



## ÜBERLEGUNGEN ZUR ALTERITÄT UND MODERNITÄT DER MITTELHOCHDEUTSCHEN DICHTUNG\*

Als ich mich vor vielen Jahren zum ersten Mal ernsthaft mit der mittelhochdeutschen Literatur auseinandersetzte, kamen mir die Inhalte, die literarischen Gattungen, die Darstellungsformen und die Denkstrukturen dieser Literatur nicht bloß ungewöhnlich und seltsam vor, sondern sogar befremdlich. Aber das ist schon lange her, und die Aspekte die mir damals ungewöhnlich erschienen sind inzwischen zur Routine geworden: Wie die Londoner Mediävistin Marianne WYNN bemerkt, zieht nach einiger Zeit der Kritiker der mittelalterlichen Literatur eine zweite Haut an, und er wird, teilweise wenigstens, selbst zum mittelalterlichen Zuhörer<sup>1</sup>. Aber ich bin trotzdem nicht Teil des mittelalterlichen Publikums: Ich bin (und werde es immer sein) ein moderner Leser. Obwohl ich die Literatur des Mittelalters studieren und mich mit dem Kontext, in dem sie produziert wurde, auseinandersetzen kann, werde ich nie der Tatsache entgehen

---

\* Überarbeitete Fassung des Vortrags "Mediävistik: Alterität und Modernität", den ich am 22. April 1996 im Rahmen der deutschen Kulturtag der Universität Porto gehalten habe: Es handelte sich um eine Einführung in mein Fach für Nicht-Spezialisten. Bei den Angaben zur Literaturkritik habe ich versucht, jeweils die bedeutendsten Werke anzugeben. Folgende Ausgaben wurden benutzt: (M.F.) *Des Minnesangs Frühling*, hrsg. v. KARL LACHMANN, MORIZ HAUPT, FRIEDRICH VOGT u. CARL VON KRAUS, bearbt. v. HUGO MOSER u. HELMUT TERVOOREN, Stuttgart 1982; (W.) *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*, hrsg. v. KARL LACHMANN, neu hrsg. v. HUGO KUHN, Berlin 1965; *Das Nibelungenlied*, Nach der Ausgabe v. KARL BARTSCH, hrsg. v. HELMUT DE BOOR u. ROSWITHA WISNIEWSKI, Wiesbaden 1979; *Wolfram von Eschenbach, Parzival*, hrsg. v. KARL LACHMANN, Berlin 1926; (Wh.) *Wolfram von Eschenbach, Willehalm*, hrsg. v. WERNER SCHRÖDER, Berlin 1978.

<sup>1</sup> Ich beziehe mich hier auf den ausgezeichneten Artikel von WYNN, Marianne — *Medieval Literature and the Modern Reader*, London, 1985, p. 3.

können, daß ich zur modernen Welt gehöre. Wie können wir (Menschen, die zur Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts gehören) die Werke von Dichtern, die seit etwa 800 Jahren tot sind, noch verstehen und auch mit Vergnügen lesen?

In einem sehr berühmten Aufsatz, der vor etwa 20 Jahren veröffentlicht wurde, schlägt der bedeutende deutsche Romanist und Mediävist HANS ROBERT JAUSS einige Gründe vor, um das Bildungsinteresse an der Literatur des Mittelalters zu rechtfertigen:<sup>2</sup> u.a. das ästhetische Vergnügen und die befremdende Andersheit mittelalterlicher Texte. Für JAUSS ist die Modernität dieser Literatur in ihrer Alterität zu finden, in ihrer Andersheit also; unter Modernität versteht er "die Erkenntnis einer Bedeutung mittelalterlicher Literatur, die nur im reflektierten Durchgang durch ihre Alterität zu gewinnen ist."<sup>3</sup> In der Tat muß der mittelalterliche Text anders betrachtet werden, denn es gibt so vieles, das wir von dieser Literatur einfach nicht wissen: etwa über die Rolle des Dichters in der Gesellschaft, über seine Auffassung von Literatur und über die Art und Weise, wie er verstanden werden wollte. Aber ich glaube, daß eben diese Andersheit die mittelalterliche Literatur für den modernen Leser besonders attraktiv machen kann. Ich möchte einige Aspekte der Alterität der mittelhochdeutschen Literatur betrachten; es handelt sich um Aspekte, die ich besonders anregend gefunden habe und die auch z.T. überraschend modern sind.

Die deutsche Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts ist sehr reich überliefert. Es handelt sich um eine höfische Literatur, die zum größten Teil von Rittern des niederen Adels für ein aristokratisches Publikum produziert wurde. Eine Literatur, die auf dem Hof gedichtet und vor dem Hof gesungen wurde: diese Werke wurden also öffentlich — mündlich — vorgetragen. Es handelt sich um eine Dichtung mündlichen Charakters, die für ein Publikum produziert wurde, das zwar kultiviert war und viel vom zeitgenössischen Literaturbetrieb verstand, das jedoch zum größten Teil aus Analphabeten bestand. Es war auch ein sehr kleines Publikum: verglichen mit der Leserschaft eines modernen Autors, war das Publikum eines

---

<sup>2</sup> JAUSS, Hans Robert — *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, in: HAUPT, Barbara (ed.) — *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*, Darmstadt, 1985, pp. 312-373.; hier: p. 336.

<sup>3</sup> *Op. cit.* p. 336.

höfischen Dichters wirklich winzig klein. Auf einem relativ großen Hof konnte er nicht mehr als 100 Zuhörer erwarten; es war auch ein sehr unruhiges Publikum, denn zu den öffentlichen Sitzungen wurden auch die Kinder mitgebracht, man spielte mit den Hunden — und es gab sogar auch einige, die ganz hinten sassen, und die versuchten, einander zu entlausen...<sup>4</sup>

Die Literatur dieser Zeit — die höfische Lyrik und Epik — spiegelt die Werte, Ideale und Phantasien dieser Gesellschaft wieder. In der höfischen Minne, oder Liebeslyrik, im *Nibelungenlied* sowie in Wolframs von Eschenbach *Parzival* und *Willehalm* (um die Beispiele zu nennen, die ich hier kurz besprechen möchte), erzielen die Dichter Wirkungen, die vom Brutalen über das Sinnliche bis zum Erhabenen reichen.

Der Minnesang, oder höfische Liebeslyrik, ist besonders reich überliefert; es handelt sich jedoch nicht um jene Art von Liebeslyrik, die wir bei Goethe, bei den romantischen Dichtern oder bei Heine finden. Diese Liebe ist ganz anders. Das Verhältnis zwischen dem Mann und der Frau, das hier beschrieben wird, scheint sich auf das feudale System zu stützen: in der klassischen Form wird die Dame vom dienenden Ritter geehrt, als ob sie seine Herrin sei. Durch seinen Minnedienst konnte der Ritter sein soziales Ansehen (seine *étre*) und seine soziale Stellung bessern: Für den Ritter bedeutete der Minnedienst die Möglichkeit zum sozialen Aufstieg (die Dame hatte vermutlich eine höhere soziale Stellung und war wohl verheiratet). Aber der Ritter dient der Dame nicht bloß wegen des möglichen sozialen Aufstiegs, denn theoretisch wenigstens sollte es auch eine erotische Belohnung geben. Der Ritter erhofft sich von der Begegnung mit der Dame die sexuelle Erfüllung der Liebe, obwohl das normalerweise eine Illusion war<sup>5</sup>.

In dem bekannten Minnegedicht *Ich vant âne huote* von einem der Dichter des klassischen Minnesangs Albrecht von Johansdorf, fordert der Ritter eine Belohnung von seiner Minnedame. Nachdem sie ihn mehrmals

---

<sup>4</sup> Vgl. WYNN, Marianne — *Op. Cit.*, p. 14, die sich auf LADURIE, Emmanuel Le Roy — *Montaillou: village occitan de 1294 à 1324*, Paris 1978 bezieht. Zum mittelalterlichen Publikum und zur Aufführung und Verbreitung der Literatur vgl. BUMKE, Joachim — *Höfische Kultur*, Bd. II, München 1986, bes.: pp. 719-784 (mit Literaturangaben pp. 842-845).

<sup>5</sup> Grundsätzlich als Einführung zum Minnesang vgl. RÄKEL, Hans-Herbert — *Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien*, München 1986 und die Aufsatzsammlungen von FROMM, Hans — *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Bd. I, Darmstadt 1961; Bd. II, Darmstadt 1985.

abgewiesen hat, gibt sie endlich nach; es handelt sich jedoch nicht um die Belohnung, die der Ritter (glaube ich) im Sinn hatte:

*"Sol mich dan mîn singen  
und mîn dienst gegen iu niht vervân?"  
'iu sol wol gelingen,  
âne lôn sô sult ir niht bestân'  
"Wie meinent ir daz, vrowe guot?"  
'daz ir dest werder sint unde dâ bi hœchgemuot.' (M.F., 94,9ff.)*

[*"Soll denn mein Singen und mein Dienst an Euch nichts verfangen?" 'Es soll Euch wohl glücken: ohne Lohn sollt Ihr nicht bleiben.'* *"Wie meint Ihr das, edle Herrin?" 'Daß Euer Wert dabei sich mehrt und Euer hoher Mut.'*]

Diese Belohnung ist nicht physisch, sondern moralisch oder ethisch. Die *minne* (die höfische Liebe) ist in ihrer klassischen Form äußerst problematisch: diejenigen, die an dieser *minne* teilnehmen und sich an die Konventionen halten, dürfen keinen sexuellen Kontakt miteinander haben. Es kann keine erotische Belohnung geben, u.a. weil der soziale Unterschied zwischen dem dienenden Ritter und der sozial höhergestellten Dame jeglichen physischen Kontakt zwischen beiden schwierig oder unmöglich macht. Hier, in diesem Gedicht von Albrecht, wissen wir aber nicht, wie der Ritter auf die Möglichkeit einer ethischen Belohnung reagiert hat. Die Liebe, von der diese Dichtung spricht, ist nicht eine Liebe, die zur Ehe führen kann, sondern eine Liebe, die auf dem potentiellen Ehebruch beruhte. Theoretisch wurde der Ritter durch die Hoffnung motiviert, die Dame würde sich ihm ergeben, aber diese Hoffnung mußte notwendigerweise eine Illusion sein, wie die Dichter der Zeit erkannt haben. Daher bemerkt Hartmann von Aue in einem seiner Gedichte:

*Ir minnesinger, iu muoz ofte misselingen:  
daz iu den schaden tuot, daz ist der wân. (M.F., 218,21f.)*

[Ihr Minnesänger, ihr müßt oft erfolglos sein: was euch so schadet, ist die Illusion]

Für uns heute mag eine solche Liebe völlig sinnlos erscheinen. Aber eben diese *minne*, die zwar sehr problematisch war und für uns so anders ist, hatte eine zentrale Stellung in der Literatur des hohen Mittelalters. Der deutsche Minnesang beschäftigt sich sehr mit den Problemen der klassischen Theorie der höfischen Liebe; ein lyrischer Dichter, der versucht

hat, eine Lösung zu finden, die uns heute viel sinnvoller erscheinen mag, ist Walther von der Vogelweide<sup>6</sup>.

In einem seiner späten Gedichte behauptet Walther, er habe seit mehr als 40 Jahren von der Liebe gesungen. In der Tat geht es in seinen Dichtungen um viel mehr als bloß die Liebe; außer seiner Minnedichtungen hat er auch religiöse und politische Lieder komponiert, und auch eine ganze Reihe von Liedern, die man lehrhaft nennen könnte. Keine seiner Zeitgenossen ist so vielseitig wie er; zu der Zeit gehörte seine Dichtung zweifellos zur *avant-garde*. In seinen bestbekanntesten Liebesliedern entfernt er sich von der höfischen Konvention, da statt der sozial hochgestellten (und entfernten) Minnedame, eine andere Art von Liebesbegegnung beschrieben wird; die abstrakte Belohnung der klassischen höfischen Konvention wird durch eine gegenseitige Liebe ersetzt. Die Pastourelle Walthers *Under der linden* ist vielleicht eine der bekanntesten deutschen, mittelalterlichen Liebesdichtungen; hier wird den Gedanken und Gefühlen eines Mädchens nach einer Liebesbegegnung Ausdruck gegeben:

*'Under der linden  
an der heide,  
dâ unser zweier bette was,  
dâ mugt ir vinden  
schône beide  
gebroschen bluomen unde gras.  
vor dem walde in einem tal,  
tandaradei,  
schône sanc diu nahtegal.*

*Ich kam gegangen  
zuo der ouwe:  
dô was mîn friedel komen ê.  
dâ wart ich enpfangen,  
hêre frouwe,  
daz ich bin sælic iemer mê.  
kuster mich? wol tûsentstunt:  
tandaradei,  
seht wie rôr mir ist der munt.*

---

<sup>6</sup> Grundsätzlich zu Walther von der Vogelweide vgl. die Aufsatzsammlung von BEYSCHLAG, Siegfried — *Walter von der Vogelweide*, Darmstadt 1971.

*Dô het er gemachet  
alsô rîche  
von bluomen eine bettestat.  
des wirt noch gelachet  
inneclîche,  
kumt ieman an daz selbe pfat.  
bî den rôsen er wol mac,  
tandaradei,  
merken wâ mirz houbet lac.*

*Daz er bî mir læge,  
wessez ieman  
(nu enwelle got!), sô schamt ich mich.  
wes er mit mir pflæge,  
niemer nieman  
bevinde daz, wan er unde ich,  
und ein kleinez vogellîn:  
tandaradei,  
daz mac wol getriuwe sîn.' (W. 39,11ff.)*

[‘Unter der Linde, / an der Heide, / da unser beider Lager war, / da könnt ihr schön / gebrochen finden / die Blumen und das Gras. / Vor dem Wald in einem Tal / tandaradei / sang schön die Nachtigall. // Ich kam zu Fuß / zu der Aue: / da war mein Liebster schon gekommen. / Da ward ich empfangen / Gnädige Jungfrau! / daß ich für immer glücklich bin. / Ob er mich küßte? Wohl tausendmal: / tandaradei / seht, wie rot ist mir der Mund! // Da hat er gemacht / so prächtig / ein Bett von Blumen. / Da lacht noch manche herzlich, / kommt er jenen Pfad daher. / An den Rosen mag er wohl / tandaradei / merken, wo der Kopf lag. // Daß er bei mir lag / wüßte es jemand / (das verhüte Gott!), so schämte ich mich. / Wie er mit mir war, / niemals niemand / erfahre das als er und ich / und ein kleines Vögelchen, / tandaradei / das kann wohl verschwiegen sein.’]

Es ist bedeutend, daß eines der bekanntesten mittelalterlichen deutschen Liebesliedern für den Minnesang so *untypisch* ist. Dieses Lied ist bei dem modernen Leser besonders beliebt, wahrscheinlich weil es sich von den höfischen Konventionen entfernt. Mit anderen Worten: wir können es besser verstehen, weil es für uns weniger anders ist. Die Liebenden treffen sich, und ihre Liebe kann realisiert werden. Hier gibt es keine entfernte Minnedame, die Dienst von ihrem Ritter verlangt; hier wird nicht mal von Dienst gesprochen; hier geht es bloß um die erotische Erfüllung der Liebe. In diesem Tal, weit entfernt von den Intrigen des Hofes, gibt

es keine *mærkere*, keine Damen, die bereit sind, eine verbotene Liebe anzuzeigen, bloß eine Nachtigall — ein Vogel der Liebe —, die diese Affäre mit dem Refrain begleiten kann.

Die Liebe ist auch eines der wichtigsten Themen der Erzählliteratur dieser aristokratischen Gesellschaft. Und daher wird auch die Liebe im blutrünstigen und grausamen *Nibelungenlied* eine bedeutende Rolle spielen: Liebe, Lügen und Rache sind die Hauptthemen dieses Werkes.

Das *Nibelungenlied* wurde um 1200 von einem unbekanntem österreichischen Dichter komponiert: dieser Autor arbeitete in der Tradition der germanischen Heldendichtung; sein Stoff ist eine Verschmelzung historischer Legenden und Mythen; die Katastrophe, mit der das *Nibelungenlied* endet, geht zurück auf die Vernichtung (heutzutage nennen wir das, ethnische Säuberung<sup>7</sup>) eines germanischen Stammes von einem hunnischen Heer, geführt von Hunnenkönig Etzel (Atila). Über die Jahrhunderte wurde diese Geschichte mit anderen Geschichten von Mord und Rache zusammengebracht, vor allem aber mit zwei außergewöhnlichen Figuren: Brünhild, die nordische Königin mit übermenschlichen Kräften, und Siegfried, der starke Held aus den Niederlanden, der unverwundbar ist, weil er im Blut eines Drachen gebadet hat — unverwundbar natürlich bis auf die eine Stelle, wo ihm während des blutigen Bades ein Lindenblatt auf den Rücken fiel<sup>7</sup>.

Das *Nibelungenlied*, das aus etwa 39 *âventiuren* besteht, ähnelt einem großen Drama in zwei Aufzügen — der erste Aufzug endet mit einem verräterischen Mord, der zweite mit der Vernichtung eines Volkes; die Verbindung zwischen den zweien ist der fortdauernde Haß einer rachsüchtigen Frau. Die Handlung umspannt fast 40 Jahre; der erste Teil findet hauptsächlich in Worms am Rhein statt, wo der burgundische König Gunther regiert; mit ihm am Hof seine zwei Brüder Gernot und Giselher, seine Schwester, die schöne Kriemhild und sein Verwandter, der stille, jedoch gefährliche Hagen. Siegfried kommt nach Worms und will Kriemhild nehmen — mit Gewalt, wenn es sein muß; aber Gunther kann mit Siegfried handeln und verspricht ihm die Hand seiner Schwester, wenn er ihm helfen sollte, um die furchterregende Brünhild zu werben. Durch Lügen und durch List gelingt es Siegfried, Brünhild für Günther zu gewinnen; jedoch nach der Hochzeit muß Siegfried Günther wieder helfen,

---

<sup>7</sup> Grundsätzlich zum *Nibelungenlied* vgl. EHRISMANN, Otfried — *Nibelungenlied. Epoche — Werk — Wirkung*, München 1987.

diesmal in seinem Ehebett, denn in der demütigenden Hochzeitsnacht hatte Brünhild Günther nicht nur die sexuelle Vollziehung der Ehe verweigert, sie hatte ihn auch gefesselt und an die Wand gehängt, wo er dann bis zum nächsten Morgen bleiben mußte. Siegfried hilft Günther auch hier, denn unsichtbar zähmt er Brünhild im Bett, er berührt sie aber nicht. Jedoch Siegfried nimmt ihr Ring und Gürtel (die Zeichen ihrer Liebe und ihrer Jungfräulichkeit) und schenkt sie später Kriemhild als eine Art Trophäe. Zehn Jahre später nach einem dummen Streit will Kriemhild Brünhild demütigen, und sie zeigt diese Trophäen öffentlich; fälschlicherweise beschuldigt sie Brünhild, mit Siegfried geschlafen zu haben. Danach stiftet Brünhild, mit der stillschweigenden Duldung Günthers, die verräterische Ermordung Siegfrieds durch Hagen an. Nach dem Tod Siegfrieds weiß Kriemhild ganz genau, wer ihren Mann umgebracht hat: der zweite Teil der Dichtung, wird von der Rachsucht Kriemhilds dominiert. Etwa 13 Jahre später heiratet Kriemhild wieder, sie geht zum Hunnenland, wo sie mit ihrem Mann, dem mächtigen König Etzel (Atila) leben wird. Sie bleibt weitere 13 Jahre da, vergißt jedoch ihren Haß gegenüber Günther und Hagen nicht. Ihre Rache wird schrecklich sein: die Burgunden werden zu einem Fest ins Hunnenland eingeladen; nach der Ankunft jedoch werden sie auf Befehl Kriemhilds angegriffen; am Ende bleiben bloß Günther und Hagen am Leben; nachdem diese festgenommen sind, läßt Kriemhild ihren Bruder enthaupten; sie nimmt den abgeschlagenen Kopf Günthers und triumphierend zeigt sie ihn Hagen; dann enthauptet sie Hagen selber und zwar mit dem Schwert Siegfrieds. Ein solches Benehmen wird (auch bei den Hunnen) nicht von einer Dame erwartet; die wenigen, die noch am Leben bleiben, sind so empört, daß eine Frau einen so großen Helden wie Hagen umbringen konnte, daß sie getötet wird.

Das moderne Deutschland hat seine Probleme gehabt mit der Interpretation des *Nibelungenliedes*<sup>8</sup>. Wie bei anderen Dichtungen des Mittelalters (man denke etwa an die *Chanson de Roland* in Frankreich), wurde das *Nibelungenlied* im 19. und im ersten Teil des 20. Jahrhunderts

---

<sup>8</sup> Vgl. zur Nibelungenrezeption — *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*, HEINZLE, Joachim; WALDSCHMIDT, Anneliese (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1991. In meinen Darlegungen gehe ich nicht auf die Wagner-Problematik ein (vgl. hierzu die Aufsatzsammlung hrsg. v. ULRICH MÜLLER u. PETER WAPNEWSKI, *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986).

als ein nationales Epos betrachtet. Eine deutsche *Illias*, eine Dichtung, die nach SCHLEGEL die Geschichte der Deutschen und deren Nationalcharakter spiegle<sup>9</sup>. Im ersten Weltkrieg wurden deutsche Soldaten mit einer Ausgabe des *Nibelungenliedes* an die Front geschickt. Die Nazis (und ihre Akademiker an deutschen Universitäten) haben diese Dichtung auch als Vorbild bezeichnet. Im Februar 1943, kurz nach der Niederlage von Stalingrad, hat Reichsmarschall HERMANN GOERING in einer berüchtigten Rede im Berliner Sportpalast, die Deutschen aufgefordert, im Krieg wie die Nibelungen zu kämpfen — bis zum bitteren Ende, versteht sich! Die Nachkriegsdeutungen des *Nibelungenliedes* wurden oft von diesen früheren Interpretationen beeinflusst. Es ist klar, daß dieser propagandistische Gebrauch der Dichtung nichts zu unserem Verständnis des *Nibelungenliedes* beigetragen hat. Und dabei wurden viele Aspekte einfach nicht berücksichtigt. Wie die *Chanson de Roland* ist das *Nibelungenlied* kein nationales Epos; die Helden dieser Dichtung (wie der Dichter und sein Publikum) wußten nichts von einem deutschen Nationalstaat; für sie hieß *diutsch* bloß ihre Sprache; die Tugenden, die Siegfried, Günther und Hagen verkörpern sollten, mögen in der Tat auch die *triuwe* — die Hingabe — zur Sippe einbeziehen, aber diese Helden, die die Deutschen nachahmen sollten, waren auch Lügner, Angeber und verräterische Mörder. In diesen Interpretationen vergangener Epochen hat man immer wieder auf die *Aktualität* der Dichtung hingewiesen, um dadurch eine bestimmte ideologische Botschaft zu vermitteln; man hat aber dabei die *Alterität* der Dichtung vergessen.

Die Handlung des *Nibelungenliedes* ist eigentlich nicht schwer zu verstehen; jedoch *warum* die Handlung so gestaltet ist, ist *oft* völlig undurchsichtig. Der Dichter dieses Werkes wollte natürlich keinen modernen Roman schreiben. Für ihn, wie für alle Dichter der höfischen Erzählungen, war die Motivierung der Handlung oft nicht der wichtigste Aspekt; was für ihn zählte, war die Tradition, zu der seine Dichtung gehörte. Seine Aufgabe war es, eine Geschichte zu erzählen, die sein Publikum schon kannte — wahrscheinlich gut kannte; seine Zuhörer hätten es ihm nie erlaubt, eine Handlung zu ändern oder schlimmer noch, zu erfinden. Viele Begebenheiten kommen im *Nibelungenlied* vor, nicht weil sie logisch oder zu erwarten sind, sondern weil sie zur Tradition gehören.

---

<sup>9</sup> SCHLEGEL, August Wilhelm — *Geschichte der romantischen Literatur (Kritische Schriften und Briefe, Bd. III)*, hrsg. v. EDGAR LOHNER, Stuttgart 1964, p. 109.

Diese Dichter waren einer ganz anderen Konvention verpflichtet als Schriftsteller heute. Die Aufgabe der höfischen Dichter war es nicht, originell zu sein; er sollte eine Geschichte nacherzählen; innerhalb von bestimmten Grenzen durfte er auch die Geschichte weiter ausarbeiten oder seine Geschichte mit anderen zusammensetzen; vor allem aber mußte er seine Geschichte gut erzählen.

Es gibt mehrere gute Geschichtenerzähler in der deutschen höfischen Dichtung, der meisterhafteste von allen ist sicherlich Wolfram von Eschenbach<sup>10</sup>. Wolframs zwei große Erzähldichtungen — sein Artus- und Gralroman *Parzival* und sein anti-Kriegsepos *Willehalm* — scheinen die populärsten Werke des deutschen Mittelalters gewesen zu sein (beide viel populärer als das *Nibelungenlied!*); in vielen Beziehungen handelt es sich hier um die modernsten Dichtungen der Zeit. Viele Kritiker meinen, daß diese Werke zu den bedeutendsten der deutschen Literatur überhaupt gehören. Wenn wir diese zwei Werke lesen, kommen wir nicht umhin, Wolfram zwar sehr mittelalterlich zu finden, aber auch sehr modern; und doch wurde er von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern als ein Meister seiner Kunst geehrt.

Sein *Parzival* führt uns in eine Welt, die mit dem *Nibelungenlied* nichts Gemeinsames hat — die Welt der Artussage. Die Artussage kam ursprünglich aus dem keltischen Bereich, aber in der Mitte des 12. Jahrhunderts begannen Geschichten von König Artus und seinen Rittern die volkssprachliche Literatur Europas zu dominieren. Über Frankreich (über den Dichter Chrétien de Troyes) kam der Artusstoff nach Deutschland; unter den Dichtungen Chrétiens befindet sich sein *Perceval ou li contes del Graal*, ein fragmentarischer (und recht unmystischer) Roman, der jedoch den Artusstoff zum ersten Mal mit dem Gralstoff verbindet. In seinem *Parzival* hat Wolfram Chrétiens Fragment nicht bloß vollendet, sondern auch umgeändert und spiritualisiert.

Sein *Parzival* besteht aus 16 Büchern. Die ersten zwei beschreiben die Abenteuer vom Vater Parzivals, dem fahrenden Ritter Gahmuret, der im Morgenland einer schönen schwarzen Königin dient, sie heiratet — aber sie dann verläßt, nachdem sie schwanger geworden ist. Ihr Kind Feirafiz, der Halbbruder Parzivals, wird schwarz und weiß sein wie ein

---

<sup>10</sup> Zu den Werken Wolframs vgl. BUMKE, Joachim — *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart 1991. In dieser kurzen Beschreibung von Wolframs *Parzival* habe ich die ganze Gawan-Handlung ausgelassen.

Elster (so stellte sich Wolfram das Kind einer Mischehe vor). Zurück in Europa heiratet er wieder, diesmal eine Christin, die schöne und tragische Herzeloide, dessen Namen auf das Leid hindeutet, das sie tragen wird; aber als fahrender Ritter kann Gahmuret einfach nicht bei ihr bleiben; er muß wieder weg, um Abenteuer zu suchen — und er stirbt im Morgenland, während Herzeloide auf ihr Kind wartet.

Nachdem Parzival zur Welt gekommen ist, versucht Herzeloide ihn vor dem tragischen Schicksal seines Vaters zu schützen und zieht sich mit ihm aus dem höfischen Leben zurück, damit er nichts von Rittertum erfährt. Aber das Rittertum ist in Parzivals Blut, und trotz aller Bemühungen Herzeloides hört er von König Artus und seinen Rittern und will sofort zum Hof.

Parzival wird auch Ritter, er rettet und heiratet eine schöne Königin, Condwiramurs (dessen Namen darauf hindeutet, daß sie ihn in die Liebe einführen wird), und er wird feierlich aufgenommen als Mitglied der Artusrunde; es scheint alles auf ein *happy end* zu deuten, doch der Schein trügt! Bevor er zum Artushof gelangt, hat Parzival nämlich eine sehr seltsame Erfahrung gemacht: er kam zu einer Burg und wurde vom Wirt gebeten, dort zu übernachten (hatte jedoch dabei gemerkt, daß sein Gastgeber krank war). Vor dem Abendessen hatte er dann eine feierliche Prozession gesehen, an dessen Ende man den Gral in den Saal hineintrug. Nach dem Abendessen gehen alle ins Bett, aber am nächsten Morgen ist die Burg leer, sein Gastgeber verschwunden. Parzival versteht einfach nicht, was passiert ist.

Was Parzival natürlich nicht wußte war, daß der Wirt sein Onkel Anfortas war — der König des Grals; der kranke Anfortas kann bloß von einer Person geheilt werden: von seinem Neffen Parzival; als Belohnung hätte man Parzival zum neuen Gralkönig ernannt. Um Anfortas zu heilen, muß Parzival bloß eines tun, eine einfache Frage stellen: *Oeheim, waz wirret dier?* — Onkel, was fehlt Dir? Diese scheinbar harmlose Frage ist von zentraler Bedeutung in dieser Dichtung: es handelt sich nämlich um eine Mitleidsfrage. Nur indem er sein Mitleid gezeigt hätte, wäre Parzival würdig, Gralkönig zu werden. Aber Parzival hat die Frage nicht gestellt, und das war der größte Fehler, den er hätte machen können.

Am Artushof erscheint eine Botschafterin des Grals, von der Parzival öffentlich beschuldigt wird, unwürdig zu sein: Seinen Namen muß er jetzt wieder reinwaschen. Seine Aufgabe ist es jetzt, den Gral wiederzufinden,

um die Frage stellen zu dürfen; diese Suche wird fünf Jahre dauern. Zuerst hadert er mit Gott, denn er meint, daß Gott für sein Leid verantwortlich ist; später jedoch, nachdem er bei einem Einsiedler Trevrizent gewesen ist, versteht Parzival, daß um sein Schicksal zu erfüllen, er Gott lieben und nicht hassen soll: durch seine Liebe zu Gott wird Parzival sein Mitleid zeigen können. Am Ende des Romans, nachdem er seine Reue gezeigt und gebüßt hat, ist Parzival wieder würdig, die langersehnte Frage zu stellen. Dieses Mal scheitert er nicht: die Frage wird gestellt; sein Onkel Anfortas wird geheilt; Parzival wird zum König des Grals — und auch mit seiner Frau wiedervereint; seine zwei Söhne kann er jetzt auch zum ersten Mal sehen. Am Ende des Romans trifft Parzival auch seinen elsternfarbenen Halbbruder Feirafiz; Feirafiz ist Heide, aber nachdem er Parzivals schöne Tante Repanse de Schoye auf der Gralburg gesehen hat, entschließt er sich, Christ zu werden, um sie zu heiraten; Feirafiz und Repanse kehren dann zum Morgenland zurück, wo ihr Sohn, Priester Johannes, das Christentum verbreiten wird.

Trotz der Tragik, die in dieser Dichtung — wie in der höfischen Gesellschaft — allgegenwärtig ist, hat Wolfram in seinem Parzival eine recht optimistische Lösung für eine der grundlegenden Fragen der christlichen Welt gefunden. Denn, indem Parzival sein Vertrauen auf Gott setzt und indem er seine Mitleidsfrage stellt, indem er zum Gral gelangt, zeigt er, daß es für den Einzelnen möglich ist, ein angenehmes und glückliches Leben zu führen und zugleich ein mitleidvoller Christ zu sein. Trotz der Alterität dieser Dichtung ist die Thematik noch heute gültig, denn es handelt sich um eine Frage, die Christen immer wieder stellen. Das Ende von Wolframs Parzival verspricht eine rosige Zukunft, im Westen sowie im Osten wo, wegen der Liebe, die Heiden bereit sind, Christen zu werden. Es ist vielleicht bezeichnend, daß das nach dem zweiten Weltkrieg an germanistischen Instituten meist unterrichtete Erzählwerk des deutschen Hochmittelalters eine solch scheinbar optimistische und harmonisierende Lösung der Probleme verspricht; es ist aber vielleicht auch nicht unwichtig, daß die Literaturkritik der letzten 25 Jahre diese optimistische Harmonie immer wieder in Frage zu stellen scheint.

Wolframs Spätwerk, sein Kriegsepos *Willehalm*, stand für die Forschung des 20. Jahrhunderts lange im Schatten seines *Parzivals*: Eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Werk gibt es

erst seit 1959<sup>11</sup>. Im *Willehalm* wird nämlich keine optimistische Lösung der Probleme dargeboten: Diese Dichtung, eine Bearbeitung einer französischen *chanson de geste*, beschreibt einen heiligen Krieg zwischen Christen und Heiden zur Zeit der *Reconquista*; sie ist kein Artusroman, hier wird keine Ritterschaft geübt, es gibt keine festlichen Turniere, auch keinen Gral, sondern bloß einen lang anhaltenden, blutigen, bitterernsten Krieg.

Die Geschichte, die Wolfram hier erzählt, handelt von Willehalm und seine Frau Gyburg: beide historisch nachweisbare Persönlichkeiten. In Wolframs Dichtung hieß Gyburg früher Arabel — sie war Heidin und mit dem Heidenprinzen Tybald verheiratet. Aber dann hat sie sich in den Christenführer Willehalm verliebt; wegen der Liebe verläßt sie ihren Mann und ihre Kinder; sie wird getauft, bekommt einen neuen Namen, heiratet Willehalm und regiert dann mit ihm in Orange im Süden Frankreichs. Die Heiden (unter der Führung ihres Königs Terramer, der auch Gyburgs Vater ist) beschwören, Willehalm zu töten und Arabel/Gyburg zurückzugewinnen. Die Handlung der Dichtung spielt sich zwischen zwei großen Schlachten ab, in denen die Christen versuchen, sich gegen die heidnischen Angreifer zu wehren. Die erste Schlacht führt zur totalen Niederlage der Christen: bloß der Führer, Willehalm, kann dem Schlachtfeld entkommen. Auf der Flucht trifft er einen edlen, heidnischen Onkel seiner Frau — Arofel; sie kämpfen miteinander; Willehalm gewinnt die Oberhand, und der Heide fleht um Gnade, aber Willehalm will ihn nicht hören, und er tötet ihn. Nachdem er wieder bei seiner Frau in Orange gewesen ist, versucht er Hilfe beim französischen König zu holen.

Aber die Hilfe der Franzosen wird sehr widerwillig gewährleistet: Der französische König Louis sendet Willehalm Soldaten — aber wichtiger ist die Tatsache, daß er ihm einen heidnischen Küchenjungen gibt, einen Riesen mit dem Namen Rennewart, der in der zweiten Schlacht die Führung der Christen übernehmen und sie zum Sieg führen wird. (Wie es sich später herausstellt, ist Rennewart der Bruder Gyburgs).

Vor der zweiten Schlacht versammelt sich auf Willehalms Burg in Orange ein Kriegsrat: alle die wichtigsten Führer der Christen sind anwesend; vor ihnen hält Gyburg eine der unerwartetsten Reden in der

---

<sup>11</sup> Ich beziehe mich hier auf die Monographie von BUMKE, Joachim — *Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit*, Heidelberg 1959. Vor Bumke gibt es natürlich auch wichtige Arbeiten zum Willehalm, aber mit Bumke fing eigentlich zum ersten Mal ein intensiver wissenschaftlicher Diskurs um dieses Werk an.

Dichtung des Mittelalters. Mit Tränen in den Augen bittet sie die militärischen Führer der Christen, nicht — wie üblich in den Kreuzzügen — die besiegten Heiden zu töten, oder sie zur Taufe zu zwingen:

[...] *ob der heiden schumpfentiur erge,  
so tuot daz sælekeit wol ste:  
hæret eines tumben wibes rat,  
schoonet der gotes hantgetat.  
ein heiden was der erste man  
den got machen began.*

[und wenn Ihr die Heiden besiegt, / so verständiget Euch nicht. / Hört auf den Rat einer unwissenden Frau: / verschont die Geschöpfe Gottes. / Der erste Mensch, den Gott schuf / war ein Heide.]

[...] *swaz müeter her sit Even zit  
kint gebaren, ane strit  
gar heidenschaft was ir geburt:  
etslichez der touf hab umbeleit*

[alle Mütter, die seit Eva / Kinder zur Welt brachten, gebären / zweifellos Heiden]

[...] *wir waren doch alle heidnisch e.*

[wir alle waren anfänglich Heiden.]

[...] *Swaz iu die heiden hant getan,  
ir sult si doch geniezen lan  
daz got selbe uf die verkos  
von den er den lip verlos.  
ob iu got sigenunft dort git,  
lats iu erbarmen ime strit. (Wh., 306,25ff.)*

[Was die Heiden Euch angetan haben, / so sollt Ihr dennoch nicht vergessen, / daß Gott selbst denen verziehen hat, / durch die er den Tod fand. / Wenn Gott Euch dort den Sieg schenkt, / So seid im Kampf barmherzig.]

Die Botschaft hier, daß alle Menschen Geschöpfe Gottes sind, und alle Christen früher Heiden waren und, daß daher die siegreichen Christen Erbarmen zeigen sollten gegenüber den besiegten Feinden, ist nicht bloß eine Botschaft der Barmherzigkeit, sondern auch der Toleranz. In der Wolframforschung heißt diese Rede die „Toleranzrede“; und doch kommt dieses Plädoyer in einer Dichtung des deutschen Mittelalters vor, zu einer Zeit, in der es keine Toleranz gibt, in der der Begriff einfach nicht existierte. Diese Rede Gyburgs steht allein in der mittelhochdeutschen Dichtung wie ein Mahnmal in einer Welt der religiösen Intoleranz (in der Art, wie wir es leider immer noch in Nordirland und Bosnien finden).

Aber diese Dichtung ist nicht bloß deswegen erstaunlich modern. In der zweiten Schlacht siegen die Christen; die Heiden müssen sich zurückziehen, alles scheint gerettet zu sein, und doch gerade als ihm der Sieg bewußt wird, scheint sich Willehalm an die allgemeine Metzelei zu erinnern, an diesen heiligen Krieg, der der Liebe wegen begonnen wurde, und der das Leben so vieler Verwandten von ihm und seiner Frau gekostet hat — und er verzweifelt. Wolfram läßt Willehalm herausschreien, daß Gott verantwortlich ist für den Tod so vieler unschuldiger Menschen: Mein Unglück ist Deine Schande, schreit er Gott an.

Anschließend jedoch scheint er seiner Verzweiflung Herr zu werden; aber als Geste befreit er alle die überlebenden Heiden: er scheint, den Wunsch seiner Frau aus der Toleranzrede erfüllen zu wollen. Leider wissen wir nicht, was nachher passiert, denn hier bricht Wolframs Dichtung ab: sein *Willehalm* ist ein Fragment. Wir wissen auch nicht, *warum* es ein Fragment ist. Vielleicht ist Wolfram gestorben, vielleicht durfte er das Werk nicht zu Ende dichten, vielleicht ist es ihm *zu* modern geworden: er wußte einfach nicht weiter. Es gibt so viele Fragen zu dieser dunklen und geheimnisvollen Dichtung, die wir einfach nicht beantworten können.

Ich weiß auch nicht genau, warum die Wolfram-Forschung sich erst in den letzten Jahren mit diesem Werk des deutschen Hochmittelalters intensiv beschäftigt hat. Es mag sein, daß es für frühere Generationen von Germanisten zu schwierig war (obwohl die *Parzival*-Dichtung nicht weniger komplex zu sein scheint) oder zu dunkel (obwohl das *Nibelungenlied* auch nicht im Licht der Freude zu strahlen scheint). Hängt dieses fehlende Interesse für Wolframs Spätwerk nicht eher mit der Alterität der Dichtung zusammen? Für uns im ausgehenden 20. Jahrhundert (nach zwei Weltkriegen und dem kalten Krieg, nach dem Strukturalismus und dem Postmodernismus) mag dieses fragmentarische Werk, das auf so tragische, dramatische und blutrünstige Weise zur Toleranz und Nächstenliebe

aufruft, eigentlich doch nicht so *sehr* anders erscheinen. War sie für den Hauptteil der Mittelalterforschung in den ersten sechzig Jahren unseres Jahrhunderts zu „modern“? War ihnen vielleicht die Beschäftigung mit dem „nationalen“ *Nibelungenlied* oder dem vollendeten, optimistischen *Parzival* viel lieber? Erschienen ihnen diese zwei Werke als „moderner“? Es ist klar, daß der Erwartungshorizont (um einen Begriff zu benützen, den HANS ROBERT JAUSS von KARL MANNHEIM übernommen hat)<sup>12</sup> am Ende des 20. Jahrhunderts ganz anders ist, als er am Anfang war. Es mag eine Binsenwahrheit sein, aber: Das was modern war, ist nicht mehr modern, und daß was früher anders und befremdend war, ist heute oft normal. Wolframs *Willehalm* ist vielleicht für uns heute weniger anders.

Die Literatur des Hochmittelalters mag uns heute oft befremdend erscheinen: Aber nur wenn wir begreifen, *wie* diese Kunst anders ist, werden wir sie richtig verstehen können (wenn das überhaupt möglich ist). Nur so, glaube ich, werden wir die Werke von Dichtern, die seit etwa 800 Jahren tot sind, noch verstehen und auch mit Vergnügen lesen können.

Durch eine flüchtige Lektüre einiger der wichtigsten Werke der europäischen Literatur des Hochmittelalters kommt man sicherlich zu einem Schluß: mittelalterliche europäische Literatur ist genau das — europäisch. Obwohl ich Germanist bin, kann ich die mittelalterliche deutsche Literatur nicht verstehen, ohne sie in dem gesamteuropäischen Kontext zu sehen. Die Strukturen mittelalterlicher Werke in Europa, ihre Themen und ihre literarischen Konventionen sind die gleichen: diese Literatur ist nicht national, sondern übernational — europäisch. Der moderne Leser dieser Literatur wird sicherlich die Wörter des Mediävisten ERNST ROBERT CURTIUS verstehen können, wenn er die europäische Literatur als eine „Sinneinheit“ beschreibt, die sich dem Blick entzieht, wenn man sie in Stücke aufteilt<sup>13</sup>. Durch das reflektierte Lesen der mittelalterlichen Literatur versteht man, daß die mythischen Wurzeln Europas, ein Kontinent, in dem so viele verschiedene Sprachen gesprochen, und so verschiedenartige Literaturen produziert werden, die gleichen sind. Auch daher ist die mittelalterliche Literatur modern, obwohl sie uns oft sehr anders vorkommt.

*John Greenfield*

---

<sup>12</sup> Vgl. JAUSS, Hans Robert — *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, p. 210 Anm. 134.

<sup>13</sup> CURTIUS, Ernst Robert — *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, p. 24.