

Krieg der Worte – Kreuzzug und Poesie bei Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach

von Manfred Kern

I. Einleitung

Wenn wir im Folgenden zwei mittelhochdeutsche Dichtungen zur Diskussion stellen, das Palästinalied Walthers von der Vogelweide und den Willehalm-Roman Wolframs von Eschenbach, so scheint die Perspektive in Hinblick auf die Breite des Themas der Ringvorlesung stark eingeschränkt. Methodisch wählen wir einen anderen Zugang als die meisten vorangehenden Beiträge. Es geht nicht um einen Überblick, sondern um eine Detailanalyse, die sich der historischen Wirklichkeit von anderer Seite anzunähern versucht. Beide Perspektiven – Überblick wie Detailanalyse – sind auf ihre Weise gewinnbringend und reduzieren andererseits das Problem. Spätestens seit Leibniz wissen wir freilich, dass sich die Geschichtsschreibung einer „unverzichtbaren Ungenauigkeit“ bedienen muss, um das, was war, überhaupt lesbar zu machen. So formuliert es Hans Blumenberg in seinem wichtigen Buch „Die Lesbarkeit der Welt“ (S.139), das ich Ihnen im Übrigen nur empfehlen kann. Dass der mikroskopische Blick legitim ist, brauchen wir somit nicht ausgiebig zu legitimieren. Beide Texte sind zudem in hohem Maße repräsentativ für den literarischen Umgang mit unserem Thema. Sie stehen in unmittelbarem thematischen Zusammenhang mit der Kreuzzugserfahrung des frühen 13. Jahrhunderts.

Walther's Palästinalied können wir der Gattung hochmittelalterlichen Kreuzlieder zuordnen, es repräsentiert dabei den Typus des Aufforderungs-, Auszugs- oder auch Pilgerliedes, dem a priori ein propagandistischer Ton eignet (im Unterschied zum erotischen Kreuzlied, das ja den Konflikt von Frauen- und Gottesliebe in der Grundsituation des Abschieds von der Geliebten traktiert).

Wolframs Willehalm ist der Gattung der sogenannten *chanson de geste* zuzurechnen, das ist die französische Heldenepik rund um die Kämpfe Karls des Großen und seiner Nachfolger gegen die Mauren in Spanien. Die Gattung kommt, wie der Name sagt und wie das für die meisten epischen Stoffe der mittelhochdeutschen Literatur gilt, aus Frankreich. Im engeren Sinn stammt das Sujet, das Wolfram hier behandelt, aus der „Willehalmsgeste“, das sind die Epen, die sich um den südfranzösischen Fürsten „Guillaume d' Orange“ ranken, der sich in der Provence und in Spanien gegen die Muslime ausgezeichnet haben und am Ende seines

Lebens ins Kloster gegangen sein soll. Er verkörpert also, wie ja auch Karl selbst, im 12./13. Jahrhundert den Typus des Ritterheiligen (Heiligsprechung 1066) – eine klassische Identifikationsfigur von einiger historischer Relevanz, zumal im Kontext der Kreuzzüge eben. Inwiefern der Willehalm sowohl poetologisch, also hinsichtlich seiner poetischen Verfasstheit und seiner poetischen Konzeption, als auch thematisch in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung einnimmt, werden wir analysieren.

Beide Texte verbindet einiges. Sie sind in etwa zur selben Zeit, um 1220 entstanden, Walthers Palästinalied vielleicht etwas später. Beide Texte zählen zum literarischen Kanon, d.h. zu den „normativen“ und wirkungsmächtigsten Texten der mittelhochdeutschen Literatur, dies sowohl in mittelalterlicher als auch in moderner Sicht. Für das Mittelalter dokumentiert dies u.a. die handschriftliche Überlieferung. In der neuzeitlichen Rezeption hat das Palästinalied schon immer eine relative hohe Rolle gespielt, nicht zuletzt deshalb, weil es das einzige Waltherlied ist, zu dem wir eine vollständige, offenbar authentische Melodie erhalten haben. Sie ist – wenn Sie sich an die Vorlesung von Ulrich Müller erinnern – durchaus eingängig. Entsprechend häufig findet es sich auf Aufnahmen mittelalterlicher Lieder, ich werde Ihnen zwei bemerkenswerte moderne Adaptionen zu Ohren bringen.

Um die moderne Rezeption des ‘Willehalm’ war es zunächst schlechter bestellt. Er stand im Schatten des ‘Parzival’. In den letzten Jahren – seit dem Ende des zweiten Weltkriegs, zumindest aber seit Beginn der Friedensbewegung, wenn ich das so plakativ sagen darf – hat das Interesse aber signifikant zugenommen. Wie wir sehen werden, nicht von ungefähr. Im Moment scheint der ‘Willehalm’ zwar vielleicht nicht als das ästhetisch bessere, wohl aber als das reifere, kritischere und „tiefere“ Werk zu gelten. Ob das berechtigt ist, werden wir auch diskutieren.

Thematisch stehen beide Dichtungen wie gesagt im Zusammenhang mit den Kreuzzügen, Walthers Lied ist – wenn auch nicht ganz offen – so doch ein „Kriegslied“, der ‘Willehalm’ ist ein „Kriegsroman“, manche meinen gar ein „Anti-Kriegsroman“.

Wie wir nun alle wissen, bedeutet „Krieg“ nicht nur ein historisches, politisches und wirtschaftliches Ereignis, verlangt ein kriegerisches Geschehen nicht nur eine rein waffentechnische Anstrengung in Form von militärischer Aufrüstung. Krieg hat eine mentale Vorlaufszeit und Krieg wird nicht nur mit Händen und Waffen, sondern auch mit dem Kopf geführt. Teil der geistigen Aufrüstung zu Zeiten des Krieges ist daher immer auch die Literatur. Literatur begleitet den Krieg, Literatur formt ihn und Literatur ist nicht zuletzt auch jenes Medium, in dem sich eine Gesellschaft ihrer Kriege als Teil des kulturellen

Gedächtnisses erinnert. Dies zeigt uns bereits das erste Epos der abendländischen Literaturgeschichte, Homers ‚Ilias‘.

Im Unterschied zu den rein historiographischen Quellen – sofern es diese überhaupt gibt – bietet uns die Literatur durchaus andere Perspektiven: Sie gibt den Blick frei auf die Innensicht, auf die „ideologische“ oder neutraler gesagt: die „mentale“ Seite des Krieges. Wie alles, so entsteht auch der Krieg im Kopf und er braucht Worte. Diese Worte finden in der Literatur eine besondere Prägung. Literatur liefert uns die Konstruktionen und Imaginationen, die historische Erfahrungen nicht bloß begleiten, sondern sie strukturieren, ihr Bedeutsamkeit verleihen. Literatur „zum Kriege“ leistet *Formung* von Ideologie. Insofern sie Poesie, d.h. Kunst ist, leistet sie freilich auch eine ästhetische *Überformung*, die nach eigenen poetischen Gesetzen funktioniert und dem ideologischen Auftrag und dem ideologischen Gebrauch schließlich durchaus zuwider laufen kann.

Daher soll der Titel „Krieg der Worte“ nicht bloß im trivialen Sinn dieser Phrase als „Krieg mit Worten“ verstanden werden, sondern im Sinne des poetischen und poetologischen Problems, wie Kriegserfahrung in Worte gefasst wird, wie Krieg als literarisches Thema gestaltet wird. Die paradoxe Zusammenstellung der Begriffe „Kreuzzug“ und „Poesie“ soll uns dabei nicht zuletzt auf die Spannung aufmerksam machen, die zwischen der ideologischen Aufgabe der Literatur und ihrer poetischen Umsetzung besteht oder bestehen kann. (Ich will im übrigen nicht generell von ideologischem „Missbrauch“ von Literatur reden, da der Poesie die Ideologie in jedem Fall eingeschrieben ist. Und solange es keine klare Idee einer autonomen Kunst gibt und solange sie wie im Mittelalter von einem Auftraggeber und dessen Interessen abhängig ist, funktioniert Literatur natürlich auch propagandistisch.)

Von der Bandbreite an Gattungen und Themen, in denen sich die Auseinandersetzung des Okzidents mit dem Orient formuliert, hat Ihnen Ulrich Müller einen allgemeinen Eindruck vermittelt. Die Dichtung bleibt hier keineswegs auf den zentralen kriegerischen Konflikt, auf die Kreuzzugserfahrung im engeren Sinn beschränkt, sondern lagert ein weites Spektrum poetischer Konstruktionen an diesen thematischen Kern an, sei es die Frage der Liebeserfahrung, sei es die Imagination des Wunderbaren, der Grenzen des Erfahrbaren, des Exotischen. Ich erinnere sie an die sogenannten Kreuzzugslieder bzw. an die orientalischen Wunderfahrten im mittelhochdeutschen ‚Herzog Ernst‘-Roman. Für die ideologische Widerständigkeit der Literatur gegen die historische Wirklichkeit gibt nebenbei bemerkt die sogenannte ‚Österreichische Reimchronik‘ Ottokars von der Steiermark ein beredtes Zeugnis ab. Ottokar schildert hier den Fall Akkons 1291, also jenes Ereignis, das die mittelalterlichen Kreuzzüge endgültig beendet. Er schildert es – im übrigen nicht zuletzt durch Rückgriffe auf

literarische Muster, wie sie das ‘Rolandslied’ und der ‘Willehalm’ vorgeben, so, dass bis zum Ende die desaströse Niederlage wie ein christlicher Sieg erscheint. Literatur und literarische Muster leisten hier somit „ideologische Sinnestäuschung“. Das politisch-ideologische Vorgehen kennen wir in harmloserer Form im übrigen von der rituellen Kommentierung der Wahlergebnisse, die bekanntlich keine Verlierer kennen.

Wir wollen an unseren beiden Beispielen nun folgende drei Problemstellungen erörtern:

- Erstens werden wir eine historische Verortung der Texte versuchen, und zwar in literarästhetischer wie in literaturgeschichtlicher Hinsicht und in Hinblick auf den historischen Konflikt zwischen Orient und Okzident, konkret auf die Auseinandersetzung zwischen Muslimen und Christen. Wie wird die Kreuzzugserfahrung bei Walther und Wolfram literarisiert, welche poetische Form bekommt sie, was leistet diese Literatur zum Kriege?
- Zweitens wollen wir im besonderen nach den Imaginationen fragen, die die Texte als ästhetische Erfahrung transportieren. Welche konventionellen oder auch innovativen Gedanken vermag „Poesie“ im weiteren Sinne zu entwickeln? Der grundsätzlich imaginative Charakter ergibt sich rein schon aus der notwendigen poetischen Stilisierung, aber auch daraus, dass wir mit guten Gründen annehmen könne, dass weder Wolfram noch Walther an den Kreuzzügen (in Frage kämen nur der vierte und der fünfte) teilgenommen haben. Die Orientbilder, die Vorstellung des Fremden, des Muslims, des muslimischen Ritters, die uns beide Texte liefern, haben somit a priori „fiktiven“ Charakter. Insofern liefern sie uns keine historischen Fakten, aber faktische und signifikante poetische Einblicke in die „vorgestellte“ Wirklichkeit, in die Wirklichkeit der Ideologie und der Weltauffassung.
- Damit in Zusammenhang steht schließlich der Versuch, beide Texte einer historisch möglichst adäquaten Bewertung zuzuführen, die weder in eine kritiklose Apologie des literarischen Kanons noch in eine wohlfeile Polemik verfällt. Wir wollen die historischen Texte nicht vor das unzuständige Gericht einer selbstgerechten Moderne zitieren, um sie dort abzuurteilen – in Verkennung dessen, was wir Heutigen vergangener Denkleistung schulden. Für das Problem verweise ich Sie auf die hellsichtigen Ausführungen des französischen Kulturphilosophen Alain Finkielkraut in seinem philosophischen Gespräch „Warum wir so moralisch sind“, erschienen in dem Band „Die Undankbarkeit. Gedanken über unsere Zeit“ (2002).

Unsere Texte versprechen, durchaus ergiebig zu sein. Dies auch deshalb, weil sie durchaus konträr sind. Von den banalen Unterschieden, dass es sich um Texte von unterschiedlicher Gattung und Länge handelt, brauchen wir nicht zu reden. Vor allem scheinen sie – zumindest auf den ersten Blick – divergente ideologische Standpunkte zu vertreten.

So sieht es zumindest die moderne Rezeption: Der Klappentext der besten verfügbaren Ausgabe von Wolframs ‘Willehalm’, herausgegeben von Joachim Heinze, erschienen im Deutschen Klassiker Verlag, preist den Roman als „eines der großen Dokumente der Menschlichkeit“. Das lässt sich nun natürlich als mediävistisches Marketing verstehen, das den Finger gekonnt auf die Brisanz des Themas – Krieg zwischen Muslims und Christen – legt (was wir mit unserer Ringvorlesung natürlich auch tun). Der ‘Willehalm’ findet freilich tatsächlich zu einer bemerkenswerten literarischen Auseinandersetzung mit dem Problem. Walthers Text hingegen ist zwar um nichts weniger brisant und aussagekräftig für die historische Sicht des Konflikts. Als Dokument der Menschlichkeit lässt er sich freilich nicht verkaufen. Vielmehr würde er für eine Mediävistik, die nachweisen wollte, wie kritisch schon das Mittelalter gedacht hat, eher eine Peinlichkeit darstellen. Wie gesagt, genau um die Abschätzung der Adäquatheit oder Unadäquatheit unseres modernen Zugangs soll es gehen. Die mittelalterliche Rezeption scheint jedenfalls in beiden Fällen durchaus gegenläufig zur modernen zu sein. Aber sehen wir selbst.

Vorausschicken möchte ich noch eine begriffliche Anmerkung: Die Muslime werden in der mittelhochdeutschen Literatur durchwegs „Heiden“ genannt. Das kann einerseits der Sammelbegriff für „Ungetaufte“ oder „Ungläubige“ sein. Andererseits unterstellt das christliche Mittelalter den Muslims, dass sie der Vielgötterei huldigen. Zu ihren Göttern werden neben Mohammed, Kahun und Tervigant auch antike Gestalten wie Apollo und Iuppiter gerechnet. Insofern entspricht die Benennung unserem heutigen Verständnis des Wortes „Heide“.

II. Walthers Palästinalied

Walthers Palästinalied hat aus heutiger Sicht und für heutige RezipientInnen in seinem klar propagandistischen Ton durchaus etwas Anstoßiges. Insofern ist es ideal für die Frage, wie wir historische literarische Texte lesen sollen und wie notwendig eine abwägende, historisch präzise agierende Philologie ist. Zum anderen müssen wir zugeben, dass der Text äußerst gut gemacht ist und uns seine poetische wie musikalische Qualität, seine gesamte Ästhetik wie

kaum ein anderes mittelalterliches Lied unmittelbar anspricht. Kreuzzug und Poesie gehen hier also eine wahrlich effektive Verbindung ein.

Zunächst ein paar Fakten. Das Lied zählt wie gesagt zu den bestüberlieferten Liedern der mhd. Lyrik. Wir haben sechs durchwegs prominente handschriftliche Zeugnisse, wie Sie an den Siglen über dem Text sehen können. Hervorheben möchte ich die Handschrift C, die Große Heidelberger Liederhandschrift, auch Codex Manesse aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, die Ihnen von ihren aufwendigen Autorenbildern sicher bekannt ist; die Handschrift A, das ist die frühere, vermutlich um 1300 entstandene Kleine Heidelberger Liederhandschrift, die lange Zeit als diejenige Handschrift galt, die die verlässlichsten, authentischsten Texte bietet; außerdem die Handschrift M, der Codex Buranus, in dem die bekannten Carmina Burana, vorwiegend lateinische geistliche wie weltliche Lieder, überliefert sind. M bringt als eine der wenigen deutschen Strophen nur die erste Strophe – erstaunlicherweise im Anhang zu einem Trinklied, vermutlich um dessen Melodie auszuweisen. Das Palästinalied wird heute üblicherweise mit dem fünften Kreuzzug, jenem Friedrichs II. in Verbindung gebracht, der bekanntlich mit einer vertraglichen Vereinbarung des Kaisers mit dem Sultan El-Kamil endete und den Christen wiederum Jerusalem zuerkannte. Wenn dem so ist, wäre das Lied auf 1229 zu datieren, der Codex buranus ist um 1230 entstanden. Der Beleg würde somit die rasche Verbreitung und Beliebtheit des Liedes dokumentieren.

Zu nennen ist schließlich Handschrift Z, das sogenannte Münsterer Fragment aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, das uns eben die Melodie überliefert. Die Handschriften bieten uns nun keinen festen Text, sondern Fassungen mit unterschiedlicher Strophenzahl und Strophenanordnung. Dies erklärt sich aus dem Faktum, dass es sich um aufgeführte oder wie man heute sagt „performierte“ Lyrik handelt. Die „Performanz“, die Darbietung des Liedes ist essentieller Bestandteil seiner Existenz, es hat somit Gebrauchsfunktion, der Text ist flexibel, er lebt in und aus der Aufführung und ist je nach Aufführungssituation auch adaptierbar. Wir nennen das Phänomen *Mouvance*, Beweglichkeit des Textes. Diese *Mouvance* bedingt, dass wir von keiner authentischen Fassung im strikten Sinne ausgehen können.

Ich will mich hier nun auf die Fassung der Handschrift A beschränken, weil sie für unsere Zwecke die stringenteste ist.

(Text des Palästinaliedes im Anhang)

Warum ist dieses Lied nun so eingängig und gut gemacht. Zunächst besticht es durch eine einfache metrische Form. Wir haben eine klassische Kanzone vor uns, die ersten vier Verse bilden den sogenannten Aufgesang mit Kreuzreim, die letzten drei Verse, ein gleichgereimtes Terzett sozusagen, bilden den Abgesang. Die Melodie ist allem Anschein nach der um 1100 entstandenen Antiphon „Ave regina coelorum“ aus der Schule von Notre Dame nachgebildet, ein weitverbreiteter marianischer Wechselgesang. Der schon öfters genannte Trobador Jaufre Rudel hat ihn für sein berühmtes Lied der „Fernminne“ („Lanquand li jorn son lonc en mai“, „Wenn die Tage lange sind im Mai“) verwendet und an eine dem Reimschema nach gleiche Kanzenform angepasst. Walther hat somit eine Kontrafaktur veranstaltet, in der mittelalterlichen Lyrik keine seltene Praxis. Ob er sich dabei an die Antiphon oder an Jaufre oder an beide gehalten hat, ist nicht eindeutig zu erweisen. Für eine Übernahme von Jaufre spricht inhaltliches, auch im Palästinalied ist von einer Fernliebe die Rede. Die Geliebte ist freilich keine Frau, sondern ein Land und die Fernliebe hat sich erfüllt, da sich das Sänger-Ich ja ans Ziel seiner Wünsche, eben nach Palästina gekommen sieht. Hat sich Walther wirklich an Jaufre orientiert, so würde die Melodiegeschichte die dichte Wechselbeziehung zwischen weltlich-erotischer und geistlicher Lyrik unterstreichen. Palästina und die Liebe zum Heiligen Land bilden jedenfalls das grundlegende Thema des Liedes.

Ebenso klar, aber nur scheinbar simpel ist die Rhetorik des Liedes. Sie bietet in einfachen Stil- und Gedankenfiguren alles auf, was die Redekunst der volkssprachlichen Lyrik zu bieten hat. Damit verschränkt ist eine entsprechende Hermeneutik, die in überaus gelungener Weise die „geistliche“ Bedeutung der Reise mit dem Hiersein in Palästina, die Existenz des Sänger-Ichs mit den fundamentalen christlichen Heilstatsachen zu verschränken vermag und zu einer entsprechenden Schlussfolgerung und Forderung gelangt. Einfache Form, eingängige Melodie, einfache Rhetorik – dies alles erzeugt ein Pathos, das offenbar von enormer Suggestivkraft war und ist und aus dem der Erfolg des Liedes resultiert.

Das Lied spricht aus der Perspektive des Palästinapilgers, wobei unklar ist, ob wir uns darunter den einfachen Gläubigen oder den Kreuzritter vorzustellen haben. Die Ich-Perspektive garantiert jedenfalls von Beginn an die Verschränkung und den Bezug der generellen christlich-heilsgeschichtlichen Bedeutung Palästinas mit der Erfahrung des gläubigen Individuums. Die großen heilsgeschichtlichen Tatsachen werden strikt auf die Existenz des Einzelnen hin bezogen. Diese „Perspektive von unten“ stellt ein Identifikationsangebot, dem man sich schwer entziehen kann. Wie das Ich des Minnesänger so ist auch dieses Pilger-Ich einer von uns, einer den wir kennen, dessen Erfahrung für das Publikum teilbar wird.

Alrêrst lebe ich mir werde, sagt dieser Pilger von sich: „erst jetzt hat mein Leben einen Sinn“, könnten wir freier übersetzen, jetzt, wo sein sündiges Auge das reine, heilige Land wirklich sieht. Zwei Dinge sind hier wichtig: Zum einen das „Alrêrst“ – „Jetzt erst“: Es beschreibt einen Akt der „conversio“, der Abkehr von der bisherigen Biographie. Das ist ein Schema, das wir u.a. aus den Heiligeniten kennen und das sofort die Dignität dessen unterstreicht, was eingetreten ist: ins Heilige Land gekommen zu sein. Zum anderen die Antithese „sündiges Auge“ – „reines Land“. Der Christenmensch macht sich ganz klein vor jenem Ort, an dem Gott selbst als Mensch gelebt hat. Zugleich potenziert er damit den Wert dessen, was hier als sehnlichster Wunsch in Erfüllung gegangen ist: Der sündige Christenmensch, der ins Heilige Land gekommen ist, gibt es nicht mehr her, denn es ist seine ganze Existenz. Die zweite Strophe schraubt den Wert des Begehrten noch höher hinauf – ganz nach der Manier der Liebesdichtung übrigens mit einem Überbietungstopos: Dieses Land ist die Krone aller Länder. Der Sänger gibt sich zudem als einer aus, der es wissen muss, als einer der schon weit herum gekommen ist. Der Abgesang der Strophe setzt nun zu einem Katalog der zentralen Heilstatsachen von Christi Erlösungswerk an, der die folgenden Strophen dominiert. Sie werden ganz konsequent mit dem Boden, auf dem sie sich ereignet haben verschränkt. Das Land wird damit in bewährter hermeneutischer Weise zum christlich-allegorischen Raum, in dem sich christliche Heilserwartung materialisiert. Das ist deshalb interessant, weil der Erfolg des christlichen Mysteriums ja an sich darin begründet liegt, dass es sich in Form der Eucharistie gerade unabhängig von Zeit und Raum im christlichen Ritus als wiederholbar präsentiert. Hier hingegen haben wir die Rückbindung an den authentischen Ort des Heilsgeschehens – was wiederum die Unbedingtheit des christlichen Anspruchs untermauert. Der Ort repräsentiert die christlichen Mysterien, die Wunder des Heilsgeschehens, zu denen als erstes die *nativitas*, die Geburt Christi durch die *virgo intacta* Maria zählt. Ein christlicher Glaubenssatz, der in den apologetischen Texten des Mittelalters, also in den Glaubensdisputen zwischen Christen und Juden oder Christen und antiken Heiden und auch den Muslims immer angesprochen wird.

Dem Geheimnis der *nativitas* folgen in der dritten Strophe *baptisma*, die Taufe, und die *passio*, der Leidensweg Christi, hier sinnreich knapp angesprochen. Wichtig ist wiederum die allegorisch-moralische Verschränkung der Mysterien mit dem christlichen Individuum: Alles ist für den Menschen geschehen, dafür, dass „wir, die Leibeigenen“ „freie“ werden. Beachten Sie den eleganten Wechsel vom „ich“ der ersten Strophe zum „wir“. Die Rezipienten sind unversehens vom Sänger-Ich mitgenommen, miteinbezogen. Der Abgesang spricht wiederum klar aus, dass es um nichts weniger als um alles geht: „*Anders waeren wir verlorn*“. Es folgt

ein höchst pathetisches Stilmittel, die Epiklese, die Anrufung von Lanze, Kreuz und Dornenkrone, der Werkzeuge des Martyriums Christi. Und erstmals wird nicht nur gesagt wofür, sondern gegen wen es geht: Gegen die Heiden, also die Muslims, denen dieses Erlösungswerk Zorn bereiten muss. Ich möchte dies absichtlich so übersetzen, da der Vers zweideutig ist: *Wê dir, heiden, daz ist dir zorn!* kann heißen: „Wehe Heide, das macht dich zornig!“ (so auch hier von Günther Schweikle übersetzt), aber auch: „Wehe dir Heide, das wird dir unseren Zorn einbringen!“ Ich würde eigentlich letztere Version präferieren (obwohl sie philologisch schwieriger zu argumentieren ist), da sie im Sinne des Totalanspruchs des Liedes mehr Sinn macht: Dieses Land kann nicht einfach betreten, sondern es muss in Besitz genommen werden, es muss welchen abgeluchst werden, die ebenfalls Anspruch darauf stellen. Diese Problematik wird ja effektvoll in der Schlussstrophe der Version A angesprochen. Und die Landnahme ist ja gerade Thema des Liedes.

Die vierte Strophe setzt fort mit *sepultura* und *descensus*, der Grablegung und dem Abstieg Christi in die Hölle zur Befreiung der Vorfäder. Diese Tat ist uns heute nicht mehr besonders präsent, ist aber wichtiges Motiv unter anderem der mittelalterlichen Ikonographie und weiß die Zeit zwischen Grablegung und Auferstehung sinnvoll zu füllen. Hier wird nun auch das Dogma der Trinität zum ersten Mal angesprochen, ebenfalls ein Fixpunkt in den apologetischen Disputationen. Wir begegnen hier außerdem der Typologie, dem Verfahren der Bezugsetzung von Altem und Neuem Testament mit der Anspielung auf die Gottesepiphanie, die Abraham erlebt hat (Gen. 18,2).

Das Bild des in der Hölle streitenden Christus, des *Christus militans*, mit dem die fünfte Strophe eröffnet, zeigt wie das Lied über vielsagende Allusionen das Motiv des Kriegszuges einspiegelt, ohne dezidiert von einem militärischen Unternehmen zu reden, an dem unser Pilger teilnehmen würde. Es folgt die *resurrectio*, die Auferstehung, verbunden mit einer Invektive gegen die Juden, die das gängige Hauptargument mittelalterlich-religiösen Antisemitismus bringt: Die Juden haben Christus getötet. Dass der Text hier vergleichsweise wenig aggressiv ist, dokumentiert im übrigen, dass die dritte Partei im Streit um Jerusalem im Rahmen der Geschichte der Kreuzzüge – was den kriegerischen Konflikt betrifft – keine wesentliche Bedeutung hatte.

Damit ist die ideologische Aufrüstung gegenüber den anderen, den Gegnern abgeschlossen, die sechste Strophe leistet Vergewisserung nach innen mit dem letzten zentralen Datum christlicher Heilserwartung, dem *dies iudicii*, dem Tag des Jüngsten Gerichts. Wieder begegnen wir der Perspektive von unten: Waise, Witwen und Arme können an diesem Gerichtstag appellieren. Damit werden jene sozial deklassierten Gruppen angesprochen, die

nicht zuletzt der Obhut des Rittertums – zumindest in der Theorie – anheim gestellt sind. Der Satz: „Wohl dem, der bereits hier seine Sünden abgebußt hat!“ trifft wohl den Nerv eines jeden und spielt natürlich auf die Vergebungsversprechen an, die einen wesentlichen Bestandteil der Kreuzzugsideologie bildeten. (Die Zusatzstrophen der anderen Fassung betonen nebenbei bemerkt gerade auch dieses Thema der Gerichtsbarkeit und üben dabei natürlich Kritik an einer defizienten weltlichen Gerichtspraxis. Die Perspektive wird somit verstärkt von der Abgrenzung nach außen, gegen die Feinde im Heiligen Land, nach innen gelenkt).

Die letzte Strophe ist in ihrer Knappheit, Effizienz und Suggestivkraft für die Kunstfertigkeit des gesamten Textes typisch. Kürzer kann der zentrale Konflikt und Focus des Liedes nicht angesprochen werden, als in der Formel, dass Christen, Juden und Muslims den Erbanspruch stellen auf dieses Heilige Land. Der Text argumentiert hier ganz im Sinne mittelalterlicher Territorialvorstellungen. Einen Richter braucht es, der den Streit entscheidet. Der ist natürlich Gott, der auf überaus subtile Weise in die Pflicht genommen wird und dem der Sänger auch gleich den Urteilsspruch in den Mund legt – ein Musterbeispiel dafür, wie weit die poetische Anmaßung, ein Grundgestus der Literatur, auch hier gehen kann: Es ist der dreieinige, also der christliche Gott, der urteilt. Damit ist von vornherein klar, wer den Gerichtsstreit gewinnt. Am Ende genügt die lapidare Behauptung: „wir sîn an der rehthen ger“. Unser Anspruch ist berechtigt – keine Frage, denn dieser Anspruch wird ja gerade im Namen des Gottes gestellt, der hier richten soll. Wie soll er anders entscheiden als im Sinne Walthers, zumal im Beweisverfahren nichts weniger als die gesamte Heilslehre aufgeboten worden ist.

Die letzte Strophe bietet uns eine Schule der ideologischen Argumentation, gegen die nichts auszurichten ist, weil jedes Gegenargument sofort abprallen muss. Der Text macht von vornherein klar, dass es hier keinen Kompromiss gibt. Und die Schlussformel hat bis heute ihre traurige Gültigkeit für die ideologische Verfahrentheit der Standpunkte. Wenn so argumentiert wird, lässt sich nichts machen.

Zusammenfassend noch ein Wort zur rhetorisch-poetischen Qualität, die gerade in der Beschränkung der Mittel ihre Wirkung entfaltet. Dichter lässt sich das christliche Heilsprogramm nicht abhandeln und es lässt sich intelligenter nicht mit dem Thema der Landnahme des Heiligen Landes verschränken, das hier zu nichts weniger als zum mythischen Raum hochstilisiert ist. Man beachte in diesem Zusammenhang vor allem die anaphorisch sich wiederholenden Lokalpartikel: Hie, Hinnen, her.

Einverständnis wird nicht über logisch-stringente Argumentation, sondern über rhetorische Suggestion erzielt, deren Nachdrücklichkeit gerade auch in dem zu bemessen ist, was hier an

heilsgeschichtlichen Tatsachen nur angedeutet wird. Unausgesprochen bleibt zudem der Aspekt des Kriegszugs. Die suggestive Abgrenzung nach Außen, gegen Muslims und Juden, und die Drohung nach Innen mit dem Jüngsten Tag, leistet im Gestus der Beschwörung Vergemeinschaftung, erzwingt Zustimmung. Oder wer will angesichts der christlichen Mysterien, die es zu retten gilt und angesichts des Jüngsten Gerichts hier aufstehen und „nein!“ sagen. Wir müssen uns für die soziale Wirkung dieses Liedes vor Augen halten, dass es öffentlich, im sozialen Rahmen vorgetragen wurde.

Bezeichnend ist, dass wir es historisch nicht sicher verorten können. Die ältere Forschung hat es auf 1212 und 1217 datiert und in Zusammenhang mit den in diesen Jahren stehenden Kreuzzugsvorbereitungen gesehen. Heute datiert man es meist auf das Ende des 5. Kreuzzuges und sieht es sozusagen post festum, nach der vertraglichen Vereinbarung Friedrichs II. mit El-Kamil, gedichtet, als eine Art agitative Bestätigung des Unternehmens. Das hat viel für sich. Der genaue historische Hintergrund ist aber offenbar gar nicht so entscheidend: Die Rezeptionsgeschichte zeigt uns, dass das Lied gerade zu einem Zeitpunkt noch tradiert wird, an dem es realpolitisch überhaupt nichts mehr zu sagen hat. Die handschriftliche Überlieferung setzt (mit Ausnahme des Codex buranus) ab 1300 ein, zu einer Zeit, als mit dem Fall von Akkon 1291 die Kreuzzüge realhistorisch erledigt sind. Das Lied bedient aber eben nicht historische Erfahrung, sondern es bedient die Imaginationen, es bedient die Idee und die Ideologie, deren Existenz jenseits der Geschichte in den Köpfen liegt. Gerade darin, dass das, was hier imaginiert wird, mit der Realhistorie nicht konform gehen muss, liegt das was uns interessieren muss, genau darin liegt auch die Brisanz von Literatur als Medium, das der Ideologie erst Sprache verleiht und sie über ihre historische Zuständigkeit hinaus am Leben hält.

Noch heute vermag uns das Lied in seinen suggestiven Bann zu schlagen, auch wenn wir ihm ideologisch natürlich nicht zustimmen werden. Nichtsdestoweniger sollten wir diese Suggestivkraft erkennen und analysieren können.

In diesem Zusammenhang will ich auf ein kurioses modernes Rezeptionsbeispiel zu sprechen kommen, das ich nicht ganz klar einordnen kann. Die Gruppe „In extremo“, eine Art „Gothic Rock“-Band hat das Palästinalied eingespielt. Die CD heißt „Weckt die Toten“. Es ist natürlich klar, dass das Allüren sind, die wir nicht besonders ernst nehmen müssen. Und ich weiß auch nicht, ob die Herren die Botschaft des mittelhochdeutschen Textes wirklich durchschauen. Von aufklärerischen Motiven scheinen sie jedenfalls nicht gerade getragen, vielmehr werden wir die Sache doch in einem klar rechten Spektrum verankern müssen und insofern erhält dieses Machwerk eine neue Brisanz und werden hier – ob freiwillig oder nicht,

bewusst oder unbewusst – tatsächlich totgeglaubte Geister beschworen. Natürlich können wir das auch leicht lächerlich machen, weil die Textbeherrschung zu wünschen übrig lässt und gerade die zarteste, weihnachtlichste Stelle, die Geburt des Jesuskindes – besonders hart rüberkommt.

Wie gesagt, das ist natürlich für uns mehr kurios als indiskutabel und vor allem ist es alles andere als suggestiv. Ich werde Ihnen am Ende eine Fassung vorspielen, die um vieles verfänglicher ist und den sirenenhaften Ton Walthers weitaus besser wiedergibt.

III. Wolframs ‘Willehalm’

Damit zu Wolframs ‘Willehalm’. Haben wir mit Walther den herausragendsten Lyriker der mittelhochdeutschen Literatur vor uns, so mit Wolfram den wichtigsten Epiker. Sein bekanntestes Werk ist der ‘Parzival’ aus der Gattung des Artusromans. Der ‘Willehalm’ repräsentiert ein anderes Genre, er zählt wie gesagt zur *chanson de geste*. Sie behandelt weitgehend die Kämpfe Karls des Großen und seiner Paladine gegen die Muslime in Spanien, die Willehalmsgeste als eine Untergattung berichtet von der Abwehr eines muslimischen Angriffs gegen den südfranzösischen Fürsten Guillaume in der Provence. Der Stoff ist nach mittelalterlicher Auffassung ein klar historischer, damit auch natürlich ein weitaus ernsthafterer. Die Gattung der *chanson de geste* hat um vieles mehr den Charakter heroischer und damit identitätsstiftender Geschichtserinnerung, vor allem im mittelalterlichen Frankreich selbst. Die ideologische Bedeutung erklärt sich zumal aus dem Thema des sogenannten Heidenkampfes. Das deutsche ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad, entstanden um 1172, legt davon beredtes Zeugnis ab. Die Willehalmsgeste ist nun in diesem Zusammenhang insofern interessant und aufschlussreich, als sie den Heidenkampf als Abwehrkampf darstellt, und zwar zu einer Zeit, in der die Kreuzzüge als Angriffskriege geführt werden. Das scheint mir im Sinne einer historischen „Kulturpsychologie“ nicht unbedeutend. Bezeichnenderweise begegnen wir hingegen im Cinquecento, also im 16. Jahrhundert, am Höhepunkt der türkischen Eroberungszüge gegen Europa Tassos Epos ‘Gerusalemme liberata’ (1584), das den ersten Kreuzzug behandelt – also genau die umgekehrte Konstellation: Ein Hauptwerk christlich-europäischer Dichtung reagiert mit einem Epos über einen Offensivkrieg auf eine Defensivsituation. Die literarisch-ideologische Selbstvergewisserung läuft hier somit konträr zur historischen Realität.

Willehalm selbst gilt den Texten als Ritterheiliger, er beendet sein Leben im Kloster. Dies alles verleiht dem Stoff hohe Dignität und religiöse Ernsthaftigkeit und rückt ihn in die Nähe der Legende. Zugleich haben wir natürlich eine poetische Gattung vor uns. Bei Wolfram bedeutet dies konkret, dass der Stoff eine Metamorphose hin zum höfischen Roman erfährt. Damit entfernt sich das Werk weit von der französischen Vorlage, der ‘Bataille d’ Aliscans’ („Schlacht von Aliscans“, entstanden um 1200, mehrere Fassungen) und präsentiert sich als Wanderer zwischen den Gattungen, am besten nennen wir es einen höfischen Legendenroman. Der Aspekt der Gattungsmischung ist ganz deutlich bereits im Prolog zu fassen, der im Stile von chanson und Legende mit einem Gebet beginnt, dieses Gebet aber mit der Exordialtopik des höfischen Romans kurzschließt. Diese Klassifizierungsversuche sind nun nicht eitles Philologengeschwätz, vielmehr erklärt sich aus diesem Phänomen der „hybriden“, gekreuzten Erzählweise die Eigenart und Einzigartigkeit des ‘Willehalm’.

Der Inhalt selbst ist relativ rasch referiert: Ausgangspunkt der Handlung ist Folgendes. Willehalm hat sich in muslimischer Gefangenschaft in die heidnische Prinzessin Arabel verliebt, Arabel ist ihrerseits die Tochter des muslimischen Großkönigs Terramer und Gattin des Unterkönigs Tybald. Mit ihrer Hilfe ist Willehalm der Ausbruch gelungen, sie sind gemeinsam nach Südfrankreich geflohen, wo sich Arabel auf den Namen Gyburg taufen hat lassen und mit Willehalm die christliche Ehe geschlossen hat. Das können Tybald und Terramer natürlich nicht hinnehmen, sie rüsten ein riesiges Heer und fallen in der Provence, an der Küste von Aliscans bei Arles ein. Hier beginnt die Handlung. Es kommt zu der ersten großen Schlacht von Alischanz, in der das kleine christliche Heer Willehalm's eine desaströse Niederlage erfährt. Willehalm selbst kann sich inkognito in der Rüstung des heidnischen Königs Arofel, den er zuvor getötet hat, in seine Stadt Orange retten. Im Morgengrauen verlässt er die Burg, um Hilfe vom römischen Kaiser Loys, das ist der historische Ludwig der Fromme, der Nachfolger Karls, zu erbitten. Gyburg übernimmt mit den wenigen verbliebenen Rittern und mit ihren Damen die wenig aussichtsreiche Verteidigung der Stadt. Willehalm reitet nach Lyon, wo der Kaiser Hoftag hält. In voller Rüstung platzt er in das schöne Fest und stört die höfische Idylle empfindlich. Der Kontrast zwischen eitler höfischer Freudenstimmung und Willehalm's heiligem Zorn wird besonders fasslich, als Willehalm die Königin, seine Schwester, bei den Haaren packt und zu erschlagen droht. Sie hat seine Absicht durchschaut und sich über die Mühen beklagt, die er dem Reich ständig einbringt. Nur ihre schöne Tochter Alyze kann den Hitzkopf bremsen, Willehalm berichtet von der verlorenen Schlacht, seine Familie ist sofort zur Hilfe bereit und auch der König lässt das

Reichsheer zusammenrufen. Man zieht nach Orange. Unter den Kämpfern befindet sich auch Rennewart, der junge, riesenhafte Sohn Terramers und Bruder Gyburgs. Er weilt unerkannt am französischen Hof und wurde zum Küchenjungen degradiert, weil er sich nicht taufen lassen wollte. Inzwischen sind knapp zwei Wochen vergangen, Gyburg hat Orange mit Mühe halten können. Anlässlich der Ankunft des Entzatzheeres wird ein Fest ausgerichtet. Am folgenden Morgen finden Beratungen statt, bei denen auch Gyburg das Wort ergreift und um möglichst Schonung der Gegner bittet. Die zweite Schlacht von Alischanz endet mit einem fulminanten Sieg der Christen. Terramer muss abziehen. Während der Kämpfe geht jedoch Rennewart verloren. Willehalm glaubt ihn tot und ist deshalb in tiefer Trauer. Den muslimischen König Matribleiz schickt er mit den anderen Gefangenen und den toten Fürsten zu Terramer und stellt diesem ein Versöhnungsangebot. Hier bricht der Text ab.

Soweit eine geraffte Inhaltsangabe, die natürlich die wesentlichen Aspekte nur sehr rudimentär wiedergeben kann. Ich will Sie anhand folgender drei Punkte diskutieren.

- Kampf und Kampfethos,
- Liebe und Religion,
- Schonungsbitte und Verwandtschaft.

1.) Kampf und Kampfethos

Schon der Beginn der Romanhandlung zeigt die direkte und unvermittelte Erzählweise, die Wolframs 'Willehalm' auszeichnet. Kurz wird die Vorgeschichte referiert, dann folgt gleich die Schilderung des Heeresaufmarschs der Heiden vor Alischanz. Die Darstellung der ersten Schlacht eröffnet mit einer programmatischen Aussage, aus der sich die Perspektive klar erfassen lässt, unter der hier erzählt wird: sie desillusioniert zu nennen, wäre wohl der treffendste Begriff. Zu Alischanz, so heißt es,

dâ wart sôliu rîterschaft getân,
 sol man ir geben rehtez wort,
 diu mac vür wâr wol heizen mort.
 swâ man sluoc od stach,
 swaz ich ê dâ von gesprach,
 daz wart nâher wol gelendet

denne mit dem tōde gendet:
 diz engiltet niht wan sterben
 und an vreuden verderben. (10,18-26)

„Da, zu Alischanz, wurde solche Ritterschaft geübt – wollte man ihr einen treffenden Namen geben, man müsste sie „mörderisches Schlachten“ nennen. Wo immer man mit Schwertern zuschlug oder mit Lanzen stach, wenn ich davon früher erzählt habe, so wurde dies wohl meist auf billigere Art als mit dem Tod zu Ende gebracht: Hier jedoch zahlt man nur mit dem Tod und mit dem Verlust höfischer Freude.“

Diese Worte lassen an Klarheit nichts missen: Zwar wird der Kampf beiderseits von durchaus höfischen Rittern geführt, aber es ist kein ritterlicher Kampf, sondern Hinschlachten. Wichtig ist Wolframs Hinweis darauf, dass es auch anders geht: Bisher, so meint er, habe er von Kämpfen erzählt, die nicht unbedingt letal enden mussten: Das bezieht sich auf den ‘Parzival’ und auf die Kultur des arthurischen Kampfes, die die ehrenhafte Schonung des Unterlegenen mit einbezieht. Hier, im ‘Willehalm’, kann der Kampf nur mit dem Tod enden, weil er einem geänderten Gesetz folgt, dem des Glaubenskrieges, der unversöhnliche Standpunkte aufeinander prallen lässt. Dass die ritterlich-höfischen Regeln außer Kraft gesetzt sind, weist auf den fatalen Automatismus eines Kriegsgeschehens, das a priori keinen Ausweg als die Vernichtung des Gegners kennt.

Dabei verfolgt der Roman eine grundsätzlich andere Regie als das ‚Rolandslied‘: Zum einen kennt der ‚Willehalm‘ nicht denselben stereotypen Kampfesablauf. Das ‚Rolandslied‘ lässt die Heiden reihenweise von den christlich-heroischen Märtyrerrittern hinmetzeln, sodass man sich schließlich wundert, wie Roland und seine Männer überhaupt den Tod finden können. Zum zweiten wird die Tatsache, dass es hier so mörderisch zugeht, nicht den heidnischen Kämpfern in die Schuhe geschoben. Sie zeichnen sich vielmehr durch dasselbe Ritterethos aus wie die Christen. Nur dass es sich eben nicht umsetzen lässt.

Bleiben wir beim Ritterethos, denn hier fassen wir sowohl Wolframs neuartige Sicht des Konflikts als auch das Dilemma des Romans am besten. Dieses Ritterethos stellt auch im ‚Willehalm‘ einen außer Frage stehenden kulturellen Wert dar, eine kulturelle, zivilisierte Lebensform und Lebenshaltung, die die hervorragenden fürstlichen Kämpfer beider Seiten auch verkörpern. Insbesondere die muslimischen Könige und Fürsten betreten die Bühne als Ikonen des höfischen Ritters. Dies zeigt sich äußerlich an der Prachtentfaltung, die der Heeresaufmarsch inszeniert, und in der entscheidenden Kampfmotivation: Gerade so, als wären sie arthurische Ritter, Romanritter könnten wir sagen, ziehen die Heiden in den Kampf

um im Namen ihrer Damen Ruhm zu erwerben. In einem anderen Genre würden sich diese Kämpfer am Ende zu einer arthurischen Feier höfisch-idealisierte Ritterkultur zusammenfinden, hier führt jedes Kampfhandeln geradewegs in die fortgesetzte Katastrophe, in den Untergang. Diese unauflösliche Spannung zwischen kulturellem Ideal und kriegerischer Wirklichkeit durchzieht das gesamte Werk. Vor dem Hintergrund des Glaubenskrieges und damit der Unversöhnlichkeit der Standpunkte versagen die Mechanismen höfischer Zivilisation und damit wird das Rittertum als ganzes problematisiert. Ritterliches Verhalten, ritterliche Tapferkeit, ritterlicher Kampf erweisen sich in actu, in der Praxis als katastrophales Gegenteil des Ideals.

Besonders signifikant zu fassen ist dies am Zweikampf zwischen dem Heidenkönig Noupatris und dem christlichen Ritter Vivianz, der von Gyburg persönlich zum Kampf ausgerüstet worden ist. Beide verkörpern den Typus des jungen, hoffnungsreichen Kämpfers, beide hätten im Artusroman – ähnlich wie Erec und Iwein – eine große Zukunft vor sich. Nicht aber hier. Aussagekräftig sind zumal die Requisiten: Zu Ehren der Liebe trägt Noupatris ein Lanzenbanner, das den Gott Amor darstellt mit dem goldenen, Liebe bewirkenden Pfeil und mit seiner Salbenbüchse, in der er die remedia amoris, die Heilmittel gegen den Liebesschmerz mit sich führt. Das Bild reflektiert letztlich Ovidianische Liebestheorie und zählt zur klassischen höfischen Liebestopik, wie sie in der deutschen Literatur vor allem der 'Eneasroman' Heinrichs von Veldeke (um 1184 vollendet) entscheidend geprägt hat. Auf ihn bezieht sich Wolfram hier auch. Das Bild ist eindeutig positiv konnotiert, Noupatris weist sich mit ihm als der ideale höfische Minneritter aus. (Möglicherweise ist die Darstellung auch religiös zu verstehen und Amor tatsächlich der von Noupatris verehrte Gott.)

Im Kampf verkehrt sich dieses positive Bildprogramm freilich ins Gegenteil. Noupatris und Vivianz treten gegeneinander an und verwunden sich gegenseitig tödlich. Dabei wird der letale Lanzenstich, den Noupatris gegen Vivianz führt, aus der Sicht des auf dem Lanzenbanner abgebildeten Gottes geführt:

Amor, der minnen got,
und des bühse und sîn gêr
heten durhvartlichen kêr
in der baniere
durh in genomen schiere,
daz man sie rückeshalp sach,
von's küniges hant, der si dâ stach

Vívâns durh den lîp
 (des manec man und manec wîp
 gewunnen jâmers leide),
 sô daz im'z geweide
 úz der tjoste übern satel hienc. (vv. 25,14ff.)

Amor, der Gott der Liebe/ und seine Salbenbüchse und sein Wurfspeer/ waren/ auf dem
 Banner/ durch ihn hindurchgefahren,/ daß man sie am Rücken sah,/ getrieben von der Hand
 des Königs, der sie/ Vivianz durch den Leib gestochen hatte/ (was vielen Männern, vielen
 Frauen/ Leid und Jammer brachte),/ so, daß ihm die Därme/ vom Speerstoß über den Sattel
 hingen. (Übers. J. Heinzle)

Der Gott Amor, dessen goldener Pfeil beständige Liebe bewirken und dessen Salbe ihn als
 Heilbringer ausweisen soll, reißt dem Christenritter Vivianz die Gedärme aus dem Leib.
 (Vivianz packt sie übrigens zusammen und kämpft weiter, bis er schließlich durch Halzebier
 den Tod findet; 46,24ff.) Das Bildprogramm verliert hiermit seinen positiven Zeichenwert, es
 ist nur mehr als Paradox lesbar, es stiftet nicht Sinn, sondern Unsinn. Ein Paradoxon
 formuliert auch der Erzählerkommentar zum Tod des Noupatris selbst: „durh minne unminne
 in ufez gras / valt“. „Der Liebe wegen fällt ihn die Unliebe zu Boden“ (27,26f.).
 Diese paradoxe Darstellung der Ereignisse zählt wesentlich zur Poetik des Erzählers, der der
 ‘Willehalm’ folgt. Der Roman verlässt die Sicherheit der Wertung, wie sie seine
 Gattungstradition und konkret das ‘Rolandslied’ als sein deutscher Vorgängertext kennen:
 Dort ergeben die Ereignisse, dort ergibt der Kampfestod der Christen einen Sinn, weil sich die
 erzählte Welt in böse Heiden und gute Christen aufteilt. Dort sind es auch nur die
 „Heidenhunde“, die an den Christen Mord und Verrat üben.
 Einschränkend müssen wir freilich festhalten, dass auch der ‘Willehalm’ die entsprechenden
 Ideologeme der Kreuzzugsliteratur kennt: Der Weg der getöteten Christenkämpfer führt direkt
 ins Himmelreich. Dies zeigt zumal die Schilderung von Vivianz’ Tod: Er erhält im Sterben
 durch Willehalm die Absolution und die Hostie, sein Leichnam verströmt einen wundersam-
 heiligen Duft. Das Geruchswunder zählt dabei zu den Motiven des Märtyrertodes. Für die
 gefallenen Muslims führt hingegen auch bei Wolfram der Weg geradewegs in die Hölle. In
 diesen Momenten schlägt die gängige christliche Ideologie im Allgemeinen und die der
 Gattung, der *chanson de geste*, im Besonderen auch im ‘Willehalm’ durch. Allerdings
 antwortet der Erzähler auf den Tod der Heidenritter nicht wie Konrad im ‘Rolandslied’ mit

Sarkasmus, sondern mit Klage: „Der Gedanke erfüllt mich mit Schmerz, dass sie ihrer Verehrung für den Gott Tervigant wegen zur Hölle bestimmt sein sollen.“ (20,10ff.) Es ist also nicht grundsätzlich die falsche oder feindliche Einstellung oder die Bösartigkeit der Heiden, die die Tragödie verursacht. Vielmehr ist es der fatale Mechanismus des Krieges, genauer des Glaubenskrieges. Er macht auch vor der Hauptfigur nicht halt, wie sich vor allem an Willehalm's Kämpfen mit Arofel und Tesereiz zeigt. Arofel von Persien ist Gyburgs Onkel. Er tritt gegen Ende der ersten Schlacht dem fliehenden Willehalm entgegen und wird von diesem besiegt. Er will sich ergeben und bietet dem Sieger seine sämtlichen Schätze. Das ist genau die Situation, in der der höfische Roman ein anderes, „billigeres“ Ende des Kampfes brächte, wie Wolfram das formuliert hat. Hier aber erschlägt Willehalm den wehrlosen, um für Vivianz Rache zu nehmen (80,6ff.). Willehalm zieht sich Arofels Rüstung über und nimmt sich sein Pferd und kann so seinen Verfolgern entkommen. Er wird seine Tat später bedauern. Danach trifft Willehalm auf Tesereiz (86,1ff.), der ihm ein ehrenhaftes Angebot zur Versöhnung stellt, das Willehalm freilich nicht annehmen kann: Er soll sich zu den heidnischen Göttern bekehren, dürfe aber Gyburg als seine Frau behalten. Tesereiz erweist sich hier als höfischer Minneritter par excellence. Aus der Sicht seines religiös grundierten Minneethos bringt er Willehalm für die Entführung Gyburgs nicht Verachtung, sondern Anerkennung entgegen. Als er schließlich durch Willehalm fällt, spricht der Erzähler analog wie bei den christlichen Märtyrerrittern von einem hypothetischen Geruchswunder: Der Ort, an dem Tesereiz, der blühende Stamm der Liebe fiel, sollte sich mit Zucker überziehen und die Süße dieses Minneritters könnte den Bienen Nahrung spenden. Das hyperbolische Bild mag für den extravaganten Erzählstil stehen. In erster Linie dokumentiert es wiederum die rein kulturelle und höfisch-ritterliche Gleichstellung zwischen Muslimen und Christen, die Wolfram vornimmt. Die kulturelle Gleichwertigkeit beider Seiten lässt den Krieg insgesamt paradox erscheinen. Dass es kein Einverständnis geben kann, erklärt sich aus dem übergeordneten religiösen Konflikt, der das kulturelle Ideal, in dem sich die Gegner eigentlich finden müssten und das utopischerweise zur Versöhnung führen müsste, desavouiert. Der ‘Willehalm’ handelt somit gerade nicht von einem „clash of civilizations“, sondern von einem „clash of theologies“.

2. Liebe und Religion

Wir können dies noch etwas genauer herausarbeiten, wenn wir kurz nach dem Verhältnis von Liebe und Religion im ‘Willehalm’ fragen. Minnedienst, ritterlicher Kampf zu Ehren ihrer

Minneherrinnen ist die zentrale Motivation für die muslimischen Ritter. Wir fassen hier wiederum das kulturelle, mithin auch das literarische Ideal. Zumal die Artusritter kämpfen ja zu Ehren ihrer Damen. Frauendienst ist neben Gottesdienst auch Kampfmotivation für die Christen, die sich Willehalm zufolge sowohl den Lohn der Damen als auch den Gottes als Preis für ihren Kampfeinsatz erwarten dürfen. Überwiegt bei den Christen die zweite, die religiöse Motivation, so bei den Heiden die weltlich-kulturelle. Zugleich gesteht ihnen Wolfram freilich auch ein durchaus ernsthaftes religiöses Motiv zu. Auch die Heiden treten natürlich nicht nur des Minnedienstes wegen, sondern auch im Namen ihrer Götter zum Kampf an. Dabei werden zwar natürlich ihre Götter als Götzen abqualifiziert, den Kämpfern selbst aber ein echtes und anerkennenswertes religiöses Empfinden nicht abgesprochen, wie insbesondere an der Gestalt von Tesereiz, der Willehalm bekehren will, zu sehen ist. Im Falle von Terramer, dem heidnischen Heerführer und Vater Gyburgs ist die „Gleichstellung“ von christlichem und muslimischen Anspruch auch auf juristischer Ebene tendenziell angedeutet. Terramer sieht sich nicht nur als Gyburgs Vater im Recht, die Tochter dem Entführer wieder abzukämpfen, sondern beansprucht zugleich die Krone über das Heilige römische Reich. Er sieht sich als Nachfahre des Pompeius, der widerrechtlich von Caesar um sein römisches Erbe gebracht worden sei (338,20ff.). Er wolle daher von Orange weiter nach Rom ziehen, um das alte Unrecht zu sühnen. (Das Motiv ist aus dem ‘Rolandslied’ weiter entwickelt, wo der heidnische Großkönig Karl besiegen und weiter nach Aachen ziehen will, allerdings ohne „erbrechtliche“ Legitimation). Das ist zugleich natürlich eine gefährliche Drohung gegen den Bestand des Christentums selbst und umso berechtigter erscheint andererseits wiederum der Kampf gegen diesen Anspruch mit allen Mitteln. Die Konstellation des Konflikts erweist sich nicht kulturell, aber theologisch wie imperial als unlösbar.

Der Kampf um Orange ist in seiner Grundmotivation ein Kampf um die von Willehalm entführte Gyburg, also ein Minne-Krieg. Gyburg selbst ist Willehalm aus Liebe zu diesem und aus Liebe zu Christus gefolgt, sie hat sich Willehalms und Christi wegen taufen lassen. Das christliche Heer und Willehalm kämpfen einerseits um Gyburg als um die Landesherrin und um die geliebte Gattin, andererseits kämpfen sie auch für die getaufte Seele. Wir erkennen die komplexe Verflechtung kultureller, weltlicher und religiöser Aspekte, die den Konflikt kulminieren lässt und ihm zugleich eine christlich-allegorische Dimension zuweist. Insofern Willehalm nicht nur um Orange und Gyburg als seine Gattin, sondern auch um Gyburg als getaufte Christin kämpft, kämpft er gewissermaßen als Stellvertreter Christi um die christliche Seele, die die Heiden wiederum den Götzen und damit dem Teufel zurückführen wollen. Wir erkennen in dieser überhöhten Dimension der Auseinandersetzung

schließlich auch die Grenze, über die Wolfram bei aller Problematisierung des Kampfes und der Kampfhaltung nicht hinaus kann. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht auch Willehalms zornige Rede gegen Christus nach der zweiten siegreichen Schlacht, angesichts des Verlustes von Rennewart: Sein, Willehalms Verlust, sei auch ein Verlust Christi. Dies nicht zuletzt deshalb, weil Rennewart noch nicht getauft ist und damit für das Himmelreich verloren wäre, wäre er tot.

Alles in allem zeigt sich auch auf der Ebene von Liebe und Religion eine gewisse Gleichwertigkeit der Ansprüche oder wenigstens des Ethos. Die zentrale Frage stellt sich damit abermals folgendermaßen: Mit welchem Recht schlagen sich hier Ritter gegenseitig tot, die denselben kulturellen Ideal folgen, und – schärfer noch – dürfen Christen ihre Gegner so niedermetzeln, wie es hier geschieht, zumal auch diese Gegner Geschöpfe Gottes sind?

Damit sind wir schließlich bei der Königsfrage des ‘Willehalm’. Und angesichts von Kreuzzugsideologie und Gattungstradition besteht die eigentliche Leistung des Textes nicht darin, eine Antwort zu formulieren – das kann er nicht –, sondern diese Frage überhaupt gestellt zu haben.

3. Gyburgs Schonungsbitte und Verwandtschaft

Das Problem kulminiert in der sogenannten Schonungsbitte, die Gyburg in ihrer Rede vor der zweiten Schlacht von Alischanz ausspricht. Sie zählt zu den berühmtesten und umstrittensten Stellen des Romans.

Der Kontext ist Folgender: Am Morgen nach der Ankunft des Entzatzheeres wird eine Fürstenversammlung abgehalten, die den Angriff auf die Heiden beschließt. Nach den Kampfreden mehrerer Fürsten und nachdem alle das Kreuz genommen, sich also als Kreuzritter, als milites Christiani gekennzeichnet haben, ergreift als letztes Gyburg das Wort. Ihre Stimme hat umso mehr Gewicht, als sie ihre Meinung demütig als den Rat einer unwissenden Frau ausgibt: *hoeret eines tumben wibes rät*, so heißt es und es folgt eine unerhörte Bitte: *schônet der gotes hantgetât!* – „Schont die, die Gottes Hand erschaffen hat!“ In dem Moment, wo das christliche Heer das Kreuz nimmt, also zur äußersten Geste greift, wirft Gyburg ein, dass auch die Heiden Geschöpfe Gottes sind. Die Botschaft steht quer zur dramaturgischen Situation, die eben dabei ist, ein neues Gemetzel einzuleiten, von Rittertaten zu berichten, die man wiederum nur „mort“ nennen kann. Gyburgs Argumentation ist so theologisch sauber wie unkonventionell: Bis Christi Geburt waren alle Heiden (hier im Sinne

von Nicht-Christen): Der erste Mensch, Adam, war Heide, Elias und Enoch, die Vorkämpfer gegen den Antichrist am Ende der Zeiten, waren Heiden, weiters Noah und Hiob. Und dennoch hat sie Gott nicht verlassen. Die Heiligen Drei Könige, die Christus als erste huldigten, waren Heiden, und auch sie sind deshalb nicht der Verdammnis preisgegeben. Ja, auch das ungeborene Kind einer getauften Mutter sei ein Heide. Gyburgs Rede gipfelt in der Aussage: „*wir wâren doch alle heidnisch ê.*“ „Wir alle waren einmal Heiden.“ Gefordert wird somit eine Solidarisierung mit dem Gegner sozusagen im deplaziertesten Moment – mit einem Gegner, dem die Taufe – noch – verwehrt ist. Der Taufe wird im ‘Willehalm’ eine besondere Rolle zugestanden wird, sie ist das eigentliche Signum des Christen. Hier ist sie nicht als exklusive Auszeichnung aufgefasst, die Anlass zur Abgrenzung gegen die Ungetauften geben soll, sondern als göttlicher Gnadenakt, der die, denen er geschenkt ist, gerade zur Solidarität und nicht zur Aggression gegenüber denen veranlassen soll, denen diese Gnade nicht oder noch nicht zugekommen ist. Die Argumentation beschließen folgenden Verse:

dem saeldehaften tuot vil wê
 ob von dem vater sîniu kint
 hin zer vlust benennet sint:
 er mac sich erbarmen über sie,
 der rehte erbarmekeit truoc ie. (307,26ff.)

Verständnis und Übersetzung dieser Verse sind äußerst schwierig. Wörtlich heißt das: Den, der der Seligkeit teilhaftig ist, schmerzt es sehr, wenn des Vaters wegen die Kinder zur Verdammnis bestimmt sind: Doch er, der zu aller Zeit wahre Barmherzigkeit besessen hat, kann sich ihrer erbarmen.

Ich kann hier nicht genauer in die schwierige Debatte eintreten, stelle aber zwei Deutungen zur Diskussion:

1.) „Den am Heil teilhaftigen Christen schmerzt der Gedanke, dass Gottvater seine Kinder (die Ungetauften) zur Verdammnis bestimmt haben soll. Der barmherzige Gott aber kann sich ihrer erbarmen.“

Das ist die heute mehrheitlich vertretene Auffassung, die die Schwierigkeit in sich birgt, dass damit auch die Muslims nicht nur als Geschöpfe, sondern als Kinder Gottes aufgefasst wären. Das ginge gegen die kirchliche Lehrmeinung, der zufolge nur die Christen Gottes Kinder sind.

2.) „Den Christen – oder auch Christus selbst? – schmerzt der Gedanke, dass ein Kind seines Vaters, d.h. seiner Abstammung wegen (weil es als Heide geboren wird) zur Verdammnis bestimmt ist. So ist es aber gerade nicht, weil sich Gott in seiner Barmherzigkeit auch über die Heiden erbarmen kann“ – indem er sie etwa, wie Gyburg selbst der Gnade der Taufe zuführt. Ich halte diese Lösung für wahrscheinlicher, da sie sich besser auch zur „persönlichen“ Erfahrung der Sprecherin fügt. Gyburg kommt auf diese ihre Situation auch am Ende ihrer Rede zu sprechen. Sie sieht sich von Heiden wie Christen in gleicher Weise gehasst, weil sie Schuld an dem ganzen Desaster sei. Außerdem streicht sie heraus, was sie persönlich für ihre Taufe alles aufgegeben hat: Ihren früheren Mann, Tybald, den sie explizit von aller Schuld freispricht, ihre Kinder und ihren Reichtum. Zuvor erinnert sie die Christenkämpfer noch daran, dass sie bei allem, was ihnen die Heiden angetan haben, bedenken sollen, dass Christus selbst denen vergeben hat, die ihn zu Tode brachten. Daher sollen auch sie im Falle eines Sieges Gnade üben. Angesichts dieser Worte wäre es konsequent, gar nicht zu kämpfen bzw. gut christlich auch die andere Backe hinzuhalten. Das geht natürlich nicht, denn der Kampf im Namen des Christentums ist legitim. Bezeichnenderweise endet Gyburgs Rede daher auch nicht mit einer konkreten Handlungsanweisung, sondern mit den Tränen der Sprecherin. In dieser Szene kulminiert also das Dilemma, auf das sich der Roman einlässt. Die Heiden werden nicht wie im ‚Rolandslied‘ als Hunde, sondern als höfisch-vorbildliche Ritter und als Menschen dargestellt, denen Gottes Barmherzigkeit prinzipiell offen steht. Das untergräbt einerseits den christlichen Anspruch, das Recht fraglos und ohne Anschauung der Mittel an der eigenen Seite zu haben. Andererseits ist der Kampf für die von Willehalm entführte Gyburg eben auch ein Kampf um die neu gewonnene christliche Seele und daher unbedingt legitim. Der ‚Willehalm‘ kann also nicht die Legitimität des Heiligen Kampfes in Frage stellen, wohl aber die des christlichen Furors. Und das ist erstaunlich genug, birgt aber freilich das Problem in sich, dass der Roman keine Lösung des Dilemmas anbieten kann, sondern dieses vielmehr potenziert.

Ein Aspekt ist dafür noch zu erwähnen, nämlich jener der Verwandtschaft zwischen Christen und Heiden. Sie ist nicht nur in dem überhöhten Sinn gegeben, dass beide Gottes Geschöpfe sind, sondern ganz konkret. Der Krieg, von dem der ‚Willehalm‘ handelt, ist auch ein Familienkrieg und Angelpunkt ist hier wiederum die Gestalt Gyburgs, die Verwandte auf beiden Seiten hat, die daher auch auf beiden Seiten Verwandte zu beklagen hat, sich also gewissermaßen in einer lose-lose-Situation befindet. Das Motiv der Verwandtschaft bringt die Problematik auf die dramaturgische Spitze und wir fassen in ihm den klassischen literarischen Kunstgriff der Verdichtung. Familie und Familienkonflikt sind die Keimzellen der Literatur,

wie wir von der griechischen Tragödie wissen. Im ‘Willehalm’ treffen einerseits zwei Welten aufeinander, andererseits ist es nur eine Familie. Das holt den Konflikt aus der abstrakten Ebene der Ideologie auf den Boden unmittelbarer menschlicher Erfahrung herunter und trägt entscheidend zur Wirkung des Textes bei.

Es folgt wie gesagt die zweite Schlacht, die mit einem blutigen Sieg der Christen endet. Ein Kommentar des Erzählers lässt wiederum aufhorchen:

die nie toufes künde
enpfiegen, ist daz sünde,
daz man die sluoc alsam ein vihe,
grôzer sünde ich drumbe gihe:
ez ist gar gotes hantgetât,
zwuo und sibenzec sprâche, die er hât. (450,15-20)

„Ist es Sünde, dass die, die von der Taufe nichts wissen, wie Vieh erschlagen wurden? Eine große Sünde nenne ich das: Denn es ist alles Schöpfung von Gottes Hand, alle zweiusd siebzig Sprachen/Völker, die er hat.“

Das treibt das Problem und die Kritik Gyburgs auf die Spitze. Unmittelbar danach werden freilich die Christen für die Abwehr Terramers gepriesen und wird den Seelen der christlichen Gefallenen das ewige Heil zuerkannt. Und einige Verse zuvor wird das Schlachtfeld von Alischanz als heilig bezeichnet, weil es vom Blut der Märtyrer getränkt ist (420,6ff.). Hier stehen somit die kritische neue Perspektive und die alte ideologische, wie wir sie aus dem ‘Rolandslied’ kennen, unvermittelt nebeneinander.

Wie gesagt, es gibt keine Lösung. Am Ende des Fragments steht die versöhnliche Geste Willehalms, der die gefangenen heidnischen Fürsten und die Leichen der heidnischen Gefallenen an Terramer zurückgibt und ihm ein Angebot zur Versöhnung stellt. Dieses Angebot richtet sich an den höfischen Herrscher, im Namen der höfischen Werte und des höfischen Ethos, das sich in der Auslieferung der Gefangenen manifestiert. Wir fassen hier jene „billigere“ Möglichkeit der Konfliktbereinigung, von der Wolfram zu Beginn des Romans sagt, es gäbe sie hier nicht. Auf ritterlich-kultureller Ebene könnte man sich treffen, nicht verhandelbar ist freilich der Religionskonflikt: Wenn Terramer Willehalms Übertritt zur heidnischen Religion verlangt, dann ist die Aussöhnung unmöglich, so Willehalms Botschaft.

Über die kulturellen Ideale würde man sich finden können, es scheitert am „clash of theologies“. Hätte der ‘Willehalm’ konsequent sein können, so hätte er ein zutiefst skeptischer, religionskritischer Text werden müssen. Dass dieser Schritt fehlt, verhindert genau die selbe religiöse Gewissheit, die in Walthers Anspruch auf Palästina zum Ausdruck kommt. In dieser religiösen Gewissheit treffen sich somit auch die beiden so unterschiedlichen Texte und sie lässt den Kampf der Christen auch im ‘Willehalm’ berechtigt erscheinen.

Was hier im – wohlgemerkt – literarischen Milieu geleistet ist, bleibt dennoch mehr als bloß bemerkenswert. Die neue Perspektive, die Aufwertung der muslimischen Gegner und die Problematisierung des religiös motivierten Kampfes, die sich in Wolframs Text neben die gängige ideologische Tradition der *chanson de geste* stellt, ist dabei ein Ergebnis der Literaturgeschichte: Wolfram selbst hat sie aus seinem höfischen Roman, dem ‘Parzival’ weiterentwickelt. Dort ist in der Gestalt des Baruc, des muslimischen Dienstherren von Parzivals Vater Gahmuret, und in der Gestalt des Feirefiz, des Bruders von Parzival, der Typus des edlen Heiden vorgezeichnet. Dem höfischen Roman entspringen auch die Vorstellung von Minnerittertum und überhaupt das Liebeskonzept und Liebesethos, dem nicht zuletzt auch Gyburg und Willehalm in den beiden erotischen Szenen des Romans huldigen. Der Preis, den der Roman für seine Zweistimmigkeit – hier Problematisierung, dort Kreuzugsideologie – zahlt, ist wie gesagt der, dass es keine glatte Lösung für den Konflikt geben kann. Warum Wolfram den ‘Willehalm’ nicht zu Ende dichten konnte, wissen wir nicht. Es passt freilich zu dem erzählerischen Wagnis, das der Text eingeht, dass er Fragment geblieben ist.

Die Wirkung des Werks sieht Karl Bertau, der in seiner Literaturgeschichte eine der feinsinnigsten Interpretationen des ‘Willehalm’ geboten hat, gerade in der Kontraposition zwischen der aus der Tradition der *chanson de geste* kommenden christlich-ideologischen Perspektive und der innovativen kritischen aus der Tradition des höfischen Romans gegeben (S. 1159f.). Um noch ein Wort zur Rezeption zu verlieren, so zeigt sich in den nachfolgenden Texten, zumal am ‘Rennewart’ Ulrichs von Türheim (um 1245), der die Nachgeschichte des ‘Willehalm’ bietet, und an der ‘Arabel’ Ulrichs von dem Türlin (um 1265), der Vorgeschichte, dass sich die einfachere Sicht wieder durchsetzt. Gerade das Faktum, dass beide, durchaus wieder tendenziösere Werke meist gemeinsam mit dem ‘Willehalm’ überliefert sind, lässt vermuten, dass der kritische Impetus Wolframs von der mittelalterlichen Rezeption nur bedingt wahrgenommen wurde. Die moderne Rezeption hingegen will ihn mitunter überbewerten.

Damit zum Schluss:

Es würde keinen Sinn machen, Walther wegen seines Palästinalieds vor das Gericht einer aufgeklärten Moderne zu zitieren, die ihre eigene ideologische Verblendung nur allzu gerne verkennt. Vielmehr können wir von diesem Text lernen. Von seiner poetischen Gestricktheit her ist er ein Text erster Güte mit einiger Suggestivkraft und mit brisanter Argumentation. Auf der anderen Seite, ist Wolframs 'Willehalm' kein Dokument der Menschlichkeit. Das was hier erzählt wird, liefert eher ein Dokument für die Verzweiflung am Menschen. Fragt man nach dem Wie des Erzählers, so ist zu sehen, dass der Text eben mit zwei Stimmen sprechen muss. Gerade in der Widersprüchlichkeit von Ideologie und Kritik ist nicht argumentative Stringenz, sondern die reflexive Kraft von Literatur zu fassen, die aus der Literatur selbst kommt. Auf ihre Weise sind beide Texte zutiefst mittelalterlich und aktuell zugleich. Sie transzendentieren auf durchaus konträrer Weise den historischen Kontext, in den sie gleichzeitig fest verwurzelt sind. Auf diese Weise sprechen sie zu uns Heutigen in einer Eindringlichkeit wie nur wenige andere mittelalterliche Texte.

Mit dem Hinweis, dass man also beide Texte und Autoren mit Gewinn lesen kann, zum Beispiel in den Weihnachtsferien, und mit einer zweiten modernen Adaption des Palästinalieds, danke ich Ihnen für Ihre Geduld. Was Sie noch hören, stammt von der Gruppe „Qntal“ und ich glaube, dass diese Einspielung in ihrer „astralen“ Lieblichkeit die Verfänglichkeit des Liedes um vieles mehr zum Ausdruck bringt als die lächerlich-dröhnende Version von „In extremo“.

Literaturhinweise **Editionen**

Walther von der Vogelweide, Werke. Band 2: Liedlyrik. Mhd./Nhd. Hg., über. und komm. vom Günther Schweikle, Stuttgart: Reclam, 1998 (RUB 820).

Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mhd. Text, Übersetzung, Kommentar. Hg. von Joachim Heinze. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker 69, Bibliothek der Mittelalters 9).

Allgemeines:

Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, 5. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000 (stw 592).

Alain Finkielkraut. Die Undankbarkeit. Gedanken über unsere Zeit. Aus dem Französischen von Susanne Schaper, Berlin: Ullstein, 2001.

Zum Willehalm:

Karl Bertau, Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. 2 Bde., München: Beck, 1973.

Joachim Bumke, Wolfram von Eschenbach. 6. Aufl., Stuttgart: Metzler, 1991 (Sammlung Metzler 36).

John Greenfield/Lydia Miklautsch, De „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung, Berlin/New York: De Gruyter, 1998 (de Gruyter Studienbuch).

Martin H. Jones/Timothy McFarland (Hgg.), Wolfram's „Willehalm“ Fifteen Essays, Rochester/Woodbridge: Camden House, 2002 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

Anhang

Walther von der Vogelweide: Palästinalied (Text und Übers. nach G. Schweikle)

1

Alrêrst lebe ich mir werde,
sît mîn sündic ouge siht
daz reine lant und ouch die erde,
der man sô vil êren giht.
ez ist geschehen, des ich ie bat:
ich bin kommen an die stat,
dâ got menischlichen trat.

2

Schoeniu lant, rîch unde hêre,
swaz ich der noch hân gesehen,
sô bist dûs ir aller êre.
waz ist wunders hie geschehen!
daz ein magt ein kint gebar,
hêre über aller engel schar,
waz daz niht ein wunder gar?

3

Hie liez er sich reine toufen,
daz der mensche reine sî.
dô liez er sich hier verkoufen,
daz wir eigen wurden frî.
anders waeren wir verlorn.
wol dir, sper, kriuz unde dorn!
wê dir, heiden, daz ist dir zorn!

4

Hinnen vuor der sun ze helle,
von dem grabe dâ er inne lac.
des was der vater ie geselle
und der geist, den nieman mac
sunder scheiden, ez sî ein,
sleht und ebener danne ein zein,
als er Abrahâme erschein.

5

Dô er den tiufel also geschande,
daz nie keiser baz gestreit,
dô vuor er her wider ze lande.
dô huob sich der juden leit:
daz er, herre, ir huote brach
und daz man in sît lebendig sach,
den ir hant sluog unde stach.

6

In daz lant hât er gesprochen
einen angeslîchen tac,
dâ der weise wirt gerochen
und diu witwe klagen mac
und der arme den gewalt,
den man hât mit in gestalt.
wol im dort, der hie vergalt!

7

Kristen, juden und die heiden
jehent, daz diz ir erbe sî.
got müeze ez ze rehte scheiden

Jetzt erst lebe ich würdig,
seit mein sündiges Auge erblickt
das reine Land un auch die Erde,
der man so viel Verehrung entgegenbringt.

Es ist eingetroffen, worum ich stets gebeten habe:
ich bin an die Stätte gekommen,
wo Gott als Mensch gegangen ist.

Schöne Länder, reich und herrlich, -
was ich von solchen bis heute gesehen habe,
so bist Du die Krone von allen.

Was für ein Wunder ist hier geschehen!

Daß eine Jungfrau ein Kind gebar,
erhaben über die ganze Schar der Engel,
war das nicht ein vollkommenes Wunder?

Hier ließ er, der Sündelose, sich taufen,
damit der Mensch sündelos sei.

Dann ließ er sich hier verkaufen,
damit wir Unfreie frei würden.

Sonst wären wir verloren.

Heil Dir, Speer, Kreuz und Dorn!

Weh Dir, Heidenschaft, das ist Dir ein Ärgernis!

Von hier fuhr der Sohn zur Hölle
aus dem Grabe, worin er lag.

Dabei war stets der Vater Beistand
und der Geist, den niemand kann
von ihnen sondern, es soll eines sein,
klar und einheitlicher als ein Lichtstrahl,
so wie er Abraham erschien.

Als er den Teufel so zuschanden gemacht hatte,
wie ihn kein Kaiser besser bekämpft hätte,
da kam er wieder zurück ins Land.

Da hob der Juden Verhängnis an:

Daß er, der Herr, ihre Bewachung durchbrach
und dass man den seither lebend sah,
den ihre Hand geschlagen und durchstochen hatte.

Für das Land hat er angekündigt
einen schrecklichen Gerichtstag,
an dem die Waise gerächt werden wird
und die Witwe Klage erheben kann
– und der Arme – gegen die Gewalt,
die man ihnen angetan hat.
Wohl dem dort, der hier gesühnt hat!

Christen, Juden und die Heiden
behaupten, dass dies ihr Erbe sei.
Gott möge es rechtens entscheiden

durch die sîne namen drî.
 al diu werlt, diu strîtet her:
 wir sîn an der rehten ger.
 reht ist, daz er uns gewer!

um seiner drei Wesenheiten willen.
 Die ganze Welt, die liegt hierüber im Streit:
 Wir haben einen berechtigten Anspruch.
 Recht ist, dass er es uns zuspricht!

Hinweise zur Aussprache: mit „^“ markierte Vokale sind lang auszusprechen, alle anderen kurz. „iu“ ist langes „ü“, „ae“ und „oe“ sind langes „ä“ bzw. „ö“, alle anderen Diphthonge spricht man so, wie sie geschrieben sind („ie“, „uo“ wie im bairischen Dialekt), „ei“ und „ou“ können wie das nhd. „ei“ und „au“ ausgesprochen werden. Auslautendes e vor Vokal wird ausgelassen.