

Christine Thumm

Aus Liebe sterben
Inszenierung und Perspektivierung von Elyes Liebestod
in Rudolfs von Ems ›Willehalm von Orlens‹

Ein Fürst ist tot – während einer Fehde auf hinterhältige Weise ermordet. Am selben Tag wird sein Sohn geboren, dessen Mutter gleich nach dem Eintreffen der Todesnachricht die Nachfolge regelt und wenige Tage später beim Begräbnis über ihrem Mann zusammenbricht und stirbt. Alles beklagt den Tod des fürstlichen Paares. Nach kurzer Zeit wird der kleine Waise vom ehemaligen Gegner an Sohnes statt angenommen und vorbildlich erzogen. – So lässt sich die Schlusspartie im ersten Buch des ›Willehalm von Orlens‹ Rudolfs von Ems¹ in wenigen Worten umreißen. Diese beginnt unmittelbar mit der breit geschilderten Totenklage über den ermordeten Fürsten Wilhelm: Heute noch in manchen Kulturen der Welt ein fester Bestandteil der Totenriten, war die laut geäußerte Klage im Mittelalter durchaus auch in der – heute beinahe verstummten – westlichen Welt die angemessene Form der Trauer. Mitten in diesem Leid, das in Rede und Gebärde zum Ausdruck gebracht wird, geschieht im ›Willehalm von Orlens‹ das Außerordentliche: Elye, Wilhelms Frau, stirbt aus übergroßem Schmerz an der Leiche ihres Mannes.

Obwohl solch ein „Tod an gebrochenem Herzen“² außerhalb der normalen lebensweltlichen Erfahrung steht und als Faktum des Sterbens an sich keine ‚moralische‘ Komponente beinhaltet, birgt er ein gewisses Konfliktpotenzial in gesellschaftlicher und theologischer Hinsicht: persönlicher Schmerz wird über gesellschaftliche Pflicht – wie Herrschaftsausübung und

¹ Rudolf von Ems, Willehalm von Orlens, hg. von Viktor Junk, Berlin 1905 (DTM 2), V. 1485–2142.

² Vgl. dazu grundlegend Fritz Peter Knapp, Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters, Heidelberg 1979. Hier werden die geistesgeschichtlichen Grundlagen der Selbstmordproblematik sowie die literarischen Ausformungen des Liebestodes im lateinischen und volkssprachigen Mittelalter bis in die frühe Neuzeit übersichtlich dargestellt, insbesondere auch die theologisch ‚verträglichere‘, weil passive Alternative des Schmerzentodes, Kap. III.1.

Elternschaft – gestellt.³ Auch entspricht der plötzliche Tod eines gesunden Menschen durch eine unerklärliche Kraft nicht der *ars moriendi*, die einen christlich-geregelten Tod vorsieht, um das ewige Leben zu erwerben, sondern eher der gefürchteten *mors repentina*, dem 'jähem Tod'.⁴

Wie versucht nun der Text diesen beunruhigenden, 'unfassbaren' Tod literarisch darzustellen und damit fassbar zu machen? Werden die Wertekonflikte, die bei jedem Liebestod unweigerlich mitschwingen, angesprochen, beurteilt und wird versucht, sie zu harmonisieren? Diese Fragen werden umso brisanter, gerade wenn man die generell didaktische Tendenz des Romans berücksichtigt, der in der Forschung als 'Fürstenlehre' für den jungen Staufer Konrad IV. gilt.⁵

Eine Antwort darauf lohnt sich in den Klagen zu suchen, die den Liebestod von der Handlungsfügung her umrahmen. Sie finden sich im ›Willehalm von Orlens‹ auf verschiedene Personen aufgeteilt: die Perspektive auf den Tod resp. Liebestod vervielfältigt sich, dieser gewinnt unter den verschiedenen Blickwinkeln unterschiedliche Facetten – so auch seine Bewertung. Wie reagieren nun die Klagenden? Welche Aussage machen sie über Tod und Leben, Gesellschaft und Individuum, *triuwe* und *minne* wie auch über deren Widerpart? Diese Fragen zielen in erster Linie auf den Inhalt der Klagen und ihre unmittelbare Funktion für den Handlungsverlauf. Daneben ist es aber für ein erweitertes Verständnis von Aussage und Funktion unabdingbar zu erörtern, wie diese Klagen 'in Szene' gesetzt werden, d. h. wie sie und die klagenden Personen im Diskurs zur Darstellung kommen: Erst in dieser Zusammenschau darf man eine über die Textebene hinausreichende Interpretation der Bewertung der Liebestodproblematik in dieser Textpassage versuchen und damit eine mögliche Antwort auf die Frage finden, welche 'Lehre' denn die Erzählung und Kommentierung der Ereignisse rund um Elyes Liebestod transportieren könnten.

Dabei gilt es im Weiteren zu berücksichtigen, dass die Erzählung nicht mit dem Liebestod Elyes endet: Er geschieht in der Elternvorgeschichte, gestaltet nach dem Muster von Gottfrieds ›Tristan‹,⁶ die aber in ihrer Adap-

³ Burghart Wachinger, Zur Rezeption Gottfrieds von Strassburg im 13. Jahrhundert, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, hg. von Wolfgang Harms und L. Peter Johnson, Berlin 1973, S. 56–82, hier S. 71.

⁴ Vgl. dazu Alois Haas, Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur, Darmstadt 1989. In diesem Band finden sich auch umfassende Darstellungen zur mittelalterlichen Auffassung von Tod, zum Sterbebrauchtum sowie zur *ars moriendi*.

⁵ Vgl. dazu Helmut Brackert, Rudolf von Ems. Dichtung und Geschichte, Heidelberg 1968, u. a. S. 220–247, dazu Diskussion von Franziska Wenzel, Situationen höfischer Kommunikation. Studien zu Rudolfs von Ems ›Willehalm von Orlens‹, Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 24ff.

⁶ Walter Haug hat darin (wie auch im Hauptteil) eine bewusste Gegenkonzeption zu Gottfrieds ›Tristan‹ gesehen: Rudolfs ›Willehalm‹ und Gottfrieds ›Tristan‹: Kontrafak-

tation durch Rudolf 'sozial-verträglich' dargeboten wird:⁷ Die Eltern des jungen Wilhelm sind ein ideales Herrscherpaar, dessen Liebe durch die Ehe legitimiert ist und dessen trauriges Schicksal, anders als im Tristanroman, keine Spiegelung bzw. Wiederholung auf höherer Ebene in der Hauptgeschichte findet: Die anfänglich illegitime, ebenfalls absolute Liebe von Wilhelm und Amelie wird in die Herrscherehe integriert und somit ihrer Sprengkraft entschärft.⁸

I. Jofrit von Brabant: fairer Gegner und *wiser* Fürst

Am Anfang der Erzählhandlung des ›Willehalm von Orlens‹ steht das Fürstenpaar des Hennegaus, Graf Wilhelm und Elye, ausgezeichnet durch ritterliche wie auch herrschaftliche Idealität und in inniger Liebe miteinander verbunden. Die preisende Einführung der Eltern Wilhelms hat sich am Ende des ersten Buches jedoch in tiefste Trauer über deren Verlust verkehrt. Aber kein erzählerischer Vorbehalt gegenüber der Persönlichkeit Wilhelms wie bei der Vorstellung von Gottfrieds Riwalin deutet auf dieses traurige Ende hin: Eine mögliche Bewertung als Mitschuld des Helden am eigenen Tod aufgrund eines problematisierten Charakters wird so verhindert.

In starkem Maße involviert in den Tod des Paares ist Jofrit, Herzog in Brabant, Nachbar und Gegner Wilhelms in Grenzstreitigkeiten. Aber anstatt ihn als 'bösen' Gegenspieler aufzubauen, wird auch er vom Erzähler als ein edler, tugendhafter Fürst gezeichnet, dessen Verhalten über die ganze Erzählung hinweg untadelig bleibt und der somit als ein Wilhelm ebenbürtiger Held dargestellt wird.⁹

In der kämpferischen Austragung der Fehde gerät Wilhelm in der Verfolgung des unterlegenen Jofrit in den Machtbereich des Kontrahenten und fällt in dessen Stadt Nivel der blindwütigen Stadtverteidigung zum Opfer. Um die Ehrhaftigkeit des Herzogs selbst gegenüber seinem Feind aufzuzeigen

tur als Kritik, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, hg. von Wolfgang Harms und L. Peter Johnson, Berlin 1973, S. 83–98. Dieser bedenkenswerten, aber nicht unproblematischen These wurde mehrmals widersprochen, zuletzt im Forschungsreferat von Wenzel (Anm. 5), hier S. 20–22.

⁷ Vgl. dazu Wachinger (Anm. 3), S. 66–69.

⁸ Vgl. hierzu Brackert (Anm. 5) sowie die Ausführungen von Klaus Ridder, Liebestod und Selbstmord. Zur Sinnkonstitution im ›Tristan‹, im ›Wilhelm von Orlens‹ und in ›Partonopier und Meliur‹, in: Tristan und Isolde im Spätmittelalter. Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 3. bis 8. Juni 1996 an der Justus-Liebig-Universität Giessen, hg. von Xenja von Ertzdorff, Amsterdam, Atlanta 1999, S. 303–329.

⁹ Die ritterliche Vorbildlichkeit während der Fehde wird durch die Schilderung der rechtlichen Vorkehrungen (V. 371–464) und der Bewahrung gleicher Heeresstärke (V. 752–840) zusätzlich herausgestellt.

und damit die Figur unbescholten zu erhalten, wird Jofrit als Verteidiger seines eigenen Gegners präsentiert, der nach dessen Tod sogleich die rechtlichen Folgehandlungen einleitet: Bestrafung der Mörder, Versorgung des Leichnams und erste Vorkehrungen, um sich selbst vor einer Verfolgung als mutmaßlicher Mörder Wilhelms zu schützen: durch die Erzählung davon wird das situationsbedingt richtige Handeln eines idealen Fürsten anschaulich vorgeführt.

Diese Vorgänge werden zusätzlich durch Trauerbekundung und Klagereide Jofrits umrahmt und leiten damit die von Totenklagen geprägte Schlusspartie ein: Wilhelms Tod ist im doppelten Sinne des Wortes *jämmerlich* (V. 1495): wegen des Verlusts des Landesherren an sich sowie der unritterlichen und verabscheuenswürdigen Art und Weise des Mordes, den seine eigenen Untertanen am rechtmäßigen Sieger verübt haben. Unter diesem doppelten Aspekt ist auch die Klage Jofrits zu betrachten, die in Wort und Gestik, in breiter Figuren- und zusammenfassender Erzählerrede vorgeführt wird: Auffällig ist darin die Betonung des eigenen Leides, der eigenen Betroffenheit, was – wenn auch immer mit dem toten Gegenüber im ‘du’ verknüpft – in der Häufung des Personalpronomens ‘ich’ sichtbar wird: Klagt Jofrit mehr über sein ‘Pech’, das ihn nun aufgrund eines Mordverdachts in rechtliche Schwierigkeiten bringen könnte, als über den eigentlichen Verlust seines Nachbarn? Sein auch stilistisch umgesetzter Klageruf über das Paradox des Sieges und sein Rechtfertigungswunsch vor der göttlichen und menschlichen Richtinstanz legen diese Annahme nahe:

Owe des siges der dich erkos!
 Du bist mit sige sigelos,
 Zu schumphenture in sige komen.
 Ich han unsigende sic genomen.
 Das wais Got, das ist mir lait (V. 1509–1513).

In dieselbe Richtung zielen seine Bemühungen, in den übrig gebliebenen Kampfgefährten Wilhelms Bürgen für seine Unschuld zu gewinnen: Die Wichtigkeit dieser Maßnahme zeigt die sofortige Schlichtung der Rachege-lüste durch diese Zeugen in der unmittelbar anschließenden Szene, in der das französische Heer über das Schicksal seines Herrn informiert wird.¹⁰

Dass der Schmerz aber auch über die eigene Sicherheit hinaus reicht, wird in der Beschreibung der Klagegebärden angedeutet: Jofrit reißt sich die Haare aus, schlägt sich auf die Brust, und der seelische Schmerz wie auch die Kampfunden führen zu Ohnmachtsanfällen. Kein Trost erreicht ihn mehr und die allgemeine Befürchtung wächst, ihn aufgrund der Trauer auch noch zu verlieren (V. 1540–1544).

¹⁰ Im zweiten Buch des ›Willehalm von Orlens‹ wird Jofrit vor einem königlichen Gericht seine Unschuld durch einen Eid beschwören und aufgrund seines stets tugendhaften Verhaltens auch freigesprochen werden.

Der Tod Wilhelms ist für Jofrit eine zweifache Katastrophe – diese beiden Aspekte des Leidens gehen im Text ineinander über und dienen dazu, die Figur Jofrits von allen Zweifeln an seiner Integrität freizuhalten und ihn als vorbildlichen Herrscher selbst in äußerst prekären Lebenslagen zu zeigen: Sein Handeln wird als *getriuwe* dargestellt, sowohl in menschlicher Hinsicht wie auch in seiner Rolle als Landesherr und er verdient deshalb auch, als *wise[r] man* (u.a. V. 1605) ausgezeichnet zu werden – ein weiteres Kennzeichen fürstlicher Tugend. Diese Akzentuierung, die offensichtlich lehrhafte Züge trägt, ist auch deshalb notwendig, da Jofrit in der Hauptgeschichte als Pflegevater und Erzieher des Waisen Wilhelm von Orlens zu fungieren hat und damit exemplarischen Charakter erhalten muss.¹¹

II. Pflichtbewusste Fürstin und unbedingt Liebende: Elyes Nachfolgeregelung und Liebestod

Nu was an dem selbe tage
Do her Wilhelm erstarb, [...]
Dú raine güt Ylie, [...]
Genesen aines Kindes, [...]
Das was ain sun. [...] (V. 1632–1640)

Weg vom Schlachtfeld und von der Trauer, hin zur Freude an der Wiege wird die Perspektive gelenkt. Diese räumliche Trennung und der affektive Gegensatz werden im Roman im narrativen Nacheinander dargestellt. Hier aber werden Tod und neues Leben durch die Erwähnung der Gleichzeitigkeit der Ereignisse inhaltlich wie auch formal untrennbar verknüpft: Wilhelms Tod scheint für die Geburt des eigentlichen Helden – zumindest für die Romanhandlung – geradezu unumgänglich zu sein, denn er ermöglicht den für die Hauptgeschichte notwendigen Generationenwechsel, was der Erzähler auch unumwunden zugibt:

[...] des sol nu sin
Disú aventúre,
So der vil gehúre,
Sin werder vatter wirt gelait (V. 1640–1643).

Dieser Übergang von einer Generation zur anderen wird in der folgenden Passage – die Szene der sich kreuzenden Boten mit der freudigen bzw. traurigen Nachricht (V. 1645–1662) – in der „formale[n] Anordnung der Verse, ihr[em] spiegelbildliche[n] Bezug“ verdeutlicht und „markiert [...] formal und narrativ eine Gelenkstelle in der erzählten Welt“¹². Zudem dient diese Stelle auch als dramatische Umsetzung und Zuspitzung der jeweiligen Affek-

¹¹ Vgl. dazu Wenzel (Anm. 5), S. 57.

¹² Wenzel (Anm. 5), S. 61.

te, die über die wechselnde Perspektivenlenkung von der einen zur anderen Gruppe hervorgerufen wird. In der Überkreuzung und Vereinigung der beiden gegensätzlichen Gruppen wird die Freude von der Trauer vereinigt und prägt das Verhalten des *ingesindes*, bis diese Affekte von Elye in einem Staatsakt wieder auseinander dividiert und in ein dialektisches Verhältnis gesetzt werden:

Han ich anen man verlorn,
 Da wider ist mir ain sun geborn,
 An dem ich ergezset bin;
 Nach verlust han ich gewin. (V. 1699–1702)

Die Erkenntnis des wahren Sachverhaltes erschließt sich für Elye in Etappen: Am Anfang war nur ein böses Gefühl bei der Abreise Wilhelms, nun ist es ihre Wahrnehmung des trauernden Gefolges, das aber die Todesnachricht noch zu verheimlichen versucht. Schließlich überführt ein Knappe Elyes Deutung der nonverbalen Zeichen in die vorher verweigerte sprachliche Aufklärung. Diese Auskunft führt bei ihr jedoch nicht zum Schmerz und zur Klage, sondern zu einer Ratsversammlung, was in der Forschung zuweilen mit Erstaunen als psychologisch unwahrscheinlich festgehalten wurde.¹³ Die erzählerische Darstellung einer Innensicht bzw. einer Kommentierung wird hier rigoros verweigert zugunsten einer absolut emotionsfreien Inszenierung der Unterredung zwischen den Lehnsherren und Elye: Es wird sogar auf jegliche adverbale Zusätze bei den *inquit*-Formeln verzichtet, welche auf die jeweilige Gefühlslage hindeuten könnten. Eine gewisse, aber kontrollierte Innensicht gewährt die Figur in ihren Reden selbst, die hier freilich ihrer öffentlichen Stellung und Aufgabe entsprechen.

Das Fehlen einer Klage oder äußerlich wahrnehmbarer Trauerzeichen nähert die Figur Elyes Gottfrieds Blanscheflur an, die aber in ihrer Tränenlosigkeit verstummt und gänzlich handlungsunfähig wird. Elye hingegen wirkt in ihrer beherrschten Rolle als Landesherrin, in der sie hier ihren ersten öffentlichen 'Auftritt' hat, regulierend auf die unbändige Trauer des Hofes und stiftet mit ihrer rhetorisch exzellent aufgebauten Rede Ordnung in die Unordnung der Affekte und der offenen Herrschaftssituation:

[...] das úns der stolze degen
 Ist, min lieber her, erslagen,
 Das sont wir von herzen clagen
 Und doch niht ze unmázeclíher wis.
 [...]
 Habit ir öch ainen herren
 An minem herren nu verlorn,

¹³ Helmut Brackert, Elye an der Bahre des toten Geliebten. Szenentypus und Frauenbild in Rudolfs von Ems ›Willehalm von Orlens‹, in: Philologische Untersuchungen. Festschrift für Elfriede Stutz zum 65. Geburtstag, hg. von Alfred Ebenbauer, Wien 1984, S. 90–101, hier S. 96.

So ist an andre ú geborn,
 Min vil liebes kindelin,
 An dem sont ir ergezset sin
 Des herren min. [...] (V. 1682–1685 u. 1704–1709)

Insgesamt liegt in dieser Szene der Akzent auf der öffentlich-rechtlichen Handlung der Nachfolgeregelung und Übertragung der Lehensverpflichtung, was als „ein Akt der Repräsentation, der die Kontinuität der Landesherrschaft demonstriert“,¹⁴ wie auch als letzte „Fürsorgerin der Mutter“¹⁵ betrachtet werden kann. Diese beiden sozialen Rollen Elyes sind mit dem öffentlichen Raum des Hofes verknüpft, in dem der individuelle Schmerz nur äußerst begrenzt zur Schau gestellt werden kann, da ihm ein die Gesellschaft gefährdendes, subversives Element innewohnt, das bereits über die Regulierung der Trauer (*mâze*) der Untertanen eingegrenzt werden musste.

Unmittelbar anschließend an diese Konsolidierung der öffentlichen Ordnung kommt die private Rolle der Ehefrau und Geliebten in den Blick, indem Wilhelm, der in der vorhergehenden Rede immer als *herre* bezeichnet wurde, nun als *trut geselle* (V. 1723) erscheint. Hier beginnt auf der Sprachebene der in der Erzählung vollzogene Raumwechsel von der öffentlichen zur privaten Sphäre, von der beherrschten Fürstin hin zur Geliebten, welche der Schmerz angesichts des geliebten Gatten überwältigt.¹⁶

Der Übergang vom Hof, Ort des Lebens, zum Kloster, Stätte des Begräbnisses und Todes, wird einerseits im Transport Elyes auf der Handlungsebene vollzogen und andererseits in einem Perspektivenwechsel von jener Figurengruppe hin zur Trauergemeinde im Kloster mitten in den Totenriten dargestellt. Der Blick ändert sodann wieder seine Richtung, indem die Ankunft Elyes aus der Perspektive der trauernden Gäste dargestellt wird. Ihre äußere Erscheinung steht in Widerspruch zu dem allgemein vorausgesetzten und durch die Erzählerperspektive angeführten inneren großen Leid:

Der vúrstinne gebaren
 Was vrólich, niendert dem gelich
 Das si wári jamers rich,
 Ir ögen wurden nie durch das

¹⁴ Ridder (Anm. 8), S. 315.

¹⁵ Wachinger (Anm. 3), S. 71.

¹⁶ Die neuartige Darstellung unterschiedlichster Reaktionsweisen und scheinbar widersprüchlicher Emotionen Elyes auf den Tod ihres Mannes hat zu verschiedenen Interpretationen in der Forschung geführt: von einem additiven Menschenbild wurde gesprochen, das als „Demonstrationsobjekt“ für „fürstliche[] Selbstrepräsentation“ diene (Brackert [Anm. 13], S. 99f.), demgegenüber legte Wachinger ([Anm. 3], S. 70) auch die psychologisch begründbare Relevanz solchen Verhaltens dar. Eine neue, m. E. sehr plausible Interpretation bietet Wenzels Untersuchung der Bewegung der Protagonistin in und zwischen verschiedenen konturierten Räumen der Öffentlichkeit bzw. Privatheit und ihrem Bezug zu den entsprechenden Verhaltensweisen ([Anm. 5], Kap. II.4.); diese Sichtweise soll in die Interpretation des Liebestodes einfließen.

Dester rôter noch nas
 Das ir dis grosse lait gischah. (V. 1778–1783)

Dass dies keine innere Versteinerung ist wie bei Blanschefflur, lässt sich einmal aus ihrer wohlgeordneten Rede an die Trauergemeinde ableiten sowie aus ihrem Platz vor der Kirche als öffentlichem Raum, in dem sie ihrer Rolle als Fürstin gerecht werden muss: *contenance* – das ist hier das Gebot der Stunde. Dass diese Rolle auch hier nicht auf Dauer durchgehalten werden kann, zeigt sich in ihrem Wunsch, ihrem Mann näher zu kommen, indem sie durch bischöflichen Dispens Zutritt zur Kirche erlangen will.¹⁷

Mit dem Eintritt in den Kirchenraum und ihrer zielstrebigem Bewegung auf Wilhelm zu verengen sich sowohl Elyes Wahrnehmungsraum wie auch die erzählerische Perspektive, welche nun ganz nahe am Blick und an den Handlungen der Protagonistin entlang geführt wird. Mit dieser Verengung wird auch die Öffentlichkeit mehr und mehr ausgeblendet, was aber im Gegenzug gerade eine zunehmende Offenbarung von Elyes Schmerz nach sich zieht: Aus der Fürstin 'wird' zunehmend die trauernde Ehefrau: die *zaigete wipliche gar / Den kumber der ir herzen war, / Und ir clagendes ungemach* (V. 1819–1821).

Elyes Weg zu Wilhelm ist aber noch immer nicht ohne Hindernisse: In einem dramatischen Dialog zwischen ihr und dem König wird die Barriere zum nächsten Raum entfernt. Sinnigerweise unter Androhung ihres sofortigen Todes erreicht Elye das Öffnen des Sarges, so dass Mann und Frau sich von Angesicht zu Angesicht begegnen. Ein zweites Mal werden der nun sichtbare, aber tränenlose Schmerz und seine unmittelbare Wirkung auf Hof und Untertanen erzählt, was zur großen Klagerede Elyes überleitet, die im annähernd 'privaten' Gegenüber des Paares auch endlich *jâmerlich* sein darf.¹⁸

Elyes Rede ist geprägt von Lob und Klage über das Vergangene und macht den inneren, unbändigen Schmerz in voller Größe sichtbar: Sie rühmt Wilhelm als tugendhaften Ritter, vorbildlichen Gatten und Minnepartner, was durch Koseworte wie *trut geselle*, *min amis* oder *sâlic lip* hervorgehoben wird. In dieser Linie steht auch das Fürbittegebet für den Toten, der aufgrund seiner Verdienste das Seelenheil erlangen muss. Demgegenüber steht die Klage über den Verlust dieses glücklichen Zustandes und ihre eigene Orientierungslosigkeit als Witwe. Diese antithetische Struktur der Rede findet ihren stilistischen Höhepunkt und ihre Zusammenfassung der Minnebeziehung in einem an Gottfrieds paradoxe Minnekonzeption erinnernden Verspaar: *Ich hate e mit dem libe din / Herze lieb, nu herze lait* (V. 1916f).

¹⁷ Zu kirchlichen Gewohnheiten in Bezug auf Wöchnerinnen, vgl. Wenzel (Anm. 5), S. 64, Anm. 203.

¹⁸ Vgl. Wenzel (Anm. 5), S. 62–69.

Wilhelms Tod wird von ihr nicht als ein persönliches Versagen bezüglich seines Verhaltens in der Welt, sondern als ein dem menschlichen Zugriff entzogener Schicksalsschlag gewertet, den die 'Welt' und ihre Unbeständigkeit zu verantworten hat (V. 1918f). Sie ist es, die letztlich die Zweisamkeit des Paares durch den Tod zerstört. Diese Trennung will Elye in ihrer *gesellschaft* mit Wilhelm im Sterben wieder rückgängig machen: Schmerzlicher Lebensüberdruß und Hoffnung auf eine ewige Vereinigung mit dem Geliebten im Tod – beides schwingt in den letzten Worten Elyes als Ankündigung und Eigenbewertung des Liebestodes mit:

Dú gúselleschaft müs sin,
 Das ist mir besser vil dan ich
 Iemer nach dir sene mich.
 Mir ist lieber, ich hie verderbe
 Danne ich lebe und doch ersterbe. (V. 1924–1928)

Elye hebt nun die letzte räumliche Distanz zwischen sich und dem Geliebten in Umarmung und Kuss auf. Die unmittelbare Nähe lässt sofort überwältigenden Schmerz zu und erfüllt ihren Todeswunsch: Ein letzter Aufschrei und sie stirbt an gebrochenem Herzen, was erzählerisch als Bluterbrechen umgesetzt wird. In diesen wenigen Versen sind für einmal Innen- und Außensicht eng gekoppelt: Seelischer Schmerz und entsprechende körperliche Reaktionen haben den Liebestod zur Folge. Ohne diese vermittelnde Innensicht aber ist das Geschehen für die Umstehenden nicht als solcher zu erkennen, sondern wird erst einmal als Ohnmacht aufgefasst. Ein gebrochenes Herz aber ist ein Novum und könnte, wenn überhaupt, vom Gefolge erst auf den zweiten Blick erkannt werden.

III. Klage, Fürstenpreis und Gefolgschaft: die Breitenwirkung des Sterbens

Das anonyme Gefolge Wilhelms bekommt im ›Willehalm von Orlens‹ einen beträchtlichen Raum für Trauerreaktion und seine die Handlung vorantreibende Funktion zugewiesen. Gleich dem Grundton eines *basso continuo* begleitet seine detailliert beschriebene Klage das Geschehen und veranschaulicht das Ausmaß des Verlusts und damit einmal mehr die Idealität der Eltern des zukünftigen Protagonisten. Das Gefolge verbindet durch seine Boten- und Begleitertätigkeit die verschiedenen Herrschafts-, Handlungs- und Sterberäume miteinander. Mit dem Lehnseid auf den jungen Wilhelm gewährleistet es zudem die Kontinuität der Herrschaft und führt auch den Rezipienten damit beispielhaft vor, wie sich die Vasallen eines Fürsten in einer vakanten Herrschaftssituation treu zum Herrschergeschlecht halten sollten. Das Gefolge ermöglicht somit auch auf der narrativen Ebene eine lückenlose Bindung der Vorgeschichte an die Hauptgeschichte. – Es sind meist kurze, nachgeordnete Passagen, in denen sein Schmerz sowie die

Wahrnehmung und positive Bewertung des jeweiligen Objekts (meist Wilhelm, seltener Elye) von der Erzählerstimme zusammenfassend berichtet werden. Dabei wird eine Innensicht der Figuren nur äußerst knapp über adverbiale Bestimmung (gehäuft mit *jämmerlich*, *clägeliç* beschrieben) des jeweiligen Handelns vermittelt.

Eine ausgedehntere Klagesequenz erhält das Gefolge in der Organisation und Begleitung der Begräbnisfeierlichkeiten erst nach Wilhelms und Elyes Tod, wodurch sein Schmerz verdoppelt und eine abschließende Totenklage für das Herrscherpaar auch erzählerisch notwendig wird: *Do wart der jamer und dú not, / Dú da was an dem selben tage, / Zwivalt mit trureclicher clage* (V. 1956–1958). Am Grab des Paares loben in Figurenrede *junge alte arm und rich* (V. 2027) mit einer Stimme die fürstlichen Tugenden Wilhelms und beklagen die allgemein niederschmetternde Wirkung seines Todes in bildreicher Sprache. Dieser Fürstenpreis wird nach der Taufe des kleinen Waisen in der Erzählerrede fortgeführt, indem die vorausgesagte Verbreitung der Trauer in ganz Frankreich als eine Gegebenheit geschildert wird, die sogar die einstigen Feinde nicht unberührt lässt und damit Wilhelms vollkommene Tugendhaftigkeit als Herrscher einmal mehr herausstellt.

Elye als Fürstin für sich genommen wird in diesem Herrscherlob – zumindest vom Gefolge – nirgends erwähnt; ein letztes Mal wird sie vor dem Begräbnis als Wilhelms *vil getruwes wip* (V. 1964) bezeichnet, aber auch dies aus der Erzählerperspektive, welche sie immer mit lobreichen Attributen beschrieben hatte. Ihre Todesart wird von dieser Personengruppe nicht angesprochen, ihr Sterben am Sarg Wilhelms scheint von der Warte der Vasallen aus nicht als Novum interpretiert und problematisiert zu werden – der zweifache Tod an sich ist ausreichend für die Verdoppelung der Klage. Elyes Würdigung fällt in den alleinigen Bereich der Erzählerperspektive, welche für die Verknüpfung von Liebe, Schmerz und Tod im Sterben Elyes gesorgt und es damit überhaupt erst in den Bereich des Liebestodes gerückt hatte.

IV. Frauenlob und Frauenschelte: Erzählerreflexionen über Ideal und Wirklichkeit

Die Funktion des Erzählers liegt in dieser Passage ganz beim Erzählen all dessen, was von außen her sichtbar ist oder in der Handlung geschieht; eine Innensicht wird fast nur über die Figurenrede vermittelt. Mit eigener Klagerede sowie Reflexionen, die eindeutig die Figurenebene verlassen, hält er sich bis nach Elyes Tod zurück, um dann die Erzählebenen zu wechseln und im Tadel der personifizierten *riuwe* und im Einbeziehen der Rezeptionsebene neue Sinnbezüge zu setzen: er behält sich zu Ende seines ersten Buches sowohl einen Kommentar über Elyes Sterben wie auch einen Epilog vor, in

dem er seine Meinung über den bisherigen Verlauf seiner Geschichte kundtut.

Hatte Elye von Seiten der Vasallen keine eigene Totenehrung erhalten, so wird dies in der Schilderung des Begräbnisses durch die Erzählerstimme kompensiert:

Und òch dú gût Ýlie,
 Dú güete wandels vrie,
 Der lip alsölicher trúwen pflac
 Das si von jamer tot gelac,
 Als ir státe trúwe riet,
 Dú sú von dem libe schiet. (V. 1977–1982)

An der Makellosigkeit und Tugendhaftigkeit der Fürstin wird kein Zweifel gelassen: Die rühmende Beschreibung der Figur über das ganze erste Buch hinweg wird auch nach ihrem Tod aufrechterhalten und in ihrer Idealität belassen. Ihr Liebestod wird als das Ergebnis reiner, beständiger *triuwe* gewertet und diese Beurteilung nach dem Exkurs über *wîp* und *unwîp* noch einmal bekräftigt: Der Liebestod ist die logische Folge der Gattentreue und in der Perspektive des Erzählers absolut untadelig, ja geradezu vorbildlich, wie der Exkurs noch zeigen wird. Die Verse selbst erinnern inhaltlich und im Wortlaut ganz an jene von Ulrich von Türheim, der Tristans und Isoldes Tod auch in diesen Zusammenhang gestellt hatte.¹⁹

Elyes *triuwe*, die ihren höchsten Ausdruck im Liebestod gefunden hat, wird als Ausweis höchster Tugend gepriesen und trägt dazu bei, die weibliche Würde und v. a. das Ansehen der Frau an sich zu erhöhen. Hier setzt der Wechsel von der Ebene der Figurenkommentierung zur allgemeinen Erzählerreflexion ein: Ausgehend von der Vorbildlichkeit Elyes für das weibliche Geschlecht, wird richtiges und falsches Frausein wie auch seine jeweilige Wirkung auf eine Minne-Beziehung aufgezeigt. Der Erzähler setzt sprachkritisch ein:

Wiplich wip und unwip,
 Swie die haben gelichen lip,
 Ir name ungeliche trait.
 Mir ist durch ir namen lait
 Swa die geliche sint genant
 Der mût ist ungelich erkant. (V. 1993–1998)²⁰

Die äußere Hülle, präsentiert durch den weiblichen Körper, führt zur sprachlichen Bezeichnung 'Frau', ohne dabei aber das Innenleben bzw. die nach außen tretenden Verhaltensweisen qualitativ zu bewerten. Hier liegt für

¹⁹ *daz in ir triuwe daz geriet, / daz si von dem lebene schiet* (Ulrich von Türheim, Tristan, hg. von Thomas Kerth, Tübingen 1979, V. 3435/36).

²⁰ Unverkennbar wird hier die Walther-Strophe L. 48,38 aufgegriffen und für die Argumentation des Exkurses fruchtbar gemacht.

den Erzähler der Kern des Problems: Trotz gleicher äußerlicher Erscheinung und allgemein gleicher Benennung gibt es gewaltige Unterschiede unter den Damen, deren 'Wert' immer in Bezug zu ihrem Partner bestimmt wird: Frauen, welche den Namen *wīpliches wīp* verdienen, vergrößern durch ihre *güete* den *hohen muot* des Mannes und erhöhen damit sein Glück und seine Würde, was wiederum in seiner Ehrerbietung der Frau gegenüber in positiver Weise auf diese zurückfällt. Die *bezzeringe* – ein zentraler Begriff im ›Willehalm von Orlens‹ und als „[...] innerweltliche[r] Prozeß zunehmender Annäherung des Handelns [...] an die kodifizierte Fürstenlehre“²¹ zu verstehen – geschieht hier also reziprok und solche Frauen verdienen Lob.²² Auf der anderen Seite sind jene Frauen, die diesen Namen nicht verdient haben. Sie bringen weder sich noch irgendjemanden hinsichtlich Ehre und Ansehen voran, ihr Lob lohnt sich nicht. Aus diesen allgemeinen Überlegungen heraus wird wieder Elye als Beispiel aus der Geschichte angeführt, die zur ersten Gruppe der Frauen gerechnet wird. Nicht nur ihr Leben und ihr Treuebeweis im Liebestod ist auf der Ebene der Figuren vorbildlich und erhöht damit das Ansehen des weiblichen Geschlechts, sondern auch die *Erzählung* davon hat eine 'verbessernde' Wirkung auf einen ausgewählten Kreis von *werden lúten* – eine leise Anspielung auf Gottfrieds intendierte Wirksamkeit von Literatur auf die *edelen herzen*:

Da von hat dirre vröwen lip [Elye]
 getüret wiplichen pris, [...]
 Das wipliche missetat
 Virdaht ir lob mit lobe hat,
 Swa von ir rainen wiphait
 werden lúten wird gesait. (V. 2012-2018)

Die uneingeschränkte Vorbildlichkeit der Figur und ihres Verhaltens wird in der Erzählung in Szene gesetzt und dem Rezipientenkreis bildhaft vor Augen geführt: gepaart mit den Reflexionen des *wīp*-Exkurses wird hier die didaktische Absicht des literarischen Werkes offenkundig.

Ein weiteres Mal setzt der Erzähler ein, diesmal mit scheltenden statt lobenden Worten: Er inszeniert ein Gespräch mit *vro rúwe*, der Personifikation des Kammers und Leids, das die ganze Erzählstrecke geprägt hatte und nun Thema seiner Rede ist. *vro rúwe* ist als eine dem Erzähler gleichgestellte Instanz zu werten, die auf demselben Erzählniveau agiert: Sie ist keine Figur der Geschichte, sondern wird als Lenkerin der *Aventúre* (V. 2100) vorgeführt, gegenüber der sich der Erzähler, der narratologisch eigentlich als Arrangeur gelten müsste, geprellt vorkommt:

²¹ Brackert (Anm. 5), S. 229f. Anm. 92.

²² Hierin spiegelt sich die von Gegenseitigkeit geprägte Beziehung Elyes und Wilhelms, deren 'Zweieinigkeit' bereits in ihrer Einführung am Anfang des ersten Buches beschrieben wurde.

Nu, vro Rúwe, ist iwer cranz
 Gevlohten sône worden ganz [...]

Wa hat dú Aventüre ir lait
 Umbe iuch gedient, das solt ir sagen, [...]

Ir habt der Aventüre
 Gebrochen jamerlichen abe
 An werden rittern grosse habe,
 Der ich kann genemmen niht! (V. 2095–2121)

Die erzählerische Verantwortung für den traurigen Ausgang seiner Geschichte wird hier in der Scheltrede *vro rúwe* angelastet. Denn im vorherigen Abschnitt durch seinen Bezug zur textexternen Wirklichkeit – der Klage über den Tod Konrads von Öttingen²³ – ist der Erzähler sehr nah an die Autorrolle herangerückt, mit der die Verfügbarkeit über den Stoff und damit auch die Verantwortlichkeit für seine Gestaltung verbunden wird. Indem er aber diese Instanz einführt und sie als ‘Übeltäterin’ bezichtigt, gibt er vor, dass das Werk gewissermaßen während des Erzählens entstehe und deshalb noch beeinflussbar, aber nicht absolut zu kontrollieren sei: schon im Auftakt zu den Kampfhandlungen bezeichnet er sein Weitererzählen der kommenden, von *rúwe* geprägten Ereignisse der *warheit* (der Quelle) geschuldet:²⁴

Das tût an dem mâren we.
 Swa der vrôden grünen cle
 Die rúwe machot blûtlic var
 An also wunnebernder schar,
 Des wolt ich gerner gedagen, –
 Nu mûs ich die warheit sagen
 Wie der ere blûmen da
 Dú rúwe strôre uf laides sla (V. 1025–1032).

Diese Vorläufigkeit der Geschichte und das Understatement der Erzählposition gegenüber dem eigenen Erzählvermögen wird im Prolog zum zweiten Buch durch ein Gespräch mit der personifizierten *Aventiure* ein weiteres Mal vorgeführt (siehe Anm. 27).

Aber nicht genug des Wechselspiels der Erzählebenen: In der Anklage an *vro rúwe*, die der Geschichte schweren Schaden zugefügt habe, kommt der Tod als transzendente Instanz in den Blick, dessen ‘unrechtes’ Walten von der Ebene der Geschichte aus beleuchtet wird. Wie beim *wip*-Exkurs werden diese Überlegungen sogleich auf eine Reflexionsebene geführt, welche durch ihren Gegenstand, den Tod, Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit herstellt: dem unausweichlichen und nur schwer zu ertragenden Faktum, dass dieser transzendenten Macht jeder und insbesondere der Vorbildliche

²³ V. 2084ff. Brackert (Anm. 5), S. 240, identifiziert ihn als historische Person aus dem Umkreis von Rudolfs Gönner Konrad von Winterstetten.

²⁴ Vgl. dazu Wenzel (Anm. 5), S. 77ff.

und Edle anheim fällt:²⁵ *Doch clagt ich das in des gezimt / Das er ze merst die túrsten nimet* (V. 2135f.). Damit ist der Verlust des vortrefflichen Fürstenpaares an die lebensweltlich-erfahrbare Instanz des Todes weitergereicht, er kann an diesem Punkt auch erzählerisch nicht weiter bewältigt werden: Durch den zeitweiligen „Verlust des Erzählgegenstandes“²⁶ zum Ende des ersten Buches des ›Willehalm von Orlens‹ – und über den Bezug zur Rezipientenebene auch implizit wegen der Vergeblichkeit jeder Tugendbemühung – bleibt dem Erzähler einzig noch die Wendung zu Gott (V. 2137–2142), um die weltliche Unvollkommenheit und den Tod in der transzendent erhofften Wirklichkeit des ewigen Lebens zu überwinden.²⁷

V. Der Liebestod im ›Willehalm von Orlens‹ als Exempel höchster *triuwe*

Der Grundtenor der Schlusspassage ist eindeutig greifbar: Die Elternvorgeschichte führt das Fürstenpaar in seiner exemplarischen Idealität bis in den Tod hinein vor: Jeder einzelne Partner ist ein Muster des jeweiligen Geschlechts, sowohl sein entsprechendes Verhalten auf der privaten Beziehungsebene als auch seine öffentliche Rolle als Landesherr/in. Die Haltung vornehmlich Elyes entspricht den jeweiligen Anforderungen, die sehr eng an den jeweiligen Raum des Erzählens gebunden sind. Auf allen Ebenen der Erzählung bleibt diese Vorbildlichkeit trotz gefährdender Ereignisse wie der Fehde und des Todes ungebrochen und lässt nicht den leisesten Zweifel an der Integrität der Figuren aufkommen. Damit entwickelt diese Vorgeschichte in ihrer gesellschaftlich ‚verträglichen‘ Gestaltung ohne jegliche Brüche in den Personen und ohne Legitimitätsprobleme von Herrschaft, Ehe und Nachkommen gegenüber der des Tristanromans eine Alternative: Diese spiegelt sich in der entsprechend ‚gezähmten‘ Hauptgeschichte, die ebenfalls Liebe und Herrscherehe verbindet: „Der gesellschaftsfeindliche Charakter der absoluten Liebe ist vollständig abgedrängt und im Sinne einer normvermittelnden Fürstenlehre umgeformt.“²⁸

²⁵ Durch den Nachruf auf die historische Person Konrads von Öttingen wie auch in der erneuten Klage über den Verlust der erzählten Figuren werden damit textexterne und -interne Ebene miteinander verknüpft.

²⁶ Wenzel (Anm. 5), S. 80.

²⁷ In diesem Abschlussgebet, das wie ein Romanende anmutet, integriert sich der Erzähler durch das ‚wir‘ in die Ebene seiner Rezipienten. Seine Aufgabe als ‚Erzähler‘ muss im Dialog mit Frau Aventure zu Beginn des zweiten Buchs erst wieder gewonnen werden, indem diese mit erheblichem Aufwand den ‚Autor‘ Rudolf (V. 2164) aus seiner Resignation herausholen und zu solchem Weitererzählen motivieren muss, dass sie, die ‚Geschichte‘, von den Rezipienten *für güt* (V. 2163) befunden werde – womit nicht nur ihr Unterhaltungswert, sondern auch ihr ‚Nutzen‘ gemeint sein kann.

²⁸ Ridder (Anm. 8), S. 319.

Die Integration der Passion in die Herrscherehe wird in der Vorgeschichte beispielhaft vorgelebt, indem in Elyes Reaktion auf den Tod ihres Mannes beide Erwartungen an ihre Person, die private wie die gesellschaftliche, im narrativen Hintereinander dargestellt werden: In der Geburt des Sohnes als Frucht der Liebe und in der öffentlich und rechtlich wirksamen Nachfolgeregelung werden die Ansprüche der Gemeinschaft befriedigt: Der Tod Wilhelms (und damit verbunden auch Elyes) ist dank des Thronfolgers, und – wichtig für den Fortgang des Romans – auch des neuen Helden, wirklich nur noch ‘halb so schlimm’ (V. 1698: *der schade getailet ist*). Denn indem das dem Tod verfallene Individuum in der Generationenfolge aufgehoben wird und in der dynastischen Gemeinschaft quasi ‘weiterlebt’, wird dem Tod seine sozial-gefährdende Komponente entzogen. In diesem Kunstgriff kann ein literarischer Reflex auf die mittelalterliche Befindlichkeit dem Tod als ‘Lohn der Welt’ gegenüber gesehen werden, indem er über Genealogie bzw. deren Vermittlung in der Literatur ‘überwunden’ werden kann.

Die Erfüllung der Herrscherrolle lässt Elye nun den Raum, auch ihrer Liebe die Krone aufzusetzen, indem sie in ihrem Liebestod den höchsten Treuebeweis – und nichts anderes als das – für ihre Liebe zu Wilhelm aufbringt. Damit ist sie nicht nur vorbildliche Fürstin, sondern auch vorbildlich Liebende. Um den Lebensüberdruß zu entschärfen, der in Elyes Klagesequenz mitschwingt und damit ihr plötzliches Sterben in die Nähe des ‘mental’ Selbstmordes rücken könnte, wird ihr innerer Zustand beleuchtet und die überwältigende Kraft des Schmerzes als Sterbegrund plastisch vorgeführt. Die *triuwe* als dessen eigentliche Urheberin – eine der höchsten Tugenden in der höfischen Werteskala – müsste selbst den letzten Zweifel und Vorbehalt ausräumen. Damit ist der Liebestod auch einer theologischen (Negativ-) Wertung entzogen.

Eventuellen Bedenken an dieser in der erzählerischen Inszenierung und Perspektivierung herausgestellten Intention beugt der Erzähler vor, indem er auf der Exkurs- und Erzählebene einerseits den ‘realen’ Wert seiner Protagonisten und ihre Vorbildlichkeit für seine Rezipienten herausarbeitet und sich andererseits über den Bezug zu lebensweltlich erfahrbaren Instanzen der Erzählung sein Publikum auf die exemplarischen Charakter seiner Geschichte verweist.

All diese stark ausgeprägten Harmonisierungstendenzen haben im ›Wilhelm von Orlens‹ didaktische Funktion: Durch die szenische Gestaltung und die Bündelung der verschiedenen Perspektiven hin zur Idealität dient das exemplarische Sein und Handeln seiner Figuren in der Elternvorgeschichte als (fürstliche) Tugendlehre, sowohl für die Handlung der Hauptgeschichte über die Liebe zwischen Wilhelm und Amelie, wie auch für den Kreis der

Rezipienten, die sich daran ein Beispiel nehmen können.²⁹ Elyes Liebestod ist integraler Bestandteil dieser *lere*, nicht als nachahmenswerte Handlung an sich, sondern als Beispiel makelloser, unübertrefflicher und jegliche Würdigung verdienender *triuwe*.³⁰

²⁹ Der Prolog zum ersten Buch geht auf die verschiedenen, individuell passenden 'Nutzen' ein, welche die erzählte Geschichte den *werden* (V. 109ff) bieten kann und alle höfischen Werte einschließt wie *minne*, *stäte triuwe*, *manheit*, *güte*, *hochgemüte* etc.

³⁰ Vgl. dazu Ridder (Anm. 8), S. 327.