

VOLKER SCHUPP

Monumentum aere perennius?

Vom Fortleben mittelhochdeutscher Dichtung

Monumentum aere perennius?*

Vom Fortleben mittelhochdeutscher Dichtung

Mit dem Schlußlied des dritten Buches seiner *Carmina* schlägt Horaz, nochmals das asklepiadeische Versmaß des Widmungsgedichtes für das erste Buch aufgreifend, ein für seine und die spätere Zeit unerhörtes Thema an:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis

annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaque pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium

scandet cum tacita virgine pontifex:
dicar, qua violens obstrepat Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos, sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Ein Denkmal hab ich aufgerichtet, unvergänglicher als Erz
und höher ragend als königliche Pyramiden,
das der Regen nicht zerfrißt, der Nordsturm
nicht zerstört, auch nicht die endlose Reihe

der Jahre noch auch die fliehende Zeit.
Nicht völlig werd ich sterben; und ein gut Teil meiner selbst
wird der Tod nicht erfassen; ja verjüngt im Preis der Nachwelt
werd ich wachsen fort und fort, solange noch zum Capitol

der Priester mit der schweigenden Jungfrau steigt;
man wird mich rühmen, wo der wilde Aufidus dahinrauscht
und wo in wasserarmem Lande Daunus einst über Bauernstämme
herrschte, darum daß ich, aus niederen Verhältnissen kommend,

als erster fähig war, äolischen Gesang in Weisen aus Italien
zu übertragen. Sei stolz, Melpomene!
Du hast es dir verdient. Und winde willig
um mein Haupt den Lorbeer des Apoll von Delphi!

(Übersetzung nach Will Richter)

Aus der kühnen Hyperbel, daß seine Dichtung dauernder sei als Erz, hat die Vergiftung unserer Umwelt inzwischen eine Banalität gemacht. Daß geistige Werke den Sturm und Regen unter Umständen besser überdauern als das Monument aus Erz, wundert uns nicht mehr. Aber hat nicht auch die Antike erfahren, daß es nichts Beständiges unter der Sonne gibt? Was verleiht Horaz seine Zuversicht, der *fuga temporum* trotzen zu können und so nicht ganz zu sterben (*non omnis moriar!*)?

Er hat als erster ein äolisches Lied, d. h. die lyrische Form der großen griechischen Dichter Alkaios, Sappho, Pindar in Italien eingeführt. Das ist ein Argument, das zwar als Faktum der Literaturgeschichte von Belang ist, aber in unseren Augen noch nicht den Eintritt in den Kreis der Unsterblichen gewährleistet. Was tangiert es das eigentliche Leben der Literatur, wer in einer Sache der erste war? Hatte Horaz nicht selbst etwa seinen Vorgänger in der Satire in den Schatten gestellt? An ein Überleben als Blatt, das im Buch der römischen Literaturgeschichte trockengepreßt ist, hat er wohl nicht gedacht.

* Vortrag, gehalten am 26. 10. 1983 bei der Übernahme des Rektorates der Albert-Ludwigs-Universität und wiederholt an der Partner-Universität Innsbruck am 20. 1. 1984.

Und dennoch hat Horaz mit seinem zuversichtlichen Glauben an eine literarisch lebendige Zukunft recht behalten! Trotz der angeblichen Enttäuschung über den schwachen Erfolg der Odenbücher dauerte sein literarisches Leben länger als das römische Weltreich. Als dieses schon der Geschichte angehörte, widmete man Horaz 527 noch eine Ausgabe, und das frühe Christentum wußte seine Spruchweisheit und Versformen zu schätzen, wenn es nicht gerade die rigoristische Frage des Hieronymus verschärft stellte, welche Bedeutung denn Horaz im Vergleich mit dem Psalter zukomme. Wenn auch mit geringerer Wirkung als sein Landsmann Vergil, hat sein Werk den Weg in das Mittelalter gefunden, innerhalb dessen man ja neben einer *aetas Vergiliana* und *Ovidiana* für das 10./11. Jahrhundert von einer *aetas Horatiana* spricht. Sein Einfluß geht dann zurück, wird erst durch Petrarca wiederbelebt und hat sich von da an trotz aller Rückschläge und negativen Äußerungen, wie etwa Goethes, in der europäischen Literatur vor der Moderne immer mehr verfestigt.

Die mittelalterliche Literatur kennt solchen Anspruch auf Dauer nicht. Es ist fast bezeichnend, daß erst Conrad Celtis im 16. Jahrhundert und dann noch unter ausdrücklicher Berufung auf unser Horazgedicht den Wunsch äußert, seine Lieder möchten in Deutschland so dauern wie die des Horaz in Italien (epod. 12). Celtis dichtet lateinisch, und das lateinische Register hat auch im Mittelalter einige Äußerungen zugelassen, die man auf deutsch so nicht getan hätte. Manch einer der mittelalterlichen Autoren, vor allem in der deutschen Volkssprache, neigte eher dazu, seinen Namen zu verschweigen, weil ihn die Leute sonst hätten zeihen können, er habe sich *durch ruom* genannt. Das Selbstbewußtsein des durchschnittlichen mittelalterlichen Dichters ist eher unterentwickelt; er kann sogar in einer, wenn auch »affektierten Bescheidenheit« so weit gehen, seine dichterische Unfähigkeit und geistige Unzulänglichkeit ausdrücklich zugeben.

Auch er sucht natürlich die Dauer über das eigene kurze Leben hinaus, sie aber liegt in der *memoria*, dem Gebetsgedenken der christlichen Mitbrüder begründet. Als Lohn für seine Arbeit verlangt er vom Hörer oder Leser

daz er im bittende wese
der sele heiles hin ze gote.

(Hartmann, Der Arme Heinrich, V. 24 f.)

– und dieses Streben nach der *memoria* kann wie hier im »Armen Heinrich« des Hartmann von Aue, aber braucht nicht unbedingt mit dem dichterischen Werk verbunden zu werden.

Und doch haben manche mittelalterliche Autoren nicht so sehr in den Memorialbüchern als in ihren Werken ihr *medium aevum* überlebt. Ohne daß man die poetische Halbwertszeit genau angeben könnte, gibt es doch nach unserem heutigen allgemeinen Verständnis einige mittelhochdeutsche Werke, die so etwas wie mittelalterliche Klassiker geworden sind. Gehört also eine überdauernde Qualität zu ihrem oder überhaupt zum Wesen von großen Kunstwerken? Und warum ist dies so? Die Rezeptionsforschung könnte durch das Aufweis der »Horizontverschmelzung« – das ist ein von Hans-Georg Gadamer geprägter Terminus – angeben, inwiefern unsere und die literarischen Vorstellungen des 13. Jahrhunderts übereinstimmen oder auch differieren. Es scheint aber, daß solche Feststellungen unsere Frage kaum annähernd beantworten würden. Die Literaturwissenschaft hat weitgehend die überzeitliche Qualität von Kunstwerken als selbstverständlich angesehen. Es bedurfte eines Ansatzes von außerhalb, um »das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion zur künstlerischen« zu bemerken. Karl Marx räsionierte 1857 in einem inzwischen berühmt gewordenen Fragment über »das Verhältnis der griechischen Kunst . . . zur Gegenwart«. Die

Mythologie, das Arsenal und der Boden der griechischen Kunst, die in der Einbildung die Naturkräfte beherrscht, mußte mit der wirklichen Herrschaft über diese verschwinden. Und was dann? »Was wird aus der Fama neben Printing-house Square? ... Von einer anderen Seite: Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? ... Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf? ... Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.«

Die Antwort, die Marx gab, der Hinweis auf den Reiz der Kindheit der Menschheit, der auch »unzertrennlich damit (zusammenhänge), daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie (sc. die alte Kunst) entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren könnten«, diese Antwort der Nostalgie wurde weithin als unbefriedigend empfunden. Karel Košík, der diese Gedanken denn auch unter Hinweis auf den fragmentarischen Charakter der Marxschen Äußerung fortgesetzt hat, erkennt im Wirken der Zeit einen konstitutiven Bestandteil des Werkes selbst. Historische Entwicklungsstufen werden als Bestandteile des menschlichen Bewußtseins zu überhistorischen Elementen der Menschheitsstruktur. Das menschliche Gedächtnis hebt die Vergangenheit dialektisch auf; die menschliche Praxis belebt Momente der Vergangenheit durch Integration. Es kommt zu einer Totalisierung, die bei Košík der modernen Kultur des 20. Jahrhunderts zu-, dem Mittelalter dagegen abgesprochen wird.

Hier ist manches fragwürdig oder so philosophisch-allgemein, daß es den tatsächlichen Verhältnissen nicht gerecht wird. Die Dialektik erklärt nicht, warum manche Werke untergehen oder wie etwa Renaissance zustande kommen. Vorläufer werden zu unvollkommenen Versuchen degradiert, und die eigene Zeit wird verabsolutiert.

Es scheint so vor einem theoretischen Ansatz ein historisch-empirischer geboten, der von der Frage ausgeht, wie es denn gekommen ist, daß Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und das Nibelungenlied noch heute zu den Werken der älteren Literatur gehören, von denen eine breitere Öffentlichkeit eine einigermaßen genaue Vorstellung besitzt. Nicht alle möglichen Antworten können natürlich hier erörtert werden. Auch über den Kanon kann man streiten; da er keine normativ-ausschließende Wirkung besitzt, verzichte ich hier auf weitere Erörterungen. Ein frühes, mehr nebenher gesprochenes Zeugnis – und gerade solche Zeugnisse verraten ja die noch nicht reflektierten Wertungen – belegt seine Existenz schon im frühen 19. Jahrhundert. Als Ludwig Uhland, dem wir die erste Biographie Walthers verdanken (1822), sich die Frage stellte, warum dieser »mit seinem eigensten Leben in unsre Zeit herübergetreten« ist, während andere im Halbdunkel der Überlieferung blieben, schrieb er den Satz: »Er hat nicht seine Persönlichkeit in der alten Heldensage des deutschen Volkes untergehen lassen [im Gegensatz zum anonymen Dichter des Nibelungenliedes, den Uhland hier meint] noch hat er seine Kunst den Ritter- und Zaubermärchen vom heiligen Gral, von der Tafelrunde u. s. w. zugewendet [also wie Wolfram von Eschenbach], sondern er hat die Gegenwart ergriffen.«

In diesem Kanon scheint auch bemerkenswert, daß die beiden namentlich bekannten Autoren Walther und Wolfram zwar kein horazisches Selbstbewußtsein besitzen, aber doch insofern aus der mittelalterlichen Reihe heraustreten, als Wolfram seine Selbstachtung einerseits im Rittertum findet – *schildes ambet ist mîn art* (P. 115, 11) –, er andererseits aber auch stolz auf seine Kunst hinweist:

ich bin Wolfram von Eschenbach,
unt kan ein teil mit sange (P. 114, 12 f.).

Und der Berufssänger Walther wertet sich, allerdings in einer in ihrer Authentizität umstrittenen Strophe (L. 18, 1), im Verhältnis zu seiner Konkurrenz wie der Weizen zur Spreu, wie der Mond zum arsch. Das andere Problem, das hier aufgeworfen ist, schien Uhland schon die Lösung zu sein; aber wie kann ein Dichter, der *seine* Gegenwart ergriffen hat, der also gar nicht darauf aus war, das Bleibende zu stiften, wie kann gerade dieser in »*unsre* Zeit herübertreten?«

Ich gebe Ihnen ein Beispiel. Das bekannteste Lied, mit dem Walther »seine Gegenwart ergriffen« hat, der Reichston (*Ich saz uf eime steine*), ist ein politisches Lied mit einer klar formulierten Intention:

Philippe setze en weisen uf, und heiz si treten hinder sich!

Philipp von Schwaben soll deutscher König werden; die Konkurrenten und Gegner sollen zurückweichen. Eine solche Aussage besitzt politische Aktualität nur so lange, als das Ziel nicht erreicht oder bis es völlig verfehlt ist. Für diese Strophe sind das nach der *communis opinio* zwei, höchstens aber drei Monate im Sommer des Jahres 1198, denn am 9. September ist Philipp von Schwaben gekrönt worden. Zitate bei anderen Autoren belehren uns aber, daß der Ton noch am Ende des 13. Jahrhunderts gesungen worden sein muß, und mit Uhland beginnt die Erfolgskurve gerade dieser politischen Komponente Walthers bis zum heutigen Tag anhaltend zu steigen, so daß Walther der berühmteste Dichter des deutschen Mittelalters geworden ist. Die Frage nach den Ursachen, auch wenn sie nur teilweise beantwortet werden kann, ist also berechtigt.

In nenne nun im Hinblick auf dieses Problem einige Stationen im Nachleben der drei Werke. Eine einigermaßen vollständige Rezeptions- oder Wirkungsgeschichte ist weder beabsichtigt noch möglich. Dabei gilt es Abschied zu nehmen von der Vorstellung, die mittelalterliche Literatur sei erst in einem einzigen Kraftakt in der Romantik wiederentdeckt worden. Diese Vorstellung gilt nur partiell, für einzelne Werke. Es ist richtiger, von einer »Interessen- und Kenntnissteigerung« (Harms) zu sprechen, denn es gab neben vergessenen durchaus Werke, die kontinuierlich gelesen werden konnten, wie etwa Freidanks »Bescheidenheit«, das ritterliche Lehrgedicht »Der Winsbecke« oder die deutsch-lateinische Hohelied-Dichtung des Williram von Ebersberg aus dem 11. Jahrhundert. Wiederentdeckungen oder Steigerungen der Bekanntheit heben sich also von einer solchen Folie ab.

Walther von der Vogelweide

Walther von der Vogelweide gehört zu den Autoren, von denen das spätere Mittelalter und die frühe Neuzeit keine reale Kenntnis gehabt haben, wenn er auch als Figur durch die Mythisierung im »Sängerkrieg auf der Wartburg« und als Name in der Ahnengalerie der sogenannten Alten Meister bei den Meistersingern weiterlebte. Einige Strophen wurden im 17. Jahrhundert als Belege für Rechtssätze veröffentlicht, und Opitz hat später gerade diese Texte benutzt, um nachzuweisen, daß es vor seiner eigenen Zeit schon einmal eine selbständige deutsche Literatur gegeben hat. Zu einer weiteren Kenntnis konnte man erst kommen, nachdem Johann Jakob Bodmer 1748 seine »Proben der alten schwäbischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts, Aus der Manessischen Sammlung« und zehn Jahre später dann die ganze Handschrift abgedruckt hatte. Das 18. Jahrhundert erblickte in den Minnesängern die Vorläufer der Anakreontiker; auch Gleim selbst sah das so: »... man findet aber darinn [eben bei Bodmer] einen Walther von der Vogelweide, mit welchem sich behaupten liesse, dass die Zeiten der soge-

nannten Minnesinger einen Anakreon . . . schon gehabt hätten . . .« Walther ragt also schon heraus, ist aber allein als Minnesänger im Blickfeld.

Die Wende brachte Uhland. Im programmatischen Methodengegensatz zu Jacob Grimm, der eben das »poetische *Gesamteigentum* in Sage, Bild und Wort« erforschte, suchte er das »Besondere« auf, die Eigentümlichkeit von Zeit und Ort. Erstmals wird ein individuelles Dichterbild aus dem Mittelalter dargestellt. Der Minnesänger Walther tritt denn auch hinter dem politischen und religiösen, eben persönlich engagierten Dichter zurück. Durch zurückhaltende Verneuhochdeutung verstand Uhland, das textreiche Buch einer größeren Öffentlichkeit nahezubringen. Man hat ihm vorgeworfen, sein Waltherbild sei »ein vollendetes Abbild seines eigenen Wesens«; das ist sicher übertrieben, aber er sah, was ihn selber anging, nämlich die Zartheit der Minne, die Vaterlandsliebe und den Liberalismus, und das sind dann die Züge, die in der Folgezeit nacheinander und sich überlappend an Walther hervorgehoben wurden. Das imperiale Denken Walthers mußte den Patrioten des Vormärz gelegen kommen, denen er mit seiner politischen Dichtung eine historisch fundierte Legitimation ihrer eigenen Produktion gewährte, die der ästhetischen Dignität bislang noch entbehrte. Eine Verfälschung trat ein, als nach der Reichsgründung *riche* und Reich, *keiser* und Kaiser, Imperiales und Kleindeutsches oder auch Donaumonarchisches fraglos gleichgesetzt wurden und Walther zum Nationaldichter avancierte. So bedurfte es nur eines kleinen Schrittes, und er war auch als anti-ultramontaner Kronzeuge im Kulturkampf parat, Luther ist sein nächster Bundesgenosse. Und die Gegenseite versuchte nicht etwa, die geschichtliche Kluft sichtbar zu machen, der Vereinnahmung vorzubeugen, sie nimmt sie hin – die Vereinnahmung ist also bona fide geschehen! – und greift zur ihrer Verteidigung Walthers Charakterfestigkeit an. So wird sein Kaiserwechsel, bei Uhland noch problemlos, jetzt zur Treulosigkeit und Unbeständigkeit des Charakters stilisiert. Aber über allem Gezänke bleibt positiv und negativ bis nach dem 2. Weltkrieg die nationalistische Seite bestehen. Walther ist nun einmal – seit Hoffmann von Fallersleben – der Dichter des »Deutschlandliedes«, als das sein Preislied (*Ir sult sprechen willekomen*) mißverstanden wurde.

Die zum Negativen tendierenden Züge erschienen dann plötzlich in einem positiven Licht, als Peter Rühmkorf den Dichter als notwendiges Produkt einer mittelalterlichen Wegwerfsociety erkannte, der eben die Genialität hatte, seine eigene Minderwertigkeit mit der allgemeinen politischen Zerrüttung zu verbinden (eine Erkenntnis, die auch schon Uhland formuliert hatte). Walther wurde Opfer und Exponent der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Weitere Akzentuierungen Walthers, wie der für die Schulen brauchbare »Dichter als Erzieher« oder der Gartenlauben-Walther mit den kleinen Vögelein, eine Art grüner Hl. Franziskus, seien hier übergangen. Auch sie spielen eine kaum zu unterschätzende Rolle bei der Verbreitung Waltherscher Strophen im 19. Jahrhundert. (Ich erlaube mir noch einen etwas verwunderten Blick auf die Beurteilungskompetenz meiner Wissenschaft, die den seit Uhland ins zweite Glied geratenen Minnesänger Walther nicht durch bessere Bewertungskriterien, sondern mit dem Rückenwind der öffentlichen Geltung der politischen Lieder über die Minnesänger Reinmar und Heinrich von Morungen stellte – ohne daß das Ergebnis hiermit bestritten sein soll.)

Wolfram von Eschenbach war der verbreitetste deutsche Erzähler des Mittelalters; man schätzt, daß zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert 600–700 Parzival-Handschriften existiert haben. Wer etwas auf sich hielt, ließ auch durchblicken, daß er ihn kannte. Dabei war der ›Parzival‹ von Anfang an nicht unumstritten; schon Wolfram berichtet im ›Willehalm‹, vermutlich im Blick auf Gottfried von Straßburg, es habe Leute gegeben, die ihn schmähten. Das Mittelalter war wohl von der Fülle an abenteuerlichsten Geschichten und von der überquellenden Phantasie fasziniert. Das ist den ihn kritisierenden Äußerungen zu entnehmen. Vereinzelt ist er auch das edle Vorbild für die Jugend und den Adel. Diese letzte Wertung findet sich noch bei Luthers Schüler Johannes Agricola, bevor vom 16. Jahrhundert bis zu Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung im 18. Jahrhundert eine Kenntnislücke von zweihundert Jahren klafft. Noch im 15. Jahrhundert war der ›Parzival‹ so beliebt, daß der Straßburger Drucker Mentelin 1477 eine Ausgabe riskierte. 1784 aber meinte der von Bodmer angeregte Christoph Heinrich Myller, mittelhochdeutsche Gedichte, unter ihnen den ›Parzival‹, vor dem Untergang retten zu müssen. Seine Motivation besteht vor allem darin, vaterländische Geschichten zu erhalten, in denen eine vorbildhafte Sprache überliefert war, die die gegenwärtige an Kürze, Klang und Ausdruck übertreffe. Seine Sammlung enthält ein Dutzend mittelhochdeutscher Werke. Von den Einzelwidmungen galt die des ›Parzival‹ dem Markgrafen Carl Friedrich von Baden und Hochburg; das ganze Sammelwerk ist Friedrich dem Großen gewidmet, dessen Antwort immer wieder als Kuriosität für das Unverständnis des französisch verbildeten Königs zitiert wird, die man aber auch unter dem Gesichtspunkt der Sprachbarriere und der klassizistisch-aufklärerischen Gegenposition gegen eine Sprachreform auf der Basis des Mittelhochdeutschen sehen muß. Allzutief wird sich der König ja nicht hineingelesen haben; seine Antwort auf die Widmung lautet:

»Hochgelehrter, Lieber, Getreuer, Ihr urtheilet viel zu vorthailhaft von denen Gedichten, aus dem 12., 13. und 14. Seculo, deren Druck Ihr befördert habet, und zur Bereicherung der Teutschen Sprache so brauchbar haltet. Meiner Einsicht nach, sind solche, nicht einen Schuß Pulver, werth; und verdienen nicht aus dem Staube der Vergessenheit, gezogen zu werden. In meiner Büchersammlung wenigstens würde ich dergleichen elendes Zeug nicht dulden, sondern heraus-schmeißen. Das mir davon eingesandte Exemplar mag daher sein Schicksal in der dortigen großen Bibliothek abwarten. Viele Nachfragen verspricht aber demselben nicht Euer sonst gnädiger König Friedrich. Potsdam, den 22. Februar 1784.« Die Prognose war richtig, denn die moderne Wolfram-Forschung beginnt erst 1819 mit einem Vortrag Karl Lachmanns und die nichtwissenschaftliche Rezeption im selben Jahr mit Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Erzählung ›Der Kampf der Sänger‹. Sie geht zurück auf den ›Wartburgkrieg‹, in dem sich das einzige schärfer umrissene Wolfram-Bild aus dem Mittelalter findet. Wolfram ist hier der Idealtypus des literarischen Laien, dessen Meisterschaft nicht in gelehrtem Wissen, sondern in göttlichem Charisma begründet ist. Seine Antipoden sind der Poeta doctus Klingsor und Heinrich von Ofterdingen. Die Wolfram-Rezeption ist also Teil der das 19. Jahrhundert prägenden Künstlerproblematik, die die Figuren einer neuzeitlichen, aus der jeweiligen künstlerischen Tendenz resultierenden Wertung unterzieht. Abgesehen von Hoffmann, wo Wolfram die Einheit von Kunst und Leben vertritt, ist das Wolfram-Bild reduziert, so in Scheffels ›Frau Aventiure‹, wo er als Bearbeiter das Lied bringt, »das ihm die fremde Zunge singt«, in Friedrich Lienhards Drama ›Heinrich von Ofterdingen‹ und tenden-

ziell wohl in Richard Wagners ›Tannhäuser‹. Wolfram stellt sich in diesen Werken, so muß man pauschalierend sagen, dar als an eine restaurative Gesellschaft angepaßter Künstler, als Repräsentant des an französischen Vorbildern orientierten Artusromans, als nicht schreibfähiger, sondern bloß diktierender Literat, der einer feudalen Oberschicht angehört. Sein Antipode bei Lienhard, Heinrich von Ofterdingen, gilt auch als Autor des Nibelungenliedes, und das Volksepos hat allemal den Vorzug vor dem Kunstepos. Da die leicht lesbare Parzival-Übersetzung von Karl Simrock erst 1842 erschien, kann man davon ausgehen, daß das negative Wolfram-Bild die Rezeption des ›Parzival‹ zunächst behindert hat. Das ist noch bei Richard Wagner der Fall, denn er macht keinen Hehl daraus, daß er Wolfram für eine »durchaus unreife Erscheinung«, für einen »oberflächlich Tief-sinnigen« hält, der für seinen Gegenstand nur die schlechten französischen Ritterromane hernahm und ihnen »nachschatzte wie ein Stahr«. Welcher Art das Fortleben des ›Parzival‹ unter diesen Auspizien gewesen ist, lehrt so ein exemplarischer Blick auf die Rolle Richard Wagners.

Ursprünglich sollte Parzival im 3. Akt des ›Tristan‹ als Pilger an Tristans Sterbettreten. Dem bis zum Tode Liebesleidenden wäre dann der bis zur Erlösung Mitleidende gegenübergestanden. Als dann der Entschluß zum eigenen Parzivaldrama fiel, war es klar, daß dies kein Drama »so à la Wolfram« sein konnte, der ja »von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden« hatte. – »Ich stimme fast jetzt Friedrich dem Großen bei« – so Wagner in seinem Brief an Mathilde Wesendonk 1859. Wagner wollte zum ursprünglichen Gehalt der Gralsgeschichte durchstoßen. Sein Held war damit Amfortas, der, von der tödlichen Speerwunde gequält, nur vom Gral am Leben erhalten wurde. Er hat keine andere Sehnsucht als zu sterben, und es verlangt ihn immer wieder nach dem Anblick des Grals, zu dessen Hüter er bestellt ist, der aber eben den Tod verhindert. Da der Gral nicht wie bei Wolfram ein Stein, sondern die Abendmahlsschale ist, in der Josef von Arimathia Christi Blut aus der Seitenwunde aufgefangen hat, wird auch die Lanze, die bei Wolfram die Wunde kühlt, zur Hl. Lanze des Longinus, und notgedrungen stellt sich so die Analogie Amfortas – Christus ein. Die zentrale Mitleidsfrage des Wolframschen Parzival »*oeheim waz wirret dir?*« samt den Folgen für Parzivals Leben bei ihrem Verfehlen ist für Wagner »so ganz abgeschmackt und völlig bedeutungslos«. Da aber trotzdem die Erlösung im ersten Anlauf verfehlt werden muß, wird die Entwicklung des Toren zu einem »Welthellsichtigen« in Kundrys Kuß zu einem Symbol zusammengezogen. Wie tiefgreifend die Umbildung ist, kann man an dem einen Problem sehen, das die Germanistik bis heute nicht losgelassen hat: Parzivals Sünde. »Die Sünde bei Wagner ist die des Amfortas. Die Sünde bei Wolfram ist die Parzivals« (Wapnewski).

Wagner war in der Folgezeit Motivator und zusammen mit Wolfram Vorlage einer Anzahl heute als unerheblich erachteter Dramen und Erzählungen. Auch wenn es wegen noch fehlender Detailanalysen nicht im einzelnen aufgewiesen werden kann, muß man davon ausgehen, daß die Existenz des Bühnenweihfestspiels seit 1882 die Beschäftigung mit dem ›Parzival‹ im Urtext Woframs und in der Übersetzung nachhaltig gefördert hat, obwohl Wagner fast alles umgestülpt hat. (Das ist durchaus beschreibend, nicht wertend gemeint.) Parzival als Figur wurde immer einprägsamer und richtete als Gralssucher, der sich durch nichts aufhalten läßt, und als Gralshüter Vorstellungsbereiche nach seiner Mitte aus, die ursprünglich nichts mit ihm zu tun hatten.

Das Nibelungenlied

Da der Stoff des Nibelungenliedes eine jahrhundertelange mündliche Lebensweise hatte, ist die schriftliche Fixierung um 1200 bereits die erste Aufnahme in einen Kanon, die gegenüber der kollektiven Geschichtserinnerung, die wir als Funktion des ursprünglichen mündlichen Liedes ansehen, einen Funktionswandel mit sich brachte. Was man nämlich jetzt von den alten Mären erwartete, sagt die erste Strophe. Sie sollten berichten

von heleden lobebaeren,	von grözer arebeit,
von fröiden, höchgeziten,	von weinen und von klagen
von küener recken striten . . .	

Was das meint, wird deutlicher, wenn man aus einem Traktat derselben Zeit über die wesensverwandte *chanson de geste* erfährt, sie sei geeignet, den alten und arbeitenden Leuten zu helfen, daß sie ihr eigenes Schicksal besser verkraften könnten, wenn sie von *miseriis et calamitatibus* (also: *größer arebeit*) anderer hörten.

Nach der Wiederentdeckung der Hohenemser Handschriften durch den Lindauer Arzt Jakob Hermann Obereit und die Veröffentlichung der ersten Bearbeitungen durch Bodmer stellte sich fast zeitgemäß zwingend die erste der beiden Hauptkomponenten in der neuzeitlichen Rezeption ein: Bodmer sah im Nibelungenlied »eine Art Ilias«. Er spricht denn auch, das Lied charakterisierend, von »großer Klarheit und Einfalt«, Liebe zu martialischen Tugenden und handfesten Taten, und für die neuhochdeutsche Bearbeitung wählte er den Hexameter. Noch Hegel sagt von sich, er habe sich das Nibelungenlied beim Lesen ins Griechische übersetzt, um es genießen zu können. Goethe sah das Nibelungenlied immer im Vergleich mit Homer, und wenn er auch die Ilias höher stellte als das deutsche Lied, so konstatierte er doch in seiner späten Äußerung von 1827, was uns heute eben beschäftigt, nämlich die Überzeitlichkeit: »Dies Werk ist nicht da, ein für allemal beurteilt zu werden, sondern an das Urteil eines jeden Anspruch zu machen und deshalb an Einbildungskraft, die der Reproduktion fähig ist, ans Gefühl fürs Erhabene, Übergroße, sodann auch das Zarte, Feine, für ein weitumfassendes Ganze und für ein ausgeführtes Einzelne. Aus welchen Forderungen man wohl sieht, daß sich noch Jahrhunderte damit zu beschäftigen haben.«

Nicht diese Schule der Ästhetik freilich half dem Nibelungenlied über die Folgezeit, sondern eine politische Erwartungshaltung. Damit wende ich mich der zweiten Komponente zu. Daß das Nibelungenlied das »deutsche Nationalepos« sei, stammt zwar der Formulierung nach von Friedrich Heinrich von der Hagen, und er hat dies auch gar nicht so ausschließlich rühmend gemeint, in der Sache aber geht diese nationalmythologische Auffassung auf August Wilhelm Schlegel zurück. Zum Kanon der Dichtungen, »worin das dunkle Rätsel unseres Daseins sich aufzulösen scheint«, gehören für ihn die homerischen Epen, die Nibelungen, Dante und Shakespeare. Die epische Tragödie brachte für ihn mit dem »Untergang einer Welt . . . die letzten Dinge des Heldenzeitalters, und zwar so, daß man sich nach den Nibelungen weiter kein mythisches Epos aus diesem Zyklus denken kann«. Daraus zog er den Schluß, die Nationalmythologie sei in einzelnen Dramen zu erneuern, und in der Pädagogik war er der Meinung, das Nibelungenlied müsse nächst der Bibel »wieder ein Hauptbuch bei der Erziehung der deutschen Jugend werden«. So ist es dann in einem gewissen Auf und Ab im 19. und 20. Jahrhundert gekommen. Die heroischen Gestalten und Tugenden erfüllten ihren Zweck bei der Persönlichkeitsbildung junger Menschen. Die Kenntnis des Nibelungenstoffs breitete sich aus, und es kam dazu – und das ist immer Zeichen einer absichtsvollen Germanisierung –, daß man über der Sage das mittelalterliche Lied vernachlässigte oder geringschätzte. Es entstand ein ganz eigenes,

aus Elementen der germanischen Vorzeit, des Mittelalters und des 19. Jahrhunderts ununterscheidbar vermischtes nationales Heldengedicht. Seine Wirkung gipfelte 1909 im Slogan des Reichskanzlers von Bülow von der Nibelungentreue zwischen dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn. Und in der Folge des 2. Weltkrieges drohte nach der national-heroischen Verzeichnung das Nibelungenlied des 13. Jahrhunderts selber der Entnazifizierung zum Opfer zu fallen. (Eine konkrete Variante dieses modern-archaisierenden Heldengedichtes ist Wagners ›Ring des Nibelungen‹, der aber hier ebenso übergangen werden muß wie die z. T. sehr bedeutsamen bildlichen Zeugnisse, etwa in der Münchener Residenz.)

Neue Fundierung

Die Bilanz ist ernüchternd. Das »Monument, dauernder als Erz« steht auf einem sehr fragwürdigen Sockel aus Mißverständnissen, ahistorischen Vereinnahmungen, Abqualifizierungen und ungemäßen Erwartungshaltungen. Allein Walther entspricht Horazens Anforderungen; er hat als erster das politische Lied unter den Deutschen heimisch gemacht, ist ein sozialer Aufsteiger wie jener und übertrifft die Kollegen als Formkünstler. Aber wir wissen jetzt, daß nicht dieses der Grund seines Überlebens oder der Renaissancen seines Werks ist.

Es stellt sich aber die Frage, ob wir in der Bewertung der konstatierten Fakten nicht ebenfalls Gefahr laufen, einer ungemäßen Beurteilung zu erliegen, indem wir die ältere Literatur und ihre partielle Wiederaufnahme von der historisch eingeschränkten, schmalen Basis des autonomen Kunstwerks aus beurteilen. (Hier stellt sich die interessante Frage, ob und inwiefern sich rezipierte ältere Literatur im literarischen System von zeitgenössischer Literatur unterscheidet.) Daß literarische Kunstwerke überhaupt außer ihrer ästhetischen Funktion keine andere mehr besitzen sollen, das gilt weder für das Mittelalter noch pauschal für die Neuzeit. Tatsächlich – und ich greife hier Grundgedanken des tschechischen Strukturalismus, besonders Mukařovskýs auf – ist die Kunst niemals ein völlig abgesonderter Bereich, und Kunstwerke können bei aller Dominanz des Ästhetischen noch andere Funktionen tragen, wie umgekehrt Gebrauchsgegenstände, die zu gewissen Zwecken bestimmt sind, ästhetische Funktionen haben können. Sehr leicht einsichtig wird das bei der geistlichen Literatur, der – in unterschiedlicher Dominanz – sowohl religiöse als auch eigentlich künstlerische Funktionen zukommen.

Nach unseren Feststellungen hat das Werk Walthers im Vormärz und nach der Reichsgründung eine nicht allein literarische Rolle gespielt. Es hat also neben seiner ästhetischen, literarischen Funktion noch eine politische (im weitesten Sinne) übernommen. Welche jeweils dominant war, wird sich nur im Einzelfall angeben lassen. Was wir aber als puristische Mediävisten oder kosmopolitische Demokraten verurteilen, ist Teil, ja vielleicht unabdingbare Voraussetzung des neuen Lebens.

Zu dieser literarisch neutralen oder positiven Ansicht einer Summe fragwürdiger Einzelposten kommt man leichter, wenn man die Rezeption der drei Werke durch unsere eigene Zeit kritisch beobachtet und dabei die Feststellung machen muß, daß auch diese keineswegs von der eigenen Perspektive, dem literarischen System des 20. Jahrhunderts absieht, obwohl sie so tut. Ich fasse sehr verkürzt zusammen:

Das Nibelungenlied ist auch heute noch germanische Homer-Parallele. Der Stoff gehört für die mythenbeurteilende öffentliche Instanz in eine über allen Völkern liegende mythisch-heroische Literatur, zu der wir Archetypen aus allen mögli-

chen Kulturkreisen zählen würden. Die speziell mittelhochdeutsche Ausformung des Liedes kommt dabei immer noch zu kurz.

Der ›Parzival‹ hat nach dem letzten Krieg eine religiöse Weihe erfahren, deren Nimbus jetzt allmählich zurückgeht, dafür scheint er wieder erneut wie der ›Wilhelm Meister‹ ein Bedürfnis nach der Darstellung menschlicher Entfaltung zu befriedigen, eine literarische Funktion, die eine nicht mehr erzählende neueste Literatur lange vermissen ließ. Das Parzival-Erlebnis bestand zum großen Teil in dem Empfinden, welches am Schluß von ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ formuliert ist:

»Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.« »Ich kenne den Wert eines Königreiches nicht«, versetzte Wilhelm, »aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte.« Mag man dies für eine mehr oder weniger gemäße Interpretation halten, so kann man bei Walther leichter erkennen, daß auch heute trotz aller Kritik an den Mißverständnissen des 19. Jahrhunderts ein Stellenwandel im literarischen System und damit ein Funktionswandel eingetreten ist, der auch nur mit einem Teil des Werkes gerechtfertigt werden kann. Ohne den überkommenen Kanon zu verlassen, ist Walther neuerdings in eine Art Super-Kanon aufgenommen worden, für den im Deutschen noch gar kein Terminus zur Verfügung steht. Er befindet sich in der Gesellschaft von Dichtern, die man im Französischen *poètes maudits* nennt: verruchte Dichter. Sein Name wird zusammen mit François Villon, Oswald von Wolkenstein, dem Archipoeta und Vaganten genannt, die – so ist die Vorstellung – saufend, dichtend und hurend die Lande durchzogen. Neuzeitliche Mitglieder dieser Dichterakademie sind etwa Carl Michael Bellman und Verlaine. Unsere heutigen Liedermacher berufen sich auf sie als ihre Vorfahren. Müssen wir also (kritisch!) konstatieren, im 19. Jahrhundert sei Walther Teil der bürgerlichen Nationalliteratur geworden – sein heutiger Aufstieg in die Ganovenloge der Weltliteratur ist nicht weniger gewaltsam. Und findet sich der »rechte« Ton im Werk selbst zu wenig, so legitimiert diese Einschätzung entsprechende Übersetzungen: Walthers Ruhm der Frauenschönheit

Si wunderwol gemachet wip,
daz mir noch werde ir habedanc!
Ich setze ir minneclichen lip,
vil werde in minen hohen sanc . . .

heißt im Neuhochdeutschen des Jahres 1978:

»Du bist ein tolles Klasseweib,
wann kann ich dich vernaschen,
ich träum von deinem schönen Leib,
Kondome in Hosentaschen.« (Meier-Lenz)

Die Frage, was ein Klassiker sei, hat sich in einem Essay von 1952 Jorge Luis Borges gestellt und dahingehend beantwortet, daß dies eben ein Buch sei, von dem »das Volk oder eine Gruppe von Nationen oder die Zeitläufte . . . (dieses) beschlossen haben, als wäre auf seinen Seiten alles erörtert, schicksalhaft, tief wie der Kosmos und unendlicher Auslegungen fähig«. – Der Kern der Aussage, daß eine gewisse Willkür im Spiel ist, scheint akzeptabel. Der Beschluß muß aber noch positive Gründe haben, auch finden solche Volksabstimmungen ja nur über Jahrhunderte hin statt. Geht man aber jedenfalls von einer Dynamik in der Funk-

tionsdominanz aus (bei Borges: »unendliche Auslegung«), so kann man behaupten, daß gerade *die* Werke und Autoren, die einmal einer großen, später bedeutungsvoll evozierten Epoche der Geschichte (also etwa der Stauferzeit) nahe verbunden waren und bei denen ein großer Dominantenwechsel stattgefunden hat, die beste Chance haben. Nicht wer die Eintrittskarte in den supranationalen Club der Verruchten besitzt, sondern wer – wie Walther – den Wechsel von dem herausragend Individuellen über die regionale oder nationale Identifikationsfigur, vom Erbauenden zum sogar Obszönen, vom Konservativ-Restaurativen zum Vorbild der Progressiven, »vom mythischen zum (angeblich) geschichtlichen Walther« (Konrad Burdach) schafft, dessen Monument ist von Dauer. Da diese sich ablösenden, neben der ästhetischen Funktion herlaufenden Dominanten sich gegenseitig ausschließen oder bestenfalls Teilaspekte sein können, muß man sie als die (selber indifferenten) Motoren einer literarischen Geschmacksbildung ansehen, bei der die ästhetische Nebenfunktion die Vorstellung vom mittelalterlichen Werk so prägt, daß auch ein Zusammenbruch der Hauptfunktion dieses rezipierten Doppelgängers überstanden werden kann, ohne daß das eigentliche Werk stirbt. Ja, gerade die Spannung zwischen Ausgangstext und rezipiertem Text mag stabilisierend wirken. Wäre dem nicht so, hätte der wiederbelebte Walther das Schicksal Uhlands geteilt, dem er ja so ähnlich sein soll. (Das wäre eine erste Antwort auf die oben gestellte Frage nach dem Unterschied von zeitgenössischer und wiederbelebter älterer Literatur.)

Die Funktionen können nach Medien, Raum und Zeiten verschieden sein. Ich nenne nur als einziges Beispiel die unzeitgemäße und ganz eigenartige identifikatorische und politische Funktion eines »Denkmals aus Marmor«, nämlich das Walthers von der Vogelweide in Bozen, dessen Standort 1926 eine Kontroverse zwischen Stresemann und Mussolini hervorrief, das darauf lange in einem Park versteckt wurde und jetzt seit kurzem wieder auf dem Walther-Platz steht. Ausdrücklich ging es damals nicht um »die Bedeutung des Dichters in der Weltliteratur, sondern das Deutschtum Walthers von der Vogelweide«, so Stresemann am 9. 2. 1926 im Reichstag. Die Dynamik des Funktionswechsels also ist sowohl durch äußere Ereignisse als auch durch literarisch immanenten Sog bestimmt. Auch die Erwartung des Publikums schafft den Freiraum, den ein solches Werk ausfüllen muß; so könnte man mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten, daß nach den Erwartungen, die E. T. A. Hoffmann, Novalis, Friedrich Lienhard und auch Scheffel von Heinrich von Ofterdingen erzeugt haben, dieser zum Kanon mittelhochdeutscher Lyriker gehören würde, hätte er nur eine Hand voll lesbarer Strophen hinterlassen, aber leider, »die Nebel wallen über den berühmten Dichter ohne Lied« (Scheffel).

Solche Überlegungen streifen nun die *petitio principii*. Wir konstatieren die mehr oder weniger zahlreichen Funktionen der überlebenden Werke, andererseits versteht es sich von selbst, daß ein untergegangenes keine gehabt haben kann. Eine Gegenprobe ist unbedingt notwendig. Gibt es also lang lebende Werke ohne großen Funktionswandel, die dann doch die volle Gültigkeit verfehlt haben? Hier läßt sich ein verdeutlichendes Beispiel anführen:

Um 1060 verfaßte Williram, Abt von Ebersberg, eine Hohelieddichtung mit Kommentar (*Expositio in cantica canticorum*), teils in lateinischen Hexametern, teils in deutscher Prosa. Er widmete zumindest ein Exemplar Kaiser Heinrich IV. Diese erste Hohelieddichtung des Mittelalters – Horazens Kriterium wäre erfüllt – wurde im 12. Jahrhundert die Vorlage des St. Trudperter Hohenlieds, dessen glühende deutsche Kunstprosa man immer wieder als einen Vorgriff auf die deutsche Mystik ansieht. Nun könnte man meinen, das Sankt Trudperter habe Willi-

rams Hoheslied eben verdunkelt. Aber dem ist nicht so, Williram hat nämlich die reichere Überlieferung. Ebenfalls bringt er insofern die besseren Voraussetzungen für ein zeitüberdauerndes Leben mit, als ein und dieselbe biblisch-exegetische Information sowohl in späthochdeutscher Prosa mit lateinischer Fachterminologie als auch in lateinischen Hexametern mitgeteilt wird. So ist es denn auch möglich, sowohl das Deutsche lateinisch einzufärben, wenn es obsolet geworden ist – und das ist schon im 12. Jahrhundert der Fall –, als auch, es wegzulassen und das Buch als rein lateinische Dichtung weiterzutragen; so kommt sie denn in die Drucke des 16. Jahrhunderts. Auch der umgekehrte Fall einer rein deutschen Bearbeitung existiert im 15. Jahrhundert. Als jedoch Hoffmann von Fallersleben nur 5 Jahre nach Uhlands Waltherbuch den deutschen Text wiederzubeleben versuchte, kam er nicht über die junge germanistische Wissenschaft hinaus. Die Kontaminationsmöglichkeiten sind offenbar zu gering. Die Funktion bleibt nur religiös, lateinisch-literarisch und vielleicht im Mittelalter auch auf ein elitäres deutsches Publikum gerichtet. Überschneidungen mit anderen Bereichen gibt es anscheinend keine.

Die Mechanik dieser Hilfskonstruktion mit den entsprechenden Ausblendungen, der funktionsmitbestimmenden Erwartungshaltungen als breites Verlangen oder abstoßende Imprägnierung, hat gewiß auch eine historische Schauseite. Man muß sie nur geduldig registrieren, statt Funktionen, die bloß literaturnahe, nicht eigentlich literarisch sind, vorschnell zu verurteilen.

Der generelle Ablauf der Funktionsdominanten, der ein Werk mehr ans Licht stellt und das andere zurücktreten läßt, scheint nicht zufällig zu sein, sondern mit der Geschmacks- und Kulturgeschichte verbunden und so von einer mythischen über die politische, religiöse zu einer erotischen Dominanz führen zu können, immer natürlich in Verbindung mit dem ästhetischen Appell. Nach dem Nibelungenlied, Walther, dem ›Parzival‹ wäre der ›Tristan‹ des Gottfried von Straßburg deswegen der nächste Anwärter für den Kanon mittelhochdeutscher Klassiker, und inzwischen gehört er ihm wohl an.

All das ist vor allem ein Phänomen unserer neueren Literaturgeschichte, und das nicht nur, wenn der Stoff eine umgestaltende Bearbeitung erfährt. Trotzdem hat auch die Mittelalter-Philologie in diesem Prozeß ihre Aufgabe. Auch wenn sie gelegentlich dafür gescholten wird, verlangt man von ihr, daß sie die Werke immer so sehen lehrt, wie sie ohne den Gang durch die Neuzeit aussehen, und daß sie Funktionen, Funktionswechsel und Dominanten im Mittelalter selbst aufzeigt. Sie übernimmt damit, so könnte man ironischerweise sagen, die Aufgabe des Grals, der die Autoren, die zu ihm hinschauen, am Sterben hindert. Damit sie aber wirklich leben, Besitz für immer sind, bedarf es der Erlösung durch Parzival, der ein *tumber tor* sein mag und von der ursprünglichen Bedeutung der alten Dichtungen wenig weiß. Sein Irren sollte man aber nicht verachten, denn es bewirkt die jeweils distanzierte und zugleich lebendige Aufnahme durch die literarische Gemeinschaft.

Literatur

1. Becker, Peter Jörg: Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen, Wiesbaden 1977.
2. Boesch, Bruno: Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistergesang, Bern/Leipzig 1936.

3. Ehrismann, Otfried: Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, München 1975 (Münchner Germanistische Beiträge 14).
4. Gerstmeier, Günther: Walther von der Vogelweide im Wandel der Jahrhunderte, Breslau 1934 (Diss. phil. Freiburg 1923).
5. Golther, Wolfgang: Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit, Stuttgart 1925.
6. Grimm, Gunter: Rezeptionsgeschichte, München 1977 (UTB 691).
7. Harms, Wolfgang: Das Interesse an mittelalterlicher deutscher Literatur zwischen der Reformationszeit und der Frühromantik. In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980, Jb. f. Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 8/1, Kongreßberichte, 1981, S. 60–84.
8. Jauf, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt 1982.
9. Košík, Karel: Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt, Frankfurt 1967.
10. Marx, Karl: Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie. In: Marx/Engels, Werke, Bd. 13, S. 640–642.
11. Meier-Lenz, D. P.: »minne« oder »Liebe«? In: Horen 3 (1978), S. 78–80.
12. Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions »Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jh.s«, hg. von Jürgen Kühnel, Hans Dieter Mück, Ulrich Müller, Göttingen 1979 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 286).
13. Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt 1970 (Edition Suhrkamp 428).
14. Stemplinger, Eduard: Horaz im Urteil der Jahrhunderte, Leipzig 1921 (Das Erbe der Alten II.5).
15. Uhland, Ludwig: Walther von der Vogelweide. Ein altdeutscher Dichter, Stuttgart/Tübingen 1822.
16. Wagner, Richard: Parsifal, hg. von Michael von Soden, Frankfurt 1983 (Insel-Taschenbuch 684).
17. Wapnewski, Peter: Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1978.
18. Wyss, Ulrich: Rühmkorf, Walther von der Vogelweide und ich, in: Euphorion 72 (1978), S. 260–276.