOGL, Walter: *Der Dichter in der roten Ritterrüstung*. In: *Die Presse*: Wien, 17. Juli 1993.
- WAGEMANN, Anke: *Wolfram von Eschenbachs "Parzival" im 20. Jahrhundert. Untersuchung zu Wandel und Funktion in Literatur, Theater und Film*. Göttingen, 1998.
- WAPNEWSKI, Peter: *Ein Parzival der Zeitwende. Peter Wapnewski über Adolf Muschgs "Der Rote Ritter"*. In: *Der Spiegel*, Nr. 17, S. 234-239.
- WARTHMAN, Joachim: *Das Rätsel von Liebe und Schuld. Adolf Muschg erzählt Wolframs Parzival neu*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 19. März 1993.
- WASIELEWSKI - KNECHT, Claudia: *Studien zur Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18. - 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1993.
- WEBER, Werner: *Fragen heißt sein Geschäft. Darmstädter Laudatio auf Adolf Muschg*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Oktober 1994.

WIECKHORST, Volker: *Dickes Buch vom Roten Ritter. Der Schweizer Germanist und Romancier Adolf Muschg hat die Geschichte von Parzival zu einem 1000-Seiten-Roman aufgeblasen.* In: Rheinischer Merkur, 16. Juli 1993.

WUNDERLICH, Werner: *Von Gralssuchern und unserer Zeit. Adolf Muschg erzählt eine Geschichte von Parzival: "Der Rote Ritter".* In: St. Galler Tagblatt, 17. März 1993.



Özgeçmiş

Adı, Soyadı : Dilek Altinkaya Nergis (dilek.nergis@deu.edu.tr)
Doğum tarihi ve yeri : 22. Haziran 1972, Almanya - Münih

Eğitimi:

1978 - 1989 İlk, Orta ve Lise ikinci sınıf dahil olmak üzere Münih şehirindeki Joseph von Fraunhofer Lisesi'nde.
1989 - 1990 Lise son sınıf Yunus Emre Anadolu Lisesi'nde.
1991 - 1995 Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Lisans Eğitimi.
1995 - 1997 Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans
Yüksek Lisans Tez konusu: "Phantasie und Wirklichkeit in Günter Grass Roman *Die Blechtrommel*".
1997 - 2004 Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora.

İş Tecrübesi:

1993 – 1998 Anadolu Tercüme Bürosunda Yeminli Tercümanlık.
1995 Piyale - Dr. Oetker'de Yönetici Sekreterliği.
1999 Ströer - Era Outdoor firmasında Müşteri Temsilciliği.
2000 yılından bu yana Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Bölümü, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalında Araştırma Görevliliği.

Medeni hal:

evli ve bir çocuk annesi

YÜKSEKÖĞRENİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

Soyadı: Altinkaya Nergis

Adı: Dilek

Merkezimizde Doldurulacaktır

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : Muschg'un "Kırmızı Şövalye. Parzival'den bir hikaye" adlı romanında Çağımızın Ortaçağ edebiyatı üzerinden yansıtılması

Yabancı Dil : Mittelalterlicher Stoff als Spiegelung der Gegenwart in Muschgs Roman "Der Rote Ritter"

TEZİN TÜRÜ : Yüksek Lisans

Doktora

Doçentlik

Tıpta Uzmanlık

Sanatta

Yeterlilik

[]

[X]

[]

[]

[]

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ :

Üniversite : EGE ÜNİVERSİTESİ

Fakülte : EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Diğer Kuruluşlar :

Tarih:

TEZ YAYINLANMIŞSA :

Yayınlayan :

Basım Yeri:

Basım Tarihi:

ISBN:

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : DURUSOY, Gertrude

Ünvanı : Prof. Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Almanca

TEZİN SAYFA SAYISI : 173

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

Bu çalışmada Muschg'un Parzival figürünü ele aldığı romanının Wolfram von Eschenbach'ın "Parzival" in sadece bir aktarımı olmadığını, bu motifi kullanarak çağımızın toplumsal eleştirisi, kimlik sorunu, değer anlayışı dolaylı olarak işlendiği gösterilmeye çalışılmıştır.

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER :

- 1- Parzival
- 2- Wolfram von Eschenbach
- 3- Adolf Muschg
- 4- Toplum
- 5- Çağımız

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER:(Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrakt ve thesaurus'ları kullanınız.)

- 1- Parzival
- 2- Wolfram von Eschenbach
- 3- Adolf Muschg
- 4- society
- 5- contemporary

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

1-Tezimden Fotokopi Yapılmasına izin veriyorum

[X]

2-Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

[X]

3-Kaynak göstermek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

[X]

Yazarın İmzası



Tarih : 22.10.2004

Muschg'un "Kırmızı Şövalye. Parzival'den bir hikaye" adlı romanında Çağımızın Ortaçağ edebiyatı üzerinden yansıtılması

(Türkçe Özet)

İsviçreli yazar Adolf Muschg'un Ortaçağ Avrupa'sının ortak motifi olan Parzival/Perceval konusunu ele alarak yazdığı "*Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*" eseri ile söz konusu motifi yüzyılımıza uyarlama ve yüzyılımızın ona yansıtma biçimini inceleyen bu araştırmanın girişinde 1980 sonrası Avrupa'lı yazarlar tarafından Parzival motifine gösterilen ilgiye dikkat çekilmiş ve tanınmış bir yazar olan Muschg'un edebi kişiliği ve önemli eserleri kısaca araştırmacılarının ışığında ele alındıktan sonra yazarın Parzival motifine yaklaşımı ortaya konulmuştur.

Araştırmanın ikinci bölümünde başta Parzival motifinin Wolfram von Eschenbach'ın 1204 - 1212 yılları arasında kaleme alınan ilk Alman Parzival'inin de aslında Chrétien de Troyes'den etkilenecek yazıldığı tartışılmıştır. Adolf Muschg'un da Parzival konusunu Wolfram von Eschenbach'dan etkilenecek nasıl ele aldığı ve onu orijinalinden ayıran unsurları tartışabilmek için bu eserin ana özelliklerinin yanı sıra macera, aşk ve onur (*minne, aventure, êre*) motiflerinin nasıl işlendiği ayrıntılı bir şekilde Ortaçağ metninde örneklerle dile getirilmiştir. Ayrıca bu araştırmanın ana konusu olan Adolf Muschg'un Parzival konusunu nasıl ele aldığı ve romanın altbaşlığında ifade ettiği gibi "*Eine Geschichte von Parzival*" konusunu nasıl işlediği tanıtılmıştır. Romandan örnekler sunularak ve ayrıntılara dikkat çekilerek Adolf Muschg'un "yeni" Parzival romanını nasıl yarattığı ortaya çıkarılmıştır. Bu yüzden özellikle büyük farklılık gösteren roman sonları ve "Grâl" in geleceği üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde ise romanın kahramanı olan Ortaçağ Parzival'in hem kendisinde hem de çevresinde gelişen "yeni" değişikliklere dikkat çekilmiştir. Adolf Muschg özellikle bu bölümde incelenen kişilik, toplum sorunları ve figürlerdeki değişikliklerle kendi çağını yansıtmaktadır. Bu konular ayrıntılı bir şekilde Parzival'in kişilik arayışı, baş öğretmeni olan Trevrizent figürü, Artûs ve Grâl topluluklarının uğradığı çöküş eserden örnek ve alıntılarla desteklenerek incelenmiştir.

Dördüncü bölümde ise Muschg'un kendi çağımızı Ortaçağ sahnesinde nasıl yansıttığı analiz edilmiştir. Kapitalizimin çıkışı ve yükselişini yansıtan başlıca karakterlerden biri olan Lâhelin figürü bu amaçla ayrıntılı olarak incelenmiştir. Daha sonra Muschg'un bir Ortaçağ konusunu olan Parzival'i kullanarak eserinde şimdiki çağı nasıl yansıttığı incelenmiş ve özellikle onu kendi çağını eleştirmek için bir şifre olarak kullandığı ifade edilmiştir.

Görüldüğü gibi Adolf Muschg'un "*Der Rote Ritter*" romanında Ortaçağı ve şimdiki zamanı ne kadar değişik bir şekilde birbirine bağladığı saptanmıştır. Gerçekten de Muschg, Eschenbach'ın eserindeki asıl yapısını ve zamanını kullansa da aslında günümüzün unsurları ile modernleştirdiği ve eleştirdiği bulgusuna varılmıştır.

Middle Ages Material as Reflection of our Times in Muschg's Novel "The Red Rider" **(Abstract)**

This study analyses "*Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*" written by the Swiss author Alfred Muschg, in which he took "*Parzival/Perceval*", the common pattern of Middle Ages Europe, into consideration and used it as adaptation and reflection of our age.

In the first chapter the views expressed by scholars on Muschg's work have been discussed. In the second chapter of the study, it was pointed out, that the first German Parzival that was written by Wolfram von Eschenbach between 1204-1212 was in fact influenced by Chrétien de Troyes. Then the elements which differentiate it from the original by Wolfram von Eschenbach have been clearly demonstrated. Moreover, as stated in the subtitle of the novel, "one tale about Parzival" it has been figured out, how Muschg created a "new" Parzival novel.

In the third chapter, the attention of the reader has been attracted to the "new" changes that occurred both in Parzival himself, who is the main character of the novel and around him. Adolf Muschg reflects his own time particularly with the personality and community problems and the transformations in this figure which have been focused on. All these topics, Parzival's search for identity, the figure of Trevrizent who is his teacher, the decline of Artus and Gral communities have been analyzed in detail by supporting them with quotations and examples taken from the book.

In the fourth chapter, the way Muschg reflected our age in the Middle Age scene has been analyzed. For that reason, the figure of Lâhelin, which is one of the principal characters, and which reflects the occurrence and development of capitalism, has been the object of a detailed research. Later on, it has been studied, how Muschg reflected present age in his work by using a Middle Age topic, and it was found, that he used it as a code, especially for criticising his own age. As it can be seen, Adolf Muschg, in his novel "Der Rote Ritter", has linked past and present in a very different way. The fact that Muschg actually modernized and criticised it with elements of present time even if he used the original structure and time in Eschenbach's work has been determined.