

ARBEITSJOURNAL ZUR MASTERARBEIT

PARZIVAL. ÂVENTIUREN
VERSROMAN

FELIX SENZENBERGER



BETREUERIN
GERHILD STEINBUCH, UNIV.-PROF. MA

SOMMERSEMESTER 2025
INSTITUT FÜR SPRACHKUNST
UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN

EIN ARBEITSJOURNAL

3

EXPOSÉ

3

DIE BEARBEITUNG EINES STOFFES

6

VERSROMAN

6

ÂVENTIURE

7

ERZÄHLINSTANZ

11

ZUM INHALTLICHEN UMGANG MIT DER VORLAGE

11

ZUR FORMFINDUNG

12

ZUM SCHREIBEN

12

ZUM ÜBERARBEITEN

15

EINE POETIK...

16

...DES HAKENSCHLAGENS

17

...DER SCHANZEN

18

...DES PARRIERENS

19

VERS

20

DANC

21

EIN ARBEITSJOURNAL

dieses journal stellt einen versuch dar, die arbeitsprozesse hinter dem roman *Parzival. Äventiuren* zu dokumentieren und nachvollziehbar zu machen. es könnte genauso gut ganz anders aussehen. da es sich um eine bearbeitung des mittelhochdeutschen versromans *Parzival* von wolfram von eschenbach handelt, werden gleichzeitig hintergründe und kontexte zur vorlage geliefert und gewisse entscheidungen in bezug auf diese begründet.

EXPOSÉ

die welt ist alt. die sonne steht als bedrohung an der schwelle des himmels. parzival wächst auf einer entlegenen farm in einer trockenen landschaft auf und das ist erst einmal alles, was er von der welt kennt. bei ihm ist herzeloyde, seine mutter, die versucht, alle gefahren von ihm fernzuhalten und ihn gerade dadurch immer mehr von sich entfernt. später sind da antikonie und gawan, unerschrockene freund:innen, die parzival mehr oder weniger unbeschadet durch seine jugend bringen. schließlich ist da artur, in dessen nähe parzival sein leben zunehmend verlagert, in der hoffnung, jemand anderes möge endlich die verantwortung für ihn und die anforderungen übernehmen, die das leben an ihn stellt.

die erzählte zeit beträgt mehrere jahre im verlauf derer die sonne immer näher an die erde kommt, bis sie schließlich ganz überzugehen droht. DAS VERGEHEN EINER ALTEN WELT erzählt von parzivals kindheit in soltâne, dem reich seiner mutter. lediglich einige marker wie die windräder und atomkraftwerke auf den bergen in der ferne deuten darauf hin, dass die handlung nicht im mittelalter spielt.

er verbringt die tage symbiotisch mit den tieren auf der farm und in unkenntnis all dessen, was in der welt um ihn herum passiert. man sieht ihn, wie er in seine rüstung gekleidet wird, den schafen den staub aus dem fell klopft, sein pony lucifer mit dem elfenbeinkamm herzeloydes kämmt und sich einmal bis an den rand des baumwollholzbaumhaines wagt, an die sicheren grenzen von soltâne.

selbst diese können nicht verhindern, dass in parzivals träumen eine mittelalterliche bilderwelt auftaucht, ein tautriefender wald, er auf einem pferd, mit einem schwert, eine festung.

der erste teil endet schließlich damit, dass parzival diese grenze übertritt, da er im flirren der hitze eine fata morgana sieht, von der er denkt, es sei jene festung aus seinen träumen.

er wird von einer fremden person gefunden, die verdacht schöpft. in ihrem auto hört parzival in den nachrichten, wie es wirklich um die welt steht: von der zunehmend übergriffigen sonne vertrieben verbringen menschen ihren alltag in vollklimatisierten und vollkomfortisierten malls oder versuchen mithilfe von *cloud-seeding* künstlich regen zu erzeugen. brücken schmelzen einfach ins meer und von der küste soll eine leitung durch das binnenland gelegt werden, um den salzsee vor dem endgültigen austrocknen zu bewahren. unter den algenblüten und dem sinkenden wasserstand tauchen indessen die relikte vergangener tage auf: vertuschte morde, megalithen, dinosaurierknochen und ein mittelalterliches schlachtfeld.

in DIE TORE SEINER KINDHEIT SCHLOSSEN SICH, ALS ER AUF HALBEM WEG HINDURCH WAR ist parzival gegen herzeloydes willen in der schule. das überschreiten der grenze bedeutet nicht nur das ende ihres abgeschotteten reiches, sondern auch den beginn des bröckelns ihrer beziehung. parzival ist vollkommen verwirrt von dieser neuen welt. er versteht ihre regeln nicht und muss sich erst zurechtfinden. gleichzeitig sehnt er sich nach freund:innenschaft, einer orientierungshilfe und findet sie bei antikonie und gawan. der zweite teil erzählt parzivals âventiuren im pausenhof, zwischen aufblasbaren ungeheuern und mondän auf den rasen tropfender eiscreme während einer poolparty und im naturkundemuseum, haut an knochen mit dem aussterben. unbewusst und unabsichtlich beginnt er so, sich immer weiter von herzeloyde zu entfernen, bis es schließlich zum bruch kommt und herzeloyde ihn verlässt.

JETZT KOMMEN DIE GLÜCKLICHEN TAGE setzt nach 6 jahren wieder ein. die sonne weigert sich inzwischen unterzugehen und hat die welt in einen ewigen dämmerzustand versetzt.

parzival wohnt bei antikonie und hängt mit ihr und gawan am pool herum, meistens alkoholisiert und bekifft. er hat begriffen, dass seine mutter ihnen beiden ein fiktives, vermeintlich sicheres reich geschaffen hat, aber versteht nicht, warum. es wird deutlich, dass er das passierte verdrängt und nur so tut, als wäre alles gut. nach außen hin lebt er das coole laissez-faire seiner freund:innen mit, sehnt sich aber

insgeheim nach sicherheit. diese kommt schließlich in form eines an ein auto gelehnten jungen, artur, in dessen am rande des salzsees gelegenen airstream trailer er kurzerhand und ohne artur wirklich zu fragen oder antikonie und gawan bescheid zu geben, einzieht. zwischen der im austrocknendem salzsee auftauchenden vergangenheit kommt auch parzivals traum von der festung wieder hoch, der ihn in die höhle des einsiedlers trevrizent führt. dieser behauptet, seine mutter sei tot und erzählt ihm vom mythos des heiligen grals, der nur von einem auserwählten erlangt werden kann: parzival.

als artur und parzival am nächsten tag in einen konflikt geraten, verlässt parzival ihn überstürzt und kippt in den mythos, der ihm jetzt als einziges noch sicherheit zu geben scheint, während er seine realen probleme – die auseinandersetzung mit herzeloyde, antikonie, gawan und artur oder den drohenden sonnenübergang ignoriert.

DAS LICHT VON TAGEN, DEREN ENDE NIE KAM erzählt schließlich von parzivals reise zur gralsburg. diese führt ihn über die grenzen des sicheren bereiches hinaus, in dem er bisher mit den anderen gelebt hat. jenseits findet er sich in einer verbrannten aschelandschaft wieder und schließlich die festung. tatsächlich wird ihm auch der gral überlassen und er denkt, dass nun alles gut wird – allerdings ist inzwischen die sonne auf die erde übergegangen und er muss zu antikonies familie zurückkehren, die in einem hochautomatisierten bunker unter der erde lebt und versucht so zu tun, als sei alles wie immer. der roman endet damit, dass parzival sich dazu entschließt, die sicherheit des bunkers zu verlassen und in die welt hinauszieht.

der roman ist in aneinandergereihte âventiuren gegliedert. er greift dabei einzelne motive und handlungselemente aus eschenbachs *parzival* heraus und überführt sie in neue kontexte – was sowohl zu einer vertrautheit als auch zu einem verfremdungseffekt und einer gewissen komik führt.

die form ist die eines versromans in freien versen. die sprache weist, vom mittelhochdeutschen inspiriert, einen eigenen ton voller binnen- und endreime, alliterationen, assonanzen und syntaktischen verschiebungen auf und zeichnet sich weiters durch bilderreichtum, vergleiche und metaphern aus. wolfram von eschenbach thematisiert in seinem *parzival* selbst die sprunghafte, assoziierende

erzählweise, seine sprachkünstlerische formkraft und inhaltliche phantasie – auch diese sollen in diesem versroman nicht verloren gehen, sondern neu gedacht werden.

DIE BEARBEITUNG EINES STOFFES

„*Wachtel*: In *Autobiography of Red*, Geryon and Herakles are modern-day lovers.

What did you see in the ancient myth that inspired this interpretation?

Carson: Absolutely nothing.“¹

VERSROMAN

„In der Dichtung können dagegen alle möglichen Subjekte und Objekte, Orte und Zeiten, alle möglichen Dimensionalitäten (Mikro-Makro, Singulär-Allgemein/Abstrakt), alle möglichen Gestiken, Register und Felder der Sprache in beliebigen Kombinatoriken miteinander in Berührung gebracht werden: Und nur dort, wo diese Elemente, aus ihren jeweiligen Kontexten herausgebrochen, enthierarchisiert wie die Farben eines Malkastens als Material zur Verfügung stehend vorgestellt werden können, kann die Dichtung ihr urreigenstes Vermögen auch ganz realisieren“²

heißt es in der kollektiven poetik *Helm aus Phlox* von Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp und Monika Rinck. fiktion wird dem teilweise gegenübergestellt definiert als „die Repräsentation eines konkreten Geschehens. [...] Konkretion impliziert grundlegend die Möglichkeit eines hinweisenden Zeigens: dieses da, zu dieser Zeit, an diesem Ort.“³

fiktion kann im schreiben jedoch genauso als chance begriffen werden, um das zu erreichen, was im oben genannten zitat dem gedicht zugestanden wird. der roman kann als eine konstruktion, als eine repräsentation von konkretem geschehen zwar, aber eben nicht von wirklichkeit, einen ähnlichen möglichkeitsraum schaffen, in dem verschiedenste elemente und kombinationen aufeinander treffen, seien sie zeitlicher, örtlicher oder sprachlicher natur.

¹ Eleanor Wachtel: An Interview with Anne Carson, in: Brick, a literary journal <<https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>> [04.05.2025]

² Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp, Monika Rinck: *Helm aus Phlox*. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs, Berlin: Merve 2011, S. 118.

³ Ann Cotten et al.: *Helm aus Phlox*, S.16.

„Wenn wir schreiben, fordern wir eine Autonomie von der Welt! Darüber sollten wir uns im Klaren sein. Wenn wir schreiben, so schreiben wir nicht einfach die Welt ab (wie sollte das überhaupt gehen), sondern wir entwerfen Vorschläge, Änderungen, Forderungen, indem wir die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern wie sie für uns ist, und wie sie sein könnte, wenn man uns lassen würde, oder wie sie nicht wäre, niemals.

Wenn wir schreiben, so propagieren wir die Fiktion! Die Fiktion ist unsere kümmerliche Hand, die aus der Kiste der Wirklichkeit heraus nach süßen Früchtchen greift, die dort doch hängen müssen [...]“⁴

Der Versroman ist dabei ein hybrides Genre. Er ist narrative Poesie, hat vom Gedicht die Möglichkeiten zur poetischen Sprache und Bildlichkeit, zur Arbeit mit Klang und Form und hat vom Roman die Möglichkeiten der Handlung, der Figuren, der Ausgestaltung der erzählten Welt. Er entfaltet seine Wirkung in beiden Bereichen.

Freie Verse, die keine Metrik, keine Reimschemata vorgeben, machen den Text dabei zu einem Angebot, einem Spielplatz: Lies ihn, wie du willst, hab Spaß. Die klangliche Richtung ist nur ungefähr vorgegeben, lies schnell oder langsam, lass dir Zeit oder überschwemme dich mit Bildern und Silben, hüpf in der Betonung herum, finde zwischen prosaischeren Passagen versteckte Binnenreime, Alliterationen und Assonanzen als Angebote: bring Dinge zusammen, die nicht zusammengehören, lies wider die Betonung, behaupte Verbindungen, besteh auf diesen Reim – gegen jede Erzählung, die immer schon auf ein Ende zuläuft.

ÂVENTIURE

Die Grundbedeutung des Begriffs *âventiure* ist zunächst *Zufall*, *Geschick* – meint also ein vom menschlichen Willen unbeeinflussbares Ereignis, das unbegreifliche Walten einer jenseitigen Macht.

Auf die Artusromane übertragen, meint der Begriff er auch eine Begebenheit, ein Ereignis, eine Unternehmung, oft mit Adjektiven wie *wunderbar* oder *(un)glücklich* versehen, und bezeichnet dann die Bewährungsproben des Helden.

Wolfram von Eschenbach greift den Begriff in seinem *Parzival* auf und entfaltet ihn in viele Richtungen: eine *âventiure* kann hier *Kampf*, *Gefahr*, *Schicksal*, *göttliche*

⁴ Wolfram Lotz, Rede zum unmöglichen Theater, in <<https://theater-relatief.de/Presse/Rede.pdf>> [5.7.2025]

vorsehung, heil, neuigkeit, erzählung oder auch eine literarische quelle meinen, auf die sich das erzählte bezieht.

die erzählepisoden der *âventiure* bilden im artusroman nicht nur eine lose reihe von begebenheiten, sondern ihr wesentliches strukturprinzip: sie stehen oft motivisch miteinander in verbindung, spiegeln und brechen sich gegenseitig. in diesem sinne wird der begriff *âventiure* als das element, das das erzählte gliedert, auch zu einer art poetologischer selbstbeschreibung.

die ereignisse und ihre chronologische aneinanderreihung werden dabei im verlauf des romans zu einem sinnzusammenhang umgedeutet – zu einem weg, der nur für den helden bestimmt ist. die *âventiuren* werden so zu abschnitten einer prüfung, in der sich der protagonist in gefahren und entscheidungen bewähren muss, um seine defizienz zu überwinden und stufenweise in einer sinnerfüllten ordnung aufzusteigen.⁵

insgesamt war das schreiben an *Parzival. Âventiuren* zu großen teilen ein arbeiten und montieren verschiedener kontraste, wie im teil EINE POETIK... noch ausgeführt werden wird. relativ früh war klar, dass der text nicht in kapitel gegliedert sondern die *âventiure* als strukturprinzip übernommen werden soll.

einerseits klingt der begriff durch seine nähe zum neuhochdeutschen *abenteuer* vertraut, andererseits zeigt sich schon beim ersten hören oder lesen, dass er nicht aus dem neuhochdeutschen stammen kann. genau darin liegt für mich ein reiz: der begriff bietet sich als projektionsfläche an – ein wort, das auch ohne kenntnisse seiner mittelhochdeutschen bedeutung und literaturhistorischen oder -wissenschaftlichen verwendung eine verständliche bezeichnung für die bauteile des romans liefert und gleichzeitig als assoziationen bietende überschrift der einzelnen episoden funktioniert.

andererseits stellt er durch die fülle und aufgeladenheit seiner mittelhochdeutschen bedeutungen eine auf den inhalt des romans bezogene behauptung dar, mit der die tatsächliche handlung bricht. parzival erscheint über große teile des romans hinweg als passive, antriebslose figur, die keine bestimmung hat und höchstens reagiert. dinge passieren dadurch, dass andere figuren sie in bewegung bringen, er sich an

⁵ Vgl. Robert-Henri Bautier. Gloria Avella-Widhalm. Ulrich Mattejiet. Robert Auty (Hg.): Lexikon des Mittelalters I. Aachen bis Bettelordenskirchen, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1999, S. 1289.

andere figuren und ihre entscheidungen klammert – oder wirklich einfach, wie in der ursprünglichen wortbedeutung, durch zufall.

Parzival. Âventiuren ist in 4 teile mit insgesamt 26. âventiuren gegliedert: DAS VERGEHEN EINER ALTEN WELT (3 âventiuren), DIE TORE SEINER KINDHEIT SCHLOSSEN SICH, ALS ER AUF HALBEM WEG HINDURCH WAR (3 âventiuren), JETZT KOMMEN DIE GLÜCKLICHEN TAGE (15 âventiuren) und DAS LICHT VON TAGEN, DEREN ENDE NIE KAM (6 âventiuren).

jede âventiure besitzt zusätzlich eine unterüberschrift (siehe ERZÄHLINSTANZ), was so aussieht:

1. ÂVENTIURE

WIE PARZIVAL AUS SEINEN DAUNEN UND TRÄUMEN FÄLLT,
VON EINER UNSICHTBAREN HAND GEJAGT.

anfangs bestand der roman aus sehr kurze âventiuren zu 1-2 seiten, insgesamt also aus 70 âventiuren und mehr. diese struktur rückte immer wieder die form zusätzlich zur ohnehin sehr prominenten sprache in den vordergrund, sodass der lesefluss unterbrochen und man aus dem erzählten gerissen wurde.

zudem wurden die unterüberschriften ab einem gewissen zeitpunkt nicht mehr verwendet, da es irgendwann mehr mühsam als hilfreich war, einem ohnehin schon so kurzen abschnitt noch eine zusätzliche information hinzuzufügen zu wollen.

erzählt wurden episodenhafte ausschnitte aus parzivals alltag, die häufig in keinem engeren zusammenhang standen und deren zeitliche und räumliche distanz zueinander unklar waren, sodass sich leser:innen häufig verwirrt und desorientiert gefühlt haben. einerseits ist das zu einem gewissen grad absicht und teil der poetik, wie später ebenfalls noch im punkt EINE POETIK... ausgeführt werden soll, andererseits spiegelte es aber einfach auch den wunsch meinerseits, ich könnte wie im 13. jahrhundert den zufall zu einem sinnzusammenhang umdeuten und müsste dann nicht plotten oder mir den kopf über dramaturgische bögen zerbrechen.

catherine addison schreibt über den begriff des *narrative desire* als einem meinem entgegengesetzten wunsch und als verständnisstrategie in der rezeption von versromanen und poetischen texten:

„When interpretation of a poetic text becomes extremely difficult, McHale claims that one of the strategies a reader adopts is an attempt to ‚renarrativize‘ it by completing its fragments into more coherent story-like segments. The more a text resists this kind of ‚renarrativization,‘ the less narrative it is in the sense of possessing ‚plot‘.“⁶

das überarbeiten der struktur war folglich eine arbeit daran, dem *narrative desire*, das vielleicht unweigerlich mit der romanbezeichnung einhergeht, gerecht zu werden, indem die episodenhaften passagen auserzählt und das erzählte auf diese weise sowohl stringenter als auch der leseprozess immersiver gemacht wurden.

die vergehende zeit war ursprünglich zu fragmentiert und unklar, der versuch, in den einzelnen âventiuren zeitmarker zu setzen, zu offensichtlich und gehäuft, weswegen schließlich mehrere âventiuren zu einer zusammengefasst wurden.

auch die unterüberschriften konnten durch das zusammenfassen mehrerer âventiuren zu einer wieder sinnvoller als ergänzendes struktur- und informationsvermittlungselement genutzt werden. zeitmarkierungen finden sich jetzt viel sparsamer entweder direkt in der unterüberschrift oder im fließtext gesetzt.

das überarbeiten ging mit häufigem ausdrucken und physischem umstellen der âventiuren einher, da ich mich selbst erst einmal im angesammelten textmaterial orientieren und überlegen musste, wie welche passagen zusammengehören könnten, was in welcher reihenfolge und zwischen dem erzählten passiert und wie viel zeit jeweils vergeht.

so hat sich schließlich ein faden durch den text ergeben, wurde auch klarer, welche szenen noch auserzählt gehören und wo noch ein bindeglied zwischen den âventiuren fehlt. entlang dieses fadens wurde es nötig, mir mehr platz und zeit zu nehmen, länger und näher an den figuren dranzubleiben und ihre handlungen, emotionen und absichten verständlicher zu machen, also insgesamt einem *narrative desire* und der gattungsbezeichnung *roman* entgegenzukommen.

⁶ Catherine Addison: A genealogy of the verse novel, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2017, S.542.

ERZÄHLINSTANZ

im wolfram von eschenbachs parzival wird die kunstvolle kompositionstechnik von einem erzähler getragen, der selbst zur figur wird. er bekommt eine biographie und einen charakter, kommentiert das geschehen, macht witze, äußert wünsche und hoffnungen, lobt und verurteilt, gliedert und fasst zusammen, was seinen figuren passiert, setzt das geschehene in beziehung zu seinem eigenen leben und denkt über die beste art nach, das erzählte zu vermitteln. die erzählinstanz wird zu einem erzähltechnischen instrument, deren funktion darin besteht, die erzählte wahrheit als eine vermittelte und relative kenntlich zu machen.

in früheren textfassungen meines versromans fand sich noch eine ähnliche, stellenweise auktoriale, aber auch inkonsistente erzählinstanz, die frei zwischen den einzelnen figuren hin- und hersprang, kommentierend eingriff oder vorwegnahm. ich mochte diese erzählinstanz sehr gerne, sie ist jetzt aber gestrichen. als kompromiss findet sie sich in den vom fließtext abgehobenen und in caps gesetzten unterüberschriften der âventiuren und gibt dort vor, sie zusammenzufassen, zu ergänzen oder tut es wirklich.

ZUM INHALTLICHEN UMGANG MIT DER VORLAGE

es gibt zwei stellen im roman, die sehr nahe am original geschrieben sind. es sind jene, in denen der gralsmythos thematisiert wird. diese teile sind für mich wie versatzstücke in diesen roman transportiert – einerseits versprechen sie eine vermeintlich noch mögliche bestimmung, an die sich parzival klammert, so abwegig sie den leser:innen auch erscheinen mag, andererseits geben sie vor, auf den höhepunkt der geschichte zuzulaufen. dabei entfaltet sich genau im kontrast zwischen vorlage und bearbeitung, in ihrer gegensätzlichkeit, eine antiklimaktische wirkung. eventuell ist hier noch eine anpassung notwendig, da der versroman wirklich losgelöst und ohne hintergrundwissen um den ursprünglichen stoff funktionieren soll und diese passagen ein noch zu hohes verwirrungspotential besitzen.

ZUR FORMFINDUNG

Wachtel: Did you actually first try it as a straight prose novel?

Carson: Yes, I tried it a lot of ways. Prose, various kinds of prose and then one day messing around with the lines I worked out those couplets that are long and short alternations, which seemed to work so I went ahead with it. And then it proved to be quite nice to do. Before that was a bit hellish, whole paragraphs of prose. I really wanted to write a novel, you know, an Arthur Hailey novel that people would read in airports.

Wachtel: Arthur Hailey novel?

Carson: I mean something huge and substantial with lots of manly activity, and of course I couldn't do it. But anyhow, the verse form eventually extracted itself from my efforts and that was obviously right.⁷

ZUM SCHREIBEN

im vorwort zu ihrem gedichtband *SONANZ*, der überarbeitete 5-minuten-notate, also halbautomatisch entstandene texte, beinhaltet, schreibt elke erb:

"Der assoziative Ablauf beförderte eine unwillkürliche (oft leidige, weil erlittene, bervormundende) Lautleite von einem Wort zum andern. Oder sie ihn. Unerwartet aber produzierten sie von selbst ideelle, poetologische Reize..."⁸

lautleiten; sich von einem laut zum nächsten leiten lassen wie an einem seil oder auch von einem laut zum nächsten klettern wie auf einer leiter oder die laute einen leiter sein lassen, durch den klang wie strom fließen kann: der klang lenkt dann das entstehen des textes, gibt die richtung vor, startet das schreiben, das vielleicht eher eine suchbewegung ist. die schreibende person kommt den klangassoziationen gar nicht hinterher, sondern hinkt hinter ihnen her und schaut, wohin sie führen, was passiert. dinge, die zu nah beieinander liegen, die man vielleicht nie zusammengebracht hätte oder beides werden am weg aufgelesen, finden eingang in den text. die sprache wird als material mit eigener haptik begriffen, die sofortige selbstzensur – darf ich das, so schlecht? – ist für 5 minuten ausgesetzt, stattdessen

⁷ Eleanor Wachtel: An Interview with Anne Carson, in: Brick, a literary journal < <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/> > [04.05.2025]

⁸ Elke Erb: Sonanz. 5-Minuten-Notate. Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler Editor 2007. S. 7.

die hellen und schnellen überraschungen dessen, was passiert, wenn man den text zu einem gewissen grad aus der hand gibt. elke erb schreibt weiter:

"Mit den ersten Lauten hatte sich, wie man bei einem Instrument vor dem Spiel prüfend einige Tasten anschlägt, mein subkutanes Lebewesen hervorlocken lassen und sich selbst angestimmt, sodaß es als leibliches Instrument fortan anwesend blieb! [...] Die Inschriften unter der Haut waren hervorgerufen worden und übernahmen das Spiel – Ich sah den Poesien zu, die sie hervorbrachten, und dachte, *ich* hätte das schwerlich zuwege gebracht."⁹

das subkutane lebewesen lässt sich als variation jenes bildes denken, in dem ein vogel auf der schulter der schreibenden person sitzt und ihr das zu schreibende einflüstert, nur eben nicht als externe entität, sondern vager, vielleicht mehr wie eine stimmgabel *in* der schreibenden person oder eher noch als deren nachhall, in dessen klang hinein geschrieben wird oder als silhouette, bestehend aus der unter der haut liegenden sprache, die zutage tritt und sich aufs papier überträgt, geleitet durch die mal größeren, mal kleineren zufälligkeiten der sprache selbst.

die herangehensweise an das schreiben des textes war phasenweise ähnlich zu erbs 5-minuten-notaten: ich fing in einem dokument, das mit *materialsammlung* betitelt war, einfach an zu schreiben, häufig mit musik und anfangs nur mit einer richtung im kopf, einem schauplatz oder einer stimmung. oft entstanden aus solchen textanfängen Lieblingspassagen im roman, passagen und kombinationen, die ich nicht zuwege gebracht hätte, wenn ich mir allzu viele gedanken darüber gemacht hätte, warum ich das schreibe. dazu aus einem journaleintrag:

schreiben, das allzu viel nachdenken verunmöglicht, mich eher in eine bewegung bringt und zu einem gewissen grad automatisiert, das schreiben schneller macht als das denken, die gedanken den fingern folgend, sodass sich ein sprachfluss unabsichtlich auf die seite gießt, aus dem unterbewusstsein ins sekundengedächtnis und von dort überschwappend. erst im nachhinein beim erneuten lesen, sondieren werden gewisse verbindungen und kontraste, werden reime, assoziationen, assonanzen und alliterationen offensichtlich, die dann im weiteren überarbeiten ausgebaut oder auch verworfen werden können.

⁹ Elke Erb: Sonanz, S.8.

das überarbeiten war häufig ein ausloten dieser grenze: was ist zu naheliegend, zu trashig, was too much und was geht noch? was macht spaß, was ist schon peinlich? wie lässt sich die überbordende, übertriebene ästhetik und die betonte künstlichkeit der sprache beibehalten ohne zu nerven und zu sehr die geschichte aus den augen zu verlieren, vergleiche dazu etwa beef jerky, herzeloydes hund:

herzeloyde hatte ihn in einen leopard-print-sweater gesteckt,
der falken abschrecken sollte,
denn seine augen traten verräterisch blitzend
wie die dolche eines zu selbstsicheren komplotts hervor, glitzernd,
so als wären sie zusätzlich mit strasssteinen bestückt.
er fletschte furchteinflößend die zähne,
er kratzte, er zerfleischte, was man ihm vorwarf
aus angst
zitternd
überließ parzival seiner mutter das füttern
und mied ihn wo's ging.

das schreiben entlang von lautleiten ist eine dankbare methode, um text zu produzieren. man beginnt mit einem wort, dessen klang, bedeutung und assoziationen einen möglichkeitsraum für weitere wörter öffnet oder zu dem ein bewusster kontrast gesetzt werden kann. alle möglichen gestiken, register und felder der sprache sind, bei diesem einen wort anfangend, denkbar.

die syntagmatischen beziehungen, also die (potenziell endlose) lineare abfolge von wörtern in einem satz (beziehungsweise text), macht dabei wieder wett, dass man sich mit jedem neu ausgewähltem wort auf paradigmatischer ebene einschränkt. zusätzlich bringt jedes neue wort auch einen neuen möglichkeitsraum anderer wörter mit sich: der so entstehende text wird gleichzeitig determinierter und potenziert sich in seinen möglichkeiten – wenn man außer acht lässt, dass es irgendwann auch einmal gut ist und ein mehr an wörtern, möglichkeiten und assoziationen nicht unbedingt ziel eines textes sein kann.

ZUM ÜBERARBEITEN

eine weitere Konsequenz dieser Arbeitsweise ist also, dass das Überarbeiten ab einem gewissen Punkt zwingend und radikal notwendig wird, da man von Anfang an nicht weiß, in welche Richtung ein Text überhaupt führt, welche Bildbereiche oder auch Objekte in der erzählten Welt auftauchen und wie sie im Zusammenhang mit den anderen Elementen des Textes stehen könnten.

Notgedrungen ergibt sich aus dem Schreiben entlang von Lautleiten und Assoziationen eine Ansammlung an sehr disparaten Bildern, Beschreibungen und Beliebigkeiten, sodass man das Risiko eingeht, am Ende gar nichts mehr zu sehen und ein Streichen zugunsten der spezifischsten, stärksten Passagen nötig wird. Es ist also eine undankbare Methode, wenn es um das Überarbeiten geht, darum, den dramaturgischen Bögen, der Figurenmotivation und der generellen Stringenz gerecht zu werden. Die Form soll nicht dem Inhalt und der Dramaturgie übergeordnet reine Spielerei sein, sondern bestenfalls auf einer Ebene mit ihnen stehen, wenn auch oft kontrastierend oder diese unterlaufend.

Dazu kommt, dass klanglich ein eng verwobener Text entsteht – streicht man zwei Sätze weg, hängt der Text einige Verse darüber plötzlich lose in der Luft, will man eine Passage aus dramaturgischen Gründen an eine andere Stelle setzen, passt sie rhythmisch und von der Stimmung her nicht mehr in die sie dort umgebenden Textteile – ein Umstand, der dazu geführt hat, dass es sehr schwerfiel, Dinge aus dem Text zu streichen, etwa wenn ein Wort nicht im Vokabular und Wissen einer Figur vorkommen kann, aber auf textueller Ebene interessante Verbindungen eingeht.

In einer Textwerkstatt hieß es einmal, man könne den Text zwar nachvollziehen, aber nicht verstehen. Das Nachvollziehen kann vielleicht als vom Gedicht kommend betrachtet werden, während das Verstehen im Sinne einer gewissen Stringenz oder auch Konsequenz ein notwendiger

bestandteil des romans ist, wenn man nicht riskieren will, die leser:innen zu verlieren.

in *Helm aus Phlox* wird ein gedicht mit einer schaltung verglichen, die mit verschiedenen lampen und strahlern bestückt ist und zunächst einmal dunkel herumsteht.

Es lesen hieße, diese Leuchtmittel (oder beliebige andere Reizquellen) in einer bestimmten Reihenfolge zu aktivieren. Den Voraussetzungen des Lesenden gemäß würden sie verschieden stark ansprechen und unterschiedlich schnell wieder verlöschen, ihr Licht, sich verbindend und überlagernd, zu jedem Lesezeitpunkt verschieden komplexe Räume ausleuchten. [...] Wir sehen den Dichter [...] vielmehr als Bühnenbildner, Dramaturgen und Regisseur mit der Entwicklung und Kritik propositionaler, semantischer Schaltungen [beschäftigt].¹⁰

im überarbeiten stellt sich immer wieder die frage, wie man die leuchtmittel möglichst präzise und sparsam einsetzt, sodass ihr licht jene räume oder besser gesagt jene stellen ausleuchtet, die man gerne ausgeleuchtet hätte, ohne gleich alles sichtbar zu machen. gleichzeitig ist es auch die frage danach, ob die leuchtmittel sich auf dieselbe weise verbinden wie beim schreiben des textes, also die frage nach implikationen, konnotationen und assoziationen.

das überarbeiten war also zu großen teilen arbeit daran, den nachvollzug auch zu einem verstehen zu machen, gleichzeitig im verstehen den nachvollzug nicht zu plump werden zu lassen, war ein ausloten dessen, wie viel verwirrung und überraschung zu stiften sind, ohne den ohnehin schon filigranen faden, der durch den text führt, abreißen zu lassen.

EINE POETIK...

in der poetik ging es weniger um eine übertragung oder ein schaffen von äquivalenten zum original als mehr um eine haltung der sprache gegenüber, aus der äquivalente entstanden sind. beim schreiben lag die lektüre des romans bereits

¹⁰ Ann Cotten et al.: *Helm aus Phlox*, S. 256.

einige zeit zurück und wurde nur punktuell aufgefrischt. die unten ausgeführten poetiken sind der versuch, nachträglich bilder für die entstandenen äquivalente zu finden.

...DES HAKENSCHLAGENS

im prolog zu parzival vergleicht wolfram von eschenbach ein beispiel mit einem hakenschlagenden hasen und erklärt dieses hin- und her später zum erzählprinzip des romans:

diz vliegende bîspel
ist tumben liuten gar zu snel,
sine mugens niht erdenken:
wand ez kan vor in wenken
rehte alsam ein schellec hase.

Der geflügelte Vergleich hier
ist zu schnell für Ignoranten –
ihr Denken kommt hier nicht mehr mit,
denn er schlägt vor ihnen Haken
wie ein Hase auf der Flucht.¹¹

im roman wird der hase weniger zum bild für die erzählung, sondern vielmehr für die sprache. neben dem bereits ausgeführten klanglichen qualitäten, die entlang dem schreiben von lautleiten entstehen, finden sich auch immer wieder syntaktische verschiebungen oder auch apokoinus, also solche sätze, bei denen ein satzteil gleichzeitig auf zwei unterschiedliche teile des satzes bezogen wird. der satz fängt dann unter umständen ganz anders an als er aufhört, überrascht, irritiert, schlägt haken, oft selbst im sinn stolpernd und so auch den lektüreprozess stolpern lassend. gleichzeitig steht der hakenschlagende hase auch für parzivals bewegung durch die erzählte welt, für sein stolpern, das auffallen und herausfallen, das ihn im roman immer wieder und vor allem auszeichnet. parzivals unsicherheit übersetzt sich stilistisch in die sprache und umgekehrt:

haken wie ein aufgeschreckter hase schlagend stieß parzival den beistelltisch beinahe um, darauf standen oder lagen:

¹¹ Wolfram von Eschenbach: Parzival, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 10–11.

eine nachtwächterlampe (led), ein buch aus bibelpapier, das vielleicht eine bibel war,
wusste er nicht, denn er hatte es noch nie aufgeschlagen
und ein schwert, verpixelt, das er ergriff,
um sogleich die türe zu rammen,
die hoheitsansprüche seiner träume zu erstürmen,
doch stolperte er, überrascht,
über den zipfel des teppichs die treppe hinab,
stürzte, stöhnte, schlug auf: stöhnte noch mehr,
wischte sich mit der faust
den schlaf aus den augen, den rotz von der nase,
die fing an zu bluten.

das durchlaufen des erzählraumes bedeutet für parzival wie für die leser:innen das
allmähliche begreifen von zusammenhängen, die bisher nur unvollständig bekannt
waren – nicht nur für parzival entsteht so auf seinem weg die welt neu und weitet
sich schritt für schritt aus, bis er wieder an eine neue grenze stößt, sondern auch für
die lesenden, die mit ihm mitgehen müssen, um die erzählte welt zu verstehen.

...DER SCHANZEN

über seine erzählung schreibt wolfram von eschenbach weiter:

beidiu si vliehent unde jagent,
si entwîchent unde kêrent,
si lasternt unde êrent.
swer mit disen schanzen allen kan,
an dem hât witze wol getân,
der sich niht versitzet noch vergêt
und sich anders wol verstêt

mal weicht sie aus, mal setzt sie nach,
zieht sich zurück, greift wieder an,
sie spricht Tadel aus, das Lob.
Wer all den Würfelwürfen folgt, der ist schon mit Verstand gesegnet,
sitzt nicht fest und geht nicht fehl
kommt allenthalben gut zurecht.¹²

¹² Wolfram von Eschenbach: Parzival, S. 13.

schanzen lässt sich mit *würfelwürfe* übersetzen, wird von Wolfram hier aber als Metapher für die vielen und verschlungenen Wege der Geschichte verwendet.

Dieser Metapher bleibt der Zufall, das Glück und Pech des Würfelwurfes eingeschrieben und damit auch Überraschungen, Verzögerungen, Alinearität. Ähnlich wie man auch im Fall der *âventiure* oder des Schreibens entlang von Lautleiten vorher nicht weiß, was (einem) passieren wird, wohin der Pfad führt.

Parzival lässt sich an entscheidenden Stellen des Romans, wenn er nicht mehr weiter weiß, vom Zufall leiten und landet so an Orten, zu denen er ansonsten nie gekommen wäre.

Der Zufall wird für ihn zu einer Bewältigungsstrategie, um keine Entscheidungen treffen zu müssen und gleichzeitig zu einer Methode, um trotz jeder Passivität des Protagonisten den Roman voranzutreiben – zumindest so lange, bis Parzival wieder jemanden gefunden hat, der für ihn entscheidet, wie es weitergehen soll. Bei Wolfram von Eschenbach stellt dieser Zufall noch Teil eines größeren Sinnzusammenhangs dar, an dessen Ende die Erfüllung von Parzivals Bestimmung steht, Gralkönig zu werden, in der Bearbeitung ist er wirklich einfach nur mehr Zufall.

...DES PARRIERENS

In der sogenannten Blutstropfenszene Wolframs von Eschenbach findet sich eine poetologische Passage: er schreibt dort, dass die Geschichte aus verschiedenartigem zusammengesetzt ist:

diz maere ist hie vast undersniten
es parriert sich mit snêwes siten.¹³

parrieren und *undersniden* sind Begriffe der höfischen Kleidersprache und bezeichnen eine Technik, in der Gewänder aus verschiedenen Stoffen und verschiedenfarbigem Material zusammengesetzt werden.¹⁴

Ähnlich verstehe ich die Arbeitsweise am Roman und den dadurch entstandenen textuellen und erzählten Raum als einen bunt zusammengeschnittenen oder auch -gewürfelten Möglichkeitsraum, der aus den verschiedensten Stoffen und Elementen

¹³ Wolfram von Eschenbach: Parzival, S. 468.

¹⁴ Joachim Bumke: Die Blutstropfen im Schnee: über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach, Tübingen: Max Niemeyer 2001, S. 144.

besteht und in dem bilder und sprachregister, die normalerweise nicht in verbindung miteinander gebracht werden, nebeneinander stehen können.

der text schichtet mehrere jahrhunderte und jahrtausende übereinander, verschiedene zeitebenen aktualisieren und überlagern sich, stoßen im text auf- und existieren nebeneinander. der mittelhochdeutsche stoff wird in eine moderne welt mit windrädern, und atomkraftwerken, einer schule und pools transportiert und führt so zu so etwas wie dem paradox von vertrauter fremdheit.

die erzählte welt ist dabei auch eine fragmentierte, in der elemente von früher bestand haben, aber nicht mehr in ihrem ursprünglichen kontext stehen. als inspiration für die zeitlichen und räumlichen überlagerungen im roman dienten mittelalterliche mappae mundi, eine denkfigur für den text.

in einigen fällen fügen sich die gegensätze harmonisch zueinander, in anderen scheint das auf der bildebene zusammengestellte nicht zusammen zu passen. so findet sich der in seine rüstung gesteckte parzival neben einer schüssel cornflakes und zucker mit einem tablet in der hand, archaische bilder stehen neben modernen, poetische sprache und englisch vermischen sich miteinander und beziehen auseinander ihren reiz. oft entstehen dadurch überraschende momente, aus der überraschung wiederum eine komische und humorvolle wirkung.

VERS

kein pflügender ochse, sondern ein durchgegangenes pony namens lucifer, das sich ins dickicht stürzt, springt und schneisen schlägt.

DANC

danke an gerhild steinbuch für die unermüdliche arbeit an diesem text und am institut für sprachkunst, für den raum und den platz. danke an monika rinck für das frühe vertrauen in den text, für die texte und das begriffsstudio.

danke an olga grjasnowa, danke an nastasja penzar und sonja vom brocke, die parzival die letzten drei semester in den textwerkstätten begleitet haben und danke an alle schreibenden dort, für den austausch und die freund:innenschaften.

danke an das institut für sprachkunst & an sabine hochrieser.

danke lenni

danke valerie

danke sára

danke jakob

danke matthias