

Geschlechterkommunikation und Gefühlsausdruck in Romanen Jörg Wickrams (16. Jahrhundert)

JUTTA EMING UND ELKE KOCH

Wickram's courtly romances are considered examples of a beginning increase in psychological depth and insight in early modern literature. Other studies are usually based on a psychohistorical model of development derived from Elias's concept of a change in affectual economy in the Middle Ages. The analysis in this article shows which generalisations and value judgements relating to the gender-differentiated representation of emotion in Wickram's novels require modification. The authors argue that aspects of genderspecific emotionality can be uncovered via different levels and media of communication, amongst which the body plays a central role. The question is also posed whether the concepts of the ›constitution of interiority‹ and of ›affect control‹, which so far have been applied to the novels, can adequately conceptualise the central aspects of the representation of feeling in these texts.

Fragen nach den Anfängen psychologisierenden Erzählens und nach Darstellungsmustern subjektiver Empfindungen gehören hinsichtlich der frühneuhochochdeutschen Literatur seit langem zu den wichtigsten Erkenntnisinteressen. Den Werken Jörg Wickrams wird in diesem Kontext eine herausragende Bedeutung beigemessen. Dies gilt insbesondere für die drei höfischen Romane *Ritter Galmy* (1539), *Gabriotto und Reinhart* (1551) und *Goldfäden* (1557). In ihrem Mittelpunkt stehen konfliktbelastete Liebesgeschichten, welche die Gelegenheit für ausführliche Darstellungen von Gefühlswelten bieten. Bislang wurden die Romane kaum systematisch unter Aspekten der Gefühlsdarstellung untersucht,¹ wenn auch die damit in engem Zusammenhang stehende Frage der psychologischen Ausdifferenzierung von Figuren und Handlungen viel thematisiert wurde. Clemens Lugowski hatte in seiner einflussreichen Studie zur *Form der Individualität im Roman*, in der ausführlich auf Wickrams Romane rekurriert wird, sukzessive ›Auflösungsprozesse‹ mittelalterlichen Erzählens konstatiert.² In der Folge wurde in der mediävistischen Germanistik eine allmähliche Psychologisierung,³ ansatzweise Konstituierung von ›Innerlichkeit‹⁴ und in Verbindung damit auch eine beginnende Ausdifferenzierung der Bereiche privat/öffentlich für einen oder mehrere der Texte geltend gemacht.⁵

Zweifellos als Konsequenz der zunächst sozialgeschichtlich orientierten Forschung zu Geschlechterverhältnissen hat darüber hinaus in den letzten Jahren das Interesse an den Themen Liebe, Ehe und Freundschaft in Wickrams Romanen merklich zugenommen. Der Zusammenhang mit Aspekten der Darstellung von Emotionalität ist auch hier evident. Das Paradigma der *amour passion*, das häufig für die Texte in Anspruch genommen wird, hat einerseits den Vorteil, daß es sich mit Aspekten der modernen Subjekt- und Individualitätskonstitution verbinden und Wickrams Liebeskonzeption

als Vorläufer des von Niklas Luhmann analysierten bürgerlichen Beziehungsmodells erscheinen läßt.⁶ Andererseits wird den Texten damit der Status eines ›noch nicht‹ zugewiesen. Hinsichtlich der Gefühlsdarstellungen ist diese Bewertung den Romanen nicht adäquat, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Um geschlechtsspezifische Aspekte der Emotionsdarstellung bei Wickram systematischer als bisher zu untersuchen,⁷ scheint es im Blick auf die abgesteckten Forschungsfelder nahezuliegen, nach geschlechterdifferenten Konzeptualisierungen von Liebe zu fragen. Für die hier analysierten Texte erweist sich jedoch eine solche Fragestellung als nicht weiterführend. Die Gründe dafür haben über den Einzelfall hinaus methodische Relevanz, denn entscheidend ist, daß die textuellen Strategien, mittels derer Emotionen in literarischen Texten entworfen werden, mit Zuschreibungen nicht hinreichend erfaßt sind. Methodisch kann daher die Analyse nicht darauf beschränkt werden, Unterschiede in der Darstellung der Gefühle selbst durch den Vergleich von weiblichen und männlichen Figuren nachzuzeichnen. Für die höfischen Romane Wickrams erbringt ein solches Vorgehen das Ergebnis, daß weder in der Art noch in der Intensität der Gefühle signifikante Differenzen zwischen den Geschlechtern festzustellen sind. Im folgenden soll jedoch gezeigt werden, daß sich eine geschlechterspezifische Emotionalität in diesen Texten über bestimmte Ebenen der Kommunikation erschließen läßt. Dafür wird zum einen der mündliche und schriftliche Austausch zwischen den Geschlechtern untersucht, der am Hof besonderen Bedingungen unterworfen ist. Zum anderen wird die Rolle des Körpers für die Kommunikation von Gefühlen in den Blick genommen.

Die doppelte Spaltung der höfischen Sphäre

Die drei Romane Jörg Wickrams werden vielfach zusammen gesehen. Dies hat insofern eine gewisse Berechtigung, als sie alle – von einem bürgerlichen Autor⁸ – im höfischen Milieu angesiedelt sind und mit der nicht standesgemäßen Liebe eines jungen Mannes (in *Gabriotto und Reinhart* zweier junger Männer) zu einer sozial überlegenen Adligen den gleichen Grundkonflikt aufweisen. In den drei Romanen werden verschiedene Möglichkeiten durchgespielt, wie der Konflikt ausgehen könnte.

In allen drei Texten erscheint die höfische Sphäre einerseits in eine weibliche und eine männliche, andererseits in eine öffentliche und eine nicht-öffentliche Sphäre gespalten. Die jeweiligen Grenzen haben nicht nur eine soziale, sondern auch eine räumliche Dimension. Für die Trennung der Geschlechter zeigt sich dies im *Goldfaden* wie in *Gabriotto und Reinhart* besonders deutlich in Szenen, deren Topologie die sozialen Verhältnisse der Begegnungen konkretisiert. Während die Frauen sich in ihren Gemächern am Fenster aufhalten, finden sich die männlichen Protagonisten im darunter liegenden Garten (*Goldfaden*) bzw. auf einem »lustplatz« (*Gabriotto und Reinhart*) ein. Bei dieser Anordnung entspricht der räumliche Höhenunterschied dem sozialen Statusgefälle zwischen den Figuren. Außerdem deutet der Umstand, daß diese Orte jeweils hinter dem Palast liegen, auf die zwangsläufige Heimlichkeit der nicht standesgemäßen Verbindungen hin.

Für die Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit nimmt Peter Frei eine ähnlich materialisierte räumliche Grenze an. Er betont die Bedeutung abgeschlossener Räume als Orte des Privaten und argumentiert, daß mit dieser Darstellungsweise im *Goldfaden* eine Vorstufe moderner Innerlichkeit erreicht werde:

Der Raum erfüllt bestimmte Funktionen in der Psychologie der Figuren. [...] Einzig in gegen die Außenwelt abgedichteten, geschlossenen Räumen kann sich die Innenwelt der Figuren – ihre eigensten Gedanken und Gefühle – entfalten.⁹

Sein Ansatz, konkrete Räume generell als Orte des Privaten zu bestimmen, läßt sich jedoch am Text nicht durchgängig belegen. Insofern diese Räume prinzipiell auch anderen Mitgliedern des Hofes zugänglich sind, können sie jederzeit zu öffentlichen Orten werden. Dies wird deutlich, als der Protagonist im Garten vom Grafen und seinen Gästen überrascht wird:

Lewfrid als er seinen Herrn den Graffen erblicket / ist gar übel erschrocken / also das er vor grossem schrecken nit kund auff ston / Diß nam der Graff und die andern Herren eben war / Der Graff sprach in gar tugentlichen an und sagt / ›jüngling biß eines guoten muots / diser fundt soll dir noch zuo grossem gelück reychen [...].¹⁰

Von einem Moment zum nächsten verändert sich die private Situation, in der Lewfrid im Garten seine Sangeskunst ausübt, zu einer öffentlichen. Durch das Hinzukommen von Personen werden die situationalen Bedingungen neu konstituiert. Schließlich wird die Beförderung Lewfrids vom Küchenjungen zum Kammerdiener vor Zeugen öffentlich vollzogen.

Die Unterscheidung von ›öffentlich‹ und ›privat‹ ist daher nicht ausschließlich über Räume im Sinne konkreter Orte beschreibbar, vielmehr muß die Dynamik jeder einzelnen Situation berücksichtigt werden. Grundsätzlich ist zweifelhaft, ob eine über Räume konstituierte Privatheit, die auch als Ort der Innerlichkeit erscheint, als Indiz für eine beginnende bürgerliche Subjektivität gewertet werden kann.¹¹ Darüber hinaus steht in Frage, ob dieser Aspekt für die in den Texten angelegte Problematik der Emotionsdarstellung überhaupt bestimmend ist. Diese kreist vielmehr, so die hier verfolgte These, um Möglichkeiten und Strategien der Kommunikation von Gefühlen, die in einer Situation zu leisten ist, die komplexe Verhaltenskompetenzen erfordert.

Entscheidend für die Konstituierung der Grenze von öffentlicher und nicht-öffentlicher Sphäre sind die Bedingungen der Kommunikation: Der Grad an Exklusivität ist maßgeblich dafür, ob eine Situation als privat gelten kann. So wird in den ›Fenster-szenen‹ über die räumliche Trennung hinweg im *Goldfaden* ein akustischer Raum geschaffen, der dann zum Ort einer privaten Kommunikation wird, wenn nur Angliana Lewfrids Gesang lauscht:

[...] von ungeschicht blicket Lewfrid durch den hag / ersicht sein liebste Junck-frau / under dem fenster / [...] dem gesang des Jünglings mit allem fleyß auff-

loset / Lewfrid wolzuomuot was / als er sein Junckfraw jetzund zuogegen wusst /
kein fleyß in seinem gesang spart. (S. 39, 1-7)

In *Gabriotto und Reinhart* konstituiert sich eine private Sphäre visuell:

[Philomena] sich sampt Rosamunda in ir gemach fueget / in welchem sye nach allem
irem willen auff den obgemelten platz sehen mocht / des dann der jüngling sunder-
lichen warnam / sich vil mer dann vor an das ort fueget / sampt Reinharten [...].¹²

Der »lustplatz« erscheint wie eine Bühne, auf der sich die Männer vor den Augen der Frauen produzieren.

Die Problematik der Konstitution privater Räume ist auch jenseits der räumlichen Trennung zwischen den Geschlechtern präsent, da die doppelte Spaltung der höfischen Sphäre auf Grenzziehungen beruht, die einander überschneiden. Hannes Kästner zufolge gilt das »*Frawenzimmer* [...] als autonomer, abgegrenzter Lebensraum der Damen mit eigener Binnenöffentlichkeit innerhalb des ebenfalls eigenständigen Lebens- und Kommunikationsraumes »Fürstenhof.«¹³ Demnach ist die geschlechtsspezifische räumliche Ordnung nicht nur als eine Separation der Geschlechter angelegt, sondern umfaßt auch die Ausbildung einer internen »weiblichen« Öffentlichkeit, in der die adlige Frau durch ihre Hofdamen kontrolliert wird. Ein Weg, die räumliche Trennung der Geschlechter zu überwinden, ist durch einen Status öffentlicher Legitimation gegeben, wie er durch ein Amt gewährleistet ist. In allen drei Romanen wird diese Möglichkeit in bezug auf männliche wie weibliche Figuren dargestellt. Als Kammerdiener im *Goldfaden* und als Truchseß im *Ritter Galmy* haben die Männer Zugang zur Sphäre der Frauen; in *Gabriotto und Reinhart* fungiert eine Ärztin als Helferin, die sich außerhalb der Frauengemächer bewegen kann.

Die Struktur der doppelt geteilten höfischen Sphäre schafft Bedingungen für die Kommunikation der Paare, die bestimmte Modi des Gefühlsausdrucks hervorrufen. Zum einen muß die räumliche Trennung der Geschlechter überwunden werden. Zentral für den Austausch über diese Grenze hinweg ist das Medium der Briefe. Zum anderen muß selbst in den Situationen, in denen Kommunikation *face-to-face* möglich ist, eine maximale Exklusivität hergestellt werden. So generieren die Anforderungen des Hofes komplizierte Formen des verdeckten oder indirekten Umgangs, in denen Gefühle nur höchst vermittelt ausgedrückt sind oder ganz versteckt werden müssen.

Formen der Kommunikation am Hof

Briefe vermitteln nicht nur zwischen den Sphären, die Grenze zwischen diesen wird durch das Medium gleichzeitig inszeniert. Dazu bemerkt Jan-Dirk Müller, die Briefe hätten »nicht das Ziel, Hindernisse zu überwinden, sondern ihre Unüberwindlichkeit zu beklagen.«¹⁴ Die spezifische Kommunikationssituation des Briefs ist dadurch gekennzeichnet, daß der Schreibende in räumlicher Distanz zum Adressaten steht und ihn

zugleich als imaginierten Leser vergegenwärtigt. Das Medium bietet sich dazu an, die eigenen Gefühle für den anderen detailliert zu beschreiben, zu stilisieren und zu reflektieren.¹⁵ Diese Möglichkeit wird in den Texten jedoch nicht gleichermaßen genutzt. Im *Ritter Galmy* geht es in den Briefen eher darum, Informationen oder Bitten zu übermitteln, als Gefühle mitzuteilen, während im *Goldfaden* der Aspekt der Artikulation von Emotionen stärker ausgeprägt ist. In bezug auf *Gabriotto und Reinhart* stellt sich grundsätzlich die Frage, ob der Inhalt der Briefe das eigentlich Relevante an ihnen ist. Denn hier zeigt sich ein auffallendes Ungleichgewicht zwischen der Wiedergabe des Wortlauts der Briefe und dem erzählerischen Aufwand, der für deren Übermittlung aufgewendet wird:

[Rosamunda] mit dem gered der junckfrawen Philomena / ein schoenen zuosamen gebundens meylin wiset / in welchen sye einen brieff mit subtilem list verborgen hat / ir damit den inhalt des brieffs zuo wissen thet / den ich hie von kürtze wegen underlassen will. (S. 63, 25-29)

Es braucht nun mehr als 30 Zeilen, bis der Empfänger versteht, was es mit dem Strauß auf sich hat:

[...] da fand er ein subteiligs briefflin in dem styl des meyens / mit einer kleinen geschriff / in dem er allen willen seiner aller liebsten junckfrawen verstund / die freüd so Reinhart von semlichem kleinem briefflin nam / also groß was / das mir nit mueglich ist die zuo erzelen. (S. 64, 25-29)

Nicht nur für den Inhalt des Briefs, auch bei der Ausgestaltung der durch ihn hervorgerufenen Gefühle begnügt sich der Erzähler mit Formeln, während die Übermittlung detailliert ausgestaltet wird. Auch auf der Figurenebene erscheint ein Ungleichgewicht zwischen dem Interesse an der Mitteilung von Gefühlen und an der Frage der Mitteilung selbst. Ein mühsam eingefädelt Treffen, das die seltene Möglichkeit einer mündlichen Aussprache bietet, wird größtenteils damit verbracht, die komplizierten Modalitäten der nächsten Briefübergabe zu verabreden.¹⁶

Dabei bedingt die spezifische Problematik der Übermittlung, daß der Vorteil der größeren Reichweite, den das Medium des Briefs gegenüber der mündlichen Kommunikation besitzt, erheblich relativiert wird: »Der Medienwechsel wie der notwendige Transport durch einen Dritten [...] komplizieren nicht nur die kommunikative Interaktion, sie erhöhen auch deren Störanfälligkeit.«¹⁷ Dieser Störanfälligkeit wird in allen Texten durch verschiedene zusätzliche Sicherheitsvorkehrungen, wie das Verhüllen der Briefe oder Deckerzählungen über Inhalt und Adressaten, Rechnung getragen:

Die Hertzogin diesen brieff zuo mer molen lesen thet / und darnach mit einem wachs versiglet / zuo handt in in ein schoenen seydenen schleyer wicklet / zuo irer kamer magt [...] gieng / sye nach des Ritters buoben schicket [...] Die Hertzogin den knaben eyntzig zuo ir in die kamer gon hieß / also anfieng mit im zuo reden.

›Nimm hin‹ / sprach die Hertzogin ›dise schleyer / mit sampt disem brieff / so darinn ist / und sag deinem Herren das er fürthin meine Junckfrawen unbeleydigt lassen woell / mit schencken und mit brieffen [...].¹⁸

In *Gabriotto und Reinhart* erscheinen diese Verschleierungsmanöver so gesteigert,¹⁹ daß ihre Funktion weniger darin zu bestehen scheint, die Brieftransporte zu verheimlichen, als vielmehr das Risiko der Übermittlung deutlich zu machen.

Der zweite typische Modus verdeckter Kommunikation zwischen den Liebenden entsteht in öffentlichen Situationen, in denen ein mündlicher Austausch möglich ist, aber Heimlichkeit hergestellt werden muß. Eine einfache Variante besteht darin, die soziale Kontrolle scheinbar aufrechtzuerhalten, indem ein Gespräch zwar vor den Augen, aber außerhalb der Hörweite der anderen Anwesenden geführt wird.²⁰ Eine andere Form heimlicher Kommunikation in der Öffentlichkeit ist die Verabredung von Zeichen, die von allen gesehen werden, deren Bedeutung aber nur Eingeweihte verstehen. Diese Codes werden meist in Briefen kommuniziert: So im *Ritter Galmy* die Ausrüstung Galmys als Ritter der Herzogin beim Turnier; im *Goldfaden* die Verkleidung als Einsiedler; in *Gabriotto und Reinhart* wird ein Zeichen durch die Farbe der Kleidung vereinbart. Diese beiden Formen der vermittelten Kommunikation bilden somit eine sich immer weiter fortsetzende Kette, in der jede verdeckte Botschaft vor allem Vorgaben für die Verschleierungstechniken der folgenden heimlichen Übermittlung transportiert.

Ein Fall, der als singular und dennoch paradigmatisch für den Modus der vermittelten Kommunikation gelten kann, ist die titelgebende Szene des *Goldfaden*-Romans. Lewfrid und Angliana haben grundsätzlich nicht nur Gelegenheit zu mündlichem, sondern darüber hinaus auch zu privatem Kontakt. Dennoch bedienen sich die beiden Figuren einer Vielzahl von Mitteln der Verdeckung, welche den Erfordernissen einer heimlichen Kommunikation in der Öffentlichkeit entsprechen. Die narrative Pointe beruht darauf, die raffinierten Strategien darzustellen, mittels derer die beiden ihre Gefühle gleichzeitig zeigen und verhüllen: durch Ästhetisierung in Form von Liedern, durch das Spiel mit eigentlichem und uneigentlichem Sprechen und durch Gesten. Die Szene, in der Angliana beginnt, Lewfrids Liebe zu erwidern, wird im Hinblick auf die Rolle der Körperlichkeit in der Geschlechterkommunikation an späterer Stelle noch ausführlicher diskutiert.

Schrecken und Scham

Die detailreiche Ausgestaltung der Umwege, Brüche und Komplikationen, die die Kommunikation zwischen den Liebenden prägen, läßt die Schwierigkeit ersichtlich werden, einer nahezu omnipräsenten Öffentlichkeit Räume des Privaten abzugewinnen. In diesem Kontext steht das häufige Auftreten von Gefühlen wie Schreck und Scham. Obwohl die Vorreden von *Ritter Galmy* und *Gabriotto und Reinhart* ausdrücklich das Thema der Liebe ankündigen, scheinen bei der Emotionsdarstellung Scham und Furcht zu überwiegen. In der Emotionsforschung wird in bezug auf die Scham besonders die

soziale Bedingtheit hervorgehoben. Scham entsteht infolge eines Normverstößes. Sie ist nicht von der konkreten Art der Verfehlung, sondern von den Blicken der anderen abhängig. Die konstitutive Rolle des Blicks für den Schamaffekt arbeitet Hilge Landweer heraus.²¹ Nach Landweer ist Scham durch einen plötzlichen Perspektivenwechsel vom unmittelbaren Bezug zum eigenen Handeln zur kritischen Selbstbeobachtung bedingt. Dieser Wechsel wird »entweder durch die *faktische oder vorgestellte Anwesenheit von anderen, den Scham-Zeugen, oder die Vorstellung möglicher Entdeckung* ausgelöst.«²² Die Häufung von Scham in allen drei Texten läßt zum einen die Figuren als Handelnde vor den Augen der höfischen Öffentlichkeit hervortreten und suggeriert zum anderen eine Atmosphäre ständiger Bedrohung durch das Aufdecken des Normverstößes.

Die allgegenwärtige soziale Kontrolle ruft als zweites dominierendes Gefühl Schrecken bzw. Furcht hervor. Schreck ist ein Reflex, der den Affekt der Furcht auslösen kann. Agnes Heller betont, daß trotz dieser Reflexhaftigkeit auch die Furcht eine starke soziale Komponente besitzt, denn »*was* das Gefühl *auslöst* [...], wird immer gesellschaftlich bestimmt sein.«²³ Ausgelöst wird die Furcht, die in den Texten auch als Sorge, Angst oder »unmuot« erscheint, stets durch die Gefahr der Entdeckung. Das Gefühl der Furcht motiviert zunehmende Bemühungen, die nicht standesgemäße Liebe zu verbergen, während gleichzeitig die immer ausgefeilteren Formen der Verheimlichung, Verschleierung und Ablenkung genau dieses Szenario der befürchteten Entdeckung regelrecht heraufbeschwören.

Zwar ist die Atmosphäre der Beobachtung und des Mißtrauens in allen drei Texten gleichermaßen präsent, wird aber jeweils unterschiedlich begründet und akzentuiert. Im *Ritter Galmy* wird der Protagonist zunächst nicht wegen seiner Liebe zur Herzogin beargwöhnt. Vielmehr ist es Galmys Nähe zum Herzog, die ihn zum Objekt neidvoller Blicke macht.²⁴ In der Darstellung der sozialen Beziehungen am Hof lassen sich Bezüge zum neuen Sozialtypus des Höflings²⁵ herstellen, insofern das Verhältnis der Ritter untereinander von der Rivalität um die Gunst des Herrschers geprägt ist. Der bedrohliche Charakter dieser Atmosphäre wird allerdings weniger durch die – ins Leere laufenden oder gar kontraproduktiven – Aktivitäten von Galmys Widersachern hervorgerufen. Inszeniert wird die Gefährdung vielmehr durch die Warnungen des Freundes Friedrich sowie durch die Vorsichtsmaßnahmen, unter denen sich die Kommunikation der beiden Liebenden vollzieht. Nach der Trennung des Paares findet die antizipierte Entdeckung in einem anderen Kontext statt. Durch eine Intrige wird der Herzogin eine Liebesaffäre mit einem Küchenjungen unterstellt, wofür ihr Ehemann sie hinrichten lassen will. Die existenzielle Gefährdung durch das Öffentlichwerden einer illegitimen Liaison durchleidet stellvertretend die Frauenfigur.

Der gegenseitigen Mißgunst konkurrierender Höflinge, wie sie im *Ritter Galmy* dargestellt ist, scheint der Held des *Goldfaden*-Romans völlig enthoben zu sein. Er wird – durch die wunderbaren Umstände seiner Geburt markiert – als vom Glück derart begünstigt gezeichnet, daß seine gleichsam naturhafte Begabung nicht Rivalität, sondern vielmehr ein auf seine Person gerichtetes Begehren hervorruft.²⁶ Im *Goldfaden* ist die Gemeinschaft, deren Augen das Liebespaar ausgesetzt ist, weiblich. Da der Held ein Amt als Kammerdiener innehat, ist für die Begegnungen der Liebenden die spezifische

Öffentlichkeit des ›frawenzimmers‹ maßgeblich. Diese Form der Öffentlichkeit hat, verglichen mit den beiden anderen Texten, zunächst wenig Bedrohliches. Angliana nutzt das Beisein ihrer Hofdamen nicht selten dazu, Lewfrid zu necken:

›[...] Sag an mein lieber Lewfrid / welche under disen meinen Junckfrawen dich so gantz frue ermundert unnd wecken thuot / sie soll mir fürwar die angemest inn meiner gesellschafft sein.‹ Die Junckfrawen sich der schimpfflichen wort Angliane nit genuog verwunderen kundten / je eine die ander gantz schamrot ansehen ward / dann jegkliche meynet Angliana hett auff sie geredt / Lewfrid auch nit weniger sich schammet / das im dann sein schoene zwifachtet [...]. (S. 40, 19-26)

Die verdeckte Kommunikation wird von der Grafentochter offensiv verwendet; das damit verbundene Risiko erzeugt eine subtile erotische Spannung. Das Spielerische, das dem Umgang mit der Situation anhaftet, wird durch die Unbefangenheit noch einmal deutlich, mit der die Liebenden eine Närrin an ihrer Begegnung teilnehmen lassen. Genau dies wird ihnen jedoch zum Verhängnis.

Im Vergleich zum *Goldfaden* wird in *Gabriotto und Reinhart* die existenzielle Bedrohung, die von der Beobachtung durch eine mißgünstige Umwelt ausgeht, besonders drastisch dargestellt. Auch hier bleibt diese potentielle Gefahr durch extrem komplizierte Verheimlichungsmanöver ständig präsent. Darüber hinaus werden die Liebenden Opfer von Bespitzelung und gezielter Spionage, die der König, der Bruder einer der beiden Frauen, ausdrücklich anordnet. Der tragische Ausgang deutet sich darin an, daß Schreck und breit differenzierte negative Affekte die vier Protagonisten in besonderem Maß betreffen, schließlich gesteigert bis zum gebrochenen Herzen.

In der Atmosphäre der Beobachtung, Verdächtigung und Mißgunst, der die Figuren ausgesetzt sind, ist die Entscheidung darüber, wer ins Vertrauen gezogen kann, von zentraler Bedeutung. In diesem Kontext steht die Darstellung von Freundschaft, die in allen drei Romanen Wickrams eine wichtige Rolle spielt. Freundschaften werden als Refugien gezeigt, in denen die Kommunikation im Vergleich zu derjenigen zwischen den Liebenden weitgehend problemlos möglich ist. In den Gesprächen zwischen den Freunden werden Gefühle der Liebe wie der Furcht erörtert und Handlungsstrategien überlegt. Dafür muß nur ein Mindestmaß an Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden.²⁷ Gleichzeitig stellen die Freunde der Protagonisten stets auch für das Zustandekommen der illegitimen Liebe unverzichtbare Helferfiguren dar. In diesem Zusammenhang lassen sich signifikante Unterschiede zwischen den Geschlechtern feststellen.

Zur Ungleichheit der Geschlechter in der höfischen Kommunikation

Während die Männerfreundschaften als unverbrüchlich und von emotionaler Verbundenheit geprägt erscheinen,²⁸ ist in den Freundschaften der Frauen der instrumentelle Charakter deutlicher betont. So hat im *Goldfaden* Lewfrid mit seinem Bruder Walter einen Freund zur Seite, der sich schon in jungen Jahren ein Leben nicht ohne den

anderen vorstellen kann. Dagegen macht Angliana eine Hofdame beinahe gegen deren Willen zu ihrer Vertrauten.²⁹ In *Gabriotto und Reinhart* sind die Freundespaare deutlich asymmetrisch gezeichnet: Rosamunda erwägt die Gefahr, die für sie selbst als Komplizin von Philomenas zuerst eingestandener Liebe ausgeht.³⁰ Reinhart dagegen sorgt sich ausschließlich um seinen Freund, an dessen Glück sein eigenes nicht durch soziale Abhängigkeit, sondern durch Liebe geknüpft ist.³¹ Gabriotto seinerseits freut sich, daß er durch das geteilte Gefühl noch enger an seinen Freund gebunden ist, während Philomena darauf hofft, daß Rosamunda sich in Reinhart verliebt, damit sie ihr bei ihren eigenen Liebeshändeln mit Gabriotto bereitwilliger behilflich ist.³²

Darüber hinaus sind in allen drei Romanen die weiblichen Figuren in bezug auf die Strategien der Kommunikation am Hof tendenziell »raffinierter« als die männlichen gezeichnet. So ist die Herzogin im *Ritter Galmy* diejenige, die das Treiben der mißgünstigen Höflinge früh durchschaut, die sich selbstverständlich verstellen kann und Anweisungen gibt, welche Vorsichtsmaßnahmen bei der Korrespondenz zu treffen sind.³³

In *Gabriotto und Reinhart* ergreifen Philomena und Rosamunda die Initiative. In einem Gespräch darüber, wo Hilfe für ihr Vorhaben zu finden sei, kommt das Kriterium des Geschlechts zur Sprache:

[...] sagend mir doch / wem wolten wir unser sach so gar vertrauen [...] dann nyemandts an disem hoff wonet / so gern etwas wider ewern bruoder den König handel [...] wo wir aber yemandts finden moechten / so uns in gantzen trewen meynet / es mueßt aber ein weib unnd keyn mann sein. (S. 83, 27–84, 4)

Es wird darauf angespielt, daß Frauen prinzipiell dem König und damit auch den sozialen Regeln gegenüber eine geringere Loyalität aufbringen. Die Ärztin, die sich zur Hilfe bereit erklärt, erweist sich als entsprechend beschlagen in der Kunst der Verheimlichung; das Arrangieren heimlicher Treffen scheint ihr sogar Freude zu bereiten.³⁴

Auch Angliana im *Goldfaden* beherrscht die Kunst des Sich-Verstellens und Täuschens aufs beste. Dagegen ist ihr männliches Pendant zu Beginn der Handlung in seiner Nähe zu Tieren (ein Bracke läuft ihm zu) wie durch seine Herkunft (seine Eltern sind Hirten) als regelrechtes »Naturkind« gezeichnet. Die Notwendigkeit, die nicht standesgemäße Liebe geheimzuhalten, bietet für ihn den besten Anlaß, um bestimmte Verhaltenskompetenzen der taktischen Kommunikation einzuüben. Gegen Ende der Handlung wird nicht nur in einer narrativ ansonsten funktionslosen Szene erzählt, wie Lewfrid einen Köhler über seine Identität täuscht: »[I]ch will mich an im versuchen ob er mich kenne oder nicht« (S. 148, 3 f.). Schließlich erscheinen Angliana und Lewfrid als Gegenspieler, die durch Manipulationen die jeweils eigenen Pläne durchsetzen wollen. Während Angliana es einzufädeln versucht, daß Lewfrid sofort am Hof ihres Vaters rehabilitiert wird und bei ihr bleibt, behält er schließlich durch seine Manöver die Oberhand und kann sich seinem eigenen Wunsch gemäß als Ritter bewähren, bevor es zur Eheschließung kommt.

Müllers These, daß die Frauen einen »größeren Handlungsspielraum«³⁵ haben, ist daher zu widersprechen. In den Texten werden gerade die engen Grenzen dargestellt, die

den weiblichen wie auch den männlichen Figuren gesetzt sind. Entscheidend ist, wie die Figuren sich in dieser Situation Handlungsmöglichkeiten erschließen. Dies wird zwar als eine Kompetenz gezeigt, die den weiblichen Figuren in höherem Maß eigen ist. Es ist aber fraglich, ob diese Kompetenz im Rekurs auf die Texte derart positiv eingeschätzt werden kann. Die Problematik des Regelverstößes ist in den Romanen keineswegs getilgt. Die Position der Frau als Ratgeberin und Lehrmeisterin der höfischen Kommunikation muß daher als höchst ambivalent gelten.

Die komplizierte, indirekte Verständigung am Hof wird in allen drei Romanen durch Formen unmittelbarer, teils krasser Körperlichkeit durchbrochen. Dabei kommt dem Körper in der Kommunikation zwischen den Geschlechtern eine zentrale Rolle zu, insofern durch ihn Gefühle ausgedrückt und beglaubigt, darüber hinaus aber auch hervorgerufen werden.

Körperlichkeit und Reflexivität der Liebe

Im *Ritter Galmy* erzählt der Held der Herzogin retrospektiv von der Entstehung seiner Liebe zu ihr: Er hatte während einer Jagd beobachtet, wie sie von ihrem Pferd stieg, um ein Stück zu Fuß durch den Wald zu gehen. In Sorge über mögliche Gefahren beschloß er, sich in ihre Nähe zu begeben. Schon diese – offensichtlich ungewohnte – physische Nähe hat ihn aus der Fassung gebracht: »[...] als ich mich aber gantz eynig bey ewer Gnaden und irem Frawen zymmer finden thet / mich grosse scham übergab / nicht wissen mocht / ob ich mein hertz noch in mir hatt« (S. 19, 17-20). Als die Herzogin ihn nach einer Weile bat, sie an der Hand zu leiten, war es um Galmy geschehen:

[...] so bald aber ewer schoene weisse hand / inn die mein verschlossen ward / augenblicklich mich ein brinnender flamm umb mein hertz entzündten thet / und von solchem tag an / die liebe sich in mir staetigs gemeret. (S. 19, 33-20, 1)

Schon ein vergleichsweise flüchtiger Kontakt der Körper genügt also, um augenblicklich einen Sturm an Emotionen auszulösen. Die Gefühle sind mächtig, nicht zu verdrängen³⁶ und kaum zu kontrollieren, sie steigern sich sogar in ihrer Intensität. Galmy verfällt folgerichtig der Liebeskrankheit.³⁷ Walter Haug hat darauf hingewiesen, daß Körperlichkeit hier als »eine äußerste Reduktion« erscheint, »durch die man dem Sinnlichen aber gerade eine dringliche Eigenständigkeit verleiht und wodurch es eine neue Mächtigkeit gewinnt.«³⁸ Diese Einschätzung steht im Gegensatz zur fast *unison* in der Wickram-Forschung vertretenen Auffassung, daß im Unterschied zur Literatur des Hochmittelalters die körperlichen Aspekte der Liebesbeziehung zugunsten des schon etablierten neuen Ideals der Keuschheit vor der Ehe keine Rolle mehr spielten.³⁹ Im Hinblick auf die Bedeutung der Körperlichkeit bei der Entstehung der Liebe stellt Haug fest, daß hier ein Bruch mit mittelalterlichen Romankonventionen vorliegt. Die Liebe wird nicht mehr aus der körperlichen Erscheinung, der Schönheit, hergeleitet, sondern aus der Berührung, und Haug erachtet dies als um so auffälliger, als sich die Liebe Gal-

mys zur Herzogin – im Unterschied etwa zur ebenfalls ehebrecherischen Beziehung von Tristan und Isolde – im weiteren gerade durch körperliche Enthaltbarkeit auszeichnet. In Haugs Sicht wird damit ›Innerlichkeit‹ als eine neue Qualität der Liebesbeziehung konstituiert, eine Innerlichkeit, die sowohl zur Sphäre des Körperlichen als auch zur äußeren Welt in einem Spannungsverhältnis stehe,⁴⁰ und durch die sich der *Ritter Galmy* ›als Schlüsselwerk in der Wende vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Roman‹ erweise.⁴¹

Der Status des körperlichen Gefühlsausdrucks ist nicht nur für den *Ritter Galmy*, sondern auch für die beiden anderen Romane Wickrams zentral. Dies zeigt die Entstehung der Liebe in *Gabriotto und Reinhart*, wo es während eines Tanzes am Hof zu einer im Vergleich zum *Ritter Galmy* weniger unkonventionellen, aber dennoch ähnlich ungewohnten und daher nachhaltig wirkenden Berührung kommt.⁴²

Das eindrucksvollste Beispiel einer Entstehung des Gefühls aus der Materialität des Körpers liefert aber zweifellos der *Goldfaden* in seiner titelgebenden Episode. Diese nimmt ihren Anfang, als die weibliche Heldin Angliana der männlichen Hauptfigur Lewfrid aus Spott ein vermeintlich wertvolles ›Geschenk‹ überreicht, den besagten Goldfaden. Lewfrid behandelt ihn tatsächlich wie einen kostbaren Schatz. Mehr noch, er nimmt Anglianas Weisung, mit der Gabe gut umzugehen und sie sicher zu verwahren, wörtlich:

Als sich Lewfrid jetz gantz einig wußt / nam er ein scharpffes schreibmesser / thet sich davornen an seiner brust auff und schneid die haut vornen ob seinem lincken dittlin uff nam den Goldtfaden / legt in zwischen hut und fleysch / und mit einer Nadlen / so er vormal dazuo bereit hat / hefftet er sein wider nit on kleinen schmerzen zusammen. (S. 30, 11-31, 4)

Aus der Beschreibung geht deutlich hervor, daß der Schnitt ins eigene Fleisch nicht nur metaphorisch gedacht ist⁴³ und, wie es etwa für das Märchen typisch wäre, nicht ›glatt‹ verläuft, ohne körperliche Versehrtheit, ohne Schmerzen, Schweiß und Blut.⁴⁴ Im Gegenteil, auch wenn er den Schmerz nicht richtig realisiert (›hat in die liebe mit solchem gewalt gegen der Junckfrawen gefangen / das er keines schmerzens mehr achten ward‹, S. 31, 4-6), ist klar, daß Lewfrid sich selbst eine Verletzung zufügt; deswegen hat er sich auch vorsorglich beim Arzt bereits eine Wundsalbe besorgt. Angliana jedenfalls ist von dieser Tat tief beeindruckt. Als Lewfrid ihr nämlich auf ihre Nachfrage demonstriert, wie gut er ihr ›Geschenk‹ verwahrt hat und sich dafür ohne weitere Vorwarnung die Brust aufschneidet und den Faden wieder herausnimmt, erschrickt sie zwar und schickt ihn augenblicklich zu einem Arzt. Von der Konfrontation mit aufgeschnittener Haut und blutender Wunde ist sie jedoch in keiner Weise abgestoßen, im Gegenteil. Lewfrids übersteigerte, krasse Form des Gefühlsausdrucks nimmt Angliana augenblicklich für ihn ein:

Die Junckfraw Angliana hat jetzund kein ander sinnen noch gedancken meer / dann allein nach Lewfriden dem Jüngling / so oft sie bedencken ward den grossen schmerzen so er von irent wegen gelitten / darzuo sie jetzund seinenthalben keiner

zeügniß bedorfft / dieweil sie selv von im gesehen / wie er sein brust hat geoeffnet / und den goldtfaden herauß gezogen. (S. 35, 1-9)⁴⁵

Armin Schulz spricht in diesem Kontext von einem »Spiel der Zeichen und der Interpretationen, ein[em] semiotischen Prozeß, der schließlich darin gipfelt, daß Angliana Lewfrieds Liebe erwidert.«⁴⁶ Gegenüber Schulz, der an dieser Szene die Fähigkeit der Figuren zur Entzifferung der Zeichen hervorhebt, soll hier im Vordergrund stehen, *wie* die Figuren ihre Kommunikation inszenieren. Dabei bedienen sie sich zwar auch Verfahren der Verschlüsselung oder »poetischen Transformation«,⁴⁷ jedoch wird die Spannung zwischen Wortsinn und symbolischer Bedeutung nicht einseitig aufgelöst. Die Dinge und insbesondere der Körper werden nicht nur metaphorisch, sondern gerade in ihrer sinnlich erfahrbaren Materialität zum Medium der Kommunikation von Gefühl.

Die Liebe entsteht in allen Texten also »plötzlich«, aber gerade nicht »voraussetzungslos«. ⁴⁸ Auch das »Ansteckungsprinzip« der Liebe, das damit in engem Zusammenhang steht, ist nur auf den ersten Blick so unmotiviert, wie Jan-Dirk Müller es für den *Ritter Galmy* nahelegt: »Als die angebetete Herzogin von seiner Liebeskrankheit erfährt, liebt sie auf der Stelle gleichfalls.«⁴⁹ Tatsächlich ist es ein Indiz für die von Luhmann analysierte »Reflexivität der Liebe«, zu der gehört, daß Liebe Gegenliebe provoziert und »Liebe nur durch Liebe zu motivieren [...] [ist]: Liebe bezieht sich auf Liebe, sucht Liebe, wächst in dem Maße, als sie Liebe finden und sich selbst als Liebe erfüllen kann.«⁵⁰ Dies gilt um so mehr dann, wenn die »Aufrichtigkeit«⁵¹ der Liebe gegeben ist, und Garant solcher Aufrichtigkeit ist bei den genannten Beispielen der Körper.

Die Entstehung der Liebe ist also nicht allein durch Körperlichkeit determiniert, sondern auch durch Reflexivität und insgesamt besonders häufig durch eine Überblendung beider Momente: Galmy verliebt sich in die Herzogin, weil es zu einer körperlichen Berührung gekommen ist. Die Herzogin verliebt sich in Galmy, weil er sie liebt, und daß er sie liebt, kann sie auf die körperlichen Ursprünge seines Empfindens zurückführen. Lewfrid verliebt sich in Angliana, als er realisiert, daß sie ihn nicht nur bei der Neujahrsschenkung übergangen hat, sondern ihn auch danach nicht beachtet:

[...] das dann den guoten jungen hertzlichen betriebe / darzuo hat ihn Cupido mit seinem geschoß verwundet / also das er in grosser einbrünstiger liebe gegen Junckfrauen Angliana entzindet ward. (S. 18, 14-16)

Angliana verliebt sich in Lewfrid, weil er sie so sehr liebt, daß er sich um ihretwillen körperlichen Schmerz zugefügt hat.

Der Körper als Kommunikationsmedium

In den drei Romanen Wickrams kommt dem Körper nicht nur die Funktion zu – weniger durch sein Aussehen als durch seine Sinnlichkeit, die Berührung, den Umgang mit ihm –, Gefühl in Gang zu setzen. Er ist das glaubwürdigste Medium der Kommuni-

kation, verlässlichstes Zeichen und wichtigster Orientierungspunkt, um Gefühle zu vermitteln und ihre Aufrichtigkeit zu bezeugen. Der Körper vermag Gefühl in besonderem Maße hervorzurufen, auszudrücken und zu binden.

Als Philomena darüber nachdenkt, auf welchem Wege sie Gabriotto von ihrer Liebe zu ihm in Kenntnis setzen könnte, entscheidet sie sich für körperliche Signale als das sicherste Mittel;⁵² sie weiß diese taktisch einzusetzen. Als den Helden Lewfried im *Goldfaden* fortgesetzte Zweifel plagen, ob er wirklich darauf vertrauen kann, daß der Graf ihn in Gnaden am Hof wieder aufnehmen wird, sind es körperliche Anzeichen, die ihm den sichersten Anhaltspunkt dafür zu geben scheinen:

Walter auff dein vertrewen will ich deinem rath volgen / doch mit dem geding / das du zuovor dem graffen mein zuokunfft ansaget / dabey gantz vleißig war nemest / was er hierzuo antworten woelle / was er für ein farb in seinem angesicht überkum / wie im seine augen im haupt schinen / ob er seine zeen nicht zuosamen druck / und ein unbleiblichen stand annem / gibt er dir antwort auß grossem zornigem hertzen / wirt in seinem angesicht gantz feur rot / und bald darauff wider bleich / ist es ein zeichen verborgens zorns / Oder so er seine augen in dem haupt hin und wider wendet mit seinen fuessen stalpret / unnd mit den henden zittert / soltu gewiß sein / das er seinen zorn noch harter / dann nie gegen mir tragen thuot / wo du dann dise zeichen an im warnimpst / soltu dich nit lang zuhoff saumen / sunder bereit auff sein sampt deinem diener / und zuo mir her kommen / wend wir uns gleich bey nacht aufmachen und von hinnen reiten. (S. 164, 1-16)

Diese Verlässlichkeit der Körperzeichen kann sich für die Figuren auch nachteilig auswirken, nämlich dann, wenn sie über das Liebespaar hinaus für dritte lesbar werden. So verrät das wechselseitige Erröten Galmy und die Herzogin, als sie sich inmitten ihrer jeweiligen höfischen *entourage* begegnen.⁵³

In *Gabriotto und Reinhart* stirbt Gabriotto in der Fremde. Vorher hat er noch verfügt, daß nach seinem Tod sein Herz entnommen und an Philomena geschickt werden soll. Mit dem einbalsamierten Herz steht ein prominentes, in der mittelalterlichen Erzähltradition weit verbreitetes Körperzeichen im Mittelpunkt. Als Philomena das Herz von Gabriotto erhält, behandelt sie es zunächst wie eine kostbare Reliquie, indem sie es küßt und an sich drückt. Dann sagt sie: »o du mein aller liebstes hertz / nun mag ich erst erkennen die liebe so du bei deinem leben zuo mir getragen hast [...]« (S. 215, 34-216, 1). Es gehört wiederum in den Kontext der Reflexivität der *amour passion*, daß der wichtigste Liebesbeweis sich erst durch den Tod erfüllt und deshalb für Philomena zwangsläufig den eigenen Tod nach sich zieht: »[...] so will ich im auch mein versprochne zuosagung halten / und von allem meinem trawren abston / und gantz froelich mit meim aller liebsten hertzen von disem jamertal scheyden« (S. 216, 28-30). Die dann einsetzende Serie von Todesfällen – nach Philomena stirbt angesichts des einbalsamierten Herzens auch Reinhart, dies zieht wiederum Rosamundas Tod nach sich – wird von verschiedenen körpersprachlichen Ausdrucksformen begleitet. Aus Philomenas Leib sind Laute zu hören, als würde sie innerlich zerbersten,⁵⁴ Reinhart fällt zunächst in

Ohnmacht, dann platzen seine Adern auf, und er verblutet.⁵⁵ Somit vermag noch der gefährdete, der tote und fragmentierte Körper die Aufrichtigkeit und Beständigkeit des Gefühls zu beglaubigen. Die These von Walter Haug, daß die Körperzeichen im *Ritter Galmy* als »Verrat« an der Innerlichkeit der Figuren wirken,⁵⁶ läßt sich weder für den *Ritter Galmy* selbst, noch für das Ensemble der Romane generalisieren.

Die Rolle des Körpers erscheint in Wickrams höfischen Romanen insgesamt weder als »Relikt«⁵⁷ eines weitgehend zwanglosen und direkten Zugangs zu Gefühlen, Trieben und Affekten, wie ihn Norbert Elias für die höfische Kultur unterstellt hat,⁵⁸ noch als Wiederkehr des im Rahmen frühneuzeitlicher Sozialdisziplinierung Verdrängten. Die Formen, in denen der Körper in allen drei Texten in seiner Konkretheit und Taktilität, aber auch in seiner Verletzlichkeit inszeniert wird, setzt ihn gänzlich neu ins Recht und kompensiert die Undurchschaubarkeit, Vermitteltheit und Abstraktheit der neuen Sozialformen. Der Körper wird, ganz anders als in der höfischen Literatur, in der zum Beispiel auch Sprache ein verlässliches Medium des Gefühlsausdrucks bildet, zum wichtigsten Signifikanten von Emotionalität. Die längst indirekte Sphäre der Kommunikation am Hof und die Ebene der Körperlichkeit stehen damit in einem dynamischen, spannungsreichen Verhältnis zueinander.⁵⁹

Zum Status von Emotionalität in Wickrams Romanen

Der erzählerische Fokus liegt in *Ritter Galmy*, *Gabriotto und Reinhart* sowie im *Goldfaden* nicht auf Liebe als einem Gefühl, obwohl in allen drei Texten das Konzept der *amour passion* im Sinne Luhmanns virulent wird. Doch es scheint Jörg Wickram wenig daran gelegen, die vielfältigen Nuancen, Ebenen und Dimensionen auszuloten, in denen die Emotion Liebe bei den weiblichen und männlichen Protagonisten zur Geltung kommt. Dieser Umstand wurde häufig, sei es mit Blick auf die innerliterarische oder die realhistorische Ebene, als Indiz für eine »noch nicht« eingesetzte Psychologisierung des noch verstärkt in seine Affektkontrolle involvierten frühbürgerlichen Individuums gewertet. Wickram gilt darüber hinaus als einer der ersten Autoren überhaupt, die Gefühle einem verborgenen, neu konstituierten Raum der Innerlichkeit zuweisen. Diese historische Verortung wird dem komplexen Status von Emotionalität in Wickrams Romanen jedoch nicht gerecht.

Gefühle werden nicht einfach verborgen, sondern im Gegenteil permanent – von den Liebenden – auch vermittelt. Die Analyse hat gezeigt, daß die Protagonisten aller drei Texte in einer prekären Atmosphäre sozialer Kontrolle, wechselseitiger Beobachtung und Verdächtigung, in einem Wirwar der Kommunikationswege, der potentiellen Neider und möglichen Vertrauten in den verschiedenen Räumen und Nischen am Hof Strategien für die Kommunikation von Gefühlen und für den Umgang mit anderen finden müssen. Mit »Strategien« sind also nicht nur technische Aspekte der medialen Übermittlung einer Botschaft gemeint, obwohl sich die Protagonisten der Romane manchmal geradezu obsessiv eben damit beschäftigen. Der Begriff bezieht sich darüber hinaus auf die Anforderung, zwischen scheinhaftem und authentischen Gefühl zu un-

terscheiden und bei den ›richtigen‹ Personen gefühlsmäßig zu investieren. Wie schwierig sich dies für die Figuren darstellt, wird an den vielen Stellen ersichtlich, an denen der Körper als einziger und nicht hintergebar Signifikant für Gefühl inszeniert wird.

Diese emotionalen Anforderungen geraten nicht in den Blick, wenn die Gefühlsdarstellung allgemein als ›Affektkontrolle‹⁶⁰ qualifiziert und auf einer historischen Achse situiert wird, welche Elias' Thesen zur Triebökonomie des mittelalterlichen Menschen zum Ausgangs- und die Psychologie des bürgerlichen Individuums zum Endpunkt nimmt. Dafür sei noch einmal auf die Goldfadenepisode verwiesen, die Frei als »naiv« bezeichnet hat, weil sie für ihn ganz im Zeichen der Kongruenz von Gefühl und Gefühlsausdruck steht: »Die Seelenregungen der Figuren sollen auch an der Beschaffenheit der sie umgebenden stofflichen Welt ablesbar sein.«⁶¹ »Seelenregungen«, d. h. Gefühle zum Ausdruck zu bringen, ist zum Zeitpunkt der Romane Wickrams längst eine äußerst komplizierte und verfängliche Angelegenheit.⁶²

Die Fähigkeit, sich mit diesen gegebenen Anforderungen zu arrangieren, ist in den Texten geschlechterspezifisch markiert. Frauen wird eine höhere Kompetenz in der taktischen Kommunikation am Hof zugeschrieben, wodurch sie einerseits als Ratgeberinnen fungieren können. Andererseits erscheint die Authentizität ihrer Gefühle in geringerem Maße verbürgt, wie an der stärker instrumentell gezeichneten Darstellung der Frauenfreundschaft erkennbar wird.

Die von Jan-Dirk Müller geäußerte These, daß in den höfischen Romanen des bürgerlichen Autors Wickram der Hof als »Wunschraum« imaginiert werde,⁶³ ist insofern zutreffend, als in den Romanen Aufstiegsmöglichkeiten für Nicht- oder Kleinadlige dargestellt werden, die realiter wohl ausgeschlossen waren. Allerdings scheint die Atmosphäre am Hof alles andere als wünschenswert. An der neu entstandenen, exemplarischen Figur des Höflings – derjenigen, die in der Sozialgeschichte des frühneuzeitlichen Hofes am ehesten ein reales Vorbild haben dürfte – und einer durch Geschlechter- und Standesgrenzen doppelt behinderten paradigmatischen Liebesbeziehung wird in allen drei Romanen ein anspruchsvolles Programm des Erwerbs kultureller Techniken entwickelt, die über den sozialen Raum Hof weit hinausreichende, umfassende frühbürgerliche Kompetenzen für den Umgang mit dem anderen und dem Selbst, mit Gefühlen und ihrer Vermittlung betreffen.

Anmerkungen

- 1 Als eine Ausnahme aus der jüngeren Forschungsliteratur ist ein Aufsatz von Joachim Knappe zu nennen; vgl. Knappe, Joachim: »Empfindsamkeit« in Mittelalter und früher Neuzeit als Forschungsproblem. In: Jeffrey Ashcroft/Dietrich Huschenbett/William Henry Jackson (Hg.): *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*. St. Andrews-Colloquium 1985. Tübingen 1987, S. 221-242. Knappe diskutiert vornehmlich Thesen der älteren Forschung, in der Wickrams Romanen eine Schlüsselrolle für die literarische Darstellung von ›Empfindsamkeit‹ oder ›Sentimentalität‹ zugesprochen wird – Begriffe, die aber selbst noch einer gründlichen Klärung bedürfen.

- 2 Vgl. Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/M. 1976, insbesondere S. 52-141.
- 3 Vgl. Jacobi, Reinhold: Jörg Wickrams Romane. Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Erzählprosa. Diss. Bonn 1976 (masch.), S. 289-296 *et passim*. Einen überzeugenden Ansatz, zwei der Romane im psychoanalytischen Sinne unter dem Aspekt der Verdrängung von Sexualität zu analysieren, hat Christine Pfau vorgestellt; vgl. Pfau, Christine: Drei Arten, von Liebe zu träumen. Zur Traumsemantik in zwei Prosaromanen Jörg Wickrams. In: ZfG, 8. Jg., 1998, S. 282-301. Pfau weist nach, daß Sexualität im *Ritter Galmy* und in *Gabriotto und Reinhart* nur scheinbar von der Textoberfläche getilgt, sondern in einen ›Subtext‹, die Träume der Protagonisten, delegiert ist.
- 4 Vgl. Haug, Walter: Jörg Wickrams *Ritter Galmy*. Die Zähmung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit. In: Walter Haug/Burghard Wachinger (Hg.): Traditions-wandel und Traditionsverhalten. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea; Bd. 5), S. 96-120; Frei, Peter: Zur Konstituierung von Innenwelt in Jörg Wickrams *Goldtfaden*. In: André Schnyder u. a. (Hg.): »Ist mir getroumet mîn leben?« Vom Träumen und vom Anders-sein. FS für Karl-Ernst Geith. Göppingen 1998 (GAG; Bd. 632), S. 31-47.
- 5 Vgl. Huschenbett, Dietrich: Ehe statt Minne? Zur Tradition des Minne-Romans in Mit-telalter und Neuzeit. In: Kurt Gärtner/Ingrid Kasten/Frank Shaw (Hg.): Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittel-alters. Bristoler Colloquium 1993. Tübingen 1996, S. 189-203.
- 6 Vgl. Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. 4. Aufl. Frank-furt/M. 1984; Müller, Jan-Dirk: Jörg Wickram zu Liebe und Ehe. In: Heide Wunder/Christina Vanja (Hg.): Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit. Frankfurt/M. 1991, S. 27-42; Bennewitz, Ingrid: »Du bist mir Apollo«/»Du bist mir Helena«. ›Figuren‹ der Liebe im frühneuhochdeutschen Prosaroman. In: Hans-Jürgen Bachorski (Hg.): Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittel-alter und Früher Neuzeit. Trier 1991 (LIR; Bd. 1), S. 185-210; Braun, Manuel: Ehe, Liebe, Freundschaft. Semantik der Vergesellschaftung im frühneuhochdeutschen Prosa-roman. Tübingen 2001, S. 189-285 *et passim*.
- 7 Vereinzelt wurde bislang gegenüber der hochmittelalterlichen Literatur eine deutliche Veränderung in der Typisierung der männlichen Hauptfiguren hin zu einem ›weiche-ren‹, passiveren, gefühlsbetonteren Helden konstatiert. Jan-Dirk Müller vertritt die Auf-fassung, daß in »Wickrams Ritterhistorien [...] von der Rolle des ritterlichen Helden nur noch die des Liebhabers übrig ist«; vgl. Müller, Jan-Dirk: Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert – Perspektiven der Forschung. In: IASL, I. Sonderheft, Tübingen 1985, S. 1-128; hier S. 104. Ähnlich argumentiert Ingrid Bennewitz, S. 205 ff. Dem ist zum Beispiel die in Wickrams wie in anderen Prosaromanen der Zeit immer noch mit Nachdruck eingeforderte ›männliche‹ Kampfbereitschaft entgegenzuhalten. Vgl. dazu Eming, Jutta: Geschlechterkonstruktionen im Liebes- und Reiseroman. In: Ingrid Ben-newitz/Helmut Tervooren (Hg.): Manlíchiu wîp, wîplîch man. Zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin 1999 (Beihefte zur ZfdPh; Bd. 9), S. 159-181.
- 8 Das Etikett ›bürgerlich‹ bezieht sich hier einerseits auf die Herkunft des Autors, anderer-seits auf den Handlungsraum seiner übrigen Werke. Vgl. als neuestes Beispiel einer sozi-algeschichtlichen Interpretation von Wickrams Werken Wäghäll, Elisabeth: Dargestellte

- Welt – reale Welt: Freundschaft, Liebe und Familie in den Prosawerken Georg Wickrams. Bern u. a. 1996.
- 9 Frei 1998, S. 69.
 - 10 Wickram, Georg: Sämtliche Werke. Hg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 5: Der Goldtfaden. Berlin 1968, S. 22, 2-7. Im folgenden erscheinen die Seiten- und Zeilenangaben direkt hinter dem Zitat. An dieser Textstelle zeigt sich bereits, wie die Begegnungen der Figuren in der Öffentlichkeit in besonderem Maß von Schreck und Scham geprägt sind. Dieser Zusammenhang ist für die drei Romane zentral und wird noch ausführlicher diskutiert.
 - 11 Daniëlle Régnier-Bohler hat überzeugende Nachweise aus der französischen Literatur angeführt, daß bereits im Hochmittelalter die abgegrenzten Räume des Hofes sowohl als Orte des Rückzugs wie auch der sozialen Kontrolle dargestellt werden. Vgl. Régnier-Bohler, Daniëlle: Fiktionen. In: Philippe Ariès/Georges Duby (Hg.): Geschichte des privaten Lebens. Bd. 2: Vom Feudalzeitalter zur Renaissance. Hg. von Georges Duby. Frankfurt/M. 1990, S. 299-369.
 - 12 Wickram, Georg: Sämtliche Werke. Hg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 2: Gabriotto und Reinhart. Berlin 1967, S. 42, 13-43, 6. Im folgenden erscheinen die Seiten- und Zeilenangaben direkt hinter dem Zitat.
 - 13 Kästner, Hannes: Typen der Verständigung im Roman der frühen Neuzeit. Kommunikative Beziehungen und Informationstransport in Jörg Wickrams *Goldtfaden*. In: Alexander Schwarz/Laure Abplanalp (Hg.): Text im Kontext. Anleitung zur Lektüre deutscher Texte der frühen Neuzeit. Bern u. a. 1997, S. 79-95, hier S. 83.
 - 14 Müller 1991, S. 37.
 - 15 Vgl. dazu auch Röcke, Werner: Schriftliches »gedencken« und paradoxe Verneinung. Aspekte von Verschriftlichung und Affektkultur in der Novellistik des Spätmittelalters. In: Horst Wenzel (Hg.): Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter. Berlin 1997, S. 226-243.
 - 16 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 78, 22-79, 17.
 - 17 Kästner 1997, S. 88.
 - 18 Wickram, Georg: Sämtliche Werke. Hg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 1: Ritter Galmy. Berlin 1967, S. 65, 24-34. Im folgenden erscheinen die Seiten- und Zeilenangaben direkt hinter dem Zitat.
 - 19 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 111, 16-112, 22.
 - 20 Vgl. beispielsweise *Ritter Galmy*, S. 53, 34-56, 27.
 - 21 Landweer, Hilge: Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls. Tübingen 1999 (Philosophische Untersuchungen; Bd 7).
 - 22 Landweer 1999, S. 125, Hervorhebung im Original.
 - 23 Heller, Agnes: Theorie der Gefühle. Hamburg 1980, S. 108, Hervorhebung im Original.
 - 24 Vgl. *Ritter Galmy*, S. 57, 16-27.
 - 25 Vgl. dazu Muir, Edward: Ritual in Early Modern Europe. Cambridge u. a. 1997, S. 120 ff.
 - 26 Dies wird bereits in der Kindheitsgeschichte durch seine Adoption deutlich, schließlich wird er sogar zum Streitobjekt zwischen Graf und König. Verdoppelt wird dieses Begehren durch dasjenige, das sich auf den Löwen richtet und der als Namensgeber und Begleiter die wunderbare Begabung Lewfrids symbolisiert. Vgl. zu dieser Deutung bereits Lugowski 1976, S. 100 u. S. 109 f. Eine erheblich weiter gehende Interpretation des

- Löwen schlägt Matthias Meyer vor; vgl. Meyer, Matthias: Lotse – Begleiter – Symbol? Zu Rolle und Funktion des Löwen in Georg Wickrams *Der Goldfaden*. In: Xenia von Ertzdorff: Die Romane von dem Ritter mit dem Löwen. Amsterdam 1994 (Chloe; Bd. 20), S. 543-562.
- 27 Vgl. beispielsweise *Ritter Galmy*, S. 97, 15-19; *Gabriotto und Reinhart* S. 44, 7-45, 34.
- 28 Vgl. zur Idealisierung der Männerfreundschaft im *Ritter Galmy*, in dem kein weibliches Pendant vorkommt, S. 23, 22-24, 13.
- 29 Vgl. *Goldfaden*, S. 94, 19-26.
- 30 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 32, 2-8.
- 31 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 45, 25-34.
- 32 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 51, 19 u. S. 24, 7-12.
- 33 Vgl. *Ritter Galmy*, S. 63, 20-27; S. 77, 7-9 u. S. 65, 14-19.
- 34 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 90, 21-91, 2.
- 35 Müller 1991, S. 36.
- 36 Wenigstens kurzfristig gelingt dies allerdings im *Goldfaden*: »Nach einiger Zeit ist bei Lewfrid zwar das fewr der liebe zum theil abgekuet / mit dem das er alle ort weg und steg vermeiden thet / wo er gedeenck moecht das im Angliana zuo gesicht kaem« (S. 21, 8-10). Als Lewfrid ihr bei nächster Gelegenheit jedoch wieder physisch gegenübersteht, kehren seine Gefühle mit aller Macht zurück: »[...]so bald Lewfrid junckfrawen Angliana ansichtig ward / von stund an ist der flammen der liebe in im von newem entzündt / unnd vil mer in liebe gegen ir brinnen worden / dann vormals nie« (S. 23, 2-5).
- 37 Zur Liebeskrankheit als einem von mehreren Indizien für eine *amour passion* im Sinne Luhmanns vgl. Braun 2001, S. 226-233.
- 38 Haug 1991, S. 101. Weniger überzeugend wirkt angesichts der Akzentuierung des körperlichen Moments die Deutung Brauns, daß die »Liebe auf ein gemeinsames Erlebnis beider Partner zurück[geht]«, Braun 2001, S. 263.
- 39 Vgl. nur die bereits genannten Untersuchungen von Müller 1991; Braun 2001. Eine Ausnahme ist in dieser Hinsicht der Aufsatz von Pfau 1998.
- 40 Vgl. Haug 1991, S. 108 ff.
- 41 Haug 1991, S. 110.
- 42 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 21, 19-22.
- 43 Vgl. Schulz, Armin: Texte und Textilien. Zur Entstehung der Liebe in Georg Wickrams *Goldfaden* (1557), Manuskript S. 11 [im Druck]. Wir danken dem Verfasser dafür, daß er uns das Manuskript zur Verfügung gestellt hat. Volker Mertens zufolge steht der Vorgang in der »Tradition der sinnlosen Selbstverletzung zur Demonstration von Liebes-Anästhesie« und sei Zeichen einer *amour fou*. Vgl. Mertens, Volker: »Aspekte der Liebe«. Ihre Semantik in den Prosaromanen *Tristrant*, *Melusine*, *Magelone* und *Goldfaden*. In: Helmut Brall / Barbara Haupt / Urban Küsters (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994 (Studia humaniora; Bd. 25), S. 109-134; hier S. 129.
- 44 Vgl. dazu Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 8. Aufl. Tübingen 1985, S. 43 ff. *et passim*.
- 45 Vgl. auch *Goldfaden*, S. 34, 9-13 sowie ihr briefliches Liebesgeständnis S. 37, 9-12, Stellen, an denen ebenfalls eine direkte Verbindung zwischen Lewfrids Selbstverletzung und dem Einsatz der Liebe hergestellt wird.

- 46 Schulz o.J., S. 9.
- 47 Schulz o.J., S. 11.
- 48 Müller 1991, S. 36.
- 49 Ebd.
- 50 Luhmann 1984, S. 36. Vgl. zu weiteren Merkmalen von Reflexivität Braun 2001, S. 233-238.
- 51 Vgl. Luhmann 1984, S. 44 *et passim*.
- 52 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 41, 5-18.
- 53 Vgl. *Ritter Galmy*, S. 112, 4-8.
- 54 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 217, 13-15.
- 55 Vgl. *Gabriotto und Reinhart*, S. 221 f.
- 56 Haug 1991, S. 108 f.
- 57 Schulz o.J., S. 14.
- 58 Vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde. 8. Aufl. Frankfurt/M. 1981.
- 59 In diesem Zusammenhang ist auch der Hinweis von Kästner 1997, S. 85, zu bedenken, daß Wickram in weitaus höherem Maße als realiter zu seiner Zeit üblich in seinen Texten eine *face-to-face*-Kommunikation beschreibt. Damit wird ein weiteres Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen Kommunikationssphären profiliert, in diesem Fall zwischen denen der Mündlichkeit und der Schriftlichkeit.
- 60 Vgl. etwa Pastenaci, Stephan: Tragischer Liebestod versus sozialer Aufstieg in Georg Wickrams Prosaromanen *Gabriotto und Reinhard* und *Der Goldfaden* – zwei Verlaufsvarianten einer Novelle von Boccaccio (dek. IV,1). In: *Wolfenbütteler Renaissance-mitteilungen*, 19. Jg., 1995, S. 49-58.
- 61 Frei, Peter: Das Zufallen der Türen, der Zufall: Raumdarstellung in Jörg Wickrams *Goldfaden*. In: Schwarz/Abplanalp (Hg.) 1997, S. 69-76, hier S. 69.
- 62 Was Frei in seinem späteren Aufsatz allerdings selbst konzediert, vgl. Frei 1998, S. 38: »Der Text [weist] deutlich darauf hin, daß ein beträchtliches Maß an Selbstbeherrschung bereits zu den kulturell dem einzelnen normativ abgeforderten Leistungen zählt.«
- 63 Müller 1991, S. 39.