



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Mittelalterrezeption in der Oper der Jahrhundertwende:

Hans Pfitzners und James Gruns *Der arme Heinrich* nach Hartmann von Aue

verfasst von / submitted by

Anna Sophie Rottenfuß, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Hartmann von Aue: <i>Der arme Heinrich</i>	8
2.1 Entstehung und Überlieferungssituation	8
2.2 Gattungsmischung und Problematik der Erzähllogik.....	11
2.3 Mittelalterrezeption – eine Begriffserklärung	20
3. Hans Pfitzner / James Grun: <i>Der arme Heinrich</i>	23
3.1 Pfitzners <i>Der arme Heinrich</i> als Teil der Mittelalteropermode um 1900	23
3.2 „Zu höheren Sphären“ – Ein Motto und dessen programmatische Bedeutung.....	33
3.3 Der Unvermeidliche – Einflüsse Richard Wagners	36
4. Hartmanns <i>Der arme Heinrich</i> im Spiegel seiner Rezeption in Pfitzners Oper	40
4.1 Ursache und Symptome von Heinrichs Krankheit.....	40
4.2 Charakterisierung und Idealisierung der männlichen Protagonisten.....	44
4.2.1 Die Reiseerzählung als Möglichkeit der Charakterdarstellung.....	44
4.2.2 Heinrich und Dietrich als Verkörperungen eines idealisierten Mittelalterbildes	46
4.3 Siechtum, Leiden und beginnende Läuterung: Hartmann von Aue im Geiste Schopenhauers und Wagners	49
4.3.1 Heinrichs Leiden und Siechtum als motivischer Kern der Oper.....	49
4.3.2 Erlösungshoffnung und Opferannahme – ein Vergleich.....	50
4.3.3 Läuterung durch Erkenntnis: Zwei unterschiedliche Wege	53
4.3.4 Die Umwertung von „Tod“ und „Leben“ als Ausdrucksform der Soteriologie Schopenhauers.....	55
4.4 Religiöse Symbolik und spirituelle Aufladung	57
5. „Erlösung der Erlöserin“ – Funktionalisierung und Verklärung von Weiblichkeit	60
5.1 Feministische Ansätze zur Opferung der Frau in der Oper: Catherine Clément und Elisabeth Bronfen.....	60
5.2 <i>Und ich verre baz dan ir</i> (854) – Argumentationen und Handlungsmöglichkeiten des Mädchens als Ausdruck weiblicher Spiritualität.....	63
5.2.1 Argumentationsmuster und Jenseitsvorstellungen	63
5.2.2 Ambivalente Spiritualität als Möglichkeit der Figurengestaltung	66

5.2.3 Funktionalisierung und Verlust der Handlungsmöglichkeiten.....	70
5.3 Von der Braut zur Heiligen: Allegorisierung durch Reduktion von Weiblichkeit	73
5.3.1 Das Alter des Mädchens als Parameter für erotisches Potenzial	73
5.3.2 Komplementäre Anlage der Figuren zur Verdeutlichung der Beziehungsstruktur ..	75
5.3.3 Weibliche Schönheit und deren läuternde Kraft	76
5.4 Und sie stirbt doch nicht! – Perspektiven der Erlösungsszene.....	80
6. Fazit: Woran Mittelalterrezeption scheitert.....	85
7. Schlussbemerkung.....	90
Literaturverzeichnis.....	92
Zusammenfassung.....	96

1. Einleitung

„Ganz große Kunst wird unter uns nicht geglaubt.“¹ Hans Pfitzner litt unter dem notorischen Eindruck als Künstler zu wenig gewürdigt zu werden. Zu oft empfand er seine Leistungen von Publikum und KritikerInnen verkannt. Im Umfeld der 1902 stattfindenden Uraufführung von Gerhardt Hauptmanns Drama *Der arme Heinrich* verwiesen viele Rezensionen auf die reiche Rezeptionstradition des Stoffes nach dem um 1200 entstandenen Versepos Hartmanns von Aue. Reichlich pikiert resümiert Pfitzner folglich, dass dabei ausgerechnet seine Bearbeitung des *Armen Heinrichs* (UA 1895) unerwähnt blieb.²

In der Besprechung dieses Werkes wurden alle Armen Heinriche von Gustav Schwab und Chamisso an bis Riccarda [sic!] Huch erwähnt, es fehlte nicht Josef Weilen nicht Pöhnel [sic!]. Nur der zwei Jahre vorher in dem selben Berlin am Königlichen Opernhaus aufgeführte ‚Arme Heinrich‘, benannt Musikdrama, von Hans Pfitzner, Dichtung von James Grun, war nirgends erwähnt; freilich, es handelte sich hier bei G. Hauptmann um ein literarisches Ereignis und da hat ein ‚Operntext‘ ebenso wenig genannt zu werden, wie eine Schäferkur bei einem Ärztekongress.³

Pfitzner schiebt die Tatsache der Nichtbeachtung seines Stückes auf den gattungsspezifischen Umstand, dass es sich bei seiner und James Gruns Version des Stoffes um ein Libretto handelt, eine als Literatur stets verschmähte Gattung.⁴ Tatsächlich wird in der germanistischen Forschung bis heute das Libretto nur selten zum Gegenstand eigenständiger Betrachtung. Die Beschäftigung mit den Texten der Opern bleibt vielmehr entweder der Theater- oder der Musikwissenschaft vorbehalten, wobei es beiden Disziplinen oftmals am nötigen literaturwissenschaftlichen Handwerkszeug mangelt. Aus diesem Grund stützt sich auch die Argumentation der vorliegenden Arbeit auf die wenigen Autoren, die dem Libretto als eigenständige literarische Gattung theoretische Schriften widmeten. Genannt seien etwa Albert Gier und seine Monographie zur Geschichte des Librettos oder der interdisziplinär zu Oper und Operntext forschende Jens Malte Fischer.⁵ Für die stiefmütterliche Behandlung der Libretti durch die Literaturwissenschaft gibt es mehrere Gründe. Hans Pfitzner selbst argumentiert dazu, der Operndichtung fehle eine Historie als Gattung, da der Text in der Oper lange hinter der Musik

¹ Hans Pfitzner: Gesammelte Schriften. Band II. Augsburg: Benno Filser, 1926, S. 9 (abgekürzt zitiert: GS II, S.).

² Zu Pfitznrs Einstellung bzgl. der Rezeptionsgeschichte des *Armen Heinrichs* vgl. Oswald Panagl: Rezeptionsspuren und programmatische Schneisen in der Produktionsästhetik. James Grun – Hans Pfitzner, *Der arme Heinrich*. In: Albert Gier / Birgit Schmidt / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 25f. (abgekürzt zitiert: Panagl, S.).

³ GS II, S. 75.

⁴ Zur Librettologie/Libretto-Philologie siehe: Andrea Schindler: Mittelalterrezeption im zeitgenössischen Musiktheater. Wiesbaden: Reichert, 2009, S. 8-12 (abgekürzt zitiert: Schindler, S.).

⁵ Albert Gier: Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Frankfurt am Main: Insel, 2000 und etwa: Jens Malte Fischer: Vom Wunderwerk der Oper. Wien: Zsolnay, 2007 (abgekürzt zitiert: Fischer, *Oper*, S.).

als zweitrangig zurückgestellt war. Nach Pfitzners Auffassung beginnt die Geschichte der Operndichtung überhaupt erst mit Richard Wagner und dessen programmatischen Überlegungen zum Musikdrama.⁶ Wagner sieht die von ihm verfassten Operntexte als eigenständige literarische Werke und Ausdruck seiner poetischen Fähigkeiten. Er pflegt höchstselbst ganz ohne Musikuntermalung aus seinem *Tristan* oder *Siegfried* oder *Lohengrin* vorzulesen.⁷ Richard Wagner differenziert zwischen dem herkömmlichen Opernlibretto und seiner neuen Form der musikdramatischen Dichtung, eine Unterteilung, die in dieser Arbeit ausgespart wird, zumal es bereits weit vor Wagner von den Bearbeitungen italienischer Vorbilder in der Frühen Neuzeit bis etwa zu Mozarts Singspielen viele Beispiele deutschsprachiger Operntexte gibt, die eine genauere literaturwissenschaftliche Betrachtung durchaus lohnen.

Worauf Hans Pfitzner in seinem Resümee 1902 allerdings zurecht hinweist, ist die enorme Bandbreite der Rezeption des *Armen Heinrichs* Hartmanns von Aue. Insgesamt existieren beinahe 80 Bearbeitungen dieses Textes, was den *Armen Heinrich* zu Hartmanns von Aue erfolgreichstem Text in der neuzeitlichen Rezeption macht.⁸ Diese Bearbeitungen reichen von Übersetzungen und Nachdichtungen unterschiedlicher Originaltreue bis zu künstlerischen, den Inhalt und die Struktur mehr oder minder verändernden Auseinandersetzungen mit dem Text. Es handelt sich dabei nicht nur um poetische Veränderungen sondern es findet auch oftmals gleichzeitig eine Übertragung in verschiedene Gattungen und Medien statt. Neben den etwa 27 Übersetzungen, 18 Dramen, lyrischen und epischen Versionen existieren auch *Der arme Heinrich*-Hörspiele (u.a. eine zweisprachige ARD-Produktion), diverse Fassungen als Volksbuch und speziell auf junge Rezipienten zugeschnittene Formate sowie musikalische Umsetzungen als Oratorien und zwei Opern.⁹ Der Grund für die große Popularität liegt nüchtern betrachtet vermutlich im geringen Textumfang der Vorlage, die eine Rezeption ohne germanistische Vorbildung ermöglicht, und im Effektreichtum der Handlung.

Ein nach höfischen Vorstellungen idealer Ritter wird von Gott mit einem Aussatz belegt, der ihn von der Gesellschaft isoliert. Er reist daraufhin durch Europa auf der Suche nach einem Heilmittel. In Salerno erklärt ihm ein Meister, dass er nur durch das freiwillige Opfer einer

⁶ Vgl. GS II, S. 8.

⁷ Jens Malte Fischer: Vom Wagnerismus zum Verismo. Irr- und Auswege des deutschen Opernlibrettos um 1900. In: Archiv für Musikwissenschaft, 2012, 69(2), S. 143 (abgekürzt zitiert: Fischer *Verismo*, S.).

⁸ Vgl. Matthias Meyer: Wie ‚Der arme Heinrich‘ ein gutes Ende findet. Ricarda Huch und ihre Novelle im Kontext der Rezeption um 1900. In: Albert Gier / Birgit Schmidt / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 144 (abgekürzt zitiert: Meyer, S.).

⁹ Es existiert irritierenderweise eine kurze Kinderoper des gleichen Titels von Josef Gabriel Rheinberger, die allerdings inhaltlich nichts mit Hartmanns Heinrich gemeinsam hat.

Jungfrau, der bei lebendigem Leib das Herz herausgeschnitten werde, gerettet werden könne. Resigniert kehrt Heinrich daraufhin in seine Heimat zurück und findet Obdach bei einer Bauernfamilie, die seine Ländereien bewirtschaftet und bisher von der Güte ihres Herrn profitierte. Eines der Bauernkinder, ein namenloses Mädchen, zeigt trotz der Krankheit Zuneigung zu dem Ritter und folgt ihm mit großer Anhänglichkeit, sodass er sie scherzhaft sein *gemahel* (341), seine Braut, zu nennen beginnt.¹⁰ Auf Drängen des Bauern eröffnet Heinrich ihm widerstrebend die Möglichkeit seiner Heilung. Das kleine Mädchen belauscht die Unterhaltung und beschließt ihr Leben für ihren Herrn hinzugeben. Als ihre Eltern versuchen es ihr auszureden, überzeugt sie diese mit fundierten und ausführlichen Argumenten. Heinrich und das Mädchen brechen nach Salerno auf, um das Opfer zu vollziehen. Dort vergewissert sich der Meister zunächst der Freiwilligkeit des Mädchens. Als der Vollzug der Opferhandlung allerdings beginnt und Heinrich das Wetzen des Opfermessers hört, bricht Heinrich den Vorgang ab, da er es nicht mit seinem Gewissen vereinbaren kann. Das Mädchen ist darüber sehr erbost und zürnt Heinrich den ganzen Heimweg über. Wundersam wird Heinrich schließlich durch göttliches Mitleid geheilt. Die Bauerntochter wird - zumindest in der am häufigsten rezipierten Variante des Textes - seine Frau.

Das hohe dem ursprünglich epischen Text innewohnende dramatische Potenzial führt vermutlich zu den vielen Adaptionen des *Armen Heinrich* zu Bühnenwerken, wie dem eingangs erwähnten Theaterstück von Gerhardt Hauptmann. Auch Hans Pfitzner reflektiert in seinen Schriften zur Operndichtung darüber, dass bei der Umwandlung des Versepos zum Opernlibretto es zunächst nötig war den „dramatischen Kern“ der Handlung um Heinrichs Heilungsgeschichte zu erkennen und herauszuarbeiten.¹¹ Dabei sei es auch nötig die Handlung zu komprimieren sowie die Anzahl der Figuren und Orte auf ein Minimum zu reduzieren. Darüber hinaus werden zahlreiche programmatische Veränderungen vorgenommen, die Kernaussagen des Textes potenziell verändern und das Libretto an geistesgeschichtliche Entwicklungen und zeitgenössische Rezeptionsgewohnheiten anpassen.

Die vorliegende Arbeit versucht Hartmanns von Aue *Der arme Heinrich* ausgehend von der Perspektive der modernen Rezeption des *Armen Heinrichs* im Opernlibretto Pfitzners und Gruns zu betrachten. Die Ausführungen widmen sich der Frage, wie Mittelalterrezeption in

¹⁰ Diese Arbeit zitiert den Primärtext *Der arme Heinrich* von Hartmann von Aue nach der Edition der Altdeutschen Textbibliothek, Tübingen: Max Niemeyer, 2001. Die Versangabe folgt in Klammern nach der jeweiligen Textreferenz.

¹¹ Vgl. GS II, S. 76.

dieser Oper der Jahrhundertwende stattfindet. Es geht darum, die Abwandlungen des Stoffes zu behandeln, die über die gattungsspezifisch notwendigen Anpassungen bei der Umarbeitung eines epischen Textes zu einem Libretto für ein Bühnenwerk hinausgehen. Dafür befasst sich die Arbeit zu Beginn mit dem Ausgangstext Hartmanns von Aue beziehungsweise mit den verschiedenen Textvarianten der Überlieferung. Anhand dieser lässt sich ein dem Stoff inhärentes erzähllogisches Problem veranschaulichen. Danach wird mit einem kurzen Einblick in die Geschichte der Mittelalteropermode um 1900 erläutert, wie es dazu kam, dass dieser Text bei Pfitzner und Grun als Oper rezipiert wurde. Anschließend erfolgt ein ausführlicher Vergleich einzelner inhaltlicher Aspekte des Librettos mit der Textvorlage Hartmanns von Aue. Diese Analyse arbeitet unter Anderem heraus wie die Wahrnehmung des mittelalterlichen Textes vom Blickwinkel der Oper aus beeinträchtigt wird. Es lässt sich feststellen, was die Rezipienten in den Stoff hineinlesen und aus ihm machen, um dann in Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen Ausgangstext zu beleuchten, welches Potenzial dafür bereits bei Hartmann von Aue vorhanden ist. Mithilfe zweier feministischer Ansätze zur Darstellung von Weiblichkeit und Tod in Kunst und Literatur werden zwei Schlüsselszenen im Hinblick auf die Frauenrolle und die Funktionalisierung von Weiblichkeit in genauer Textarbeit analysiert. Dabei wird auch die Musik als Mittel der Textausdeutung in den ansonsten maßgeblich auf den Textinhalt fokussierten Ausführungen berücksichtigt.

2. Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*

2.1 Entstehung und Überlieferungssituation

Der Prolog des *Armen Heinrichs* Hartmanns von Aue ist ein weiteres Beispiel dafür, wie sich anhand von Selbstvorstellungen im Text biografische Fakten über Autoren rekonstruieren lassen, von denen ansonsten urkundlich nichts überliefert ist. Er nennt sich selbst als *ritter* (1), mit dem Namen Hartmann, der in einer Funktion als *dienstmann* [...] *ze Ouwe* (5) tätig gewesen sei. Auch den Protagonisten seiner Geschichte lässt er als *herre Heinrich* [...] *von Ouwe* (48f.) auftreten. Die Ansiedlung des Textes in seiner eigenen Heimat ermöglicht Hartmann das Einflechten schwäbischen Lokalkolorits in die Handlung. Gleichzeitig sieht man sich als Interpret durch die Namensübereinstimmung zwischen Autor und Protagonisten mit der Problematik eines erzeugten Eindrucks von Historizität konfrontiert, obgleich es sich eigentlich um einen rein fiktiven Text handelt. Hartmann gibt im Prolog überdies an, die Erzählung um den *Armen Heinrich* nicht selbst erfunden zu haben, sondern dass er auf der Suche nach einer erzählenswerten Geschichte auf eine bereits vorhandene und nicht näher benannte Niederschrift des Stoffes gestoßen sei, die er lediglich nacherzähle (vgl. 4-17). Dabei handelt es sich vermutlich um einen schriftstellerischen Kunstgriff, um das eigene Projekt zu legitimieren. Basierend auf den wenigen tradierten Anhaltspunkten zu Hartmanns Biografie lässt sich die Entstehung des *Armen Heinrichs* ungefähr auf das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts datieren.

Der Text existiert auf insgesamt sieben Überlieferungsträgern, drei davon sind nur noch fragmentarisch erhalten, und bietet drei unterschiedliche Schlussversionen.¹² Die meisten Editionen des *Armen Heinrichs*, so auch die der Altdeutschen Textbibliothek des Niemeyer Verlags, mit der in diesen Ausführungen gearbeitet wird, basieren maßgeblich auf der etwa 1340 entstandenen und 1870 verbrannten Straßburger Handschrift A. Sie enthält eine komplette Version des Textes und den märchenhaft anmutenden Erzählschluss, bei dem die Bauerntochter und Heinrich heiraten und glücklich bis an ihr Lebensende zusammenleben. Die zweite vollständig überlieferte Version B des Textes ist zeitlich etwas früher einzuordnen. Es existieren dazu zwei Handschriften, eine Heidelberger (Ba) und eine ehemals Kalocsaer (Bb) Handschrift, die sich voneinander nur minimal unterscheiden und jeweils einen kompletten Text wiedergeben. Im Vergleich zu Handschrift A sind in B einige strukturelle Veränderungen und Erweiterungen festzustellen, vor allem aber ein anderer Erzählschluss. Nur noch in Bruchstü-

¹² Zur Überlieferungssituation vgl. Andreas Hammer / Norbert Kössinger: Die drei Erzählschlüsse des ‚Armen Heinrich‘ Hartmanns von Aue. In: ZfdA 141 (2012), S. 141-163 (abgekürzt zitiert: Hammer/Kössinger, S.).

cken vorhanden ist die Berliner Handschrift C, das älteste überlieferte Fragment des Textes aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die weiteren erhaltenen Textfragmente sind die Indersdorfer Handschrift D, entstanden zwischen 1350 und 1400, sowie die erst in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts in Benediktbeuern entdeckte Handschrift E. Das um 1300 entstandene Fragment präsentiert vor allem noch einmal einen von A und B signifikant abweichenden Schluss. Daneben existiert noch eine fünf Verse umfassende Federprobe des späten 13. Jahrhunderts (F) aus Freiburg. Für eine Betrachtung der Gestaltung des Erzählinhalts eignen sich allerdings nur die Handschriften A, B und E, da nur in diesen sowohl der Anfang als auch der Schluss vorhanden sind, wo sich jeweils die größten Unterschiede feststellen lassen. Verglichen mit der relativ geringen Anzahl der Textzeugen insgesamt, ist die Divergenz der einzelnen Fassungen erstaunlich.

Wie bereits deutlich geworden ist, unterscheiden sich die einzelnen Überlieferungen vornehmlich in Bezug auf den Schluss. In Handschrift A wird das Paar bei ihrer Ankunft in der Heimat freudig in Empfang genommen. Heinrich kann in sein höfisches Umfeld zurückkehren, die Bauernfamilie macht er aus Dankbarkeit zu Grundbesitzern. Man drängt Heinrich zu einer raschen standesgemäßen Heirat. Er aber präsentiert der Ratsversammlung seinen bereits gefassten Entschluss, das namenlose Mädchen zur Frau zu nehmen. Dies sorgt unter den Anwesenden allerdings nicht wie man erwarten könnte für Unverständnis, scheint doch die Tochter eines Vasallen keineswegs eine geeignete Partie für Heinrich zu sein. Hier wird das Mädchen allein durch ihr tugendhaftes Verhalten geadelt, das eine fehlende adelige Herkunft aufwiegt. Das Paar wird vermählt und sie leben glücklich und zufrieden zusammen, bis sie nach ihrem Tod gemeinsam in den Himmel aufgenommen werden. Auf die Heilung der Titelfigur folgen die Restitution der Ordnung und am Ende die Erhöhung der Protagonisten.

Die Heirat zwischen Heinrich und dem Mädchen wird auch in der Textversion der Handschrift B ermöglicht. Allerdings endet die Handlung hier mit dem Hinweis, dass die Ehe zwischen den beiden nicht vollzogen wird. Die Problematik des Nicht-Standesgemäßen der Verbindung ist damit umgangen. Stattdessen ziehen sich die beiden Protagonisten in diesem *moniage*-Schluss ins Kloster zurück und wenden sich von allem Weltlichen ab. Überlieferung E endet bereits mit der Heimkehr der beiden Protagonisten, ohne das weitere Schicksal der Figuren zu beleuchten. Dies reduziert die Handlung alleinig auf den Topos des Aussatzes und dessen Heilung, womit bedeutende Teile der Textkonstruktion außer Acht gelassen werden

und vor allem die Mädchenfigur als agierendes Subjekt ihre Bedeutung verliert.¹³ Die meisten Deutungen und Rezeptionen vernachlässigen jedoch die unterschiedlichen Versionen des Erzählschlusses in der Überlieferung des Stoffes und halten sich beinahe ausschließlich an das märchenhafte Ende mit der Heirat.

¹³ Vgl. Hammer/Kössinger, S. 162.

2.2 Gattungsmischung und Problematik der Erzähllogik

Hartmann von Aue weist im Prolog darauf hin, dass er bevor er mit der Arbeit an seinem Versepos begann, in *mislichen buochen* (7) gelesen hatte, um Inspiration zu finden. Der *Arme Heinrich* lässt sich als ein Produkt der Zusammenführung seiner Lektüren mehrerer verschiedener Quellen von Aussatzerzählungen verstehen.¹⁴ Als Vorlagen für die narrative Struktur dienen zum Einen die häufig im Volksmund tradierten Heiligenlegenden. Eine dieser Traditionen ist die Silvesterlegende, enthalten in der *Kaiserchronik*, dem *Trierer Silvester* und in Konrads von Würzburg *Silvester*. Darin wird der heidnische Kaiser Konstantin von Aussatz befallen und versucht sein Leiden durch das Blutopfer unschuldiger Kinder zu heilen. Im Angesicht der Grausamkeit seines Vorhabens entschließt er sich die Krankheit zu ertragen. Als göttliches Wunder wird Konstantin anschließend von Silvester in einem Taufbad geheilt, wobei das Taufwasser das heidnische Opferblut als Mittel der Reinigung symbolträchtig substituiert.¹⁵ Offensichtlich lässt sich zur Handlung des *Armen Heinrichs* nur eine sehr unpräzise ableitbare Analogie herstellen. Dennoch ist die Silvesterlegende ein Beispiel für das Motiv der Rekonvaleszenz durch das Vergießen von Blut.

Eine weitere Heilungserzählung durch Blutopfer ist die erstmals im Mittellateinischen verschriftlichte Geschichte von *Amicus und Amelius*, die unter Anderem in Konrads von Würzburg *Engelhard* rezipiert wird.¹⁶ Auch hier kann durch das Blut unschuldiger Kinder die Heilung herbeigeführt werden. Es ist ein Freundesopfer, das der eine Freund für den anderen Erkrankten erbringt, indem er seine eigenen Kinder tötet. Danach kann das antizipierte göttliche Wunder vollbracht werden und die Kinder können wieder zum Leben erwachen.

Die Besonderheit bei Hartmann im Vergleich zu diesen Erzählungen ist die nötige Freiwilligkeit des designierten Opfers. In der Silvesterlegende ist diese für die Geschichte irrelevant, da die Probe der ethischen Moral Konstantins darin bestand, die ohne Weiteres in seiner Macht stehende Durchführung der Opferung zu verhindern. In der *Amicus-Amelius*-Geschichte bleibt es der Entscheidung des Vaters überlassen, ob er seine Kinder opfert.

¹⁴ Vgl. Matthias Meyer: Wenn Gattungsmischung scheitert. Oder: Warum finden manche Geschichten kein adäquates Ende? In: Florian Kragl / Christian Schneider (Hg.): *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011. Heidelberg: Winter, 2013, S. 244 (abgekürzt zitiert: Meyer *Erzähllogik*, S.).

¹⁵ Vgl. Neil Thomas: Hartmann's *Der arme Heinrich* - Narrative Model and Ethical Implication. In: *Modern Language Review* 90 (1995), S. 938 (abgekürzt zitiert: Thomas, S.) und Meyer *Erzähllogik*, S. 245.

¹⁶ Konrad von Würzburg: *Engelhardt*. Halle an der Saale: Max Niemeyer, 1912, S. V-VIII.

Die Konstruktion einer Aussatzheilungserzählung ist folglich auch ganz ohne eine narrative Ausformung der Opferrolle möglich, die Opfer sind zunächst nur funktional von Bedeutung. Bei Hartmann dagegen wird der Figur durch die Notwendigkeit ihrer Zustimmung zum Opfervollzug ein eigener Handlungsraum eröffnet. Ein Beispiel für eine derartige Figur, die sich aus eigenem Willen für das Wohl anderer opfert, findet sich, wie Matthias Meyer erläutert, im *Prosalancelot*. Während der Handlung der *Gralsqueste* entschließt sich Parzifals jungfräuliche Schwester dazu, mit ihrem Blut den Aussatz einer Gräfin zu heilen, um weiteres Blutvergießen zu verhindern.¹⁷

Neben den Aussatzerzählungen fließen weitere Formen der erzählerischen Gestaltung in den *Armen Heinrich* Hartmanns ein. Zu den Elementen des höfischen Romans, die sich im *Armen Heinrich* feststellen lassen, gehört vor allem die Stilisierung Heinrichs zum idealen höfischen Ritter (vgl. 32-74), Heinrichs *aventiure*haftes Ausreiten auf der Suche nach einem Heilmittel oder die genaue Beschreibung der Vorgänge und Abläufe am Hof nach Heinrichs Rückkehr (vgl. 1419-1474).

Intertextuelle Bezüge, die Hartmann darüber hinaus herstellt, werden auch im Text ganz explizit erwähnt. Der offensichtlichste und am häufigsten genannte dieser Bezüge ist der Rückgriff auf die biblische Gestalt des Hiob.

nû sehet wie genæme
er ê der werlte wære,
er wart nû als unmære,
ze heuwe wart sîn grüenez gras,
der ê der werlte venre was,
daz in niemen gerne sach;
als ouch Jôbe geschach,
dem edeln und dem rîchen,
der ouch vil jæmerlîchen
dem miste wart ze teile
iemitten in sînem heile.

Dô der arme Heinrich
alrêst verstount sich
daz er der werlte widerstuont,
als alle sîne gelîchen tuont,
dô schiet in sîn bitter leit
von Jôbes geduldigkeit.
wan ez leit Jôb der guote
mit geduldigem muote,
do ez im lîdenne geschach,
durch der sêle gemach
den siechtuom und die swacheit

¹⁷ Vgl. Thomas, S. 938.

die er von der werlte leit;
des lobete er got und vreute sich.
do *entete* der arme Heinrich
leider *niender* alsô;
er was trûric und unvrô. (124-148)

In die Handlung des *Armen Heinrichs* wird Hiob als Topos eingeführt – als „Eigenschaftsträger“¹⁸ des stoischen Ertragens. Hartmann liefert seiner Leser- beziehungsweise Hörerschaft durch die Herstellung einer Analogie zwischen Hiob und Heinrich eine Anleitung, wie das Verhalten Heinrichs in seiner Erzählung zu bewerten sei. Hiob wird ein „leserlenkendes Signal“.¹⁹ Die Referenzen auf den Bibeltext erfolgen zum Einen metatextuell, wobei der Name Hiobs konkret genannt wird. Zum Anderen findet die Anlehnung auf der Ebene der Formulierung (palintextuell) statt, hauptsächlich aber auf der Ebene der Handlungsdramaturgie.²⁰ Das Schicksal des biblischen Hiob stellt im Sinne der Theodizee die Frage nach dem Warum von menschlichem Leid.²¹ Seine Geschichte exemplifiziere, so Clemens Heydenreich, das Ringen des Menschen um seine herausragende Stellung in der Schöpfung Gottes. Dessen Bedeutungszuweisung an den Menschen äußere sich darin, dass er ihn aufs Schlimmste auf die Probe stellt. Indem der Mensch diese Prüfung besteht, artikuliert er, dass er sich dieser Stellung bewusst ist.²² In Hiobs Fall stellt sich die nicht letztgültig zu beantwortende Frage, ob er als Gerechter schuldlos Leiden ertragen muss oder ob das Leiden die Strafe für eine eventuell unbewusst begangene Sünde ist.²³

Heinrich weist sich selbst eindeutig eine Schuld als Grund für die Strafe Gottes zu.

ich hân den schemelîchen spot
vil wol gedienet umbe got.
wan dû sæhe wol hie vor,
daz hôch offen stuont mîn tor
nâch werltlîcher wûnne
und daz niemen in sînem kûnne
sînen willen baz hete dan ich;
und was daz *joch* unmûgelich,
wan ich *in* hete mit *vollen* [*vrevil*] gar.
dô nam ich sîn vil kleine war
der mir daz selbe wunschleben
von sînen gnâden hete gegeben. (383-394)

¹⁸ Clemens Heydenreich: Revisionen des Mythos. Hiob als Denkfigur der Kontingenzbewältigung in der deutschen Literatur. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 45 (abgekürzt zitiert: Heydenreich, S.).

¹⁹ Vgl. Heydenreich, S. 46

²⁰ Vgl. ebd., S. 46.

²¹ Vgl. Georg Langenhorst: Ijob – Vorbild in Demut und Rebellion. In: Heinrich Schmidinger: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 2. Personen und Figuren. Mainz: Grünewald, 1999, S. 260 (abgekürzt zitiert: Langenhorst, S.).

²² Vgl. Heydenreich, S.11.

²³ Vgl. ebd., S. 2-4.

Interessanterweise macht ihm aber der Erzähler keinen expliziten Vorwurf. Heinrich sei *âne alle missewende* (54), etwaiges Fehlverhalten wird nicht narrativ ausgemalt. Nur implizit ist ein Versäumnis des Protagonisten festzumachen, so werden bei der Aufzählung von Heinrichs Vorzügen als Ritter nur weltliche Tugenden erwähnt und seine Beziehung zu Gott sowie zu christlichen Tugenden ausgespart. Tugend und geistiger Adel liegen dem weltlichen Adel in der Vorstellungswelt des Mittelalters jedoch kategorial zugrunde.²⁴ Die Doppeldeutigkeit, ob es sich bei der Krankheit um eine Strafe oder um eine Prüfung Gottes handelt, die in dieser ambivalenten Form auch bei Hiob besteht, bleibt folglich bei Hartmann erhalten.²⁵

Die nicht zur Gänze zu beantwortenden Fragen, welche die Geschichte aufwirft, machen den Reiz des Hiobsstoffs für literarische Verarbeitungen aus. Dies zeigt sich aber auch in den Spannungen der teils diametral entgegengesetzten und sich widersprechenden Deutungsansätze, was diese biblische Figur betrifft. Gerhard Lauer etwa stützt seine Argumentationen auf die Annahme, Hiob sei auf keinen Fall ein Fehler, eine *hamartia*, zu unterstellen.²⁶

Die zweite alttestamentarische Figur, die im Text als Vergleich zu Heinrich genannt wird, ist der Sohn Davids, Absalom. Diesen treibt seine Hybris im Aufstand gegen seinen Vater ins Verderben. Dieser Vorwurf der Hybris oder *superbia* wird Heinrich im Text allerdings nicht gemacht. Es heißt *sîn hochmout wart verkêret* (82), was ohne moralische Wertung nur auf seine Hochstimmung hinweist. Hartmanns Interpretation der Figur des Absalom im Text zielt vielmehr darauf ab, dass alle weltlichen Freuden vergänglich sind (vgl. 84-93). Dabei wird prinzipiell im *Armen Heinrich* alles allzu Weltliche als Makel gewertet.

der in dem hœhsten werde
lebet ûf dirre erde,
derst der versmâhte vor gote. (113-115)

Dieser Rekurs auf Kapitel der Bibel ist ein weiterer Gelehrsamkeitsnachweis Hartmanns, der darüber hinaus eine Interpretation und Wertung vorgibt, in diesem Fall eine Überschneidung von Absaloms und Hiobs Schicksal. Die idealisierte Beschreibung Heinrichs beispielsweise schafft gleichzeitig die antithetische Fallhöhe von der auch die Hiobgeschichte sowie die Absalomlegende bestimmt sind. Vor allem geht es um die Verknüpfung von zwei Versionen des Topos der negativen Schicksalswenden, einerseits die Prüfung des Schuldlosen (was hier

²⁴ Vgl. Heydenreich, S. 47.

²⁵ Vgl. ebd., S. 52.

²⁶ Vgl. Lauer, S. 16.

durch Hiob figuriert wird) und die Bestrafung des Schuldigen (in Form von Absalom). Ungeachtet Heinrichs Selbstbezeichnung, so Heydenreich, findet im Verlauf der Handlung eine zunehmende Wertung des Leidens als Prüfung statt, da am Schluss die Heilung (siehe 1360-1368) ganz der Analogie zu Hiob zugeordnet wird.²⁷

Den Anknüpfungspunkt der Analogie zwischen dem Hiob der Bibel und Hartmanns Heinrich sieht Georg Langenhorst darin, dass Hiob gleichzeitig das ihm aufgebürdete Leiden erduldet und dennoch rebelliert.²⁸ Hiob verflucht den Tag, an dem er geboren wurde nur um jeden Tag zu leiden (Ijob 3,1-26). Auch Heinrich wird das Leben mit der Krankheit lästig (vgl. 244f.). Worin sich Heinrich aber von Hiob maßgeblich unterscheidet ist, dass er sich keineswegs in sein Leiden fügt und die göttliche Prüfung als solche annimmt. *Dô entete der arme Heinrich / leider niender alsô* (146f.). Stattdessen versucht Heinrich in den medizinischen Zentren der Zeit, Montpellier und Salerno, ein Arzneimittel oder eine andere Heilmethode zu finden. Hiobs unbeirrbares Vertrauen in Gott und seine freudige Hingabe an ihn selbst im Angesicht des größten Leids wird Heinrichs Verzweiflung und Unzufriedenheit im Text gegenübergestellt (vgl. 133-156). Heinrichs Verfehlung bleibt demnach darin bestehen, dass er so sehr dem Reiz des Weltlichen Verfallen ist, dass er die Freuden des Irdischen nicht loslassen kann und unbedingt gerettet werden will, anstatt sich der himmlischen Gnade zu überantworten, was auch immer mit ihm geschehe.

Nach der Rückkehr in die Heimat folgt Heinrichs Entsagen aller weltlicher Güter um Gott vergeblich milde zu stimmen und schließlich sein Rückzug in die Isolation. Man kann die Frage stellen, ob es bei dieser Weltabkehr Heinrichs bereits um eine Form von Duldung der Strafe und Annahme seiner Situation handelt. Vielmehr aber ist Heinrichs Verhalten auf seine Resignation in Anbetracht der Unmöglichkeit seiner Heilung zurückzuführen. Ein Erkenntnisgewinn und eine darauffolgende Fügung in sein Schicksal haben an diesem Punkt der Handlung noch nicht stattgefunden. Dies äußert sich vor allem darin, dass Heinrich bereit ist das Opfer des Mädchens anzunehmen. Zur endgültigen Erkenntnis gelangt er erst in seiner Epiphanie der Selbstlosigkeit und der Nächstenliebe, als er in Salerno das Opfer abbricht mit

²⁷ Oswald Panagl weist zusätzlich auf die Ähnlichkeit des Stoffes zu Sophokles' antiken Drama *Philoktet* aus dem Troja-Mythos hin. Darin wird ebenfalls ein von einer Abscheu erregender Krankheit befallener Krieger bis zu seiner Rehabilitation von der Gesellschaft ausgestoßen. Allerdings lässt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob Hartmann dieses Stück bekannt war. Vgl: Rezeptionsspuren und programmatische Schneisen in der Produktionsästhetik. James Grun – Hans Pfitzner, *Der arme Heinrich*. In: Gier, Albert / Schmidt, Birgit / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption*. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 30 (abgekürzt zitiert: Panagl, S.).

²⁸ Vgl. Langenhorst, S. 259.

dem Ausruf „*gotes wille müeze an mir geschehen!*“ (1276), der mit Hiobs Aussage „Der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Herr sei gelobt“²⁹ übereinstimmt. Die Darstellung der Heilung, die erst auf dem Heimweg durch göttliches Mitleid erfolgt, enthält die letzte namentliche Nennung Hiobs im Text.

Nû hete sich diu guote maget
sô gar verweinet und verklaget,
vil nâch unz an den tût.
do erkande ir triuwe und ir nôt
cordis speculator,
vor dem deheines herzen tor
vürnames niht beslozen ist,
sît er durch sînen süezen list
an in beiden des geruochte,
daz er sie versuochte
rehte alsô volleclichen
sam Jôben den rîchen.
do er in des siechen hant
bärmde und triuwe vant (1353-1364b)
[...]
und schiet si dô beide
von allem ir leide
und machte in dâ zestunt
reine unde wol gesunt. (1367-1370)

Clemens Heydenreich beschreibt, wie die Analogien zu biblischen Texten aber auch zu im Volksmund überlieferten Legenden die Handlungsdramaturgie bestimmen:

Für sich genommen ergeben diese Analogien ein finalistisches Handlungsschema (weltliches Glück – Schicksalswende – weltliches Leid – *conversio* – erneute Schicksalswende – transzendierende Seligkeit), das nicht zwingender auf das Hiobuch verweist, denn (beispielsweise) auf zahllose Heiligenviten der zeitgenössischen Hagiographie.³⁰

Dieses Konversionsschema ist bedingt durch eine Veränderung des Menschenbildes im Mittelalter, die eine durch individuelle Entscheidungen zu formende Erzählbiografie erst möglich macht.³¹ Heinrich erfüllt die Norm des richtigen Verhaltens, für die der Topos Hiob steht, zunächst nicht. Erst am Ende gelingt es ihm. Die verbreitete Meinung in der Forschungsliteratur ist, dass der Willensakt der richtigen Entscheidung die Erlösung einleitet. Betrachtet man den Text jedoch genauer, entsteht vielmehr der Eindruck, die Heilung geschehe unabhängig von allen vorangegangenen Ereignissen und Entscheidungen allein durch spontanes göttliches Mitleid.

Die erzählerische Gestaltung des *Armen Heinrichs* ist geprägt von der Pluralität der Quellen und Einflüsse, die im Text evident werden. Aus diesem Grund erweist sich eine eindeutige

²⁹ Lauer, S. 15.

³⁰ Vgl. Heydenreich, S. 49.

³¹ Vgl. ebd., S. 50.

Gattungszuordnung als überaus schwierig. So spricht etwa Theodor Verweyen in seiner Monographie über den *Armen Heinrich* Hartmanns von Aue von einem „maere“³², Andreas Hammer und Norbert Kössinger von einer „Erzählung“.³³ Es existieren die Bezeichnungen „Gedicht“ ebenso wie „Versnovelle“ oder „Legende“. Für diese Ausführungen wird der etwas weiter gefasste Begriff „Versepos“ als Gattung für den *Armen Heinrich* verwendet.

Die zahlreichen hinzugezogenen literarischen und geistlichen Quellen haben - neben der Erzeugung eines Wiedererkennungswerts von gestalterischen Mustern bei den Rezipienten - die Funktion durch den Text ein Zeugnis von Hartmanns umfassender Bildung abzulegen. Er verflacht Elemente des Märchenhaften und des Höfischen mit Volksglauben und biblischen Motiven. Sein reflektierter Umgang mit theologischen Aussagen weist auf eine mögliche klösterliche Schulbildung hin, obwohl Hartmann selbst soweit bekannt kein Kleriker sondern kirchlicher Laie ist.³⁴ Um seine weltanschaulichen Intentionen zu transportieren, bedient er sich zeitgenössisch etablierter, geistiger Rhetorik. Diese theologische Sprache wird für ihn nicht nur zum Darstellungsmedium seines Verständnisses von göttlicher Macht und der Rolle des Menschen in der Schöpfung sondern zum grundsätzlichen Mittel dichterischer Gestaltung. Dies wird in Bezug auf die Überzeugungsrede des Mädchens in Kapitel 5 dieser Arbeit noch genauer erläutert. Trotz der von Hartmann intendierten Darstellung seiner Belesenheit sowie seiner schriftstellerischen Fähigkeiten im *Armen Heinrich*, treten insbesondere bei der Lektüre des letzten Teils der Handlung erzähllogisch bedingte Irritationen auf.

Man kann nicht umhin sich ab einem gewissen Punkt zu fragen, wie man selbst die Handlung zu Ende erzählt hätte. Heinrich hätte in die bereits begonnene Opferhandlung eingreifen können, woraufhin aufgrund seiner durch Einsicht in den Wert des Mädchenlebens und Fügung in sein Schicksal getroffenen Entscheidung sogleich eine spektakuläre Heilung stattfinden würde. Dem Mädchen offenbart sich dabei der wahre göttliche Wille und sie erkennt ihre Funktion im himmlischen Plan als Medium der Probe von Heinrichs moralischer Integrität. Beide freuen sich über das Wunder, kehren zurück in die Heimat, wo sie zunächst heiraten und als Eheleute zusammenleben. Um auch noch dem geistlichen Impetus des Mädchens gerecht zu werden, könnten sie das Ende ihres Lebens schließlich in einem Kloster beschließen – soweit die Vorstellung davon, wie die Geschichte ausgehen könnte. Von den Versionen, die Hart-

³² Verweyen, S. 96.

³³ Hammer/Kössinger, S. 141.

³⁴ Vgl. Corinna Dahlgrün: *Hoc fac, et vives* (Lk 10, 28) – *vor allen dingen minne got*. Theologische Reflexionen eines Laien im *Gregorius* und in *Der arme Heinrich* Hartmanns von Aue. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, S. III.

mann liefert, scheint der *moniage*-Schluss halbwegs konsequent mit der weltabgewandten Disposition des Mädchens übereinzustimmen. Dennoch bleibt, was die Frauenrolle betrifft, ein unübersehbares Problem der Erzähllogik am Ende vorhanden.

Mit Heinrichs Unterbrechen der Opferhandlung verliert das Mädchen bei Hartmann nicht nur seine narrative Funktion sondern auch jeglichen Handlungsraum. Sie darf sich noch einmal verbal äußern, wird dann objektiviert und verstummt gänzlich. Erstaunlich ist auch das Fehlen jeglicher narrativer Reaktion auf ihre Schimpftirade.³⁵ Matthias Meyer versucht eine mögliche Erklärung für diesen erzählerischen Umgang mit der Mädchenfigur zu finden. Einer seiner Vorschläge ist die bewusste Inszenierung von Vergeblichkeit. Das Mädchen habe sich mit seinem Vorhaben zu viel angemaßt. Demnach funktioniere der Text als didaktisch konzipierte Warnung vor übersteigerter asketischer Spiritualität.³⁶ Meyer merkt an, dass sich das Mädchen über das Wunder der göttlichen Heilung, zu dessen Instrument sie wurde, freuen müsse, was nicht der Fall sei.³⁷ Allerdings bezieht sich das Missfallen des Mädchens im Text zunächst lediglich auf den Abbruch ihrer Opferung. Durch die Heilung, die durch göttliches Mitleid ermöglicht wurde, *schiet sî do beide [got] von allem ir leide* (1367f.). Demzufolge ist nun auch das Mädchen zufrieden mit dem Ausgang der Ereignisse. Da es ursprünglich ihre feste Absicht war, für ihr Seelenheil möglichst jung zu sterben, ist es nun in der Logik des Textes eher verwunderlich, dass Heinrichs Heilung gleichzeitig auch das Ende ihres Leidens bedeuten soll. Ihr Lebensziel für ihren Herrn ihr Leben hinzugeben, um in der göttlichen Gnade weiter zu existieren, hat sie nachweislich nicht erreicht. Dennoch konnte sie das andere wichtige Ansinnen, das sie mit ihrer Bereitschaft zum Opfer verfolgte, nämlich die soziale Stabilität für ihre Familie zu sichern, erreichen, indem Heinrich weiterhin deren Lehnsherr bleibt. Darüber hinaus wurde der wirtschaftliche Status ihrer Familie durch Heinrichs Dankesbezeugungen sogar erheblich verbessert. Es ergibt sich eine Zweiteilung in Bezug auf die Befriedigung der Intentionen des Mädchens: Das erstrebte verfrühte Erlangen des Seelenheils wurde ihr verwehrt, aber weltlicher Lohn wurde ihr zuteil. Dies wäre eine weitere Erklärung für die Heirat und den Märchenschluss, an dessen Ende schließlich doch noch der himmlische Lohn wartet.

Mit der „narrativen Ausgestaltung der Opferrolle [...], was offenkundig für ihn zum höfischen Erzählen gehört“, versucht Hartmann logische Begründungszusammenhänge herzustellen,

³⁵ Meyer *Erzähllogik*, S. 250.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 250f.

indem er das Mädchen die Motivation für sein Handeln erklären lässt.³⁸ Im *Prosalancelot* etwa wird das Motiv für die Selbstopferung von Parzifals Schwester nur marginal erläutert. Hier äußert sich das göttliche Missfallen über ein derart unschuldiges Opfer in einem heftigen Sturm. Die Funktion der Opferfigur bleibt erhalten, indem sie stirbt. Das Ziel des Opfers wird allerdings vernichtet und die Geheilte stirbt im Sturm, um das Unerhörte des Opfers auf der erzähllogischen Ebene des höfischen Romans wieder auszugleichen. Hartmann versucht sich indes im *Armen Heinrich* an einer Gattungsmischung, bei der er sich anstrengt Elemente des höfischen Erzählens mit der narrativen Struktur von Heiligenlegenden sowie biblischen Motiven zu verknüpfen. Dafür wird, wie am Beispiel der Frauenfigur deutlich geworden ist, eine eigentlich rein funktionale Figur „psychologisiert“³⁹, wodurch sich erzähllogische Inkongruenzen und Unstimmigkeiten ergeben. Handlungsfäden reißen ab, wofür das plötzliche verstummen des Mädchens am Ende der Handlung symptomatisch ist. Logische Fragen bleiben dabei teilweise ungelöst.

Es ließe sich auch argumentieren, dass bewusst auf eine bestimmte Lesehaltung abgezielt würde. Liest man den Text nicht ausgehend von einer im Erzählschluss beinhalteten Didaxe, sondern sieht die Didaktisierung als ein sich im Nachvollzug der Handlung erschließender Prozess, kann das ins Leere Laufen einzelner Handlungsfäden als bewusste Textkonzeption Hartmanns verstanden werden.⁴⁰ Diese Konzeption verlangt nämlich eine reflektierende handlungsbezogene Lektüre, die charakteristisch für den Artusroman ist.⁴¹ Dies ist ein weiteres Kennzeichen für die Gattungsmischung des Textes. Elemente der Novelle, des Märe oder der Heiligenviten werden verbunden und verlangen die Rezeptionshaltung wie gegenüber einem höfischen Roman. Auch die rhetorische Schlussfigur des Artusromans von Heirat und Herrschaft wird zur Kompensation der Defizite dem Text in seiner vermutlich ursprünglichsten Fassung einfach aufoktroziert, um ihn zu einem Ende zu führen.⁴² Im Hinblick auf die Oper wird es interessant sein zu betrachten, wie diese Problematik der möglichen Erzählenden vor allem in Bezug auf die Frauenfigur umgelöst wird.

³⁸ Meyer *Erzähllogik*, S. 248.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 259.

⁴¹ Mireille Schnyder: Kunst der Vergegenwärtigung und gefährliche Präsenz: zum Verhältnis von religiösen und weltlichen Lesekonzepten. In: Peter Strohschneider (Hg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 440.

⁴² Vgl. Meyer *Erzähllogik*, S. 249.

2.3 Mittelalterrezeption – eine Begriffserklärung

Möchte man den Grund dafür erläutern, dass der Stoff des *Armen Heinrich* Ende des 19. Jahrhunderts eine Renaissance erlebt, muss zunächst der Begriff der „Mittelalterrezeption“ genauer umrissen werden.

Der Begriff „Mittelalter“, ursprünglich mit pejorativem Impetus von der Nachwelt formuliert, beschreibt eine weltgeschichtliche Epoche, die sich nur schwer durch präzise Daten fixieren lässt. Für die zeitliche Eingrenzung des europäischen Mittelalters existieren verschiedene Vorschläge, deren Konsens eine unscharfe Abgrenzung eines Zeitraums von etwa 1000 Jahren um die Zeiträume von ca. 500 – 1500 n. Chr. ist. Für den germanistischen Literaturwissenschaftler beginnt das Mittelalter zumeist mit den Anfängen einer deutschsprachigen Schriftlichkeit im 8. nachchristlichen Jahrhundert.

„Rezeption“ bedeutet in der Literaturwissenschaft eine Form der Tradierung, Verbreitung und Wirkung von literarischen Werken oder Stilen, die über die Grenzen historischer Epochen oder Nationen hinausreichen.⁴³ Es ist der Prozess der Aufnahme und gegebenenfalls Weiterverarbeitung von bereits produzierten Texten, die in unterschiedlicher zeitlicher Nähe entstanden sein können. Die Distanz des Rezipienten zum Erschaffer des Textes und zum Zeitraum der Erschaffung bestimmt die selektive Wahrnehmung von dem Text inhärenten Bedeutungen. Der Rezipient stammt aus einem anderen historischen oder soziokulturellen Hintergrund, trägt assoziativ die eigene Lebens- und Erfahrungswelt an den Text heran und generiert somit additiv neue Bedeutungsebenen des Textes. „Texte einer fremden Kultur [werden] als Modell für die eigene Kultur funktionalisiert und gemäß den Bedürfnissen der eigenen Kultur uminterpretiert.“⁴⁴

Angepasst an diese Definition bedeutet die „Mittelalterrezeption“ rückblickende Beurteilung, Abgrenzung und Aktualisierung von Aspekten der mittelalterlichen Kultur. Übertragen auf die Literaturwissenschaft handelt es sich um die Funktionalisierung mittelalterlicher Texte im Kontext der literarischen Tradition und deren Anpassung an zeitgenössische kulturelle Tendenzen. Kreative Mittelalterrezeption in der Literatur kann allerdings nicht nur die künstlerische Auseinandersetzung mit unmittelbaren Quellen der mittelalterlichen Literatur oder Kul-

⁴³ Vgl. Schindler, S. 5.

⁴⁴ Marianne Wünsch: Artikel ‚Rezeption‘. In: Horst Brunner / Rainer Moritz (Hg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Schmidt, 1997, S. 288.

tur sein, sondern auch die Verarbeitung eines von einer anderen Epoche erzeugten Rezeptionsproduktes des Mittelalters. In der modernen Mittelalterrezeption beispielsweise wird häufig auf das von der Mittelalterrezeption der Romantik geprägte Bild eines Mittelalters Bezug genommen.⁴⁵ Mittelalterbilder sind Ansichten über einen Teil der oder die vollständige Epoche des Mittelalters, die an eine bestimmte Zeit gebunden sind und deren kulturellen Diskursen entstammen. Später können diese Bilder als Mythen und Fehlannahmen entlarvt werden.⁴⁶

Auch die Bewertung der Epoche variiert je nach Zeitraum der Betrachtung. Damit ist das jeweilige Mittelalterbild stets auch von Klischees, Vorurteilen sowie Ideologien und im historischen Kontext geformten Weltanschauungen geprägt.⁴⁷ Die Auffassung von einem allgemeinen Niedergang der Kultur im Mittelalter etwa hält sich von der Frühen Neuzeit über die Aufklärung bis zum Ende der deutschen Klassik. Das Mittelalter gilt als eine Epoche der Rückständigkeit, die in der damaligen Gegenwart zumindest im Bereich des Bildungsbürgertums überwunden werden muss. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, dass als Unterhaltungsliteratur viele Ritterromane verlegt wurden, die in der breiten Unterschicht ein trivialisiertes Mittelalterbild erzeugten.⁴⁸ Die Wiederentdeckung des Mittelalters in der Romantik war von einem Rezeptionsinteresse mit bestimmter Intention geleitet. Man wollte durch die Rezeption mittelalterlicher Texte die Kontinuität einer Nationalliteratur aufzeigen zum Zweck der Generierung eines Ursprungsbewusstseins als Abgrenzung zu anderen nationalen Konkurrenzen in Europa.⁴⁹ Eine weitere Intention in der frühen Literaturwissenschaft war die Absetzung von der klassizistischen Regeltradition und fand ein Vorbild in der Vielfältigkeit und Alterität der mittelalterlichen Literatur. Dies führte zu einer Vielzahl an Veröffentlichungen und Editionen von mittelalterlichen Texten. Erste germanistische Ansätze bewirkten eine Neubewertung von mittelalterlicher Literatur, auch wenn die Lektüre dieser Texte nicht wie oft angenommen zu einem gesamtgesellschaftlichen Massenphänomen wurde. Die produktive Mittelalterrezeption der Romantik war dezidiert keine historische Rezeption des Mittelalters. Beispielsweise folgten historische Romane einer bestimmten Tendenz und waren verbunden mit zeitgenössischen Poetiken.⁵⁰ Dabei wurde vor allem ein Bild des Mittelalters als eine Zeit der Einfalt, Frömmigkeit und Natürlichkeit erzeugt als gesellschaftsutopischen Gegenentwurf in einer Zeit, der es nach Ansicht der Zeitgenossen an ebendiesen Tugenden mangelte. Das

⁴⁵ Schindler, S. 6.

⁴⁶ Vgl. Julia Stehle: *Moderne Literatur und die Philosophie des Mittelalters*. Joyce, Beckett, Andersch. Mit einer Einführung in die Mittelalterrezeption. Marburg: Tectum, 2012, S. 6 (abgekürzt zitiert: Stehle, S.).

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 11.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 13.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 22f.

Mittelalter als Zeit von Heldenmut und Tapferkeit wurde zu einer idealtypischen Kulisse, die mehr der individuellen Imagination des Autors unterworfen ist, als eine historisch verifizierbare Darstellung für sich zu beanspruchen.

Je nach Medium der Rezeption können sich sogar Chancen und Vorteile für das Verständnis eines Textes ergeben. Andrea Schindler erklärt im Bezug darauf, die Mittelalterrezeption in der Oper sei vermutlich näher an der ursprünglichen Aufführungssituation und Aufführungspraxis, da sie eine Performanz des Textes voraussetzt, während sonst die meisten epischen Texte des Mittelalters heute nur noch in Form von stiller Lektüre aufgenommen werden.⁵¹ Darüber hinaus eröffne sich die Möglichkeit zur Eröffnung einer zusätzlichen Ebene der Bedeutungsgenerierung in der Musik.⁵² Für eine Analyse von Hans Pfitzners Oper *Der arme Heinrich* im Vergleich zum gleichnamigen mittelalterlichen Versepos muss zunächst erläutert werden, warum dieser Text in der Zeit der Jahrhundertwende im Medium des Musiktheaters rezipiert wurde.

⁵¹ Vgl. Schindler, S. 1.

⁵² Ebd.

3. Hans Pfitzner / James Grun: *Der arme Heinrich*

3.1 Pfitzners *Der arme Heinrich* als Teil der Mittelalteropermode um 1900

Pfitzners und Gruns Oper *Der arme Heinrich*⁵³ entsteht in den Jahren 1890-1894 inmitten einer Opernlandschaft, die das Vakuum, welches mit dem Ableben Richard Wagners aufgetreten ist, zu füllen versucht. Er entsteht in einer „müde[n] am übergewaltigen Erbe der zeitfernen Göttergeschichten Wagners zehrende[n] und in blutlosen Symbolismen sich verlierende[n] Zeit“, wie es Jens Malte Fischer beschreibt.⁵⁴ Er entsteht in einer Zeit des musikalischen Interregnums, der anhaltenden Verehrung Wagners, der versuchten kompositorischen Neuausrichtungen und des Versuchs der Befreiung aus dem Epigonentum des übermächtigen Vorbilds. Die KomponistInnen sahen sich in der Zwickmühle zwischen der Bürde Wagner nachfolgen zu müssen und dem Bestreben, ihn nicht nur unschöpferisch nachzuahmen. Neben dem Wagnerismus als unmittelbare Anknüpfung an das Werk des Bayreuther Meisters bildeten sich im Deutschland der Jahrhundertwende jedoch auch Strömungen heraus, die danach streben sich musikalisch und inhaltlich von Wagner zu entfernen. Dazu gehören die kaum ganz ohne Wagneranklänge auskommende Märchenoper (Humperdinck: *Königskinder*), die Variation der Opera-Buffero in der Commedia dell'arte-Oper (Wolf-Ferrari: *Donne curiose*) sowie der Versuch der Etablierung eines deutschen Verismo (Eugen d'Alberts: *Tiefland*; Hummel: *Mara*).⁵⁵ In den meisten zwischen 1880 und 1920 entstandenen deutschen Opern lassen sich jedoch noch deutlich die Spuren Richard Wagners erkennen.⁵⁶ Mit dem Beginn der Zusammenarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal 1905 zeichnet sich aber auch eine mögliche Überwindung Wagners ab. Die Libretti sind hier von unterschiedlichen Stoffvorlagen inspiriert. Hofmannsthal verwendet biblische Figuren (Salome), antike Mythologie (*Elektra*), die er mit Formen der Commedia dell'arte-Opern verbindet (*Ariadne auf Naxos*) oder orientiert sich an französischen Komödien (*Der Rosenkavalier*).

Wirft man in diesem Zusammenhang einen Blick in Albert Giers Monografie zum Libretto, eine der wenigen wissenschaftlichen Abhandlungen, die sich mit dem Libretto als eigenständige Gattung befasst, scheint es im deutschsprachigen Opernlibretto zwischen 1882 (Richard Wagners letzte Oper: *Parsifal*) und 1905 (Strauss und Hofmannsthal: *Salome*) eine Lücke zu

⁵³ Das Libretto der Oper *Der arme Heinrich* wird in dieser Arbeit zitiert aus dem Nachdruck der Originalausgabe 1895: Hans Pfitzner/ James Grun: *Der arme Heinrich*. Ein Musikdrama in drei Akten. Leipzig: Brockhaus, 1895 mit Angabe zu Akt, Szene hinter jedem Verweis.

⁵⁴ Fischer *Verismo*, S. 142.

⁵⁵ Zur Opernlandschaft der Jahrhundertwende schreibt ausführlich Jens Malte Fischer: Ebd., S. 142ff.

⁵⁶ Vgl. Ebd.

geben.⁵⁷ Es entsteht der Eindruck, es existiere in dieser Zeit ein Desiderat an literarisch wertvollen Libretti. *Der arme Heinrich* von Hans Pfitzner und James Grun fällt mit seiner Uraufführung 1894 in ebendiese Zeit, was die Analyse eines bisher kaum beachteten Textes sehr interessant macht.

Obwohl sämtliche oben genannten Opernströmungen der Jahrhundertwende auf Pfitznern und Gruns Schaffen Einfluss haben, reihen sich der Komponist und sein Librettist eindeutig in die Riege der erstgenannten Wagnerianer ein, also in die von der Kritik am wenigsten gnädig behandelte Richtung. Bei Richard Specht etwa ist noch 1923 im Hinblick auf die wagnerianische Oper abwertend von „aufgedunsene[n] mythologische[n] Leitfäden“, von einem „endlosen Gänsemarsch der Motive“ und vom „unfruchtbarste[n], anspruchsvollste[n] und belästigendste[n] Komponieren“ die Rede.⁵⁸ Specht postuliert, es gäbe ein universelles Rezept für die Herstellung einer Oper im wagnerianischen Stil.

„Man nehme‘ Jakob Grimm oder die Edda oder Homer, verfertige ein stabreimend stotterndes Szenarium, behänge jede Gestalt und jeden Gegenstand mit seinem Leitmotiv, übergieße das ganze mit dem Einerlei geteilter Streicherklänge und feierlicher Tubenakkorde.“⁵⁹

Demnach genügt ein märchenhaft-mythologischer Stoff sowie eine leitmotivische Durchsetzung der Musik, um ein Tondrama im Stil Wagners zu (re-)kreieren. Bei der Betrachtung von Pfitznerns *Armen Heinrich* wird spannend sein zu erläutern, dass neben offensichtlicher Stoffpräferenz und musikalischer Anlehnung noch weitere Aspekte des Einflusses Richard Wagners in Form von Geisteshaltung und ideologischem Gehalt in das Stück eingehen. Eine gesonderte Untergattung dieser wagnerianischen Oper, die im Zeitraum der Jahrhundertwende geradezu zum Massenphänomen wurde, ist die sogenannte Mittelalteroper. Sie orientiert sich maßgeblich an der Art Musikdramen, in denen Wagner mittelalterliche Stoffe verarbeitete.

Im Zuge der (spät-)romantischen Mittelalterrezeption, die auf der Suche nach einem germanischen Ursprungs- und Nationalmythos das Nibelungenlied als eine deutschsprachige *Ilias* stilisierte und erstmals begann sich philologisch mit der mittelhochdeutschen Literatur auseinanderzusetzen, interessierte sich auch Richard Wagner vornehmlich für die heldenepischen Stoffe und initiierte deren Bearbeitung für die Opernbühne. Insgesamt wurden sieben Musikdramen Wagners mit mittelalterlichem Sujet aufgeführt. Wagner übernimmt von den Vorbil-

⁵⁷ Albert Gier: *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main: Insel, 2000.

⁵⁸ Richard Specht: *Vom ‚Guntram‘ zur ‚Frau ohne Schatten‘*. In: *Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923*. Regensburg: Bosse, 1923, S. 150 (abgekürzt zitiert: Specht, S.).

⁵⁹ Ebd.

dern allerdings oft nur einzelne Ausschnitte und Figurenkonstellationen (*Parsifal*) und weiß, den Stoffen inhärentes emotionales Potenzial (*Ring*) bühnenwirksam zu dramatisieren. Die komplexen Problematiken werden auf einfache Dichotomien (*Tristan und Isolde*) reduziert, die den mittelalterlichen Epen eigenen narrativen Strukturen verschwinden meist gänzlich. Die Adaption eines mittelalterlichen Stoffes in der Oper bedeutet, wie bereits in der Einleitung angedeutet, immer eine Veränderung und Anpassung der erzählten Geschehnisse, die weit über die bloße Umarbeitung vom narrativen Epos zum Damentext/Libretto hinausgeht.

Bei den Wagnerianern bleibt die Mittelalterrezeption auch nach der Romantik beliebt und führt um 1900 zu einer regen Produktion an musikdramatischen Werken im musikalischen Stil Wagners mit mittelalterlichen Topoi, sodass von einer regelrechten „Mittelalteropermode“ gesprochen werden kann.⁶⁰ Die an Zahlen zu bemessende Hochzeit der Mittelalteropermode befindet sich in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts.⁶¹ Da weder das *Nibelungenlied*, noch *Parzival*, *Tristan* oder *Lohengrin* nach der Rezeption durch Wagner zur kompositorischen Ausführung in Frage kommen, müssen die Operschaffenden sich nach neuen mittelalterlichen Stoffen umsehen. Wagner selbst gab in *Oper und Drama* (1851) konkrete Hinweise für die Auswahl solcher Stoffe und warnte dabei ausdrücklich vor der Verwendung von Begebenheiten des historischen Mittelalters, da wahre Geschichte aufgrund der Masse an darzustellenden Vorgängen und Zusammenhängen als Stoff für ein Drama ungeeignet sei.⁶² Dennoch lassen sich in der Wagnernachfolge viele Versuche der Vertonung von mittelalterlicher Historie finden (Paul Geisler: *Die Ritter von Marienburg*; Karl Pfeffer: *Harold der letzte Sachsenkönig*).

Das Auftreten der historischen Mittelalteroper fällt auffälligerweise mit der Blüte des historischen Mittelalterromans zusammen. Die Beliebtheit dieser Form des Romans legt nahe, dass abgesehen von Wagner noch andere Gründe für die Mittelalterfaszination des 19. Jahrhunderts existieren. Hartmut Eggert erklärt dies hänge mit einer im Zuge der Gründung des deutschen Kaiserreichs einhergehenden Schwerpunktverlagerung im öffentlichen Geschichtsinteresse zusammen. Im Angesicht der Unsicherheit und Orientierungslosigkeit in der neuen nationalstaatlichen Gesellschaftsordnung wird eine Rückbesinnung auf die fundamentale Basis der eigenen

⁶⁰ Vgl. Fischer *Verismo*, S. 149.

⁶¹ Vgl. zur Mittelalteroper: Jens Malte Fischers Aufsatz *Singende Recken und blitzende Schwerter*. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner. In: Jens Malte Fischer: *Die Oper – Das mögliche Kunstwerk*. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Salzburg: Müller-Speiser, 1991, S. 113-130 (abgekürzt zitiert: Fischer *Mittelalteroper*, S.).

⁶² Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910, Bd. 4, S. 30.

Herkunft und der historischen Kontinuität essenziell für das Selbstverständnis.⁶³ Das ließe sich am besten mit einem Rückgriff auf die frühen, idealisierbaren Perioden der eigenen nationalen Geschichte erreichen, so Eggert. Was die Komposition von Mittelalteropern basierend auf historischen Begebenheiten betrifft, so hat auch die Rezeption der Romane wie etwa Felix Dahns *Der Kampf um Rom* oder Gustav Freytags *Ahnen* auf das künstlerische Schaffen von beispielsweise Felix Draeseke Einfluss, was Jens Malte Fischer dazu bringt in diesem Zusammenhang von „Wilhelminischen-Opern“ oder „Gründerzeitopern“ als Sonderformen der Mittelalteropern zu sprechen.⁶⁴ Andererseits wird wie von Wagner empfohlen auf mythologische und literarisch-heldenepische Stoffe zurückgegriffen. Durch die Verarbeitung heroischer Vorlagen etablieren sich die sogenannten „Recken-Opern“, wie Max Zegners *Wieland der Schmied* oder Felix Draesekes *König Sigurd*. Besonders im *Dietrich von Bern* des Letztgenannten werden die Zunahme deutschnationalen Gedankenguts und die Vorausahnung einer Führerfigur in der Oper evident.⁶⁵ Das Werk Felix Draesekes exemplifiziert die Bandbreite der rezipierten Stoffe. Sie reicht bei ihm von der nordischen Sagenwelt über deutsche Heldenepen bis hin zu den Geschichten der französischen Troubadours oder keltischen Mythen des Stoffkreises um Merlin. Jens Malte Fischer unterscheidet bei den Mittelalteropern der unmittelbaren Wagner-Nachfolge neben den „Recken-Opern“ und der bereits erwähnten meist ebenfalls am Mittelalter orientierten Märchenoper noch die Legenden- und Erlösungsoper.

Für die Einordnung von Pfitzners *Armen Heinrich* in diese Tradition der Erlösungsoper muss der Begriff „Erlösung“ und wie er hier zu verstehen ist, erläutert werden. Die eigentliche religiöse Bedeutung stammt aus der Heilsgeschichte des Christentums. Mit seinem Leiden am Kreuz erlöst Jesus in der christlichen Vorstellung die Menschen, die sich in der Taufe zu ihm bekennen, von ihren Sünden.⁶⁶ Sein Tod ist ein Sühnungsoffer, um die Welt mit Gott zu versöhnen („Gott war es, der in Christus die Welt mit sich versöhnt hat“, 2. Kor 5,19). Dabei gibt Jesus, der Gottessohn, sein Leben stellvertretend für die menschlichen Sünder hin. Diese christliche Erlösungsvorstellung ist als Orientierung für die Opernschaffenden der Jahrhundertwende allerdings nur zweitrangig. Wichtiger ist für sie die Prägung des Erlösungsbegriff-

⁶³ Vgl. Hartmut Eggert: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875, Frankfurt am Main: Klostermann, 1971, S. 90f.

⁶⁴ Fischer *Mittelalteroper*, S. 127.

⁶⁵ Ebd., S. 121.

⁶⁶ Vgl. Matthias Gockel: Sehnsucht nach Erlösung. Religiöser Symbolismus und ästhetische Transformation im Parsifal. In: *Wagnerspectrum. Schwerpunkt Parsifal*. Jahrgang XII/2016, 1. Heft, S. 102 (abgekürzt zitiert: Gockel, S.).

fes durch Richard Wagner und dessen „Ästhetik der Erlösung“, die sich maßgeblich von der christlichen Erlösungsvorstellung unterscheidet.

Bei der Betrachtung seines Gesamtwerks lässt sich keine eindeutige Haltung Wagners zur Religion ausmachen.⁶⁷ Religion wird in seinen Bühnenwerken und Schriften zu einem jeweiligen Zweck funktionalisiert.⁶⁸ Dabei geht es um eine „Wechselwirkung von künstlerischen und religiösen Momenten“, die Bedeutung konkretisiert sich erst aus der differenzierten Betrachtung des bestimmten Werkes.⁶⁹ Es lässt sich exemplarisch Wagners Umdeutung der christlichen Erlösungsidee im *Parsifal* betrachten. Erlösung bedeutet hier bei Wagner im weitesten Sinne eine „Erfüllung von Bedürfnissen“ sowie ein „Erreichen von Absichten“ und letzten Endes ein „Aufgehen in dem Höheren“.⁷⁰ Anstatt Jesu Hingabe als bereits vollzogenes Opfer zur Vergebung der Sünden zu sehen, fordert Wagner die Nachahmung des Exempels Jesu, um Absolution zu erlangen. Sowohl in der christlichen Auffassung als auch bei Wagner bedeutet Erlösung die Befreiung aus Leiden. Der gravierende Unterschied ist, dass in der religiösen Vorstellung die Erlösung aller Sünder bereits durch Jesu Tod erfolgt ist. Die eschatologische Erlösungshoffnung richtet sich dann auf ein Leben in Fülle im Angesicht Gottes, herbeigeführt durch den Heiland Jesus Christus. Bei Wagner vollzieht sich allerdings durch das Nachempfinden und Mitleiden des Martyriums Christi die Erlösung individuell.⁷¹ Parsifal ist ebenso erlösungsbedürftiger Erlöser wie Christus, der aus schuldbefleckten Händen gerettet werden muss.⁷² Erlösung kann nur erfolgen, wenn eine vorherige Erkenntnis die Fähigkeit zum Mitleiden erzeugt hat. Claus-Dieter Osthövener kategorisiert dies als den Topos der „Erlösung im Musiktheater“.⁷³ Wie weit sich Wagner selbst von christlichen Erlösungsvorstellungen entfernt, zeigt sich in *Tristan und Isolde*. Hier werden Wagners Beeinflussung durch seine Schopenhauer-Lektüre sowie seine Auseinandersetzung mit der buddhistischen Religion evident. Die Protagonisten suchen nicht mehr nach göttlicher Gnade und Vergebung oder nach der Erfüllung ihrer Liebe im Jenseits. Vielmehr sehnen sie sich wie oben bereits erwähnt, nach einem Aufgehen im Höheren, im Weltenall, nach einer Auflösung im Nichts. Letztgültige Erlösung kann bei Wagner je nach Situation also etwas sehr unterschiedliches

⁶⁷ Vgl. Claus-Dieter Osthövener: Konstellationen des Erlösungsgedanken. In: Wagnerspectrum. Schwerpunkt Bayreuther Theologie. Jahrgang zV/2009, 2. Heft, S. 54 (abgekürzt zitiert: Osthövener, S.).

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 54f.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 51.

⁷⁰ Ebd., S. 52ff.

⁷¹ Vgl. Ursula Schulze: Mitleid als Mittel der Erkenntnis und Erlösung in Wagners Parsifal. In: Jürgen Kühnel; Schmidt, Siegrid (Hgg.): Richard Wagners Parsifal. Parsifals Rituale: Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Salzburg: Mueller-Speiser, S.74f.

⁷² Vgl. Osthövener, S. 77f.

⁷³ Ebd., S. 79.

bedeuten. Es kann die Erlösung vom Leiden zum Leben (Amfortas) oder aber die Erlösung vom Leiden des Lebens zum Tod (Kundry; Tristan und Isolde) sein. Hier zeigt sich Wagners Begeisterung für Arthur Schopenhauer, die später auch Hans Pfitzner teilt.

Der Einfluss Richard Wagners und dessen Konzeption von Erlösung bestimmt die geistige Ausrichtung der Erlösungsoper als Untergattung der Mittelalteroper. Dafür ist bezeichnend, dass extern einwirkende Wunder als Mittel zur Erlösung nicht ausreichen. Statt des *deus ex machina*, der göttlichen Gnade, kann etwa durch die Milde gegenüber Schwächeren, durch selbstlosen Verzicht, durch die Bereitschaft für sein Schicksal selbst die Verantwortung zu übernehmen, die ersehnte Rettung herbeigeführt werden. Auslöser für die Erlösung ist also, wie bereits oben erwähnt, die richtige individuelle Entscheidung, die Erlösung selbst dann nur noch deren „symbolische Bestätigung“⁷⁴. Richard Strauss etwa entwirft für seinen Opernerstling *Guntram* womöglich nach der Legende eines mittelalterlichen Geheimmordens die Geschichte um einen Ordensritter, der nach einer Reihe von Fehlentscheidungen im Kerker sitzt bis eine Frau sich zu dessen Rettung entschließt. Je nach Variante des Textbuchs führt anschließend entweder der Kuss der Geliebten zur Erkenntnis der Schuld und zur darauffolgenden Buße und Läuterung des Helden oder in der zweiten Version zu seiner Verantwortung vor dem Gericht. In der endgültigen Fassung der Uraufführung besteht das erlösende Opfer, das die Frauenfigur erbringt, in ihrem Verzicht auf den Protagonisten, was ihm die Besserung in der Einsamkeit ermöglicht.⁷⁵ Guntram widmet den Rest seines Lebens zurückgezogen von der Welt der religiösen Kontemplation.

Dies macht deutlich, wie omnipräsent das Erlösungsmotiv in der Oper der Wagnernachfolger noch ist. Anhand des *Guntrams* zeigt sich aber auch ein Problem, mit dem sich die Librettisten der Mittelalteropern konfrontiert sehen. Dieses Problem hängt mit dem spätrömantischen Mittelalterbild zusammen. Christliche Religiosität und deren institutionelle Manifestation in der Kirche zählt nach Auffassung der Komponisten der Jahrhundertwende zu den Aspekten des besonders Mittelalterlichen.⁷⁶ Demnach finden sich neben Figuren des Klerus oder religiösen Symbolen auch häufig christliche Vorstellungen und Lehren in den Libretti der Mittelalteropern. Gleichzeitig soll der wagnersche Erlösungsgedanke nachgeahmt werden. In Strauss' *Guntram* wird bereits deutlich, wie schwer es tatsächlich fällt die Ideen von christlicher Erlösung nach der Art Wagners mit geistesgeschichtlichen Entwicklungen (Nietzsche, Schopen-

⁷⁴ Vgl. Keller, S. 14 und Walter Abendroth: Vier Meister der Musik. München: Prestel, 1952, S. 121.

⁷⁵ Vgl. Fischer *Verismo*, S. 149.

⁷⁶ Vgl. Fischer *Mittelalteroper*, S. 128.

hauer, Stirner) zu vereinbaren. Die Wagnernachfolge in der Mittelalteroper ist demnach für die Librettisten eine ebenso große Herausforderung wie für die Komponisten.

Zur musikalischen Gestalt der Mittelalteroper lassen sich nur schwer generelle Feststellungen machen. Neben oder auch in Kombination mit den wagnerschen Einflüssen suggeriert die Stoffwahl berechtigterweise eine Nähe zur musikalischen Ästhetik der heroischen Oper. Diese zeichne sich vor allem durch die formelle und motivische Größe des aufgebotenen Tableaus aus, so Jens Malte Fischer.⁷⁷ Die Instrumentierung ist dominiert von Blechbläsern, die situationsgerecht eine dunkel-bedrohliche Stimmung erzeugen oder in jubelnde Fanfaren ausbrechen. Die oben angeführte satirische Kritik Richard Spechts an der austauschbaren Musik der Opern in der Wagnernachfolge, man „übergieße das ganze mit dem Einerlei geteilter Streicherklänge und feierlicher Tubenakkorde“⁷⁸ ist in diesem Fall überaus berechtigt (Massenet: *Le Cid*; Chausson: *Roi Arthur*). Was sich in den Partituren der Mittelalteropern allerdings so gut wie nicht feststellen lässt, ist der Versuch der Rekonstruktion der historischen Musikalität des Mittelalters anhand der Verwendung mittelalterlicher Instrumente oder der Orientierung an tradierter mittelalterlicher Musik. Um dennoch einen Eindruck von vermeintlich historischer Alterität und Exotik zu erzeugen, mit dem das Mittelalter vergegenwärtigt werden soll, wird stattdessen häufig auf musikalische Elemente aus entfernten Ländern (etwa Spanische Tänze) zurückgegriffen. Zur weiteren mittelalterlichen Einfärbung der Partitur dienen oft düstere Mönchs- und Pilgerchöre, in Anlehnung an Meyerbeers *Les Huguenots* oder natürlich Wagners *Tannhäuser*.

Eine Tatsache in Bezug auf die Mittelalteroper ist, dass keine einzige von ihnen durchschlagenden Erfolg verzeichnen und sich im Opernrepertoire der großen Häuser durchsetzen konnte. Im Gegenteil stellt teilweise bei bereits renommierten Komponisten der Versuch einer Mittelalteroper sogar den Tiefpunkt in deren Gesamtwerk dar, etwa im Fall von Jules Massenets *Le Cid*. Als Ursache für den mangelnden Zuspruch führt Jens Malte Fischer das Fehlen eines tieferen Grundes ihrer Komposition an. Die Mittelalteropern seien nur geschrieben worden, um in dem bereits beschriebenen Strom der Nachwirkung Wagners mitzuschwimmen und seien nichts weiter als ein „unschöpferisches Nachstreben“⁷⁹ des Vorbilds. Es fehle den Stü-

⁷⁷ Vgl. Fischer *Mittelalteroper*, S. 127.

⁷⁸ Specht, S. 150.

⁷⁹ Jens Malte Fischer: *Vom Wunderwerk der Oper*. Wien: Zsolnay, 2007, S. 156 (abgekürzt zitiert: Fischer *Oper*, S.).

cken in den Augen der zeitgenössischen Rezeption demnach der Mehrwert und die Innovation.

Hans Pfitzner beginnt die Arbeit an dem *Armen Heinrich* 1891 und beendet sie 1893. Es ist sein erster Versuch der Komposition einer Oper. Pfitzner ist zu diesem Zeitpunkt seiner Biografie ein weitgehend unbekannter Komponist, der soeben das Hochsches Konservatorium in Frankfurt absolviert hat. Aus einem der wenigen bis dahin von ihm veröffentlichten Werken, dem Cellokonzert in a-Moll, werden Elemente in den *Armen Heinrich* übernommen. Die Uraufführung findet nach einigen künstlerischen Schwierigkeiten am 2. April 1895 am Mainzer Stadttheater statt. Mainz, obwohl eine große Stadt, bedeutet damals musikalische Provinz abseits der Zentren des deutschsprachigen Kulturbetriebs. Dennoch teilt *Der arme Heinrich* nicht das Schicksal vieler Erstlingsopern sondern kann sich auch nach der Uraufführung noch einige Zeit auf den Spielplänen der deutschsprachigen Opernhäuser behaupten.⁸⁰ Bei der Betrachtung seines Gesamtwerks bleibt *Der Arme Heinrich* im Vergleich zu *Palestrina* allerdings meist unbeachtet.⁸¹

So sehr Hans Pfitzner auch darauf bedacht war, mit seinem Opernerstling seinem Vorbild Wagner nachzueifern, so unterscheidet er sich von dessen Prämissen bereits in einem wichtigen Punkt der Herangehensweise. Pfitzner ist nicht, wie es Wagner postulierte, Komponist und Librettist in Personalunion. Stattdessen betraut er den Deutsch-Engländer James Grun mit dem Abfassen des Librettos für den *Armen Heinrich*. Pfitzner erklärt später, er hätte sich das eigenhändige Verfassen des Librettos allein nicht zugetraut.⁸² Pfitzner und Grun hatten sich am Frankfurter Konservatorium kennengelernt. Die Pläne für das Schaffen einer Mittelalteroper basierend auf dem Stoff des *Armen Heinrichs* entstanden bereits zu dieser Zeit während literarischer und musikalischer Diskussionen im Zirkel um den gemeinsamen Freund Paul Nikolaus Cossmann. Die Genese des Musikdramas *Der arme Heinrich* ist ein Beispiel vollständiger und chronologischer produktionsästhetischer Rezeption. Ausgehend von Hartmanns Versepos über dessen Wiederentdeckung in der frühen Romantik und von der Edition durch die Brüder Grimm bis zu den modernen Bearbeitungen, etwa von Adelbert von Chamisso oder von Gustav Schwab eignen sich Pfitzner und Grun eine kritische Werkkenntnis zu

⁸⁰ Zur Entstehung und Rezeption des *Armen Heinrich* siehe: Walter Keller: Streiflichter auf Pfitzners Musikdrama. *Der arme Heinrich*. In: Gier, Albert / Schmidt, Birgit; u.a. (Hgg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 13f.

⁸¹ Fischer *Oper*, S. 179.

⁸² Hans Pfitzner: Eindrücke und Bilder meines Lebens. Hamburg: Bergedorf, 1947, S. 79f. (abgekürzt zitiert: Pfitzner, S.).

allen einschlägig mit dem Stoff des *Armen Heinrichs* befassten Titeln an.⁸³ In den veröffentlichten Briefen Hans Pfitzners wird dessen aktive Beteiligung an der Ausarbeitung des Textbuches deutlich. Demzufolge stammen die ersten entstandenen Verse des Librettos aus Pfitzners eigener Feder. Es handelt sich dabei um den fiebrigen Monolog der Titelfigur im ersten Akt des *Armen Heinrichs*, initiiert von den Worten „Duft, Duft, herrlicher Duft!“, den Pfitzner für sich beansprucht.⁸⁴

Nach dem *Armen Heinrich* kommt es mit der *Rose aus dem Liebesgarten* zu einer weiteren Kooperation zwischen Pfitzner und Grun. Danach bricht die Verbindung aus unbekannten Gründen ab. Grun lebt anschließend bis zu seinem Tod 1928 in London. 1946 formuliert Pfitzner ein erstaunlich vernichtendes Urteil über seinen Partner Grun, die eine Eignung der beiden zu künstlerischer Zusammenarbeit von Vorneherein in Frage stellt:

„Und so sehr er als Dichter begabt war, so große Dichterpläne er auch in sich trug – er war weder zum Künstler noch zum Gelehrten geboren, sondern er war seiner Natur nach ein Sektierer, ein Bußprediger, ein Wandermönch, und trieb das undankbare Gewerbe eines Weltverbesserers, eines Weltbeglückers.“⁸⁵

Hinzu kommt Pfitzners Unterstellung, Grun verfüge über mangelhafte Bildung und sei in der deutschen Sprache nur rudimentär bewandert, was das Unterfangen einen bedeutenden Text des deutschen Mittelalters zu einem Libretto umzuwandeln überaus ehrgeizig erscheinen lässt.⁸⁶

Gruns Version des *Armen Heinrichs* beginnt auf der Burg Heinrichs in Schwaben. Heinrich ist bereits schwer von einer nicht näher definierten Krankheit gezeichnet und liegt „tödlich müd“ und krank“ (I, 1) danieder. Hilde, die Frau seines Mannes Dietrichs, und deren 14-jährige Tochter Agnes pflegen ihn hingebungsvoll. Dietrich ist währenddessen über die Alpen nach Salerno geritten, um ein mögliches Heilmittel für seinen Herrn zu erfragen. Der erste Akt beginnt mit Dietrichs Rückkehr und dessen Botschaft, nur durch eine Jungfrau, die sich für Heinrich freiwillig das Herz aus dem Leib schneiden ließe, könne er gerettet werden. Agnes hat seit Jahren viel Zeit am Bett des Kranken zugebracht und eine treue Verbundenheit zu ihm entwickelt. Sie erkennt ihre Möglichkeit, ihn aus seiner Qual zu erretten, indem sie sich

⁸³ Zur produktionsästhetischen Genese des *Armen Heinrichs* vgl. Panagl, S. 26.

⁸⁴ Vgl. Hans Rectanus: Hans Pfitzners Opernerstling *Der arme Heinrich* im Griff seiner Bearbeiter. Von diversen Text- und Regiebüchern sowie Klavierauszügen, zwei Potpourris, drei Fanfaren und einem Hörspiel, Teil 1. In: Hans Pfitzner-Gesellschaft e.V. (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. Heft, 76, 2016. Main: Are, 2016, S. 20 (abgekürzt zitiert: Rectanus, S.) und Hans Pfitzner: Eindrücke und Bilder meines Lebens. Hamburg: Bergedorf, 1947, S. 79f.

⁸⁵ Pfitzner, S. 80.

⁸⁶ Vgl. ebd.

für ihn opfert. Wie das Mädchen bei Hartmann von Aue muss auch Agnes zunächst ihre Eltern überzeugen. Gemeinsam brechen Heinrich und Agnes mit Dietrich und Hilde nach Salerno auf. Im dritten Akt wird in einem Kloster in Salerno die Opferhandlung vorbereitet. Nachdem sich die Türen zum Raum, in dem das Opfer vollzogen werden soll, geschlossen haben, wird Heinrich durch das Schleifen des Messers am Wetzstein aus seiner Ohnmacht geweckt. Heinrich bereut seine Einwilligung in das Opfer. Unter Gewissensqualen bittet Heinrich Gott um Beistand. Nicht mehr er selbst solle gerettet werden, sondern das Mädchen, das um seiner Willen bereit war zu sterben. Bis hierhin stimmen, wenn auch nicht die exakten Handlungsschritte so doch deren Ergebnisse mit der Geschichte Hartmanns größtenteils überein. Heinrichs Einsicht jedoch, hinterlegt mit dem Gesang der Mönche im Kloster, führt unter Blitz- und Donnerschlag unmittelbar zur wundersamen Genesung des Protagonisten. Das Mädchen wird vor dem Tod bewahrt. Die anwesenden Mönche sinken angesichts des göttlichen Wunders vor Agnes und Heinrich auf die Knie. Agnes wird als Vermittlerin der Erlösung und als „Heilige“ (III, 7) bezeichnet. Die Oper endet mit einem Standbild, bei dem Heinrich und Agnes gemeinsam als von Gott Gesegnete angebetet werden.

Die Oper ist mit dem Satz überschrieben „Der Stoff ist der Legende des deutschen Mittelalters entnommen“. Pfitzners und Gruns Bezeichnung als „Legende“ bezieht sich auf den Inhalt und die erzählerische Gestaltung des fiktiven Versepos, die einer mittelalterlichen Legende entsprechen. Der legendenhafte Charakter des mittelhochdeutschen Versepos bleibt in der Oper erhalten. Dennoch orientiert sich die Oper noch an weit mehr als der mittelalterlichen Textvorlage. Die vielseitige programmatische Ausrichtung wird bereits auf der ersten Seite des Librettos sichtbar.⁸⁷

⁸⁷ Vgl. Panagl, S. 25.

3.2 „Zu höheren Sphären“ – Ein Motto und dessen programmatische Bedeutung

Nach dem anfänglichen Verweis auf die vermeintliche mittelalterliche Legende sind dem Operntext als Motto zwei Verse aus dem zweiten Teil von Goethes *Faust* vorangestellt: „Komm, hebe dich zu höheren Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ Dies ist der einladende Ruf der Mater Gloriosa in der Schlusszene des *Faust II*, die dessen seliger Erlösung vorausgeht. Das *Faust*zitat als Motto gibt bereits einen Hinweis, dass im Opernlibretto neben der Orientierung an der Vorlage Hartmanns von Aue eine Vielzahl von intertextuellen Bezügen auszumachen ist, die zeitgenössische literarische Traditionen und Diskurse aufgreift. Mit dem Voranstellen der Worte der Mater Gloriosa als Inkarnation göttlicher Erhabenheit wird wie im *Faust II* auch für die Opernhandlung der Rahmen einer Erlösungsdarstellung vorgegeben, zumal es sich plakativerweise in beiden Fällen um einen literarischen Heinrich handelt, den es auf unterschiedliche Weisen nach Erlösung verlangt.

Wie bereits in Hartmanns *Armen Heinrich* ist auch im *Faust II* der Rechtfertigungsgrund für die Erlösung nicht auf den ersten Blick erkennbar. Auf die Frage, wie Faust seine Erlösung erlangen kann, gibt die Goetheforschung viele Antwortmöglichkeiten unterschiedlicher Komplexität. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ (*Faust II*, 11936-11937), rufen die Engel. In diesem Fall wäre es das unermüdliche Handeln Fausts, wodurch er sich selbst die himmlische Gnade verdient. Diese Gnade kann durch richtiges Verhalten beeinflusst werden ist aber letztendlich allein vom Willen und der Entscheidung Gottes beziehungsweise einer göttlichen Macht abhängig. Sie ist schon in Hartmanns Versepos der Auslöser für die rettende Heilung.⁸⁸

„Komm, hebe dich zu höheren Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ Diese Goetheverse als Motto deuten für die Opernhandlung des *Armen Heinrichs* noch eine weitere Option der Herbeiführung von Erlösung an. Die Verse verweisen auf den Schluss des *Faust II* und damit auch unweigerlich auf dessen allerletzte Verse im *Chorus Mysticus*: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“ Im *Faust II* lässt sich dieses „Ewig-Weibliche“ einerseits als schöpferisches Urprinzip ewig wirkender Natur, die weibliche Teilhabe am Schöpfungskreislauf im Sinne panentheistischer Weltanschauung verstehen. Es kann aber auch vom Ewig-Weiblichen als Konzept christlicher Ethik der Liebe und Gnade die Rede sein, das ihn rettet und zu „höheren

⁸⁸ Vgl. Panagl, S. 25.

Sphären“ führt.⁸⁹ Für den *Armen Heinrich* werden diese Vorstellungen – wenn auch ungleich simpler – in Form von erlösender weiblicher Kraft relevant. Der intertextuelle Bezug auf Goethes *Faust II* stellt somit die Weichen für die Interpretation und nimmt die programmatische Ausrichtung des Librettos vorweg.

Getreu dem vorangestellten Motto soll die Handlung in die Sphäre gehoben werden, „wo das Wunder zuhause ist“, schreibt Hans Pfitzner in seinem Aufsatz zur Dichtung des *Armen Heinrich*.⁹⁰ Da vom Librettisten Grun selbst keinerlei programmatische Schriften zu seiner Arbeit existieren, ist man gezwungen sich auf die Ausführungen des Komponisten Pfitzner zu berufen, was theoretische Vorüberlegungen der Operschaffenden zum *Armen Heinrich* anbelangt. Der Begriff der „Sphäre“ beziehungsweise der „höheren Sphäre“ ist bereits einige Male gefallen. Pfitzner verwendet ihn in seinen Überlegungen zu *Grundfragen der Operndichtung* in verschiedenen Zusammenhängen.

Die „Sphäre“ dient bei ihm zum einen als Mittel der Kunstbewertung. Nach Pfitzners Auffassung ist jeder Kunstschaffende je nach Talent einer bestimmten Sphäre zugeordnet. Ein Ludwig van Beethoven bewege sich selbst in seinen einfallslosesten Momenten in einer höheren Sphäre als ein Victor Ernst Nessler auf dem Gipfel seines Könnens, so die subjektive Bewertung Pfitzners.⁹¹ Pfitzner entwirft ein Schema, bei dem eine dicke Linie die Kunstschaffenden je nach individueller Fähigkeit, in die hohe oder die niedere Sphäre aufteilt. Auf beiden Ebenen differenziert Pfitzner dann noch einmal danach, ob Kunst inspiriert oder beabsichtigt entsteht.⁹² Dies ist allerdings nicht die hier relevante Bedeutung des Begriffs.

In Bezug auf Wagners *Lohengrin* schreibt Pfitzner: „Der Gral liegt außerhalb der weltlichen Sphäre [...]; er ist göttlich.“⁹³ Lohengrin sei demnach als Gralsritter auch von einer höheren Art, führt Pfitzner weiter aus. Das Wunder sei ein fester Bestandteil der Handlung und sei ein Symbol für das „Hohe“ einer göttlichen Macht in der Welt.⁹⁴ Auf letztere Bedeutung bezieht sich Pfitzner, wenn er schreibt, die Handlung werde zu einer höheren Sphäre erhoben. Die Ereignisse um den *Armen Heinrich* finden demnach wie Wagners Opern in einer mythischen Parallelwelt statt, in der göttliches Wirken durch Wunder evident wird.

⁸⁹ Vgl. Markus Kraiger: Erlösung in Goethes *Faust*: Deutungskonflikte. Düsseldorf, 2011, S. 24-49 (abgekürzt zitiert: Kraiger, S.).

⁹⁰ GS II, S. 77.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 16.

⁹² Vgl. ebd., S. 18.

⁹³ Ebd., S. 35.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 36.

Das Zitat aus *Faust II* „Komm hebe dich zu höheren Sphären!“ eröffnet wiederum eine weitere Interpretationsmöglichkeit des Begriffs. Die „höhere Sphäre“ ist hier das Ziel der Erlösung des Faust: eine jenseitige Existenz im Göttlich-Vollkommenen.⁹⁵ Das Motto der Oper antizipiert für den *Armen Heinrich* also nicht nur eine Erlösungshandlung, sondern gibt auch einen vielleicht irreführenden Anhaltspunkt, worauf diese Erlösung hinauslaufen könnte.

⁹⁵ Vgl. Kraiger, S. 63.

3.3 Der Unvermeidliche – Einflüsse Richard Wagners

Um 1900 lässt sich wohl keine Oper finden, die gänzlich frei von Spuren des Schaffens Richard Wagners geblieben ist. Im *Armen Heinrich* jedoch drängen sich die Bezüge zu Wagner in der Gestaltung des Librettos förmlich auf. Zahlreiche Veränderungen des Versepos wurden vorgenommen, die bereits auf der Ebene der Figuren sowie der Struktur und Form eine eindeutige Analogie zu den Musikdramen Richard Wagners erkennen lassen. Viele dieser Veränderungen sind zunächst notwendige gattungsspezifische Angleichungen bei der Umwandlung eines epischen Textes zu einem Damentext. Diese Angleichungen wurden im Bereich des Musiktheaters jedoch derart entscheidend von Wagners Bearbeitungen mittelalterlicher Erzähltexte geprägt, dass auch Eindrücke von Analogien zu Wagner entstehen, obwohl die Veränderung vorrangig der Gattung geschuldet war. Am Beispiel der Form lässt sich dies erläutern.

Relevante Informationen aus dem epischen Bericht, die nicht in der Figurenrede enthalten sind, müssen in die Monologe und Dialoge eingebaut werden. Die Vorgeschichte wird dabei oft von Figuren im Rückblick erzählt. Der Monolog Dietrichs im ersten Akt substituiert beispielsweise in etwa die ersten 450 Verse des Epos. Aufgrund der Prägung durch Wagner wird man dabei beispielsweise an Isolde's Monolog im ersten Akt von *Tristan und Isolde* erinnert, in dem sie die Vorgeschichte des Morold-Kampfes erzählt.

Ganz bewusste Bezüge zu Wagner lassen sich jedoch auch beim Personal der Oper feststellen. Für eine Handlung in einer hohen wundersamen Sphäre, wie sie Pfitzner und Grun im Sinn hatten, eignen sich keine Protagonisten aus dem bauerlichen Milieu. Es sollte schließlich an die heroische Mythenwelt Richard Wagners angeknüpft werden. Die vormalige Bauernfamilie erfährt eine Nobilitierung, indem Dietrich zu einem von Heinrichs „Mannen“ deklariert wird und damit in der Oper dem Ritterstand angehört. Für die geringe Standesdifferenz zwischen Heinrich und Dietrich spricht auch die Ähnlichkeit der beiden Namen. Durch diese Positionierung Dietrichs wird automatisch eine enge Verbindung der Treue zwischen den beiden Rittern suggeriert, die von gemeinsam bestanden Abenteuern und Kämpfen herrührt. Mit „Dietrich“ wählen Pfitzner und Grun den Namen des Protagonisten eines weiteren Stücks mittelalterlicher Literatur. Dietrich von Bern ist die Hauptfigur einer Sammlung mittelhochdeutscher Heldenepen. Felix Draeseke widmete der Figur, wie bereits erwähnt, sogar eine eigene Oper. Die *Dietrichepik* zeichnet sich vor allem durch ihre *Aventiurehaftigkeit* aus und enthält viele Kampfschilderungen. Dietrich wird in der Oper somit für den mediävistisch be-

wanderten Rezipienten mit einem heldenhaften Kämpfer assoziiert. Die einzige Figur in Hartmanns Versepos, die einen Eigennamen besitzt, ist die Titelfigur Heinrich selbst. Alle übrigen auftretenden Personen, die Bauersfamilie, die Bauerstochter, der Arzt bis hin zu den Ratsmitgliedern an Heinrichs Hof, bleiben unbenannt. Pfitzner und Grun dagegen geben ihren fünf Akteuren mit Ausnahme des Arztes einen Namen. Auch ‚Hilde‘ ist ein Name aus der mittelalterlichen Literatur- und Sagenwelt. Im *Kudrunlied* ist Hilde interessanterweise ebenfalls die Mutter der Protagonistin. Gleichzeitig ist „Hilde“ der zweite Teil der Namen der berühmtesten Frauenfiguren aus dem Nibelungenlied, der Brünhilde und der Kriemhilde. Diese dürften dem Publikum Pfitzners und Gruns deutlich bekannter gewesen sein als die *Dietrichepik* oder das *Kudrunlied*. Brünhilde ist dank des *Rings des Nibelungen* auch eine der prominentesten Wagnerfiguren. Der Name Hilde stammt ursprünglich vom althochdeutschen *hiltja*, der Kampf, was so gar nicht auf die fromme Mutter passen will. In jedem Fall sind Dietrich und Hilde Namen mit mittelalterlicher Konnotation. Die Elternfiguren erhalten in der Oper eine deutlich höhere Relevanz als im Versepos. Sie sind nicht nur wichtige Handlungsträger vor allem im ersten Akt, sondern begleiten Heinrich und das Mädchen bis zur Vollstreckung des Opfers nach Salerno.

Das Mädchen erhält den Namen Agnes, vom lateinischen *agnus*, das Lamm. Dies stellt beinahe plump eine Analogie zum christlichen Lamm Gottes her, das zur Vergebung der Sünden geschlachtet wird.⁹⁶ Die bäuerliche Großfamilie aus dem Versepos, in der das Mädchen nur eines von vielen Kindern des *meier*-Ehepaars ist, wird zu einer aus drei Personen bestehenden Kernfamilie ohne Geschwister reduziert.

Das Geschehen auf der Opernbühne beschränkt sich auf zwei Handlungsorte. Die ersten beiden Akte spielen sich auf Heinrichs Burg ab. Theoretisch ist Heinrichs Rückzug auf den Bauernhof und das dortige naturverbundene Leben ein Hauptangriffspunkt der romantischen Rezeption des Textes, stellen doch Rückkehr zur Ursprünglichkeit und Weltflucht in eine Landidylle einen der Interessensschwerpunkte im Kanon der romantischen Literatur dar. Dieses Element sparen Pfitzner und Grun in der Oper allerdings völlig aus, um die vielbesprochene „hohe Sphäre“ zu bewahren. Ein Ritter auf einem Bauernhof ist für eine Oper mit Mittelalterkolorit kaum denkbar. Es gilt das Stereotyp eines Ritters auf einer Burg zu erhalten, um beim Publikum sogleich die Assoziation „Mittelalter“ zu generieren.

⁹⁶ Die Tatsache, dass Pfitzner seine eigene Tochter auf den Namen Agnes taufte, lässt diese Analogie sogar noch bizarrer erscheinen.

Neben den personellen Veränderungen, die Pfitzner und Grun vornehmen, existieren zwischen Hartmanns *Versepos* und dem Opernlibretto auch den strukturellen Aufbau der Handlung betreffende Unterschiede. Dies ist wie gesagt zum Teil der jeweiligen Gattung geschuldet. Wenn Pfitzner empfiehlt, den dramatischen Kern der Handlung herauszufiltern, meint er damit die Aspekte und die Stellen des Textes, die besonders über dramatisches Potenzial verfügen. Die in der Auffassung Pfitzners und Gruns spektakulärsten Elemente des Stoffes, die demnach Aufnahme in das Textbuch fanden, sind die Pflege des Kranken und das Aufdecken der Heilungsmöglichkeit, die Überzeugung der Eltern durch das Mädchen sowie die Vorbereitung und die Unterbrechung der Opferhandlung. Entsprechend teilt Grun die Handlung in drei Akte ein: 1. Akt: Leiden Heinrichs bis das Mädchen sich zum Opfer entschließt; 2. Akt: Überzeugung und schließlich Einwilligung der Eltern; 3. Akt: Beginn des Opfers, geistige Umkehr, wundersame Heilung. Oswald Panagl bezeichnet dies als logische und notwendige Komprimierung.⁹⁷ Generell ist eine starke Reduzierung der Vorkommnisse der Erzählhandlung festzustellen, die sich nicht ausschließlich gattungsbedingt begründen lässt. Beispielsweise wäre auch die Rückkehr der beiden ProtagonistInnen zu den Eltern oder das Überzeugen der Ratsleute sehr Bühnenwirksam in Szene zu setzen gewesen. Mit der Auswahl gezielter Einzelheiten der Handlung und der Ausklammerung anderer Passagen oder Aspekte des Textes soll die bestimmte Ästhetik der „höheren Sphäre“ erzeugt werden, in der für Pfitzner auch die Mittelalteroper Wagner verortet sind.⁹⁸

Grun demonstriert darüber hinaus, dass er von Wagner mehr als nur die Lehre vom dreifachen Fortschreiten der Handlung verinnerlicht hat.⁹⁹ Das gesamte Libretto ist durchsetzt von zutiefst wagnerschen Motiven, vom „Leidensdruck“, dem „spontanen Mitleid“, „treuen Dienerfiguren bzw. Vertrauten“, einer „opferwillige[n] Frauenfigur“, einem „Büßer“, und „finale[n] Jubelchöre[n]“.¹⁰⁰ Wie bei Wagner sind die wichtigsten Leitbegriffe „Erlösung“, „Gnade“, „Mitleid“, „Heil“ und zuletzt „Wunder“.¹⁰¹

Auf der Ebene der Sprache orientiert sich Grun ebenso unübersehbar an Wagner. Es finden sich viele beinahe wörtliche Anlehnungen an Wagners Libretti. So stimmt die Regieanweisung zu Beginn des ersten Aktes „wilde Schmerzen“ mit der „wilde[n] Schmerzensnacht“

⁹⁷ Panagl, S. 35.

⁹⁸ Vgl. GS II, S. 16f.

⁹⁹ Vgl. Wagner, S. 135.

¹⁰⁰ Panagl, S. 36.

¹⁰¹ Ebd., S. 36.

des Amfortas im *Parsifal* überein, ebenso wie Agnes' Auftittsworte „Morgenfrühlingspracht“ sofort an die „Waldesmorgenpracht“ im ebenfalls ersten Akt des *Parsifal* gemahnen. Isolde erzählt im ersten Aufzug von *Tristan und Isolde* über die Ankunft des verwundeten Tristans in Irland: „Darinnen krank / ein siecher Mann / elend im Sterben lag.“. Im *Armen Heinrich* lautet die Phrase etwas abgewandelt: „Bleich und elend / siech und bang / liegt ein Mann dort“ (II,2). Bei der genaueren Textarbeit werden noch weitere Parallelen dieser Art auffallen. Das letzte Textbeispiel verdeutlicht auch, wie sehr Grun sich an den wagnertypischen Sprachduktus anzupassen bemüht. Dieser ist einerseits von der eben demonstrierten Zweigliedrigkeit in den Redewendungen geprägt, wie „Haupt und Herz“, „Licht und Leben“. Darüber hinaus werden auch hier den Substantiven häufig Adjektive im Superlativ beigelegt („höchste Treu“, „seligste Lust“, „reinste Liebe“). Andererseits ist die Sprache von Gruns Libretto durchsetzt von einer Vielzahl an Neologismen, bevorzugt Komposita, etwa „Abendsonnenpracht“, „Labequell“ oder „Heimatswiederkehr“.

Hans Rectanus geht tatsächlich so weit zu urteilen Grun bewaise mit dem Textbuch des *Armen Heinrich*, dass er nicht nur ein gelehriger Nachahmer sei, sondern fähig alles von Wagner erdachte mit eigenem kreativem Impetus umzusetzen.¹⁰² Jens Malte Fischer dagegen postuliert, das besondere im Stoff des *Armen Heinrich* sei, dass es sich nicht um die Geschichte eines männlichen Helden handelt, der einen Leidenden erlöst, sondern dass der Leidende hier zugleich der Held der Geschichte ist. Wolle man die Analogie zu Richard Wagner herstellen, so sei Heinrich zugleich Amfortas und Parsifal in Personalunion.¹⁰³ In einem der am häufigsten in die Sekundärliteratur aufgenommenen Zitate zum *Armen Heinrich* Hans Pfitzners wiederum höhnt Julius Korngold, Heinrich sei nichts weiter als ein Tristan, der statt auf seine Isolde nur noch auf den Doktor warte.¹⁰⁴

¹⁰² Vgl. Hans Rectanus: *Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners*. Würzburg: Triltsch, 1967, S. 35 (abgekürzt zitiert: Rectanus *Leitmotivik*, S.).

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 175.

¹⁰⁴ Vgl. Panagl, S. 35.

4. Hartmanns *Der arme Heinrich* im Spiegel seiner Rezeption in Pfitzners Oper

4.1 Ursache und Symptome von Heinrichs Krankheit

Der Grund für die Krankheit ist in der Oper sehr viel klarer formuliert als bei Hartmann. Der Arzt erklärt Dietrich: „Ist Siechtums Pein als Strafe ihm gesandt, büßt er für Frevelmut in junger Kraft“ (I,3). Damit ist Heinrichs Krankheit laut Libretto eine göttliche Sanktion für jugendliches Fehlverhalten. Die Art von Heinrichs Leiden ist in der Oper dahingegen kaum definiert. Es wird als ein schmerzvolles Fieber beschrieben, das Heinrich an sein Bett fesselt. Sie macht es Heinrich unmöglich selbst nach einem Heilmittel zu suchen. Die Schwere der Krankheit sei umso deutlicher erkennbar, wenn die Diagnose nicht mehr *in persona* entgegengenommen werden könne, schreibt Jens Malte Fischer.¹⁰⁵

Unter diesem Gesichtspunkt scheint Heinrichs Reise durch Europa zu Beginn der Handlung bei Hartmann zunächst tatsächlich wenig plausibel. Die mittelhochdeutsche Textvorlage liefert jedoch eine explizite Diagnose bezüglich der Natur der Erkrankung: *in ergreif diu miselsuht* (129). Miselsucht, Lepra oder gemeinhin Aussatz genannt, ist eine chronische Infektionskrankheit und bereits im Mittelalter verbreitet und bekannt. Durch das Absterben von Nerven und der Verstopfung von Gefäßen entstehen knotige Verdickungen und meist unregelmäßige, fleckige Veränderungen der Hautoberfläche. Im weiteren Verlauf kann die Krankheit dann zu Muskelschwäche, Muskelrückbildung bis hin zu Lähmungserscheinungen und einem Befall der inneren Organe und letztendlich zum Tod führen. Im Frühstadium kann sie jedoch stagnieren und spontan abheilen. Hartmann von Aue zeigt seine Kenntnisse im Bereich der Medizin, denn auch Heinrich ist im Text über diesen Umstand informiert.

Wan im wart dicke geseit,
daz diu selbe siecheit
wære vil mislich
und etelichiu genislich.
des wart vil maniger slahte
sîn gedinge und sîn ahte.
Er gedâhte daz er wære
Vil lîhte genisbære,
und vuor alsô drâte
nâch der arzâte râte
gegen Munpasiliere. (165-175)

Das Mittelalter differenziert allerdings nicht zwischen den vielen verschiedenen Hauterkrankungen. Auch weniger ernste Ekzeme, die ebenfalls reversibel sind, werden als Lepra diag-

¹⁰⁵ Vgl. Fischer *Oper*, S. 167.

nostiziert. Es ist also nicht endgültig festzumachen, ob Heinrich tatsächlich im heutigen Verständnis an Lepra erkrankt ist, oder es sich um eine andere, schwächere Form einer Hautkrankheit handelt. Dadurch dass sich die Krankheit, ob Lepra oder nicht, am Anfang der Handlung noch im Frühstadium befindet, ist Heinrichs Aussatz zunächst aber vornehmlich eine äußerliche Erscheinung, welche die körperliche Verfassung noch nicht grundsätzlich einschränkt und nur langsam über Jahre hinweg einen tödlichen Verlauf nehmen könnte. Dies ermöglicht Heinrichs Ritt durch Europa.

Die auffälligen geschwülstigen Hautveränderungen machen die Krankheit jedoch sehr schnell für die Umwelt sichtbar. Hartmann beschreibt die Reaktion auf Heinrichs Aussatz.

Dô man die swæren gotes zuht
ersach an sînem lîbe,
manne unde wîbe
wart er dô widerzæme. (120-123)

Was die Menschen in seinem Umfeld daraufhin von Heinrich abstößt, ist nicht nur das Widerwärtige seines Aussehens oder eine mögliche Ansteckungsgefahr. Stattdessen weist der Text darauf hin, dass der Aussatz von Heinrichs Umfeld als eine Strafe Gottes verstanden werde. Eine solche Strafe kann im Verständnis der Zeit auf eine innere Besudelung, eine sündhafte Verfehlung und Unreinheit des Menschen zurückgeführt werden, die Gott nach außen kehrt.¹⁰⁶ Jens Malte Fischer glaubt dahinter womöglich sogar eine versteckte Geschlechtskrankheit zu erkennen.¹⁰⁷ Tatsächlich wurde im Mittelalter auch die Lepra als die göttliche Strafe für übersteigerten Sexualtrieb verstanden, wie Hildegard von Bingen ebenfalls gegen Ende des 12. Jahrhundert beschreibt.¹⁰⁸ Die damit einhergehende Stigmatisierung der Leprakranken als Sünder führt damit wie im Fall Heinrichs zur sozialen Ächtung. Neben der Zusammenführung der Aussätzigen in separierten Lagern als Maßnahme zur Eindämmung der Ausbreitung der Krankheit, sind im Mittelalter eine Reihe von Heilmethoden und Arzneien unterschiedlicher Sonderbarkeit verbreitet.¹⁰⁹ Aufgrund der Vorstellung des Wirkens Gottes als Ursache der Krankheit existieren auch zahlreiche Vorschläge der Reinwaschung und Heilung von der Krankheit durch unschuldiges Blut, wie etwa in der bereits besprochenen Silvesterlegende.¹¹⁰ Die Tatsache, dass herkömmliche Heilmethoden, obwohl nicht ausdrücklich im Text erwähnt, offenbar bei Heinrich keine Wirkung zeigen und die

¹⁰⁶ Hannah Lesshaft: Krankheits- und Therapiekonzepte der Lepra im mittelalterlichen Deutschland. In: Die Klapper, 14, 2006, S. 12 (abgekürzt zitiert: Lesshaft, S.).

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁰⁸ Hildegard von Bingen: Werke. Beuron: Beuronischer Kunstverlag. 2012, Bd. 2, S. 437.

¹⁰⁹ Siehe dazu Lesshaft, S. 13.

¹¹⁰ Vgl. Lesshaft, S. 13.

Krankheit auch nicht von selbst heilt, ist ein Hinweis, dass der Aussatz durch Gott auferlegt wurde und einem bestimmten Zweck dient.

Der Text Hartmanns erzeugt vor dem Auge des Rezipienten das unschöne Bild eines Protagonisten, dessen Körper von abstoßenden Geschwüren und fleckigen Entzündungen bedeckt ist. Der hypochondrisch veranlagte Johann Wolfgang von Goethe etwa, der allerdings nur mit einer minderwertigen Neufassung des Textes bekannt war, schreibt, *Der Arme Heinrich* sei „ein an und für sich betrachtet höchst schätzenswerthes Gedicht“, verursache ihm aber aufgrund des eben Genannten „physisch-ästhetischen Schmerz“.¹¹¹

Den Ekel gegen einen aussätzigen Herrn, für den sich das wackerste Mädchen aufopfert, wird man schwerlich los; wie denn durchaus ein Jahrhundert, wo die widerwärtigste Krankheit ineinemfort Motive zu leidenschaftlichen Liebes- und Ritterthaten reichen muß, uns mit Abscheu erfüllt.¹¹²

Das Abstoßende der Krankheit macht, um Kommendem vorzugreifen, die bedingungslose Zuneigung des Mädchens bei Hartmann umso bewundernswerter. Siegfried Grosse beschreibt die Schwierigkeiten, die sich für eine Umsetzung des Stoffes auf der Bühne in Bezug auf Heinrichs Aussatz ergeben.

Bei der theatralischen Realisierung bringt dieses Erscheinungsbild der Titelfigur Schwierigkeiten mit sich, für den Darsteller wie für den Zuschauer. Jede Kaschierung der Krankheit macht die scharfen Konturen des Gegensatzes zwischen dem reinen Mädchen und dem befleckten Kranken blaß und verkleinert das Wunder der Heilung, und jede naturalistische Wiedergabe mutet dem Publikum psychisch und ästhetisch zu viel zu. Die Lektüre dagegen öffnet das individuelle abstrahierende Vorstellungsvermögen; denn sie präsentiert nicht den leibhaftigen Vorschlag der Theaterrealisierung.¹¹³

In der Oper muss als Ersatz für den als optisch zu abstoßend empfundenen Aussatz Heinrichs Bettlägerigkeit von der Schwere der Krankheit zeugen und die Dringlichkeit der Heilung betonen. Heinrichs Schwachheit und Hilflosigkeit solle damit mehr Nachdruck verliehen werden, so Jens Malte Fischer. Heinrich wird in der Oper optisch nicht mehr als Befleckter und von der Krankheit verunreinigter Held der Reinheit des Mädchens gegenübergestellt, sondern als schwacher, siechender Held mit der Jugend und Gesundheit des Mädchens kontrastiert.

Im Gegensatz zu Hartmanns Heinrich verlässt der Protagonist der Oper sein gewohntes Umfeld nicht. Er bleibt auf seiner Burg und damit auch für das Opernpublikum sichtbar in seinem

¹¹¹ Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band VII. Tag- und Jahreshefte. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, S. 246f.

¹¹² Ebd. S. 246.

¹¹³ Siegfried Grosse: Gerhardt Hauptmann – Tankred Dorst – Ricarda Huch: Der arme Heinrich. Versuch einer literarischen Auseinandersetzung mit Hartmann von Aue. In: Anna Keck / Theodor Nolte (Hg.): *Ze hove und an der strâzen*. Die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr „Sitz im Leben“. Stuttgart: Hirzel, 1999, S. 331 (abgekürzt zitiert: Grosse, S.).

Stand als Ritter. Die soziale Isolation, die Heinrich im Versepos aufgrund seiner Krankheit erfährt, wird in der Oper aber nicht ausgespart. Heinrich erwähnt, dass ihn seine Sippschaft und seine Freunde aufgrund seiner Krankheit verlassen haben und er zum Gespött der Gesellschaft wurde (II.3.). Hier schränkt ihn seine Krankheit vor allem in seiner physischen Kraft ein, was ihn von der höfischen Welt entfremdet. Einen Teil seines politischen Handlungsvermögens kann er sich jedoch erhalten. Er vermag den letzten getreuen seiner Mannen ausreiten zu lassen, um nach einem Heilmittel zu suchen, anstatt sich wie in der mittelhochdeutschen Variante selbst auf den Weg zu machen.

4.2 Charakterisierung und Idealisierung der männlichen Protagonisten

4.2.1 Die Reiseerzählung als Möglichkeit der Charakterdarstellung

Der Aktionismus, den Heinrich bei Hartmann von Aue an den Tag legt, um nach einer möglichen Heilmethode zu suchen, ist ein eindeutiges Element der Erzählweise des mittelalterlichen höfischen Romans. Das *aventiurehafte* dieser Reise mit den unterschiedlichen Stationen und der Rückkehr, das die narrative Struktur des ersten Teils des Versepos ausmacht, geht in der Oper als dramaturgischer Bestandteil verloren. Der Ritt ist nicht Teil der sichtbaren Bühnenhandlung. Stattdessen berichtet Dietrich bei seiner Rückkehr von den Ereignissen. Die Erzählung seiner abenteuerlichen Erlebnisse wird zum dramatischen Zentrum des ersten Aktes.¹¹⁴

Aufgrund des strukturellen Aufbaus und des auf Erkenntnisgewinn abzielenden Inhalts, aber natürlich vor allem weil es sich in beiden Fällen um eine Italienerzählung handelt, wird Dietrichs Reisebericht im *Armen Heinrich* oft mit der Romerzählung aus Wagners *Tannhäuser* verglichen. Hans Rectanus weist aber auf den Unterschied zwischen den beiden Monologen in der dramatischen Funktion für den Gesamtkontext der beiden Opern hin. Tannhäusers Erzählung trägt zur Einleitung der Lösung am Ende der Handlung im letzten Akt bei, während Dietrichs Erzählung am Ende der Exposition als handlungssteigerndes Moment fungiert und die Bühnenhandlung initiiert.¹¹⁵ Die Dietricherzählung ist dabei mit ihren episch breit angelegten Episoden sogar viermal so lang wie die Referenzstelle im *Tannhäuser*. Dietrich beschreibt seine Alpenüberquerung und einen auf ihn verübten Raubüberfall, der eine auffällige Analogie zu Schillers Bürgschaft aufweist. Er schildert die Widrigkeiten der Jahreszeiten und seine Ankunft sowie seine Erfahrungen in Italien (Vgl. I, 3). Dietrich ist auf seinem Ritt in Eile, um möglichst schnell den Rat der Heilkundigen in Salerno einzuholen. Alle Umstände, die sein Fortkommen verzögern, wie der gewaltsame Raub seiner Habseligkeiten, verleihen seiner Reiseerzählung mehr Spannung und geben in seiner Arie Raum für dramatische Steigerung.

Auch Heinrich ist am Anfang von Hartmanns Versepos bestrebt möglichst schnell ein Heilmittel zu finden, da er erfahren hat, dass seine Krankheit in manchen Fällen im Frühstadium zu kurieren sei (vgl. 165ff.). Vom Prozess der Reise zu Pferd wird dabei nichts beschrieben. Es wird lediglich jeweils das Ergebnis der Ankunft mitgeteilt (vgl. etwa 246). Dass man Hein-

¹¹⁴ Vgl. Fischer *Oper*, S. 177.

¹¹⁵ Vgl. Rectanus *Leitmotivik*, S. 36.

rich in Montpellier nicht weiterhelfen kann, zeugt erneut von der besonderen Natur seiner Krankheit, welche die menschliche Medizin an ihre Grenzen bringt. *Da vant er viel schiere / niuwan den untrôst / daz er niemer würde erlôst* (176ff.). Er erfährt vom Arzt in Montpellier allerdings, dass er niemals von seinem Leiden erlöst würde, aber nicht dass es kein Heilmittel gebe. Dies lässt die Vermutung zu, dass bereits der Arzt in Montpellier von der Heilung durch ein Blutopfer weiß, dieses aber aufgrund der Grausamkeit nicht vorschlägt. Auch in Salerno liegt der Fokus der Erzählung auf der Interaktion zwischen Heinrich und dem Arzt. Dem Arzt widerstrebt es zunächst ebenfalls, Heinrich die mögliche Heilmethode mitzuteilen, mit der Begründung, dass sie nicht durchgeführt werden könne (Vgl. 195-220).

›Und wære der arzenie alsô
daz man sie veile vunde
ode daz man si kunde
mit deheinem liste erweben,
ich enlieze iuch niht verderben.
nu enmac des leider niht sîn;
dâ von muoz iu diu helfe mîn
durch alle nôt sîn versaget.
ir müeset haben eine maget
diu vollen manbære
und des willen wære,
daz si den tût durch iuch lite.
nu enist ez niht der liute site
daz ez ieman gerne tuo.
sone hoeret ouch anders niht dar zuo
niuwan der maget herzebluot;
daz wære vür iuwer suht gut.‹ (216-232)

Der Arzt formuliert hier die Besonderheit der Opferhandlung in Hartmanns Versepos, die darin besteht, dass das Opfer sein Leben freiwillig hingeben muss. Charakterisiert wird der Arzt dadurch, dass er zwar auf die Möglichkeit einer Heilung hinweist, diese in der Durchführung allerdings ausschließt. Er versteckt in seiner Aussage damit einen Hinweis an Heinrich, sich in sein Schicksal zu fügen, das Leiden zu ertragen und die Prüfung Gottes damit als solche zu erkennen und anzunehmen. Eventuell bestünde hier schon eine Möglichkeit für Heinrich, die Erkenntnis über die Ursache seiner Krankheit zu erlangen und sein Leben Gott zu widmen. Anstatt von der Aussicht der blutigen Durchführung eines Menschenopfers jedoch entsetzt zu sein und dieses kategorisch abzulehnen, äußert er lediglich seine Enttäuschung und Verzweiflung darüber, dass ein solches Opfer sich niemals freiwillig finden würde. Aus dieser Reaktion auf die Grausamkeit des möglichen Heilungsofers lassen sich moralische und ethische Implikationen herauslesen, die Heinrichs Verfehlung bestärken.

Diese bei Hartmann nur implizite Bestätigung von Heinrichs möglicher Sündhaftigkeit wird in der Oper durch den Arzt, der hier als „wundertätiger Mönch“ (I, 2) bezeichnet ist, deutlich konkretisiert.

Ruht schwer auf deinem Herrn denn Gottes Hand,
- Ist Siechtums Pein als Strafe ihm gesandt,
- Büßt er für Frevelmut in junger Kraft:
So hör', was einzig jetzt ihm Heil verschafft:
Gott ist gerecht –
Die Strafe ist verhängt;
Gott ist auch gnadenreich;
Drum läßt er zu:
Daß Unschuld sich als Liebesopfer beut
Und Sünders Buße auf sich selber lädt.
- Dess Schuld so tilgt, und so wirkt eignes Heil,
Wenn eine Jungfrau tugendrein
Hier opfert an des Herren Schrein
Mit freud'gem Mut
Ihr junges Blut,
Dem Büsser Ruh' zu geben,
Blüht er wieder, stark und rein;
So will es Gott! So muß es sein! –
[...]
Habt gute Acht!
Wenn mir die Maid nun hergebracht,
Bind' ich sie nackt auf Tisches Mitte,
Mit tiefem Schnitte
Brech' ich das Herz ihr jäh entzwei.
Die Not dann weicht – dem Tod. (I, 2)

Der Vollzug des Opfers wird hier nicht nur als notwendige Handlung sondern auch als durchführbar und denkbar affirmiert. Der Arzt zeigt auch keinerlei Skrupel sie durchzuführen. Dabei wird keine Möglichkeit impliziert das Opfer zu umgehen, wohingegen das Versepos hier durchaus Deutungsspielraum offenlässt.

4.2.2 Heinrich und Dietrich als Verkörperungen eines idealisierten Mittelalterbildes

Für die Mittelalteropermode um 1900 waren, wie bereits angeklungen, bestimmte von der Romantik beziehungsweise von der Spätromantik geprägte Mittelaltervorstellungen entscheidend, was die Darstellungsweise der Epoche betrifft. Auch in der Oper *Der arme Heinrich* kollidieren idealisierte Auffassungen mit historischer Realität. Pfitzners stilisierte Vorstellung eines Mittelalters, das als Hintergrund für die Opernhandlung fungiert, zeigt sich beispielsweise in der Musik. Wie in den anderen Mittelalteropern versucht er keine historische Rekonstruktion von mittelalterlicher Musik, sondern verwendet musikalische Elemente, die seit Wagner als charakteristisch mittelalterlich empfunden werden. Es findet sich im *Armen Heinrich* eine Vielzahl an Fanfaren-Themen, zum Beispiel Dietrichs Hornruf oder Heinrichs Waffenthema, sowie „straff punktierte marschähnliche Themen und steil auffahrende Skalen bei

der Ansteuerung dramatischer Höhepunkte“.¹¹⁶ Diese von Pathos und großem Gestus geprägte Form der Thematik nimmt in der Oper überhand, sodass weichere und lyrischere Melodieführung dagegen unterzugehen droht. Die heroische Grundstimmung in der Musik soll den Mittelaltereindruck verstärken. Um den Stoff von Hartmanns *Armen Heinrich* darüber hinaus an zeitgenössische Gepflogenheiten der Abbildung eines Mittelalters anzupassen, werden neben dem Handlungsort oder der Figurenkonstellation vor allem auch die Charakterisierung der Figuren im Vergleich zur Vorlage verändert.

Dietrich und Heinrich sind in der Oper Heinrichs aktueller Disposition zum Trotz als heroische Ritter dargestellt, um diesem stilisierten Mittelalterbild zu entsprechen. Vor allem Dietrichs Reiseerzählung spiegelt diese Idealisierung wider. Die Beschreibung seines Ritts nach Italien ist voller pathetischer Darstellungen, die den Eindruck eines furchtlosen Kämpfers, der zu Rücken seines Pferdes durch die Wälder reitet und unbeirrbar tapfer und standhaft seinen Auftrag ausführt, verstärken.

Mit neuem Rosse
Und schärferem Schwert,
Rasch eilt' ich weiter
Durch Not, Beschwerd'.
Im finstren Tann manch wilde Nacht
Hab' mit dem Roß ich zugebracht.
Wir schliefen – trotz Wind und Regen,
- Uns schirmte des Himmels Segen. (I, 2)

Sehr viel mehr als der Bauer und Vater bei Hartmann erfüllt Dietrich in der Oper die Rolle einer Gehilfenfigur aus dem höfischen Roman. Diese Figuren werden auch bei Wagner aus den Ursprungstexten übernommen, wie zum Beispiel Brangäne oder Kurwenal.

Nachdem Heinrich Dietrichs Botschaft erhalten hat, erinnert er sich im Angesicht seiner für ihn unbrauchbar gewordenen Waffe an die Zeit vor der Krankheit.

Auch dir, mein Schwert,
Mein Stolz, mein Glück,
Muß ich Lebewohl dir sagen?
Wie hast du so hell mir ins Herz gelacht
In alten Tagen von Kampf und Schlacht,
Du Kreuz so leicht zu tragen!
Nie stießen wir feig
Auf den schwachen Feind,
Nur starken zu trotzen,
Wir standen vereint. - -
Mit donnerndem Hufe,
Trompetengeschmetter,

¹¹⁶ Rectanus *Leitmotivik*, S. 65.

Brauste heran nun das feindliche Wetter.
Fahne hoch! Lanze gesenkt!
Schließt die Reihen! Nicht geschwenkt.
Vorwärts jetzt! Heraus, mein Schwert!
Triff die Schächer!
Triff – ah! (I, 3)

Heinrichs Reminiszenz an Krieg und Heldenmut entspricht dem von der romantischen Mittelalterrezeption kreierten Idealbild von Rittertum.¹¹⁷ Heinrich wird hier als leidenschaftlicher Kämpfer dargestellt, der selbst auf dem Krankenbett noch von ruhmreichen Schlachten träumt. Auch bei Hartmann wird in Bezug auf Heinrich ein Idealbild eines Ritters erzeugt. Anhand der ausführlichen Beschreibung von Heinrichs Vorzügen in Bildung, Kultiviertheit, Moral und gesellschaftlichem Ansehen wird deutlich, dass in der Vorstellung des Mittelalters neben Kampfgeist noch viele weitere Parameter bei der Bewertung eines höfischen Ritters eine Rolle spielen (vgl. 32-74).

Der ideale Ritter liegt im ersten Akt der Oper nun darabend in seinem Gemach. Auf den ersten Blick widerspricht dies einer romantisierten Ansicht von Tapferkeit und standhafter Manneskraft eines heldenhaften Ritters. Es ist aber der „siechende Ritter“ ein durch Wagners Tristan sowie Amfortas eingeführtes und etabliertes Element der Mittelalteroper, das der Sehgewohnheit der Zeit entspricht.

¹¹⁷ Vgl. Stehle, S. 37ff.

4.3 Siechtum, Leiden und beginnende Läuterung: Hartmann von Aue im Geiste Schopenhauers und Wagners

4.3.1 Heinrichs Leiden und Siechtum als motivischer Kern der Oper

Der arme Heinrich entsteht in der Zeit von Pfitzners intensiver Lektüre der Schriften Arthur Schopenhauers, der er sich unter anderem inspiriert von Wagner widmete. Pfitzner werde zu Schopenhauers begeistertem Jünger, der dessen Schriften als unumstößliche Weisheiten akzeptiere, schreibt Christian Rößner. Pfitzner erstrebe dabei weniger eine philosophisch-kritische Auseinandersetzung mit den Inhalten, sondern vielmehr das Erkennen einer geistigen Verwandtschaft.¹¹⁸ Die Gedankenwelt Schopenhauers prägt Pfitzners und Gruns Rezeption des hartmannschen Textes. Die weltanschaulichen Ideen des Philosophen werden von ihnen an den Text herangetragen, wobei der entscheidende Aspekt die Gleichsetzung von Leben mit Leiden ist. Bei Schopenhauer heißt es in Paragraph 148 von *Parerga und Paralipomena*. „Wenn nicht der nächste und unmittelbarste Zweck unseres Lebens das Leiden ist; so ist unser Daseyn das zweckwidrigste auf der Welt.“¹¹⁹ „Die Welt ist die Selbsterkenntnis des Lebens als eines Leidens“, erklärt Rößner die Auffassung Schopenhauers.¹²⁰ Pfitzner und Grun versuchen in ihrer Rezeption aus Hartmanns Text Belege für Schopenhauers Philosophie vom Leiden als Zweck des Lebens herauszulesen. Heinrichs Siechtum scheint dabei passend auf die Vorstellung zugeschnitten, das Leben sei eine Krankheit mit unvermeidbar tödlichem Verlauf.¹²¹ Dies hat eine starke Konzentration der Oper auf Heinrichs Stadium als Kranker und Leidender zur Folge.

Während des gesamten ersten Aktes liegt Heinrich in seinem Gemach, unfähig es zu verlassen. Bis zur Heilung im letzten Akt ist Heinrich permanent kraftlos, matt und am Rande der Ohnmacht. Die musikalische Gestaltung reflektiert diese Verfassung des Protagonisten. Die Musik der Oper ist durchdrungen von Elementen des Leidens und des Schmerzes. Bereits das Vorspiel beginnt mit dem von Pfitzner selbst als „Leidensthema“ überschriebenen viertaktigen Komplex, der zum leitmotivischen Ausdruck für Heinrichs Siechtum ohne Hoffnung auf Erlösung wird.¹²² Die beiden musikalischen Teilelemente dieses Themas, der „Leidensak-

¹¹⁸ Vgl. Christian Rößner: Erlösung durch Entsagung. Spuren von Schopenhauers Soteriologie in Hans Pfitzners *Armen Heinrich*. In: Albert Gier / Birgit Schmidt / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption*. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 39 (abgekürzt zitiert: Rößner, S.).

¹¹⁹ Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena*. Zürich: Diogenes, 1977, S. 316 (abgekürzt zitiert: Schopenhauer, S.).

¹²⁰ Rößner, S. 43.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 48.

¹²² Vgl. Rectanus *Leitmotivik*, S. 37.

kord“ und das „Leidensmotiv“, durchziehen bis zur Heilung Heinrichs das Stück in zahlreichen Variationen und Instrumentierungen. Der Leidensakkord ist als musikalisches Symbol an Heinrich gebunden und erklingt ausschließlich bei dessen Auftritt und ist folglich im zweiten Akt nicht zu hören.

4.3.2 Erlösungshoffnung und Opferannahme – ein Vergleich

Neben den Lehren vom Leiden in der Welt soll auch die schopenhauersche Idee von Erlösung, die Pfitzner und Grun auch über die Opern Richard Wagners vermittelt wurde, in das Libretto miteinfließen. Dies lässt sich unter anderem anhand der Figurenkonzeption konkretisieren. Hans Rectanus vergleicht dafür die Figur des Heinrichs mit dem Amfortas aus Wagners *Parsifal*. Die Verbindung zwischen den beiden Figuren sei, dass sie beide den Tod als Erlösung von ihrer Krankheit herbeisehnen.¹²³ Er bezieht sich dabei auf Heinrichs Ausruf am Ende des ersten Aktes: „Gott! Blick’ herab! Sieh meine Not! / Erbarm’ dich! Gib mir Tod! Nur Tod!“ (I, 2). Hier erklärt sich Heinrich bereit zu sterben, da dies die Erlösung vom Schmerz der Krankheit wäre. Diese ausgestellte Todessehnsucht passt zur Konzeption des Stückes im Geist der schopenhauerschen Philosophie. Sie wirft allerdings die von Kritikern häufig problematisierte Frage nach dem Grund für die Opferannahme Heinrichs auf.¹²⁴ Dass er, der sich den Tod bereits so sehr herbeisehnt, dennoch das Angebot Agnes’ annimmt und anschließend die beschwerliche Reise nach Salerno zur grausamen Opferheilung antritt, scheint in einem logischen Widerspruch zu stehen. Heinrichs Einwilligung in das Opfer lässt vermuten, dass er den Willen gerettet zu werden noch nicht ganz aufgegeben hat.

Die entscheidende Szene, bei der Heinrich dem Opfer des Mädchens zustimmt, fehlt in der Oper. Die Handlung bricht mit der Zustimmung der Eltern ab und setzt im letzten Akt vor Beginn des Opfers in Salerno wieder ein. Dies kann durchaus dahingehend gewertet werden, dass Pfitzner und Grun sich der Schwierigkeit bewusst waren, eine derart selbstsüchtige Tat plausibel und nachvollziehbar darzustellen, ohne dass Heinrich seinen Status als Held verliert. Hier lohnt erneut ein Blick in Pfitzners Schriften. Neben der etwas dürftigen Begründung, dass Heinrich das Opfer annimmt sei eine dramatische Notwendigkeit, liefert Pfitzner noch weitere Anhaltspunkte.¹²⁵ Für ihn ist die Opferannahme ein Ausdruck dafür, wie tief Heinrich in seinem Leiden gesunken ist. Es markiere in seiner „Gottgeschlagenheit“ den Tiefpunkt

¹²³ Vgl. Rectanus *Leitmotivik*, S. 35.

¹²⁴ Vgl. Fischer *Oper*, S. 169.

¹²⁵ Vgl. GS II, S. 82.

seines Daseins.¹²⁶ Bei einem genauen Blick ins Libretto findet sich schließlich in der Retrospektive Heinrichs die Antwort darauf, wie Heinrich in die Opferung einwilligen konnte und vor sich selbst verantwortet.

Als elend ich im Siechbett lag,
Trug selbst als Mann ich eig'ne Schmach.
- Da kamst nun du und quältest
Und ließest nicht, bis ich versprach,
Was deine Eltern rieten,
Das wollt' auch ich gebieten!
Die so viel Gutes mir getan,
Ihres Unheils finstrier Bahn
Gedacht ich so zu wehren;
Wie wenig doch ich all' ersah.
Was nun hernach geschah!
Wie reut's mich nun so bitterlich!
Auch sie bestürmten mich –
Und brachten mich hierher! (III, 3)

Folgt man dieser Darstellung der Vorgänge, so ringt das Mädchen zunächst Heinrich das Blankoversprechen ab, allem zuzustimmen, das auch ihre Eltern erlaubt hätten. Heinrich gibt an, in dem Glauben nachgegeben zu haben, den Eltern damit einen Gefallen zu tun. So hätte das Mädchen im Besitz der Einwilligung der Eltern Heinrich sehr geschickt ausgetrickst. Er beugt sich dann angeblich nur dem Drängen des Mädchens und der Eltern. Dies stimmt wieder mit der Interpretation Pfitzners überein, der erklärt, dass Heinrich von der Schwere seiner Krankheit willenlos und ohnmächtig geworden dem Opfer zustimmt.¹²⁷

Bei der Einwilligung Heinrichs in die Opferung des Mädchens lässt sich eine beinahe wörtliche Übereinstimmung zwischen den Textstellen von Oper und Versepos feststellen. Heinrich zeigt sich bei Hartmann zunächst dankbar für das Angebot, versucht jedoch dann das Mädchen durch Argumente umzustimmen.

daz si sich ein teil noch
baz bedæhte, des bater.
er sprach: ›dîn muoter und dîn vater
die enmugen dîn niht wol enbern.
ich ensol ouch niht ir leides gern
die mir ie gnâde tâten.
swaz si dir beidiu râten,
liebe gemahel, daz tuo.‹ (960-967)

Im Versepos geht Heinrich davon aus, dass die Eltern dem gewaltsamen Tod ihrer Tochter niemals zustimmen würden und beruft sich auf deren Entscheidung. Als er das Mädchen anweist, das zu tun was ihre Eltern raten, weiß er nicht, dass diese bereits ihre Einwilligung ge-

¹²⁶ Vgl. GS II, S. 79.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 80.

geben haben. Hier ist es nicht das Mädchen, dass sich durch eine List Heinrichs Zustimmung erschleicht, sondern lediglich Heinrichs Fehlannahme in Bezug auf die Eltern. Heinrichs Annahme des Opfers ist ein notwendiges Moment für den Fortgang der Handlung. Dennoch ist sich Hartmann offenbar des Irritationspotenzials dieser Szene bewusst und lässt Heinrich nicht leichtfertig entscheiden.

Dô im sîn gemahel bôt
vür sînen siechtuom ir tôt
und man ir ernest ersach,
dô wart dâ michel ungemach
und riuweclich gebærde.
mislich beswærde
huop sich dô under in,
zwischen dem kinde und in drin.
ir vater und ir muoter, die
huoben michel weinen hie;
weinens gienc in michel nôt
umbe ir vil lieben kindes tôt.
nun begunde ouch der herre
gedenken alsô verre
an des kindes triuwe
und begreif in ouch ein riuwe,
daz er sêre weinen began,
und zwîfelte vaste dar an
weder ez bezzer getân
möhte sîn ode verlân. (987-1006)

Es ist der feste Willen des Mädchens, der ihn einlenken lässt. Er versteht das Opfer als Ausdruck der Treue des Mädchens zu ihm. Der Text liefert jedoch keinen weiteren Hinweis auf die krankheitsbedingte Willenlosigkeit und Verzweiflung an dieser Stelle. Pfitzner und Grun versuchen in der Oper damit eine weitere moralische Rechtfertigung für die Annahme des Opfers zu liefern, die der mittelhochdeutsche Text schuldig bleibt. Der Librettist lässt es an dieser Stelle so aussehen, als wäre es gar nicht Heinrichs eigene Entscheidung gewesen, das Opfer anzunehmen, sondern er sei lediglich zu kraftlos gewesen, dem Entschluss Agnes' zu widersprechen. „Und brachten mich hier her“ deutet an, dass Heinrich nicht freiwillig nach Salerno gekommen ist.¹²⁸ Der Monolog kann aber auch den Versuch eines reuigen und von Gewissensbissen geplagten Heinrich darstellen, seine eigene Entscheidung zu rechtfertigen, indem er sich die Verantwortung abspricht. Dies würde wieder der Deutung entsprechen, dass Heinrich den Willen zu leben immer noch in sich trägt, der vor allem am Anfang der Oper sichtbar wird.

¹²⁸ Wie Heinrich in seinem Zustand eingedenk der Reisebedingungen des Mittelalters überhaupt von Schwaben nach Italien gelangen konnte, bleibt in der Oper rätselhaft.

Mit seinem eigenen Beitrag zum Libretto, namentlich den Versen von „Duft! Duft! Herrlicher Duft!“ bis „Sie fallen! – Weh!“ (I, 2) gibt Hans Pfitzner diese mögliche Entwicklungsrichtung für den Charakter der Figur des Heinrich vor. Heinrichs Fiebertraumarie ist erfüllt von der Sehnsucht nach dem Glück des menschlichen Daseins. In der Arie wird auf diese Weise lebendig, was bei Schopenhauer der Willen zur Welt, der Selbsterhaltungstrieb und darüber hinaus das Streben nach einem erfüllten Leben ist. Seine verloren geglaubte Lebensfreude, die hier für einen Moment zurückkehrt, ist in dieser Szene ausschlaggebend für die Darstellung von Heinrichs Hoffnung auf Erlösung und spiegelt sich im üppigen, überschwänglichen Duktus der Musik wider.¹²⁹

4.3.3 Läuterung durch Erkenntnis: Zwei unterschiedliche Wege

Nach Schopenhauers Vorstellung ist das naturale Glücksverlangen nichts anderes als der individuierte Wille zum Leben und als solcher der Quell allen Leidens. Sein Signum ist der Schmerz, die Qual der Kreatur, die immer strebend sich bemüht, in diesem Streben aber ebenso wenig ihren Frieden findet wie von diesem existenzialen Ehrgeiz Erlösung.¹³⁰

Pfitzner überträgt dies auf die Figur des Heinrich bei Hartmann von Aue und gibt dabei Aufschluss über sein Verständnis des Versepos.

Der christliche Gott [...] hat dem weltlustigen Ritter mit seinen glänzenden Gaben die Kraft, sich ihrer zu erfreuen, den Quell seines Erdenglückes plötzlich genommen. Er will ihm dadurch etwas Besonderes sagen. Sein Leiden ist nun etwas Furchtbares, denn so groß und ganz seine Freude an sich selbst und der Herrlichkeit der Welt war, die ihm offen stand, so groß muss jetzt seine Qual sein. Kein Mensch, kein Arzt, kein Gold kann ihn aus diesem Zustand erretten, den ruhig zu ertragen dem Helden das Schwerste ist, was ihm beschieden werden kann.¹³¹

Demnach soll der Prozess der Läuterung, den Heinrich durchläuft, darauf abzielen, dass er freiwillig auf seine eigene Heilung verzichtet und seine Krankheit erträgt.¹³² Das Libretto folgt dabei gänzlich der Logik Schopenhauers. Freude am Leben bedeutet Leid, das Loslassen des Lebenswillens bedeutet folglich Erlösung. Solange Heinrich am Willen zum Leben und zur Welt festhält, kann er folglich nicht erlöst werden. Dies funktioniert in der Vorstellungswelt Schopenhauers auch ganz ohne eine göttliche Instanz. Dennoch bleibt diese in der Oper erhalten, worauf später im Detail eingegangen wird. Der Erkenntnisgewinn, der auf dem Verzicht auf Heilung basiert, ist jedoch bereits im Stoff des *Armen Heinrichs* als ein Mittel um Erlösung zu erlangen verankert.

¹²⁹ Vgl. Fischer, S. 180.

¹³⁰ Rößner, S. 45.

¹³¹ GS II, S. 78f.

¹³² Vgl. Rectanus *Leitmotivik*, S. 33.

Bei Hartmann wird dieser Erkenntnisgewinn mittels des intertextuellen Verweises auf die biblische Figur des Hiob verdeutlicht. Hartmann hängt den Vergleich Heinrichs mit der Figur des Hiob daran auf, dass er im Gegensatz zum biblischen Vorbild nicht bereit ist seine Krankheit anzunehmen. Nachdem Heinrich nach der Mitteilung des Arztes in Salerno die Aussichtslosigkeit seiner Lage erkennt, beginnt er um die Gnade Gottes zu feilschen, indem er sich von allen seinen weltlichen Gütern trennt und sie an Bedürftige verteilt (vgl. 246-255). Danach lässt sich der Weg von Heinrichs Läuterung in Hartmanns Text schrittweise nachvollziehen. Heinrichs erste Wandlung zeigt sich in seiner Einsicht, dass er in seinem *hōchmuot* (404) nicht ausreichend Dankbarkeit gegenüber Gott als Verantwortlichen für sein Glück gezeigt habe (vgl. 392-411). Er begreift, dass seine Krankheit in seiner Beziehung zu Gott begründet ist und dass dieser für sein Leiden verantwortlich ist. Hier zeigt sich wieder ein Unterschied zu Hiob darin, dass er die Krankheit unmittelbar als Konsequenz einer eigenen Verfehlung versteht. Die Option, es handle sich bei der Krankheit statt einer Strafe Gottes um eine Probe von Heinrichs Duldsamkeit und Gottvertrauen, die er durch standhaftes Ertragen bestehen könnte, eröffnet Heinrich an dieser Stelle für sich selbst nicht. In Heinrichs Zustimmung äußert sich, wie stark sein Lebenswillen sowie sein Willen die Krankheit zu überwinden noch ist und wie stark er dem Weltlichen anhängt. Vielleicht könnte bei Hartmann die Erlösung schon mit einer Akzeptanz der Krankheit beginnen. Das Versepos lässt diesen Interpretationsspielraum offen.

In der Oper jedoch reicht die bloße Akzeptanz der Strafe auf jeden Fall nicht aus. Laut Pfitzner liegt der „dramatische Kern“ der Handlung in der „vollständigen seelischen Umwandlung des Helden“¹³³. Dabei spielt die durch Wagners *Parsifal* vermittelte Mitleidsethik eine Rolle. Da die Erlösung nur erfolgen kann, wenn die Figur die Fähigkeit zum Mitleiden erlangt hat, muss das Mädchen das Opfer antreten, damit Heinrich diesen Erkenntnisprozess durchlaufen kann. In diesem Prozess der Läuterung sieht Pfitzner den „Entwicklungscharakter“¹³⁴ Heinrichs. Als Heinrich das Wetzen des Messers vor der Opferung hört, empfindet er „zum ersten Mal die Pein eines Anderen und um einen Anderen stärker als seine eigene“.¹³⁵ Das Erwerben der Fähigkeit zum Mitleiden wird zu einer Möglichkeit seiner eigenen „Erlösung durch Selbstüberwindung“.¹³⁶

¹³³ GS II, S. 76.

¹³⁴ Ebd., S. 87.

¹³⁵ Ebd., S. 81.

¹³⁶ Rectanus *Leitmotivik*, S. 35.

4.3.4 Die Umwertung von „Tod“ und „Leben“ als Ausdrucksform der Soteriologie Schopenhauers

Beim Vergleich von Versepos und Oper stellt sich ein großer Unterschied hinsichtlich der Bewertung der Entitäten Tod und Leben heraus. Bei Hartmann findet eine Trennung statt. Das Leben ist prinzipiell gut, solange es gottgefällig und Gott zugewandt geführt wird. Der Tod ist in erster Linie schlecht, besonders wenn er verfrüht eintritt, er soll das Resultat eines langen Lebens sein. Das Mädchen ist aus Furcht um ihr Seelenheil dahingehend etwas übereifrig. Nur in ihrer Argumentation ist der Tod erstrebenswert. Der Erkenntnisprozess, den Heinrich durchläuft, richtet sich nicht nur darauf einfach die Krankheit oder den Tod zu akzeptieren, sondern vielmehr darauf auf Gottes Willen zu vertrauen. Das Mädchen muss gerettet werden, damit sie ihr Leben weiterleben kann. Möglicherweise ist auch hier eine didaktische Anlage des Textes zu erkennen. Nicht nur Heinrich begreift, dass das Leben des Mädchens schützenswert ist, da es gottgefällig ist, sondern auch das Mädchen selbst muss dies erkennen. Dies wäre eine mögliche Erklärung dafür, dass die Heilung Heinrichs nicht als Reaktion auf sein Unterbrechen der Opferhandlung stattfindet. Stattdessen werden Heinrich und das Mädchen, wie der Text es formuliert, gemeinsam von ihrem Leiden erlöst als sie sich auf dem Heimweg befinden und das Mädchen den Verlust ihres Lebenssinns beklagt. Die Heilung Heinrichs durch Gott deutet an, dass sich ein neuer Lebenssinn für das Mädchen eröffnet, auch wenn die unterschiedlichen Textversionen davon zeugen, dass selbst der Autor unschlüssig ist, worin dieser Lebenssinn besteht.

Die Geisteshaltung der Oper jedoch ist von der schopenhauerschen Konzeption geprägt, die das Leben grundsätzlich als schlecht bewertet und Lebensglück nur als eine kurze zeitweise Ablenkung vom allgemeinen Leiden der Welt versteht. Der Heinrich der Oper muss demnach die Wahrheit in der Lehre Schopenhauers erkennen und akzeptieren, dass sein Leben nunmehr aus Qualen, Leiden und Krankheit bestehen wird, der Natur des Lebens entsprechend.

Im Versepos Hartmanns werden Heinrich zwei Zukunftsszenarien eröffnet, Heilung und Leben auf der positiven Seite, die er erlangen kann, oder Siechtum und Tod auf der negativen Seite, die er erleiden muss. Der mittelalterliche Heinrich sieht den Tod nicht als eine Erlösung von seiner Pein. Da die Krankheit Ausdruck seiner Beziehung zu Gott ist, in der er etwas verschuldet hat oder die auf die Probe gestellt wird, ist es in der christlichen Vorstellung möglich, dass die Bestrafung und das Leid nach dem Tod fortgesetzt werden.

Bei Schopenhauer und damit bei Pfitzner und Grun ist der Tod keine Fortsetzung des Lebens im Jenseits und keine Abrechnung mit den irdischen Verfehlungen. Die von der Rezeption buddhistischer Lehren beeinflusste Philosophie sieht den Tod stattdessen als eine Möglichkeit der Auflösung und des Eingehens ins Nichts, als ein Aufgehen im Weltenall und damit als Erlösung von allem Schmerz und Leid. Dies erklärt Heinrichs offen dargestellte Todessehnsucht am Ende des ersten Aktes (vgl. I, 2). Heinrich hat damit zwei Optionen der Erlösung in der Oper, die Heilung und das Sterben. Dass Heinrich sich nach Heilung sehnt, ist wie erwähnt der letzte Ausdruck seines Weltwillens. Doch eine Heilung durch das Opfer des Mädchens würde für Heinrich ein Weiterleben in erneutem Leiden, in „Schmach“¹³⁷ und Schande bedeuten, weil er es zulässt. Auch hier wird Leben wieder untrennbar mit Leiden verbunden.

Die Emphase der Dichotomie „Leben und Tod“ ist in der Oper deutlich stärker als bei Hartmann. Zunächst sehnt sich Heinrich nach Leben, dann nach Tod. Erst als er alle Hoffnung auf Erlösung aufgibt und das Leben als Leiden akzeptiert wird er schließlich doch gerettet. Während im Versepos dennoch ganz klar das Eingreifen einer göttlichen Macht der Urheber der Heilung ist, so verschwimmen in der Oper hier die Zuweisungen. Durch die richtige Erkenntnis vermag Heinrich in der Logik Schopenhauers sich selbst zu erlösen. Dennoch wird am Ende Jesus Christus als Retter gelobt. Andererseits erklärt Pfitzner, es sei die dramatische Funktion der Agnes durch das Extreme ihres Opfers sein Innerstes aufzurühren und damit seine Erlösung zu ermöglichen. Hier zeigt sich das Spannungsverhältnis, das durch die versuchte Verschränkung von christlichen Elementen mit der Soteriologie Schopenhauers entstehen muss und in der Oper durchgehend bestehen bleibt.

¹³⁷ GS II, S. 80.

4.4 Religiöse Symbolik und spirituelle Aufladung

Nietzscheanern und anderen Jetztzeitmenschen mag diese Dichtung vielleicht zu „christlich“ erscheinen; denn Selbstopferung, Abkehr von der Welt, Aufgeben des eigenen Ichs sind ihnen unverdauliche Gedanken. Aber es handelt sich ja nicht um die Illustration eines philosophischen Glaubensbekenntnisses, sondern um ein Kunstgebilde, das Anspruch auf Objektivität macht, auch sind ja die vorherrschenden Gedankenströmungen eines Zeitalters immer ein vergängliches Ding; für den Künstler sind sie nur Buchstaben, um bleibende Worte zu schreiben, Farbe für seine Bilder. So sind für den typischen menschlichen Vorgang, den ins Bild zu bannen die Aufgabe unseres Dichters war, die starken Runenzüge einer versunkenen Gedankenwelt willkommene Ausdrucksmittel gewesen.¹³⁸

Es war Hans Pfitzner äußerst unangenehm, dass ausgerechnet die christlichen Elemente in der Rezeption der Oper so stark wahrgenommen wurden. Offenbar wurde angeprangert, dass dies nicht mit den religionskritischen Tendenzen in der zeitgenössischen Philosophie übereinstimme. Schon die Bühnenwerke Wagners sind vielleicht mit Ausnahme *Parsifals* weniger christlich als Pfitzners und Gruns *Armer Heinrich*. Pfitzner verteidigt diesen Umstand damit, dass es nicht ihre Absicht gewesen sei, eine einzelne bestimmte philosophische Denkweise auf der Bühne abzubilden, sondern ein ganzheitliches Kunstwerk zu schaffen. Vorangegangene Überlegungen zu Einflüssen der schopenhauerschen Philosophie auf die Bearbeitung des Stoffes des *Armen Heinrich* widersprechen teilweise dieser Aussage des Komponisten. Pfitzner rechtfertigt sich auch dadurch, dass der christliche Gott eine sehr wichtige Person in der ganzen *Armen Heinrich*-Sage [sic!] sei und folglich christliche Aspekte in der Handlung unumgänglich seien.¹³⁹ Dennoch sind im Libretto auffällig viele religiös angehauchte Züge festzustellen, die bei Hartmann so nicht angelegt sind. Dies zeigt sich vor allem am Schluss der Oper, die mit den Worten „Gelobt sei Jesus Christ!“ (III, 5) endet.

Pfitzner selbst gibt zu, dass es vor allem ästhetische Gründe für die Hervorhebung religiöser und spiritueller Elemente gibt. Das Christentum soll als „Farbe“ für die „versunkene Gedankenwelt“ des Mittelalters fungieren und diese Epoche lebendig werden lassen. Daher erfahren auch im *Armen Heinrich* viele Szenen eine enorme religiöse Aufladung, um Mittelalterkolorit zu erzeugen. Es verschwimmen die Grenzen zwischen tatsächlicher Religiosität und pseudo-religiöser Spiritualität bis hin zu übertriebener Frömmerei. Im zweiten Akt tritt Agnes beispielsweise als inkarnierte jungfräuliche Unschuld im weißen Untergewand mit gefalteten Händen auf, um ihren Entschluss zum Opfer zu verkünden. In derselben Szene lehnt Hilde, nachdem sie von dem Vorhaben ihrer Tochter erfahren hat, symbolträchtig ihr Gesicht gegen

¹³⁸ GS II, S. 87f.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 78.

das Kreuz an der Wand (II, 2). Der Verweis auf die Gottesmutter Maria, die am Kreuz den Opfertod ihres Sohnes beweint, ist offensichtlich.

Hartmanns *Heinrich* ist ebenfalls durchsetzt mit religiösen Elementen. In Kapitel 2 wurden bereits die intertextuellen Verweise auf Figuren und Erzählungen, die mit dem christlichen Glauben verbunden sind, erläutert. Der gesamte Ablauf von Heinrichs Krankheit bis zu seiner Heilung ist ein Prozess religiöser Erfahrung der Abkehr vom Weltlichen und von der Hinwendung zu Gott. Dabei ist die Opferhandlung in Salerno ein vorrangig medizinischer Prozess. Der ausführende Heilkundige wird ausschließlich als *arzât* (183) oder *meister* (1272) bezeichnet.

Der letzte Akt der Oper hingegen verlagert die Handlung in ein salernisches Kloster. Der das Opfer ausführende Arzt ist hier zugleich ein Mönch. Damit wird der Opferung der Anschein einer sakralen Handlung sehr viel stärker zuteil als bei Hartmann. Das Kloster in Kombination mit einem Chor singender Mönche erzeugt eine düstere und bedrohliche Atmosphäre. Mönchschöre sind aufgrund dieses bühenwirksamen Effekts ein beliebtes Attribut der Mittelalteroper. Der Mönchsorden mutet hier beinahe kultisch verschworen an. In der dritten Szene des letzten Aktes beginnt der Chor der Mönche aus der Klosterkirche mit dem lateinischen *Dies irae*. Dieser Abschnitt des lateinischen Requiems ist der Hymnus auf das Jüngste Gericht und wird landläufig als *Totensequenz* bezeichnet. Es kündigt von der Auferstehung der Toten am jüngsten Tag, der Bestrafung der Sünder und der Belohnung der Gerechten vor dem himmlischen Richterthron. Mit der Wahl dieses womöglich abgründigsten und geheimnisvollsten Textes der christlichen Liturgie wird die schauerlich-romantische Stimmung des letzten Aktes zusätzlich intensiviert. Pfitzner und Grun demonstrieren das Äußerstmögliche der spirituellen Aufladung einer Szene. Die Verwendung lateinischer Textpassagen stellt darüber hinaus auf der sprachlichen Ebene die Verbindung zum Mittelalter her.

In Hartmanns Text finden sich an zwei Stellen lateinische Begriffe. Hartmanns Lateinkentnisse ermöglichen ihm das Zitieren aus der Heiligen Schrift. Angeblich heißt es dort laut Hartmann: *mêdiâ vîtâ / in morte sûmus* (93f.). Eigentlich handelt es sich bei diesen Versen aber um den Anfang eines gregorianischen Chorals, der um 1200 bereits verbreitet war. Mit dem Zitat wird unterstrichen, dass die Vergänglichkeit des irdischen Daseins unumstößlich festgeschrieben ist. Das zweite Mal wird Latein eingesetzt, als mit der mitleidsvoll über die

menschlichen Herzen wachenden göttlichen Macht des *cordis speculator* (1356) etwas besonders Unaussprechliches ausgedrückt oder kryptisch verklausuliert werden soll.

Die Oper sieht sich vor der Herausforderung zwei in letzter Konsequenz unvereinbare Grundgedanken zu vereinen. Die bereits skizzierten Ideen einer Überwindung der Welt durch eine aus eigener Kraft und Erkenntnisgewinn erlangten „Selbst-Erlösung“¹⁴⁰ sollen gemeinsam mit christlichen Vorstellungen in die Konzeption des Librettos integriert werden.¹⁴¹ Der Heilswillen Gottes gegenüber dem Menschen ist im christlichen Glauben nicht verfügbar. Eine Selbstabsolution wäre demnach eine Anmaßung gegenüber Gottes transzendenter Gnadenwirkung. Mit der eschatologischen Erlösungserwartung des ewigen Lebens in Gottes Reich schließt Hartmanns Versepos.

nâch süezem lanclîbe
do besâzen si gelîche
daz êwige rîche.
alsô müezez uns allen
ze jungest gevallen!
den lôn den si da nâmen,
des helfe uns got! âmen. (1514-1520)

Dies widerspricht der Sehnsucht Schopenhauers nach einer Auflösung im ozeanischen Nichts oder im buddhistischen Nirwana. Dennoch sollen diese grundverschiedenen Motive in der Opernhandlung synkretistisch miteinander verwoben werden. Dabei muss ein Spannungsverhältnis bestehen bleiben. Was Schopenhauer am Christentum allerdings faszinierte, sind die mystischen und spirituellen Elemente. In der Oper von Pfitzner und Grun schlägt sich dies sehr deutlich nieder, insbesondere im letzten Akt.

¹⁴⁰ Rößner, S. 55.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

5. „Erlösung der Erlöserin“ – Funktionalisierung und Verklärung von Weiblichkeit

5.1 Feministische Ansätze zur Opferung der Frau in der Oper: Catherine Clément und Elisabeth Bronfen

Sehr früh in dieser Arbeit ist klargeworden, dass Unstimmigkeiten in der Erzähllogik hauptsächlich in Bezug auf die Figur des Mädchens entstehen. Die Darstellung der Opferfigur und deren Rolle am Erzählschluss ist die große Herausforderung, die der Stoff mit sich bringt. Aus diesem Grund wird sich das letzte Kapitel dieser Arbeit nun auf die weibliche Perspektive und insbesondere auf das Mädchen beziehungsweise Agnes konzentrieren. Dafür werden zwei Werke der feministischen Forschung herangezogen. Elisabeth Bronfen und Catherine Clément befassen sich beide mit der ästhetischen Darstellung von Frauen in der Literatur, genauer von sterbenden und toten Frauen. „*Nur über ihre Leiche*“¹⁴² heißt die Monographie Elisabeth Bronfens über Tod und Weiblichkeit als ästhetisches Konzept.¹⁴³ Als Motto ihrer Ausführungen dient ein Zitat des britischen Literaten Edgar Allan Poe: „Der Tod einer schönen Frau ist der Gipfelpunkt aller Poesie.“¹⁴⁴ Für Bronfen gilt die Frau in der Literatur als der Inbegriff des „Anderen“. Die Frau figuriere die Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm. Damit sei sie entweder Gute oder Böse, aber jeweils in Extremform, die Frau sei eine Reine, Hilfloze oder eine Bedrohliche, Chaotische, Verführerische. Es gebe nur die Heilige oder die Sünderin.¹⁴⁵ Bereits hier zeigt sich mögliches Potenzial für die Verbindung zum *Armen Heinrich* und der Rezeption in der Oper. Wovon Bronfen ausgeht, ist die Idee des „sozialen Opfer[s] des weiblichen Körpers“. Der Tod einer schönen Frau sei stets die Prämisse für den Fortbestand kultureller Normen oder deren Restitution.¹⁴⁶ Die gefährliche und verführerische Frau werde geopfert um hierarchische Strukturen und gesellschaftliche Verhältnisse wiederherzustellen, die sie zuvor ins Wanken brachte. Das Opfer der tugendhaften, reinen und unschuldigen Frau diene dagegen zur Kritik und Läuterung der Gesellschaft.¹⁴⁷

Durch seine extreme Selbstlosigkeit und Unschuld setzt sich auch Hartmanns Mädchen als „das Andere“ von seinem Umfeld ab. Diese Andersartigkeit lässt die weiblichen Figuren laut

¹⁴² Englisch Original: *Over her dead Body* (Anm. d. Autorin).

¹⁴³ Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996 (abgekürzt zitiert: Bronfen, S.).

¹⁴⁴ Edgar Allan Poe: *Die Philosophie der Komposition* (engl. Org.: *The Philosophy of Composition*). In: Edgar Allan Poe: *Essays*. E-Artnow, 2017, S. 137.

¹⁴⁵ Vgl. Bronfen, S. 263.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 264.

Bronfen zu einem „Ort des Unheimlichen“ werden.¹⁴⁸ Als Paradebeispiel für das andere Extrem des „Unheimlichen“, die gefährliche und verführerische Frau, die auf die Männerwelt eine Anziehung von gewaltiger gesellschaftlicher Sprengkraft ausübt, nennt Bronfen ausgerechnet die schöne Zigeunerin Carmen. Diese faszinierende Frauenfigur ursprünglich aus der Novelle Prosper Mérimées wurde wohl nicht von ungefähr auch die Protagonistin einer der berühmtesten Opern aller Zeiten. Die widerspenstige Carmen, die den Soldaten Don José dazu verführte für sie zu desertieren und als Gesetzloser zu leben, muss durch seine Hand sterben, dass Gesetz und Ordnung zuletzt wieder walten können. Elisabeth Bronfen erklärt: „Frauen mußten buchstäblich sterben, daß ein Kunstwerk erschaffen werden konnte“.¹⁴⁹ Die Französin Catherine Clément widmet sich ganz subjektiv und teilweise anekdotisch speziell der Rolle der Frau in der Oper.¹⁵⁰ Sie stellt fest, die Oper sei ein „Spektakel, das ersonnen wurde, um die weibliche Figur anzubeten und auch, um sie zu töten“.¹⁵¹ Sowohl Bronfen als auch Clément sind der Auffassung, dass die Darstellung des weiblichen Todes von einer bestimmten Ästhetik geprägt sei. Clément erläutert, dass stets die gleichen Bilder erzeugt werden: „Weibliche Körper, in Nachtgewänder, in weiße Hemden gekleidet mit Blut bespritzt, Kleider der Tränen und der Morde“.¹⁵² Elisabeth Bronfen bezeichnet diese Interrelation von Weiblichkeit und Tod in der Darstellung weiblicher Opfer als „Bilder der Differenz“.¹⁵³ Clément differenziert die unterschiedlichen Inszenierungen des weiblichen Sterbens in der Oper:

„Sie sterben mit aufgeschlitztem Bauch [...] Sie sterben wegen nichts, nur so, aus Angst, oder aus Schrecken, oder aus Treue oder aus Entsetzen. Sie sterben sanft vergiftet; sie ersticken; sie ziehen sich zurück; ganz ruhig. Gewaltsame Tode, lyrische Tode, sanfte Tode, geschwätzige oder stille Tode.“¹⁵⁴

Dabei sterben die Opernfrauen bei Clément auch an sich selbst, an einem Tod, den sie selbst vorbereiten. Dennoch seien alle Tode das Resultat einer vom männlichen Umfeld angezettelten Verschwörung.¹⁵⁵ Dass der Tod der Frauen in der Literatur beziehungsweise der Oper von Männern herbeigeführt sei, ist eine Konstante in den Argumentationen von Bronfen und Clément. Die Kunst habe eine Vorliebe für die Darstellung des Todes einer schönen Frau, um

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Bronfen, S. 550.

¹⁵⁰ Catherine Clément: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft. Stuttgart. Metzler, 1992 (abgekürzt zitiert: Clément, S.).

¹⁵¹ Ebd., S. 18.

¹⁵² Ebd., S. 63.

¹⁵³ Bronfen, S. 264.

¹⁵⁴ Clément, S. 67.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 65.

die männliche Angst vor dem Tod zu überwinden. Über die Objekt gewordene Leiche der Frau könne sich der (männliche) Künstler als solcher profilieren.¹⁵⁶

Die Reflexion der beiden Versionen des *Armen Heinrichs* aus der Perspektive dieser Theorien ermöglicht die Auseinandersetzung mit der Figur des Mädchens beziehungsweise der Agnes in einem größeren Kontext feministischer Wahrnehmung. Das Mädchen wird zu einem Teil der literarischen Frauenfiguren, deren Lebensentscheidungen sie auf einen Pfad führen, an dessen Ende der Tod wartet. Cathérine Clement bezeichnet diese fatalen Entscheidungen, die in der Oper besonders die jungen Mädchen treffen, als einen „Sprung ins Leere“.¹⁵⁷ Es sei ein gewagter Schritt in die „Unendlichkeit des Lebens“ oder ein schwindelerregender Balanceakt.¹⁵⁸ So opfert sich die junge Sklavin Liu in Puccinis und Adamis/Simonis *Turandot*, um das Geheimnis ihres Herrn zu schützen.¹⁵⁹ Auch Agnes im *Armen Heinrich* entschließt sich für ihren Herrn zu sterben. Bereits mit dem der Oper vorangestellten Zitat aus *Faust II* deutet Grün seinen Entwurf der Rollenbilder voraus und lenkt das Augenmerk auf die Figur der Jungfrau Agnes.

¹⁵⁶ Vgl. Bronfen, S. 1.

¹⁵⁷ Clément, S. 107.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 137.

5.2 Und ich verre baz dan ir (854) – Argumentationen und Handlungsmöglichkeiten des Mädchens als Ausdruck weiblicher Spiritualität

5.2.1 Argumentationsmuster und Jenseitsvorstellungen

Sowohl die Oper als auch das Versepos widmen einen großen Teil des Textes der Frage, was das Mädchen zu der fatalen Entscheidung bewegt, sich zu opfern. Im exakten Zentrum der Texte stehen dabei jeweils die Argumentationen des Mädchens, mit denen es die Eltern davon überzeugt, sie das Opfer für Heinrich antreten zu lassen. Auch der strukturelle Aufbau der Szene ist in beiden Texten ähnlich. Die Gründe, welche von den Mädchen im jeweiligen Text angeführt werden, sagen viel über deren Verständnis von Leben und Tod sowie die individuelle Jenseitsvorstellung aus.

Agnes führt als ersten Motivationsgrund für die Selbstopferung die Aussicht auf Heilung und Rettung ihres Herrn an. Sie empfinde so starkes Mitleid für ihn, dass es sie niederdrücke und ihr das Leben nicht mehr lebenswert mache. Der zweite Teil ihrer Rede in der Arie „Auf Erden, Mutter, starb das Glück“ folgt dieser Argumentationslinie, die ihr Lebensglück an das Heinrichs bindet.

Vor Jammer müßt' ich sterben,
Tät unerlöst verderben
In Schmach und Not
Mein edler Herr! (II, 2)

Das namenlose Mädchen bei Hartmann zieht dagegen sehr unterschiedliche Register zur Begründung ihres Beschlusses. Als erstes Argument bringt sie vor, dass ein langes Leben mit Mühsal verbunden sei, durchzogen von der unausweichlichen Vergänglichkeit. Im Leben sei die Möglichkeit durch eine Handlung oder Gedanken das Seelenheil zu verlieren ein ständiges Risiko, wohingegen ihr das ewige Leben bei Gott in Aussicht stehe, das sie jetzt noch ohne Weiteres erlangen könne (vgl. 593-610). Dies entstammt der mittelalterlichen „Vorstellung, dass der Tod im Zustand der subjektiven Sündlosigkeit direkt in den Himmel führt“, die den Heilsoptimismus seit dem 11. Jahrhundert n. Chr. prägt.¹⁶⁰ Mit ihrem zweiten Argument weist das Mädchen auf die sozioökonomischen Auswirkungen hin, die Heinrichs Abwesenheit als Lehnsherr auf die Situation der Familie hat (vgl. 617-624).

Auch in der Oper thematisiert das Mädchen das Wiedereinsetzen Heinrichs in seiner vorherigen Funktion. Allerdings ist das hier nicht vom Standpunkt der wirtschaftlichen Notwendig-

¹⁶⁰ Schiewer, S. 660.

keit für die Familie betrachtet, sondern weil Heinrich als ruhmreicher und tadelloser Ritter der Gesellschaft allgemein wiedergegeben werden soll.

Hartmanns Mädchen dagegen variiert ihre Argumentation ein weiteres Mal und kommt erneut auf den transzendenten Aspekt zurück. Ihre *sêle unde lîb* (735) sollen dem Teufel vorenthalten werden. Die vorgebrachten Schlussfolgerungen des Mädchens basieren auf der Geringschätzung des diesseitigen Lebens: *daz ich ûf diz bræde leben / ahte harte kleine* (697). Dies korrespondiert mit einer Äußerung Agnes' in der Oper, derzufolge das Diesseits nur „Staub und Qual“ entspreche (II, 2). Das Mädchen bei Hartmann schließt mit seinem stärksten Argument, dass der finanzielle Ruin, den Heinrichs weitere Krankheit und sein zu vermutender baldiger Tod für die Familie bedeuten würde, nicht zu verantworten wäre. Sie, die ihr Glück in der Liebe zu Gott und der Hingabe an ihn gefunden habe, könne eine Ehe nicht glücklich machen. Es gäbe keine Erfüllung für sie in der irdischen Existenz zu finden. Sie folgert daraus, dass ihr im Leben nur noch Leid bevorstehen würde und dass es eine Äußerung der Liebe der Eltern zu ihr sei, sie ziehen zu lassen. Hier vermischen sich die elaborierte argumentative Form und die Lebensrealität eines theoretisch ungebildeten Mädchens. Diese Verschmelzung, die rhetorische Brillanz in der Argumentationsführung erkennen lässt, ist ein weiteres stilistisches Muskelspiel Hartmanns von Aue. Seine umfassende theologische Bildung demonstriert er, indem er das Mädchen etwa auf Inhalte und rhetorische Darstellungsweisen der Bergpredigt zurückgreifen lässt.

ich hôte ie daz sprechen:
swer den andern vreuwet sô
daz er selbe wirt unvrô
und swer den andern krœnet
und sich selben hœnet,
der triuwen sî *joch* ze vil. (822-827)

Das Verschwimmen von theologischem Fachwissen und naiver Jenseitsvorstellung begründet in der eigenen Erfahrungswirklichkeit des Mädchens zeigt sich auch am Ende von dessen Ausführungen. Sie schildert ihre Imagination vom Reich Gottes, in welches sie aufgenommen werden wird, als einen himmlischen Bauernhof angepasst an die ländliche Umgebung, in der sie aufwächst.

Mîn gert ein vrîer bûman
dem ich wol mînes lîbes gan.
zewâre, dem sult ir mich geben.
sô ist geschaffet wol mîn leben.
im gât sîn phluoc harte wol,
sîn hof ist alles râtes vol,
da enstirbet ros noch daz rint,
da enmüent diu weinenden kint,

da enist ze heiz noch ze kalt,
da enwirt von jâren nieman alt,
der alte wirt junger;
dâ enist vrost noch hunger,
da enist deheiner slahte leit,
da ist ganziu vreude âne arbeit.
ze dem will ich mich ziehen (775-789)

O, laßt zum Manne jetzt mich hin,
Den ich erkoren
Mit gnädigem Sinn!
Dess' Reich nie Weh und Tod bewegt,
Nicht Feuer frißt, noch Hagel schlägt!
Zu ihm möcht' opfernd ich mich heben
In seiner Liebe Glanz zu schweben!
(II, 2)

Die Vorstellung der Gottesstadt Jerusalem nach Kapitel 21 der Offenbarung des Johannes ist in der Bibelexegese der Zeit eingeführt und als Topos der Jenseitsvorstellung verbreitet. Hartmann zeigt erneut sein Vorwissen, das er nun mit der Lebensrealität des Mädchens vermischt. Für die Meierstochter ist das Himmelreich nicht wie in der Bibel der ideale Entwurf einer prächtigen Großstadt sondern die ideale Form eines bäuerlichen Idylls unter Aussparung aller dem Mädchen bekannten Probleme und Mühen des landwirtschaftlichen Lebens.

Auch Agnes formuliert in der Oper ihre Erwartung für das Jenseits. An dieser Stelle wird Gruns Orientierung am Vorbild Hartmanns erneut deutlich sichtbar. Im Libretto werden die bäuerlichen Elemente und die Beschränkung des Himmels als Bauernhof allerdings wieder zugunsten der Vorstellung eines „Reiches“ umgewertet. Zur Verdeutlichung sind im obigen Exempel die korrespondierenden Begriffe jeweils unterstrichen, um die Ähnlichkeit im Impetus der jeweiligen Textstelle zu verdeutlichen. „Hitze“ (*heiz* 783) wird bei Grun zu „Feuer“, „Kälte“ (*kalt* 783) und *vrost* (787) werden in der Kombination zu „Hagel“.

Der erste Teil ihrer Überzeugungsrede schließt allerdings mit der Formulierung:

In ew'gem Licht voll klarer Lust,
Heilig zu glühen, gottbewusst!

Die sprachliche Reminiszenz an Wagner ist unverkennbar. Die Verse reimen sich nicht zufällig auf die letzten Worte von Isolde zu ihrem „Tod und Verklärung“ am Ende des dritten Aktes von *Tristan und Isolde*. „Unbewußt! - / höchste Lust!“ (*Tristan und Isolde*, III, VV. 2380f). Wie Isolde macht auch Agnes klar, wonach sie strebt und worauf sie ihre Hoffnung im Tod richtet. Isolde sehnt sich nach der Auflösung des Bewusstseins, nach dem Eingehen der Seele in einen unendlichen Ozean des Nichts. Agnes konkretisiert ihre Jenseitsvorstellung. In ihrer Selbstverneinung sieht sich Agnes in der Nachfolge Christi. Christliche Elemente sollen dabei allerdings wieder mit Schopenhauers Philosophie verbunden werden. Die Negierung des Wertes des Lebens kann Schopenhauer zufolge nur durch die Einsicht in das Leiden der Welt hervorgerufen werden. Agnes demonstriert, dass sie diese Erkenntnis verinner-

licht hat. Es kollidieren erneut die buddhistisch angehauchten Konzepte Wagners und Schopenhauers mit christlichen Glaubensinhalten, die Pfitzner und Grun beide in den Operntext einfließen lassen. Die Synthese dieser Verschmelzung einander kategorisch ausschließender Geisteshaltungen ist in Agnes' Vorstellung vom Leben nach dem Tod als eine anscheinend körperlos-ätherische Existenz im Angesicht des göttlichen Lichts.

An dieser Stelle muss ein Blick auf die musikalische Gestaltung geworfen werden. Diese letzten Verse werden von Agnes in einer am Anfang chromatisch ansteigenden Melodie gesungen, vielleicht einer der schönsten musikalischen Elemente der Oper. Diese Melodie tritt zum ersten Mal präsent hörbar am Ende des ersten Aktes auf. Heinrich erfleht in seiner Verzweiflung nur noch den Tod als Ausweg aus seiner Qual. Agnes reißt sich daraufhin von ihrer Mutter los „und stürzt sich an Heinrichs Seite am Bett hin“ (I, 3). Die Melodie begleitet Agnes' Geste. Sie wird zum Motiv für Agnes' Opferung, der musikalische Ausdruck der Hingabe ihres Lebens für Heinrich. Im dritten Akt singt Agnes die Melodie zu den Worten „Aus Qual und Sünd', die mich bedroht, Führt mich nun süßester Liebestod!“ (III, 6). Das Motiv wird damit auch zum Ausdruck dessen, worauf sich Agnes' Hoffnung richtet und was sie als Ziel ihrer Opferung erwartet. Wie Isolde strebt Agnes nach der Auflösung des Selbst in diesem, ihrem „Liebestod“. Auch die Melodik erinnert an die chromatisch absteigende Linie der „Verklärung“, des „Liebestodes“ der Isolde.

Obwohl beide Mädchen teilweise verschiedene Gründe anführen, warum sie sich opfern, so entspringen sie grundsätzlich dem gleichen spirituellen Impetus. Sie opfern sich aus der Liebe zu Anderen, aber vor allem für sich selbst und die eigene Erlösung im Jenseits. Die Vorstellungen von Jenseits sind dabei geprägt von den unterschiedlichen religiösen und spirituellen Ausrichtungen der Texte, sowie der Figuren. Eine deutliche Differenz zwischen Versepos und Libretto lässt sich allerdings in Bezug auf die Bewertung weiblicher Spiritualität ausmachen.

5.2.2 Ambivalente Spiritualität als Möglichkeit der Figurengestaltung

Die Präsentation des Mädchens in der A-Variante des Textes, mit der in dieser Arbeit gearbeitet wird, da sie die Rezeptionsgrundlage der Oper ist, ist überwiegend positiv. Dennoch geben einzelne Aspekte Anlass zu Irritation. Hans-Jochen Schiewer weist auf die verblüffende Radikalität hin, mit der das Mädchen dazu bereit ist die soziale Bindung zu den Eltern aufzugeben, um sich zu opfern. Das individuelle Seelenheil sei ihr wichtiger als die Familie.¹⁶¹ Familiäre Bindungen seien demnach ein Hindernis auf dem eigenen Heilsweg. Durch den weiteren

¹⁶¹ Vgl. Schiewer, S. 661f.

Verlauf der Handlung wird diese Haltung des Mädchens korrigiert, auch wenn sie zuvor nicht explizit kritisiert wurde. Der zweite Anhaltspunkt für ein mögliches Fehlverhalten ist laut Schiewer die Voreiligkeit des Mädchens, mit der es das Himmelreich erreichen möchte. Diese *praecipitatio* ist als Sünde vor allem ein Phänomen bei jungen Leuten und hängt mit dem Heilsoptimismus des Mittelalters zusammen.¹⁶² Sie zeigt sich bei Hartmanns Mädchen vor allem während der Vorbereitungen der Opferhandlung in Salerno, als es dem Mädchen gar nicht schnell genug gehen kann und sie sich ungeduldig die Kleider vom Leib reißt (Vgl. 1192-1195). In der B-Variante des Textes ist letzterer Aspekt deutlich mehr betont. Die Schwierigkeit bei der Bewertung dieser Eigenschaften des Mädchens besteht darin, dass Hartmann für das Mädchen keine „präzise Rolle im Spektrum religiöser Handlungsmodelle“ liefert.¹⁶³ Bei Heinrich dienen die Referenzen auf Bibelstellen (Hiob, Absalom) als Verständnismuster, die in Bezug auf das Mädchen fehlen.¹⁶⁴ Worauf Schiewer nicht extra eingeht ist die problematische Implikation, die im Schlusssatz des Mädchens bei Hartmann enthalten ist.

ez sol ze Salerne geschehen.
dâ sol uns viere der tût
lösen von aller slahte nôt.
des tôdes genese wir
und ich verre baz dan ir. (852-854)

Diese Konklusion der Rede des Mädchens beinhaltet zugleich ihr letztes Argument. Sie und ihre Eltern würden durch ihr Opfer vom Tod errettet werden, das heißt ewiges Leben im Jenseits bei Gott erlangen. Nun differenziert sie aber zwischen der Rettung, die sie als die sich Opfernde erlangt, und der Rettung, welche ihre Eltern erfahren: *und ich verre baz dan ir* (854). Ihre Rettung sei damit besser. Sie spielt vermutlich auf das vorherige Argument an, dass je länger ein Leben dauert desto mehr Sünden auf dem Menschen lasten. Auch wenn dies ihr letztes Mittel ist, um die Eltern zu überzeugen und ihrem Antriebe noch mehr Nachdruck zu verleihen, verbirgt sich hinter ihrem Ausspruch eine gewisse Problematik. Sie beansprucht damit eine Überlegenheit gegenüber ihren Eltern für sich, die durch ihre Selbstaufgabe entsteht. Auch hier lässt sich eine Form der vermessenen Heilsgewissheit des Mädchens herauslesen, die der Sünde der *praesumptio* entspricht. Matthias Meyer vermutet hinter allen diesen Implikationen eine mögliche didaktische Konzeption des Textes, die zur Warnung vor „allzu ausgreifende[r] weibliche[r] asketische[r] Spiritualität“ ausgerichtet sei.¹⁶⁵

¹⁶² Vgl. ebd., S. 662.

¹⁶³ Ebd., S. 660.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Meyer *Erzähllogik*, S. 250.

Die Freiwilligkeit des Opfers als Voraussetzung für die Durchführung der Opferung ist bereits bei Hartmann einer der entscheidendsten Bestandteile der Handlung. Erst dadurch kann die Opferrolle zu einem agierenden Subjekt mit eigenen Handlungsräumen werden. Damit eröffnen sich jedoch auch zahlreiche Möglichkeiten der humoristischen bis grotesken erzählerischen Gestaltung. Es wird vor allem die Stärke des Mädchens demonstriert, die sich durch Heinrichs schwache Versuche der Gegenwehr nicht abbringen lässt.

Nu begunde ouch der herre
gedenken alsô verre
an des Kindes triuwe
und begreif in ouch ein riuwe,
daz er sêre weinen began,
und zwîvelte vaste dar an
weder ez bezzer getân
möhte sîn ode verlân.
von vorhten weinde ouch diu maget;
si wânde er wære dar an verzaget.
sus wâren si alle unvrô. (999-1009)

Die Eile des Mädchens nur möglichst schnell für ihren Herrn zu sterben wird teilweise bis ins Makabre überspitzt.

Sus vuor engegen Salerne
vrœlich und gerne
diu maget mit ir herren.
Waz möhte ir nû gewerren
Wan daz der wec sô verre was,
daz si sô lange genas? (1049-1054)

Hinter dieser Darstellung ihrer Übereifrigkeit lässt sich wieder eine didaktische Konzeption vermuten. Gegenüber dem Arzt in Salerno muss das Mädchen unter Beweis stellen, dass sie tatsächlich aus eigenem Antrieb handelt und nicht etwa von Heinrich gezwungen wird (vgl. 1061-1075). Der Arzt schildert dem Mädchen in drastischen Bildern den Ablauf ihrer Tötung, um ihren Willen zu prüfen. Das Mädchen spielt gewitzt und geistreich mit seiner Erwartungshaltung.

›got lône iu, lieber herre,
daz ir mir alsô verre
hât die wârheit gesaget.
entriuwen, ich bin ein teil verzaget,
mir ist ein zwîvel geschehen.
ich will iu rehte bejehen
wie der zwîvel ist getân
den ich nû gewonnen hân.
ich vûrhte daz unser arbeit
von iuwer zageheit
under wegen belîbe.
iuwer rede zæme einem wîbe,
ir sît des hasen genôz.
iuwer angest ist ze grôz

dar umbe daz ich ersterben sol.
dêswâr, irne handelt niht wol
iuwer grôze meisterschaft.
ich bin ein wîp und hân die kraft:
geturret ir mich snîden,
ich getar ez wol erlîden. (1111-1130)

Die Koketterie gegenüber dem Arzt versucht Grun in der Oper zu imitieren. Dafür übernimmt er sowohl bei der drastischen Schilderung des Arztes als auch bei der Antwort des Mädchens die Formulierungen Hartmanns.

Meister! – Mir ist – ich – fürchte fast –
[...]
Fürwahr! Mir wird ein wenig bang',
Denn Zweifel hat mich überfallen;
Und sagen muss ich's Euch vor allen,
Welch' schwerer Art, damit Ihr's wißt.
Der Zweifel, den ich hege, ist
Ich fürchte –
(hier blickt sie schalkhaft zu ihm auf)
Euren zagen Mut! (III, 4)

Der Versuch das Neckische beizubehalten fällt im Kontext der überbordenden emotionalen und spirituellen Aufladung des Aktes sehr schwach wenn nicht irritierend aus. Das Mädchen ist sehr aktiv bei Hartmann, in der Oper wird dies zugunsten von zur Schau gestellten Emotionen reduziert. Die emphatische Munterkeit, mit der wie bereits beschrieben das Mädchen bei Hartmann ihre Kleider von sich wirft und auf den Opfertisch steigt, passt nicht in die schauerlich romantische Szenerie der Oper. Die Figur der Agnes wird auch zu keinem Zeitpunkt übertrieben dargestellt oder ironisch gebrochen. Eine didaktische Anlage zur Warnung vor dem allzu bereitwilligen Opferwillen ist in der Oper damit nicht zu erkennen. Hinter Agnes' Selbstaufgabe lässt sich im Vergleich zum Mädchen im Versepos keine mögliche Kritik ausmachen. Ihre Reinheit und ihre Treue werden durchgehend affirmiert, ohne sie zu überspitzen oder ironisch zu brechen. Auch der Erzählschluss bestärkt ihre Entscheidung. Jens Malte Fischer schreibt, die Oper sei ein Versuch anhand der mittelalterlichen Figuren die Tiefen der menschlichen Psyche auszuloten sowie im Text existenzielle Fragen zu stellen und zu beantworten. Dazu unternehmen Pfitzner und Grun das Wagnis, das Personal der mittelhochdeutschen Vorlage zu modernen Charakteren im Verständnis des *Fin de siècle* zu transformieren.¹⁶⁶ Diese Einschätzung mag in Bezug auf Heinrich und vor allem auf die Eltern in Teilen zutreffen, in Bezug auf Agnes jedoch ist diese Annahme fraglich. Im Versepos besteht mit dem hysterischen Selbstaufopferungszwang des Mädchens noch eine Möglichkeit zu einer ambivalenten Bewertung der Figur. Dies eröffnet mehrere Entfaltungsmöglichkeiten des Cha-

¹⁶⁶ Vgl. Fischer *Oper*, S. 165.

rakters und der Handlungen. Dagegen entspricht in der Oper der Charakter nur noch einem Extrem und - um mit Bronfen zu sprechen – sie ist nur noch die Reine, Unfehlbare. Bei Hartmann wird das „Unheimliche“, welches das Mädchen in seiner aufopfernden Nächstenliebe repräsentiert, noch differenziert verhandelt und auf mögliche selbstsüchtige oder sündhafte Anwandlungen hin in Frage gestellt. Indem in der Oper dieser Aspekt moralischer Hinterfragung ausbleibt, wird Agnes zum spirituellen Gefäß und Medium objektiviert.

5.2.3 Funktionalisierung und Verlust der Handlungsmöglichkeiten

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch in Bezug auf die Entscheidungsfreiheit und Handlungsmöglichkeiten der Mädchenfigur feststellen. Mit der Notwendigkeit, dass das designierte Opfer freiwillig sein Leben für Heinrich hingeben muss, eröffnet sich für das Mädchen ein Handlungsraum und die Möglichkeiten ihres Handelns werden potenziert. Sie kommt durch ihre Jungfräulichkeit als Opfer in Frage, das bedeutet ihre Entscheidungen bestimmen das weitere Schicksal ihres sozialen Umfelds.

Die Kinder der Legenden und Freundschaftsgeschichten sind reine Blutgefäße; Hartmann dagegen macht sein Gefäß zu einer Figur mit Innenleben, Motivationen und einer geradezu besetzten Beredsamkeit.¹⁶⁷

Die Eltern in Hartmanns Text setzen sich mit der elaborierten sprachlichen Darstellungs- und Ausdrucksweise des eigentlich ungebildeten kleinen Mädchens auseinander.

Dô si daz kint sâhen
zem tôde sô gâhen
und ez sô wîslîchen sprach
unde menschlich reht zebrach,
si begunde ahten under in
daz die wîsheit unde den sin
niemer erzeigen kunde
dehein zunge in kindes munde.
Si jâhen daz der heilic geist
Der rede wære ir volleist,
der ouch sant Niklauses phlac,
dô er in der wagen lac,
und in die wîsheit lêrte
daz er ze gote kêrte
sîne kintlîche gûete. (855-869)

Die Eltern trauen ihrer Tochter nicht zu, dass sie selbst aus eigenem Vermögen derart fundiert und rhetorisch ausgefeilt geschlussfolgert habe, sondern dass ihre Worte eine Eingabe des Heiligen Geistes sein müssen. Diese Vermutung wird auf auktorialer Ebene nicht bestätigt. Die Entscheidung des Mädchens zum Opfer wird durch die Annahme göttlicher Inspiration allerdings legitimiert.

¹⁶⁷ Meyer, S. 147.

Mit dem Angebot, die Meierstochter als Sprachrohr Gottes zu verstehen, ist ihr Verhalten und ihre Opferbereitschaft durch den klassischen Legimationstopos weiblicher Verkündigung scheinbar sanktioniert. Sie befindet sich in dem schützenden Kokon, gnadenhaft erwählt und göttlich inspiriert zu sein.¹⁶⁸

Die Eltern passen das Unvorstellbare einer göttlichen Weisung an ihnen aus dem Volksglauben bekannte Darstellungsmuster an. Deshalb ziehen sie den Vergleich zur Legende der Berufung des Hl. Nikolaus. Im Verständnis der Eltern fungiert das Mädchen folglich als Medium Gottes. Damit wird die Entscheidung zum Opfer aus eigenem spirituellen Antrieb allerdings relativiert und der Umfang ihrer Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt. Dennoch kann das Mädchen bei Hartmann die Gelegenheit auf den Verlust ihres Daseinszwecks nach Heinrichs Unterbrechung der Opferhandlung reagieren. Sie beschimpft Heinrich für seine Feigheit und wirft ihm vor nur aus eigenem Interesse und ohne Rücksicht auf ihr Wohl und ihre Wünsche gehandelt zu haben (vgl. 1290-1332d). Hartmanns Text setzt sich damit mit der Figur des Mädchens auseinander und problematisiert erneut ihr vielleicht übertriebenes Verlangen nach Selbstaufopferung, das hier ins Leere läuft. Das Mädchen kann seine Empfindungen und seine Frustration diesbezüglich selbst artikulieren.

In der Oper wird die Heilung unmittelbar nach Abbruch des Opfers vollzogen, sodass die Reaktion Agnes' auf den Verlust ihres Daseinszwecks nicht mehr sichtbar wird. Agnes scheint hier sogleich die Erkenntnis erlangt zu haben, während das Mädchen bei Hartmann dies erst auf dem Nachhauseweg bei Heinrichs Rettung erfährt. Die charakterliche Anlage der Figur der Agnes gibt allerdings keinen Grund zu der Annahme, dass ein zu Hartmanns Text vergleichbarer Protest stattfinden könnte. Pfitzners theoretische Überlegungen zu Dichtung und Vorlage geben darüber weitere Auskunft. Er beschreibt Agnes als „kindlich, gehorsam und abhängig von den Geboten der Eltern und ihres Herrn“.¹⁶⁹ Damit empfinde sie die Entscheidung Heinrichs, das Opfer nicht vollziehen zu lassen, nicht als einen persönlichen Affront gegen sich selbst, sondern würde die Entscheidung Heinrichs als Willen ihres Herrn akzeptieren. Dies ist eine interessante Ansicht Pfitzners, wenn man bedenkt, wie deutlich Agnes' Todessehnsucht sonst im Libretto dargestellt wird. Ihr einziger Ungehorsam gegenüber den Eltern besteht demnach in ihrer Entscheidung sich zu opfern. Als einzige Reflexion der Eltern über den Inhalt der Argumentation Agnes' ordnen sie ihren Opferentschluss der Charaktereigenschaft der „reinsten[n] Liebe, höchsten[n] Treu“ (II, 2) zu, die sich im Laufe ihrer Überzeugungsreden erwiesen habe. Ihre Opferung ist im Gegensatz zur Darstellung in Hartmanns Text keine Möglichkeit selbstbestimmt über das eigene Leben und dessen Ende zu verfügen,

¹⁶⁸ Schiewer, S. 660.

¹⁶⁹ GS II, S. 82.

sondern lediglich eine zwingende Konsequenz aus der Anlage ihres Charakters. Pfitzner selbst erklärt Agnes sei der „feststehende Charakter, der ruhende Punkt im Stück“ im Gegensatz zu Heinrich als eine sich verändernde Figur, ein „Entwicklungscharakter“.¹⁷⁰ Diese konstante Anlage schränkt die Handlungsmöglichkeiten der Figur in der Oper allerdings beträchtlich ein. Es wird suggeriert, dass alle Entscheidungen bereits von vorneherein determiniert seien und sie im Stück lediglich eine Funktion erfülle, um die Handlung voranzutreiben. In Pfitzners Verständnis kommt Agnes in der Oper damit eine rein funktionale Stellung zu, die sie zum Fortschreiten der Handlung zu erfüllen hat, ohne einen Angriffspunkt für charakterliche Entfaltung oder Veränderung zu bieten. Die Figur des Mädchens, dem Hartmann mit eigenen Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten zu einem großen charakterlichen Entfaltungsraum und einer teilweise frivolen Lebendigkeit verhalf, scheint in der Oper zur bloßen Funktion zu erstarren.

Hier sei nun wieder auf Elisabeth Bronfen verwiesen. Sie unterscheidet zwischen der Frau als historisches Subjekt, eingebunden in reale Beziehungsstrukturen und der objektivierten Frau als Allegorie.¹⁷¹ In beiden Texten lässt sich eine Entwicklung des Mädchens vom Einen zum Anderen feststellen. Während jedoch bei Hartmann die Beziehungen des Mädchens zu ihrer Familie und ihrem Umfeld, vor allem aber ihr prekärer sozialer Status betont wird, ist der Fokus in der Oper offensichtlich auf ihre Stilisierung als Heilige gerichtet. Bronfens Unterscheidung lässt sich folglich auch als eine Entwicklung der Textkonzeption vom Versepos zur Oper feststellen. Was dabei mit der Figur der Agnes in der Oper geschieht, ist deren zunehmende Allegorisierung. Sie wird von einem beseelt sprechenden, mal kokettierenden mal zeternden Subjekt zu einer Allegorie der Reinheit und Nächstenliebe.

¹⁷⁰ GS II, S. 87.

¹⁷¹ Vgl. Bronfen, S. 299.

5.3 Von der Braut zur Heiligen: Allegorisierung durch Reduktion von Weiblichkeit

5.3.1 Das Alter des Mädchens als Parameter für erotisches Potenzial

Als Zeichen ihrer Unschuld und Reinheit wird Agnes in der Oper konsequent als Kind inszeniert, nicht als junge Frau. Dies beginnt mit Agnes' Altersangabe im Personenregister. Zumindest in der Vorstellungswelt des Fin de Siècle ist Agnes mit 14 Jahren noch ein Kind, das die Schwelle zum Erwachsenenalter noch nicht überschritten hat.¹⁷² Die Frage danach, warum Agnes nicht wirklich als Kind von unter zehn Jahren eingeordnet wird sondern ausgerechnet das kritische Alter der pubertären Transitionsphase erhält, hängt vermutlich ganz pragmatisch mit der Plausibilität der Darstellung auf der Bühne zusammen und dem enormen sängerischen Anspruch der Partie. Es ergibt sich hier ein ähnliches Problem wie etwa bei Richard Strauss' Salome-Figur, die ein graziles Mädchen von sechzehn Jahren sein soll, aufgrund der stimmlichen Anforderung aber größtenteils von älteren matronenhaften Sängerinnen mit großen, schweren Stimmen verkörpert wird. Dadurch geht der Eindruck der Jugendlichkeit verloren. Ein Kind mit entwickeltem Körper und voller Sopranstimme wäre dahingehend äußerst irritierend. Vierzehn Jahre war möglicherweise schlicht die jüngstmögliche Altersangabe für Agnes.

In Hartmanns Versepos gestaltet sich die Bewertung der Altersangabe des Mädchens etwas komplexer. Das liegt einerseits daran, dass es in den verschiedenen Versionen der Textüberlieferung unterschiedliche Informationen hinsichtlich des Alters der Tochter gibt. In Textvariante A ist sie bei Heinrichs Rückzug auf das Gehöft acht, in Variante B bereits zwölf Jahre alt. Damit wäre sie zum Zeitpunkt der Opferung in ersterer Version elf Jahre beziehungsweise bei Variante B fünfzehn Jahre alt. Für das Mittelalter betreffen beide Altersangaben, egal ob elf oder fünfzehn Jahre, durchaus das gängige Heiratsalter für junge Frauen.¹⁷³

Die abweichenden Altersangaben bei Hartmann verdeutlichen jedoch die jeweilige tendenzielle Ausrichtung der Textvariante. In Überlieferung B wird mit dem fortgeschritteneren Alter das Mädchen auf der Schwelle zum Erwachsenenalter weiter nach vorne gerückt. Sie ist damit noch eindeutiger als gebärfähig eingestuft und die Darstellung des Mädchens ist in dieser Va-

¹⁷² Ob die Operschaffenden Pfitzner und Grün dem Publikum allerdings die Transfairleistung zutrauten, vierzehn Jahre als ein im Mittelalter gängiges Heiratsalter einzuordnen und daraus entsprechende Schlüsse zu ziehen ist nicht endgültig zu beantworten, unter den erläuterten Gesichtspunkten aber eher zu verneinen.

¹⁷³ Vgl. Schiewer, S. 662.

riante deutlich stärker sexualisiert, so Hans-Jochen Schiewer.¹⁷⁴ Die erotische Sphäre ist hier dominanter. Der Kontrast zum *moniage*-Schluss wird umso größer und zeugt von Heinrichs innerer Läuterung und Umkehr.

Die Bezeichnung *mîn gemahel*, mit der Heinrich bei Hartmann das Mädchen bedenkt und bei der sich die Forscher daran aufhängen, ob sie nun nur scherzhaft aufzufassen sei, ist zumindest in der B-Version des Textes definitiv nicht so unschuldig, wie es den Anschein haben könnte. Auf ihrer gemeinsamen Reise nach Salerno stattet Heinrich seine Begleiterin wie eine adelige Dame aus, sodass ihre bäuerliche Herkunft nicht mehr zu erkennen ist. (vgl. 1020f.) Damit wird sie ihm als standesgemäße Partnerin ebenbürtig gemacht. Der Arzt bezeichnet sie angesichts ihrer kostbaren Staffage als *vröuwelîn* (1094), was gerade in der B-Fassung kaum mehr ironisch zu verstehen ist, sondern sie tatsächlich als eine vornehme junge Dame einordnet. Sie muss als logische Konsequenz der bisherigen Handlung auch in den Schluss der Handlung eingebunden werden.¹⁷⁵

Als Heinrich dann von seinen Ratsleuten zur Ehe gedrängt wird, ist zunächst kein Raum für das Mädchen. Erst als sich die Ratgeber widersprechen und zu keiner gemeinsamen Lösung kommen, findet der Text eine Chance für das Mädchen: Heinrich möchte sich mit der Eheschließung für seine Gesundung bedanken und plötzlich heißt es: *sîn trût gemahel stuont dâ bî*.¹⁷⁶

Ob zwischen Heinrich und dem Mädchen tatsächlich etwas wie Liebe entsteht, ist dabei für den Ablauf der Vorgänge unwesentlich, eine erotische Anziehung wird aber zumindest impliziert.

Durch die betonte Ausklammerung jeglicher erotischer Anziehungskraft des Mädchens und dessen bewusster Darstellung als Kind und nicht als Frau verliert Agnes im Vergleich zu Hartmanns Mädchen einen Großteil ihrer Weiblichkeit. Hans Rectanus führt in seiner Dissertation zur Leitmotivik in Pfitzners musikdramatischen Werken an, dass das Moment der Liebe zwischen Heinrich und Agnes in der Oper fehle.¹⁷⁷ Ihr Handeln sei nur durch Mitleid - „Mit-Leiden“¹⁷⁸ – motiviert und erfolge aus reiner Menschen- und Nächstenliebe. Pfitzner hebt in seiner programmatischen Schrift zum *Armen Heinrich, das Epos und das Drama* hervor, dass das Mädchen nicht durch die Liebe zum Mann bewegt werde, sondern von „Menschenliebe im allerhöchsten Sinn“.¹⁷⁹ Auch dies ist wieder eine Anlehnung an Schopenhauer. Um diese

¹⁷⁴ Vgl. Schiewer, S. 653.

¹⁷⁵ Vgl. Meyer *Erzähllogik*, S. 248.

¹⁷⁶ Ebd., S. 247.

¹⁷⁷ Vgl. Rectanus *Leitmotivik*, S. 34.

¹⁷⁸ Ebd. S. 34.

¹⁷⁹ Fischer, S. 169; GS II, S. 79.

Menschenliebe zu entwickeln, müsse das Mädchen zunächst ein Verständnis vom Leiden der Welt entwickelt haben, so Jens Malte Fischer. Aus diesem Grund sind Pfitzner und Grun grundsätzlich bemüht die Möglichkeit einer erotischen Beziehung zwischen Heinrich und dem Mädchen kategorisch auszuschließen. Geht man nicht von einer pädophilen Disposition Heinrichs aus, so ist das Alter Agnes' bereits entscheidend dafür, da keine erotische Liebe zwischen einem erwachsenen Mann und einem Kind entstehen kann. An der eben zitierten Stelle aus dem dritten Akt versucht Grun noch eine kleine Reminiszenz an Hartmanns *gemahel*, bei der Heinrich Agnes als sein „Trautgemahl“ bezeichnet. Im Kontext der Oper scheint dies etwas merkwürdig, da bisher in Bezug auf die Verbindung der beiden keine Andeutung in diese Richtung gemacht wurde. Agnes wird in der Oper die erotische Liebe verwehrt, damit sie zur Verkörperung der Menschen- und Nächstenliebe werden kann.

5.3.2 Komplementäre Anlage der Figuren zur Verdeutlichung der Beziehungsstruktur

Neben der Ausklammerung der erotischen Komponente wird auch die Figurenkonstellation in der Oper so verändert, dass keine komplementäre Ausrichtung Agnes' zu Heinrich entsteht, die diese als zusammengehörendes Paar kennzeichnen würde. Wie bereits erwähnt, ist Agnes in der Oper ein Einzelkind, weitere Geschwister werden zumindest nirgends erwähnt. Die ganze Familie, Dietrich, Hilde und Agnes sind durch die große Verbundenheit und Hingabe zu Heinrich charakterisiert. Bei Hartmann dagegen existiert eine deutliche klarere Abgrenzung des Verhaltens der Tochter zu dem ihrer Eltern. Ihre aufrechte Zuneigung zu Heinrich unterscheidet sich maßgeblich von dem hauptsächlich sozio-ökonomischen Abhängigkeitsverhältnis der übrigen Familienmitglieder. Für das Mädchen gelten bei Hartmann im Vergleich zu den sonstigen Figuren andere Handlungsmaxime, so Schiewer.¹⁸⁰ Schiewer weist auch auf die grundsätzliche komplementäre Anlage Heinrichs und der Meierstochter auf der strukturellen wie der qualitativen Ebene des Textes bei Hartmann hin.¹⁸¹ Heinrichs entstellte Hässlichkeit wird gegen die Schönheit des Mädchens kontrastiert. Makellosigkeit steht gegen Unreinheit auch im übertragenen Sinn, zur inneren Verunreinigung Heinrichs. Es wird dabei deutlich, dass dort wo Heinrich zu wenig Hinwendung zu Gott zeigt, das Mädchen dagegen über zuviel davon verfügt. In dem durch seinen Aussatz abstoßend gewordenen Heinrich und der in den Kreis der Familie eingebundenen Meierstochter werden soziale Isolation und soziale Integration einander gegenübergestellt. Als Resultat der ekelerregenden Krankheit muss Heinrich gezwungenermaßen seine soziale Identität aufgeben, während das Mädchen freiwil-

¹⁸⁰ Vgl. Schiewer, S. 654.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 659.

lig auf ihre eigene soziale Identität verzichtet, um Heinrich zu retten, wie es Schiewer vergleicht.¹⁸² Hierbei ist noch die Passivität Heinrichs während der Opfervorbereitungen, im Gegensatz zur Aktivität der bereitwilligen Tochter erwähnenswert.¹⁸³

Von diesen starken Kontrasten, die Heinrich und das Mädchen einander ergänzend gegenüberstellen, bleiben in der Oper nur wenige erhalten. Agnes' Zuwendung zu Heinrich unterscheidet sich zunächst nicht bedeutend von der ihrer Eltern. Bei Hartmann ist das Mädchen tatsächlich die Einzige, die seine Nähe sucht und erträgt. Durch die erzeugte Nähe der Eltern zu Heinrich geht die Dualität zwischen ihm und Agnes in der Oper verloren. Ihr Verhältnis ist in dieser Beziehung keine singuläre Besonderheit. Die Entsexualisierung des Stoffes auf Kosten von Weiblichkeit und Erotik in der Oper zeigt sich auch im letzten Akt der Oper.

5.3.3 Weibliche Schönheit und deren läuternde Kraft

Die sechste Szene des dritten Aktes beginnt damit, dass Heinrich beim Geräusch des Schleifens des Opfermessers aus seiner Ohnmacht erwacht und erkennt, dass die Opferhandlung bereits im Gange ist. Die Reibung des Wetzsteins ist in der Musik deutlich hörbar. Das Schärfen des Messers ist als ein Vorbote des Todes des Mädchens bedrohlich und intensiviert Heinrichs Agonie (vgl. III, 6). Vergeblich fleht er zunächst den Arzt an ihn anzuhören. Die Szene erinnert zunächst durch die Düsterteit der musikalischen Gestaltung an die Szene aus dem vierten Akt von Gounods Oper *Faust*, als Marguerite in der Kirche auf Méphistophélès trifft. Auch die Unerbittlichkeit des Arztes weist große Ähnlichkeit zur ebenfalls für einen Bass komponierten Partie des Méphistophélès an dieser Stelle auf.

Bei Hartmann ist es eine Geste des Mitleids des Arztes gegenüber dem Mädchen, dass er das Messer noch einmal schleifen möchte. Nachdem er mit Bewunderung die Schönheit ihres nackten Körpers betrachtet hat, möchte er dem Mädchen einen möglichst schnellen, schmerzfreien Tod zu bereiten (vgl. 1210-1220). Auch hier reißt das charakteristische Geräusch des Messerwetzens Heinrich aus seiner Lethargie. Daraufhin sucht Heinrich nach einem Spalt in der Wand und kann so das Mädchen erblicken *nacket und gebunden. ir lip der was vil minnelich* (1232f.). Der Rezipient des Textes folgt Heinrichs verstohlenem Blick durch das Schlüsselloch auf den sich vorbereitenden Arzt und den schönen, nackten Mädchenkörper.

¹⁸² Vgl. Schiewer, S. 660.

¹⁸³ Vgl. ebd.

Das namenlose Mädchen bei Hartmann von Aue ist nicht nur durch ihre Tugendhaftigkeit und Hingabe ausgezeichnet, sondern auch durch ihre äußere Erscheinung.

Si was ouch sô genæme
daz si wol gezæme
ze kinde dem rîche
an ir wætliche. (311-314)

Durch ihre Optik wird das Mädchen nobilitiert. Ihre Schönheit ist gleichzeitig ein Zeichen ihrer Sündlosigkeit. Diese Sündlosigkeit muss bewahrt werden, indem das Zeichen dafür, der Körper des Mädchens zerstört wird.¹⁸⁴ Die Schönheit des Mädchens ermöglicht aber schließlich durch den *male gaze*, Heinrichs Blick auf den Mädchenkörper, die Läuterung des Protagonisten.

Nu begunde er suochen unde spehen,
unz daz er durch die want
ein loch gânde vant,
und ersach si durch die schrunden
nacket und gebunden.
Ir lîp der was vil minneclîch.
Nû sach er si an unde sich
Und gewan einen niuwen muot (1228-1235)

Elisabeth Bronfen untersucht die Darstellung schöner Frauenkörper als Leichen oder an der Schwelle zum Tod in der bildenden Kunst. Sie beschreibt dafür ein 1869 erstmals ausgestelltes Gemälde des Künstlers Gabriel von Max mit dem Titel *Der Anatom*.¹⁸⁵ Auf einem Tisch in einem Studierzimmer liegt der regungslose Körper eines schönen Mädchens, eine Brust sichtbar entblößt. Hinter ihr im Zentrum des Bildes sitzt der Arzt, der die Tote ausgiebig betrachtet, bevor er die Sektion durchführt. Das Messer dafür liegt schon bereit. Auch wenn der Hintergrund für die Situation eine Andere ist, so ist das Szenario bei Hartmann prinzipiell gleich. Bronfen konkretisiert, dass das eigentliche Subjekt des Gemäldes nicht die Leiche sondern der Anatom ist, der den Blick des Rezipienten auf die Blöße des Körpers lenkt.¹⁸⁶ In Hartmanns *Armen Heinrich* wird das Mädchen zunächst vom Arzt und dann von Heinrich betrachtet. Der Rezipient folgt dem *male gaze*, dem männlichen Blick Heinrichs auf das Mädchen, der mittels seiner subjektiven Wahrnehmung der Nacktheit und Reinheit des Mädchens ein sinnliches Bild erschafft.

Hans Pfitzner dagegen entwirft eine weitaus weniger reizvolle Vorstellung der Agnes als „unscheinbar kleines Mädchen“¹⁸⁷ Von optischer Schönheit ist auch im Libretto zunächst in Be-

¹⁸⁴ Vgl. Schiewer, S. 660.

¹⁸⁵ Vgl. Bronfen, S. 12ff.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁸⁷ GS II, S. 79.

zug auf Agnes keine Rede. Pfitzners Betonung der Unscheinbarkeit ist wieder symptomatisch für die Unterbindung jeglicher erotischer Anziehungskraft Agnes’.

Erst im dritten Akt greift James Grun auf Hartmanns Beschreibung des Mädchens und seiner Beziehung zu Heinrich vom Anfang des Versepos zurück. Kurz vor der Opferung Agnes’ erinnert sich Heinrich an die gemeinsame Zeit.

In deiner Jugend zarter Blüte,
In reinster, schönster Kindesgüte
Hast fromm dein Herz mir zugewandt,
Daß man dich nimmer anders fand
Als wie zu meinen Füßen! –
Wie lohn’ ich’s nun der Süßen? - -
Du bist so zierlich und so zart
Als wie ein Kind von edler Art;
Um deiner Schönheit licht und rein,
Könnt’s eines Königs Tochter sein! (III, 4)

Das Bild des Mädchens zu Füßen Heinrichs wird bei Hartmann ebenso beschrieben (vgl. 306f.). Nachdem an dieser Stelle in der Oper nun doch eindeutig auf die Schönheit des Kindes hingewiesen wird, stellt sich die Frage, ob Pfitzner und Grun sich dahingehend uneins waren. Überzeugender scheint allerdings die Erklärung, dass sich Agnes’ Schönheit allein Heinrich erschließt, der sie aus dem Winkel der tiefsten Dankbarkeit betrachtet und sie in jeder Hinsicht verklärt. Die Zuwendung des Mädchens zu ihm bezeichnet Heinrich in der Oper als Ausdruck ihrer „Kindesgüte“.

In der Oper findet keine vollständige Entkleidung Agnes’ statt. Sie tritt statt nackt zu sein im weißen Unterkleid das Opfer an. Erst kurz vor ihrer Tötung ist der Arzt/Mönch im Begriff, ihr das Kleid herunterzureißen, wird aber vom Eindringenden Heinrichs aufgehalten. Dieser Umstand ist aller Wahrscheinlichkeit auch der Bühnenpraxis geschuldet. Zumindest um 1900 ist eine nackte Hauptdarstellerin im Medium der Oper nicht praktikabel.

Durch den Ausschluss möglicher Erotik in Bezug auf die Agnesfigur besteht deren „Unheimliches“ in ihrer Reinheit, statt einer Gefahr durch Reize und Erotik. Äußerliche Schönheit wird dabei ausschließlich in Kombination mit dieser Reinheit ersichtlich. Dadurch dass Agnes im Vergleich zu Hartmanns Mädchen über keine erotische Anziehungskraft verfügt, hat sie wie bereits festgestellt, etwas von ihrer Weiblichkeit verloren. Als Allegorie von Reinheit und Nächstenliebe bleibt sie dennoch eine weibliche Figur.

Die erotische Aufladung bei Hartmann ist in der Oper *Der arme Heinrich* durch spirituelle Symbolik ersetzt. Sie arbeitet im letzten Akt mit wilden Zuckungen und Gesten, die in der Bühnenpraxis leichter darzustellen sind. Statt des trockenen Voyeurismus bei Hartmann wird in der Oper die Opferhandlung nur imaginiert. Allein die Vorstellung der Vorgänge und das Wetzen des Messers führt zu Heinrichs Erkenntnis, dass er „aus dieser Pein [...] nicht mehr will [...] gerettet sein“ (III, 6). Danach erfolgt mit effektvollem Blitz- und Donnerschlag die göttliche Intervention. Heinrich wird geheilt und von seiner zuvor verlorenen Kraft durchströmt. Er nutzt diese, um die verschlossenen Tore aufzubrechen und Agnes in letzter Sekunde zu retten (vgl. III, 6). Erkenntnis und Heilung von der Krankheit folgen im Gegensatz zum Versepos in der Oper unmittelbar aufeinander. Dennoch wird auch hier eine höhere Macht als Auslöser der plötzlichen Genesung ersichtlich.

5.4 Und sie stirbt doch nicht! – Perspektiven der Erlösungsszene

Mit der Unterbrechung der Opferhandlung beginnen im Versepos die erzähllogischen Probleme die Figur des Mädchens und deren weitere Rolle in der Geschichte betreffend. Die Schwierigkeit einen zufriedenstellenden Erzählschluss für den *Armen Heinrich* zu finden wurde bereits mittels der verschiedenen Textvarianten in der Überlieferung erwiesen. Jens-Malte Fischer behauptet, dass nach der bisherigen erotischen Aufheizung die Beziehung zwischen Heinrich und dem Mädchen zwingend in eine Ehe münden müsse.¹⁸⁸ Fischer fixiert sich dabei vor allem auf die Perspektive Heinrichs, der die sinnliche Schönheit des Mädchens erkennt. Er ignoriert die eigentlich weltabgewandte Ausrichtung des Mädchens. Dass sie Heinrich ebenfalls erotisch zugewandt sei, darüber gibt der Text keinen konkreten Aufschluss. Und auch wenn Hans-Jochen Schiewer den *moniage*-Schluss als der Publikumserwartung am besten entsprechend und als literarisch etabliertestes Modell bewertet, berufen sich die meisten Rezeptionen, darunter auch Pfitzners und Gruns Oper, ausschließlich auf die Edition mit dem Märchenschluss.¹⁸⁹ Für die Oper soll das Ende allerdings geändert werden. Pfitzner schreibt: „So wenig sich diese eben genannten ungeheuerlichen Motive und Figuren unserem ‚modernen menschlichen Empfinden‘ anpassen wollen, so wenig kann es die Lösung des Dramas tun.“¹⁹⁰ Als Resultat der schlimmen vorangegangenen Ereignisse könne es kein Ende mit einer fröhlichen Heirat geben.

Grun löst die Problematik des Erzählschlusses allerdings nicht wirklich auf. Die Opernhandlung endet unmittelbar nach der wundersamen Heilung mit der Anbetung Agnes' und Heinrichs durch die Mönche und die übrigen Anwesenden. Bezüglich der weiteren Zukunft der Protagonisten insbesondere Agnes' erhält das Publikum keine weiteren Informationen. In der bisherigen Konzeption des Stückes nach den Ideen Schopenhauers ist jede Figur von einer Form der Todessehnsucht gezeichnet. Vor allem das Mädchen erstrebt die Erlösung vom weltlichen Leid im Tod. Nach der wundersamen Heilung jedoch sind alle Figuren erfreut über das gewonnene Leben. Die Möglichkeit einer Reaktion auf das Fehlschlagen ihrer Absichten wird Agnes in der Oper nicht gegeben. Sie verstummt unmittelbar nach Heinrichs Heilung und kommt bis zum Ende der Oper nicht mehr zu Wort. Diese Schlusswendung lässt Fragen offen und den Rezipienten etwas ratlos zurück, vielleicht so ratlos wie den Rezipienten der Vorlage. Ebenso wie Hartmann mit der traditionellen Erzählweise der Opfererzählungen bricht, so brechen auch Pfitzner und Grun mit den Sehgewohnheiten der ersten Oper.

¹⁸⁸ Vgl. Fischer *Oper*, S. 168.

¹⁸⁹ Vgl. Schiewer, S. 664.

¹⁹⁰ GS II, S. 78.

Kein anderer Ausweg als der Tod, das ist das heimliche Ziel der Oper. Ihnen [den Frauenfiguren] gehört die schönste Musik, ihnen das Licht der Scheinwerfer, ihnen die Anbetung, die Erhöhung, die furchtbare Liebe, die ohne Unterlaß erobert werden muß und das absolute Risiko. Ihnen auch die Geste des Falls, die Geste des Endes; und die sterbende Stimme.¹⁹¹

Anhand der Thesen Catherine Cléments wurde Agnes bereits mit anderen Frauenfiguren der Oper verglichen. Dennoch liegt der entscheidende Unterschied zu Cléments geopfertem Frauen in der Oper auf der Hand, der das große Problem dieses Opernendes ist: Agnes stirbt nicht.

Zu Beginn des ersten Aktes beschreibt die Mutter Hilde ihre Tochter und gibt ihr die Anweisung: „Bleib’, wie du bist: / Getreu bis in den Tod!“ (I, 1). Jedem/r, der/die mit den Bühnenwerken Richard Wagners auch nur ansatzweise vertraut ist, muss die letzte Verszeile erkennen: „Getreu dir bis zum Tod!“. Es ist der letzte Ausruf der Senta aus Wagners *Fliegendem Holländer* bevor sie sich von der Klippe ins Meer stürzt, um den Holländer von seinem trostlosen Dasein zu erlösen. Eine Analogie zwischen Agnes und der Figur der Senta wird schon am Anfang der Oper hergestellt. Zugunsten der dramaturgischen Logik hätte Agnes vermutlich genau dabei bleiben sollen und wie Senta aus Treue für ihren Herrn das eigene Leben hingeben. Im Verlauf der Oper wird Agnes permanent in die Nähe einer sich opfernden Senta oder einer sich nach Auflösung im „Liebestod“ sehnenden Isolde gerückt. Agnes’ Tod am Ende der Oper erscheint als die logische Konsequenz.¹⁹² Der Bedeutungszuschreibung ihres Namens nach ist sie „Agnes (agnus)“, das Lamm, das geschlachtet wird (vgl. III, 6) zur Erlösung der Sünden. Aber dieser „Sünder“ erlöst sich selbst und das „Lamm“ bleibt am Leben.

Matthias Meyer beschreibt es als „Hartmanns literarische Aufgabe, einen angemessenen Schluss für den *Armen Heinrich* zu finden“.¹⁹³ Er vergleicht unterschiedliche moderne Rezeptionen von Gerhardt Hauptmann, Tankred Dorst und Ricarda Huch in Bezug auf deren Umgang mit dem Erzählschluss. Erst bei Ricarda Huch, die sich in ihrer Novelle *Der arme Heinrich* stark von der Vorlage Hartmanns entfernt, lässt sich Meyers Auffassung nach eine mögliche Antwort beziehungsweise ein geeignetes Modell zur Lösung dieser Aufgabe erkennen. In Huchs Novelle stirbt das Mädchen auf dem Opfertisch. Das Eingreifen Heinrichs und das Unterbrechen der Opferhandlung bleibt eine nachträglich entwickelte Wunschvorstellung einer idealen Welt. Meyer sieht darin eine Option, die Aufgabe einen passenden Erzählschluss zu finden, als falsch gestellt zu entlarven: „Es gibt keinen angemessenen Schluss unter den

¹⁹¹ Clément, S. 38.

¹⁹² Es wäre vielleicht sogar vorstellbar, dass Heinrich danach durch ein göttliches Wunder gerettet würde und das Mädchen von den Toten auferstehe, beziehungsweise wie im *Holländer* in „verklärter Gestalt“ dem Himmel zufahre. Dies würde die Verherrlichung der Figur am Schluss der Oper motivieren.

¹⁹³ Meyer, S. 156.

gesetzten Bedingungen, das Opfer muss vollzogen werden.“¹⁹⁴ Pfitzner und Grun entscheiden sich nicht für den Vollzug des Opfers als Konsequenz der Figurengestaltung oder, extrapoliert man Meyers Argumentationsmodell, als Chance der literarischen Auseinandersetzung und mit dem Defizit der hartmannschen Textgestaltung. Stattdessen bleibt das Opfer wie in der Vorlage am Leben. Es findet eine Form der nicht tödlichen Verklärung der Figur statt, worauf die Referenz zu Goethes *Faust II* und dessen Schlussworte „Das Ewig Weibliche zieht uns hinan“ bereits einen Hinweis gaben.

Ein Wunder! Ein Wunder!
Ein unaussprechlich
Hohes Wunder ist geschehen!
O seht! Ihn, der so lang schon wund,
Schuf rein des Heilands Gnad' zur Stund'!
Durch dieses Kind hier, licht und zart,
Ward Gottes Kraft uns offenbart! (III, 7)

Die Rolle Agnes' bei der Herbeiführung der Heilung ist zu betrachten. Hans Rectanus etwa schreibt, das „Wunder der Genesung“ werde durch Heinrichs „spontane Selbstverwandlung“ ermöglicht.¹⁹⁵ Zu diesem Zeitpunkt habe Agnes' Opferwillen seinen dramatischen Sinn erfüllt, „das Opfer selbst braucht nicht mehr vollbracht zu werden“.¹⁹⁶ Damit wäre das Mädchen ein Medium, das nur als Mittel für Heinrich dienen sollte, um die richtige Entscheidung zu treffen. Dass Heinrichs Läuterung und Erkenntnis und der freiwillige Verzicht auf die eigene Heilung einen entscheidenden Punkt bei der Überwindung der Krankheit ausmacht, ist bereits bei Hartmann festgelegt. In diesem Verständnis der Auto-Erlösung bildet die soeben zitierte letzte Szene der Oper einen eigentümlichen Kontrast zum bisherigen Handlungsablauf. Hier wird die Rolle der Agnes als Erlöserin Heinrichs enorm aufgewertet.

Im Angesicht des göttlichen Wunders bricht der Arzt in einen Jubelruf aus und betont so-
gleich die Rolle Agnes' bei der Erlösung Heinrichs.

Ein Wunder! Ein Wunder!
[...]
O seht! Ihn, der so lang schon wund,
Schuf rein des Heilands Gnad' zur Stund'!
Durch dieses Kind hier, licht und zart,
Ward Gottes Kraft uns offenbart!

Die Mönche, von [...] dem Anblick von Agnes wunderbar ergriffen, sind bei ihrem Erscheinen auf den Stufen auf die Knie gesunken. Der Arzt hat sie, die noch völlig entrückt, durch die rechts und links Knieenden geleitet; (III, 7)

¹⁹⁴ Dies ist die Anwendung der Argumentation Matthias Meyers zum Erzählschluss von Ricarda Huchs Novelle *Der arme Heinrich* auf das Opernlibretto. Meyer, S. 156.

¹⁹⁵ Rectanus *Leitmotivik*, S. 34.

¹⁹⁶ Ebd.

Agnes wird zur Vermittlerin göttlicher Erlösung erhoben. „Gelobt, du Heilige, sollst du sein!“ (III, 7), ruft der Arzt, „Gesegnet er, den du befreit, / der nun erlöst in Ewigkeit!“ (III, 7) die Mönche. Heinrich und Agnes werden zuletzt gemeinsam als von Gott Gesegnete angebetet. Die Oper endet mit einem Standbild der Adoration Heinrichs und Agnes' durch die Umstehenden. Agnes wird zum „Engel“ und zur „Heiligen“ (III, 7). Auch damit wird sie als Unberührbare der sterblichen Lebenswelt entrückt und verklärt. Diese Schlusswendung, die den Erzählschluss Hartmanns für die Figur der Agnes umlösen soll, bleibt jedoch irritierend. Vor allem die Anbetung und Überhöhung von Heinrich und Agnes als Erlöserin wirken merkwürdig konstruiert.

Schon Hartmann kann seine Geschichte in Bezug auf das Mädchen nicht zu einem zufriedenstellenden Ende führen. Stattdessen zitiert Hartmann in Textvariante A mit seiner formalen Schlussklausel eine etablierte Figur seiner Zeit, die Schlussfigur des Artusromans mit Heirat und Herrschaftsübernahme.¹⁹⁷ Die Perspektive der so lange handlungstragenden Mädchenfigur, bleibt bei diesem aufoktroierten Schlussmodell außen vor. Auch in der Oper endet die stringente Handlung mit der Redundanz der Mädchenfigur als Funktion im Stück nach der Heilung Heinrichs. Die weitere Vorgehensweise Pfitzners und Gruns unterscheidet sich nur wenig von der Hartmanns. Auch sie beenden die Oper mit einer bereits existenten Schlussklausel, indem sie das Ende des letzten Aktes von Wagners *Parsifal* zitieren.

Parsifal besteigt die Stufen des Wehrtisches, entnimmt dem von den Knaben geöffneten Schreine den "Gral" und versenkt sich, unter stummem Gebete, kniend in seinen Anblick. Allmähliche sanfte Erleuchtung des "Grales". Zunehmende Dämmerung in der Tiefe bei wachsendem Lichtscheine aus der Höhe

ALLE:
*mit Stimmen aus der mittleren,
sowie der oberen Höhe,
kaum hörbar leis*

Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!

*Lichtstrahl: hellstes Erglühen des "Grales". Aus der Kuppel schwebt eine weisse Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte.
Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen kniend Parsifal,
welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt* (Parsifal, III, 2).

Mit *Parsifal* als Erlösungsoper wird die Anbetung einzelner Figuren als Erlösende zum gängigen Opernschluss. Unabhängig von der bisherigen Opernhandlung wird am Ende jemand

¹⁹⁷ Vgl. Meyer *Erzähllogik*, S. 249.

angebetet. Besonders kurios ist dies etwa in Engelbert Humperdincks Opernfassung von *Hänsel und Gretel* zu beobachten, die kurz vor dem *Armen Heinrich* entstand (UA 1893). Die prekäre Lage der Familie, der Weg der Kinder durch den Wald, die Gefangenschaft bei der Hexe und deren Tod im Backofen orientieren sich noch in den wesentlichen Punkten an der Märchenvorlage. Dann jedoch erlösen Hänsel und Gretel plötzlich die zuvor von der Hexe zu Lebkuchen verzauberten Kinder wieder zum Leben. Freudig bedanken sich die Kinder bei ihren Helden. Zuletzt wird Gott für das Wunder, das durch ihn angeblich geschah, gelobt. Hänsel und Gretel werden im Verlauf der Opernhandlung als Erlöserfiguren eingeführt, die wie Parsifal einen Erkenntnisprozess durchlaufen. Dennoch findet am Ende eine bühnenwirksame Anbetungsszene statt. Heinrich und Agnes werden zumindest durch ihre Fähigkeiten zum Mitleiden als Erlöserfiguren im Sinne Wagners inszeniert und ähnlich wie in *Hänsel und Gretel* wird auch hier die letztgültige erlösende Kraft wieder Gott zugeschrieben. Für die Frauenfigur hält auch diese Schlusswendung in der Oper keine Perspektive bereit. Sie verstummt ebenso wie bereits bei Hartmann. Die Heirat mit Heinrich bedeutet, wenn man den *moniage*-Schluss ausklammert, für das Bauernmädchen immerhin einen enormen sozialen Aufstieg. Agnes wird dies nicht ermöglicht, sie darf nur Erlöserin sein.

6. Fazit: Woran Mittelalterrezeption scheitert

Die vorliegende Arbeit begann mit einem Zitat Pfitzners. Darin beklagt er sich über die Missachtung seines *Armen Heinrichs* als Teil der literarischen Rezeption des Stoffes. Dass die Oper in Auflistungen zur Rezeptionstradition des Textes Hartmanns von Aue nicht erwähnt wird, kann nicht allein auf die Geringstellung des Librettos als Gattung zurückzuführen sein. Der Grund für die Vernachlässigung eines Werkes kann auch in einem Mangel an Qualität liegen. In den vorherigen Ausführungen ist klar geworden, dass der Librettotext des *Armen Heinrich* einige literarische Probleme aufweist, die nicht der Gattung geschuldet sind.

Dabei haben Pfitzner und Grun zunächst Vieles richtig gemacht. Mit Hartmanns von Aue Versepos *Der arme Heinrich* wählen sie gemessen an der Bandbreite der Rezeption einen der erfolgreichsten Texte des deutschen Mittelalters als Vorlage für ihre Oper. *Der arme Heinrich* eignet sich auf den ersten Blick ausgezeichnet für eine Opernbearbeitung, da die Geschichte der spektakulären Aussatzheilung über hohes dramatisches Potenzial verfügt. Der Komponist und der Librettist befassen sich eingehend mit der mittelalterlichen Vorlage und ihrer Wirkungsgeschichte.

Sowohl in dem Reichtum und der Reinheit subtil gestalteter Stimmungen und Seelenregungen als auch im Ernst der künstlerischen Absicht unterscheidet sich dieser Text grundlegend von der fragwürdigen Historienmalerei seines Umkreises.¹⁹⁸

Allerdings ergibt sich in dieser Ernsthaftigkeit der Herangehensweise an den Text Hartmanns bereits ein erstes Problem.¹⁹⁹ Die beiden Operschaffenden haben sich viel vorgenommen. Sie rezipieren einen bedeutenden Text des Hochmittelalters und wollen ihn aber zusätzlich durch Einflechtung zeitgenössischer philosophischer und literarischer Traditionen zu einem Bühnenkunstwerk im Stile Richard Wagners erheben. Die Erlösung des Faust durch das Ewig-Weibliche wird dem Libretto als Programm vorangestellt. Die Figurenkonzeptionen folgen der pessimistischen Lebenseinstellung Arthur Schopenhauers. Die Sprache ist angefüllt von Reminiszenzen an Richard Wagner. Dabei wollen Pfitzner und Grun vielleicht etwas zu viel miteinander vermengen und riskieren, dass entscheidende dem mittelalterlichen Text eigene Charakteristika verloren gehen.

Pfitzner geht sogar so weit den Stoff des siechenden Helden, der nur durch das Opfer einer Jungfrau gerettet werden könne, als ein zeitloses Handlungsschema zu betrachten. Die Motive

¹⁹⁸ Rectanus *Leitmotivik*, S. 35.

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

der Handlung seien als Gleichnis von etwas anzusehen, „was unter großen Menschen jederzeit sich in irgendeiner Form abspielen kann“.²⁰⁰ Das Mittelalter als Epoche dient damit nur noch als Kulisse für die Vorgänge, als austauschbare Staffage. „Im Kostüm des Mittelalters [habe] die Gedankenwelt Schopenhauers und Wagners Gestalt angenommen“, schreibt Jens Malte Fischer.²⁰¹

Der mittelhochdeutsche Text Hartmanns lebt von einer Vermischung unterschiedlicher Gattungen und intertextueller Verweise. Das Konglomerat an Einflüssen macht seine besondere, wenn auch nicht bis zum Ende logisch stringente Erzählweise aus. Am eindrücklichsten in Erinnerung bleiben die von Hartmann entworfene Analogie Heinrichs zum biblischen Hiob, der voyeuristische Blick Heinrichs auf die Vorbereitung der Opferhandlung und der quälende Entscheidungsprozess Heinrichs, bevor er das Mädchen rettet. Vor allem aber prägt sich die Erinnerung an die starke Figur des Mädchens ein, die ihre Eltern mit fundierten Argumenten überzeugt als Medium Gottes zu handeln und die mit verblüffender Frivolität den Arzt um den Finger wickelt. Dabei fiebert sie fröhlich ihrem Ende entgegen, nur um dann am Ende der Handlung auf merkwürdige Weise zu verstummen. Durch die vergleichende Analyse beider Texte konnte im Laufe dieser Arbeit aufgezeigt werden, dass gerade diese zentralen Elemente der Handlung des *Versepos* im Libretto zugunsten anderer Aspekte in den Hintergrund treten. In der spirituellen Reizüberflutung des dritten Aktes gehen die charmanten Interaktionen zwischen Agnes und dem Arzt unter. Der mittelalterliche Text ist um ein Vielfaches erotischer konnotiert, die Oper wirkt im Vergleich dazu fast prüde. Hier verdrängen Schauerromantik und eine Unmenge an christlich-spirituellen Symboliken Hartmanns trockene, teils ironische Darstellungsweise.

Religiöse Elemente werden in beiden Werken, im *Versepos* und in der Oper, zur Erzeugung einer bestimmten Ästhetik verwendet. Bei Hartmann dienen sie dazu einen Wiedererkennungswert bei den Lesern respektive Hörern zu generieren und ihnen eine Anleitung zur Bewertung des Verhaltens zu geben sowie seine eigene theologische Bildung unter Beweis zu stellen. In der Oper erzeugen die Mönche und das Kloster eine möglichst düstere, sakrale Atmosphäre als Szenerie für die Opferhandlung.

Für beide Versionen des *Armen Heinrich* lässt sich folgern, dass durch einen Überfluss an Strömungen, die den Text beeinflussen, Spannungsverhältnisse und logische Inkonsistenzen

²⁰⁰ GS II, S. 77f.

²⁰¹ Ebd., S. 71.

entstehen. In der Oper betrifft dies vor allem die Unvereinbarkeit von christlicher Jenseitsvorstellung und schopenhauerscher Soteriologie. Hartmann verleiht der eigentlich rein funktionalen Opferfigur der Heilungserzählungen einen eigenen Handlungsraum und die Möglichkeit zu charakterlicher Entwicklung. Er erachtet dies als Moment des höfischen Erzählens und lässt dieses in den Text einfließen. Für die Opferrollen gibt es in den Heiligenviten und Ausatzerzählungen keine vergleichbare Vorlage für einen Erzählschluss. Der Handlungsfaden des Mädchens läuft plötzlich ins Leere. Diese erzähllogische Problematik wird auch in der Oper nicht zufriedenstellend gelöst.

Auch die Gegenüberstellung der Texte aus feministischer Perspektive, förderte Kritikpunkte am Libretto zutage. Auf den ersten Blick findet mit der Stilisierung Agnes' zur maßgeblichen Vermittlerin der Erlösung Heinrichs und ihrer Verehrung als Heilige eine Aufwertung der Figur statt. Tatsächlich aber lässt sich bei Pfitzner und Grun die Umwertung der Mädchenfigur misogynen Tendenzen der Zeit zuordnen. Der von Pfitzner so verehrte Schopenhauer äußert sich mit teilweise haarsträubender Polemik über das weibliche Geschlecht.²⁰² Dazu passt, dass Agnes nicht wie bei Hartmann als junge Frau sondern eindeutig als Kind präsentiert wird. Da Frauen in der Auffassung Schopenhauers als unästhetisch, unrein und nur der Fortpflanzung und Versorgung des Nachwuchses dienend angesehen werden, bleibt Agnes als Kind noch von derartigen Konnotationen ausgespart.²⁰³ Die frauenfeindliche Implikation bleibt umso stärker erhalten: Nur weil sie weiblich aber noch ein Kind ist, kann sie rein sein.

Catherine Clément und Elisabeth Bronfen bezeichnen die Oper (bzw. die Kunst allgemein) als misogyn, da sie die Frauen opfert, um die Männer ihrer Lebendigkeit zu versichern. Der Tod einer Frauenfigur in der Oper kann gleichzeitig gesellschaftskritische Schlagkraft entwickeln und Raum für feministische Lesarten bieten. In Pfitzners und Gruns *Armen Heinrich* stirbt die Frauenfigur nicht. Dies ist aber nicht der Versuch einer feministischen Umwandlung des Opernschlusses. Dass Agnes am Leben bleibt, ist bereits in Hartmanns Text so angelegt. Die beiden Operschaffenden halten sich in diesem Punkt lediglich an die Vorlage. Eine tatsächliche Opferung der Agnes in Anlehnung an die Senta in Wagners Oper hätte womöglich, wenn auch sicherlich keine feministische Aussageabsicht, so doch eine läuternde und schockierende Wirkung transportiert und Agnes zur tatsächlichen Erlöserin werden lassen. In der Hand-

²⁰² Vgl. etwa Schopenhauer, S. 681: „Das Weib [ist] seiner Natur nach zum Gehorchen bestimmt.“ oder ebd., S. 668: Die Frau bedürfe eines Herrn und lebe als „Mittelstufe, zwischen dem Kinde und dem Manne, welcher der eigentliche Mensch ist“ und diene vornehmlich dem Zweck der Reproduktion.

²⁰³ Vgl. ebd.

lung der Oper ist sie aber trotz der wie bereits erläutert irritierenden Anbetung am Schluss nur ein Mittel zum Zweck, das Heinrich dazu bringen soll die richtige Entscheidung zu treffen. Pfitzner und Grun opfern nicht die Frauenfigur per se. Indem sie diese zur bloßen Funktion werden lassen, opfern sie jedoch jeglichen Handlungsraum der Figur. Mit ihrer Funktionalisierung und Stilisierung zur Allegorie geht ihre Stellung als individuell agierendes Subjekt verloren.

Auch Hartmanns Text ist nicht frei von kritischen Tendenzen aus Sicht heutiger feministischer Rezeption. So wird dem Mädchen unterstellt, sich übertrieben emotional in ihren Selbstopferungsdrang hineinzusteigern. Bei Hartmann wird dem Mädchen immerhin noch ein spirituelles und geistiges Bewusstsein zugesprochen. In der Oper wird die Frau lediglich zum spirituellen Gefäß und Medium objektiviert. Der mittelalterliche Text lässt der Frauenfigur eindeutig mehr Entfaltungsraum, der in der Oper hätte rezipiert werden können.

Der maßgebliche Grund für das Scheitern der Mittelalterrezeption in der Oper *Der arme Heinrich* lässt sich mithilfe eines Vergleichs zu zwei weiteren Rezeptionen des Stoffes erläutern, denen ebenfalls kein großer Erfolg beschert war. Neben Pfitzner und Grun versuchen sich auch Gerhardt Hauptmann am Anfang (UA 1902) und Tankred Dorst am Ende des 20. Jahrhunderts (UA 1997) an einer dramatischen Bearbeitung des Stoffs vom *Armen Heinrich*. Obwohl es sich bei beiden Autoren um die wohl meistaufgeführten Autoren ihrer Zeit handelt, ist ausgerechnet der *Arme Heinrich* jeweils eines der schwächsten und am wenigsten erfolgreichen Stücke.²⁰⁴ Siegfried Grosse formuliert sein abschattiertes Urteil über Hauptmanns *Armen Heinrich*:

Alle wichtigen Ereignisse finden nicht auf der Bühne statt, sondern werden berichtet. Die wenigen bildkräftigen neuromantisch-poetischen Stellen werden von der altertümelnden patinierten Sprache erdrückt, so daß die artifizielle Butzenscheibenromantik den Weg zur mittelalterlichen Quelle eher verschließt als öffnet.²⁰⁵

In Dorsts Fall erschließe sich erst nach wiederholter Lektüre seiner Theaterfassung dessen gelungene Übertragung des Stoffes ins Zeitlose. Das Publikum bleibe aber zunächst überfordert zurück.²⁰⁶ Grosse beschreibt die Schwierigkeit einen Text aus dem 12. Jahrhundert für eine Hörerschaft aus dem 20. Jahrhundert umzudichten.

Das ist ein Wagnis, denn der Aussatz als Strafe Gottes für ein gottfernes leichtfertiges Leben, der unbeirrbare Glaube eines Kindes an die Rettung des schwerkranken Herren ihrer Eltern, die unsäglich Heilmethode des Salerner Arztes und schließlich das Wunder der Heilung und

²⁰⁴ Vgl. Grosse, S. 331, 336 und 340.

²⁰⁵ Ebd., S. 336.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 341.

die Heirat über die im Mittelalter hohen Standesschranken hinweg dürften kaum die aktuellen Interessen einer heutigen Leserschaft und Hörerschaft berühren.²⁰⁷

In der Oper *Der arme Heinrich* wird der mittelalterliche Text Hartmanns so rezipiert, dass dessen ursprüngliche Aussageabsicht beibehalten werden soll. Gleichzeitig werden an den Stoff Ansichten und Weltanschauungen herangetragen, die der Aussageabsicht der Vorlage zuwiderlaufen. Mittelalterrezeption mit dem Ziel der Erschaffung eines schlüssigen eigenständigen Kunstwerks scheitert hier vielleicht auch daran, dass die Bearbeitung zu sehr mit der Vorlage verhaftet bleibt und sich nicht traut sich zugunsten einer eigenen Aussageabsicht davon zu entfernen.

²⁰⁷ Grosse, S. 330.

7. Schlussbemerkung

Etwas im Stoff des *Armen Heinrichs* scheint dazu zu führen, dass keine der Rezeptionen durchschlagenden Erfolg verzeichnen konnte. Bereits der Ursprungstext Hartmanns von Aue war verglichen mit beispielsweise *Tristan*, *Parzival* oder dem *Nibelungenlied* deutlich weniger verbreitet.²⁰⁸ Es lässt sich nur schwer mit letzter Bestimmtheit feststellen, woran es liegt, dass ein Text sich nicht behaupten kann. Meist spielen mehrere Faktoren zusammen. Bei Hartmann ist es, wie bereits ausführlich erläutert, die Gattungsmischung, die dazu führt, dass der Text aufgrund teilweise fehlender logischer Begründungszusammenhänge keine geschlossene Form aufweist und zu keinem zufriedenstellenden Schluss findet. Möglicherweise ist dies auch der Grund für die spärliche Rezeption und Überlieferung des Textes im Mittelalter.²⁰⁹

Auch der Rezeption des *Armen Heinrichs* in der Oper war kein besonders glückliches Schicksal beschieden. Nach der immerhin erfolgreichen Mainzer Uraufführung 1895 wurde *Der arme Heinrich* bald an einigen Häusern nachgespielt, verschwand aber ebenso schnell wieder in der Versenkung. An der Wiener Staatsoper etwa wurde sie laut Spielplan nur zweimal im März 1915 aufgeführt und danach nicht mehr. Dafür, dass sich eine Oper nicht langfristig durchsetzen kann, gibt es womöglich noch mehr ausschlaggebende Gründe als bei einem Text allein. Die vorliegende Arbeit zeigt Kritikpunkte am Libretto vor allem in Bezug auf die Mittelalterrezeption auf. Für das Scheitern einer Oper kann jedoch nicht das Libretto allein verantwortlich sein. Catherine Clément beschreibt die Oper als „doppelte Szene, in der untrennbar zwei Sprachen, die gesprochene und die musikalische, spielen, von zwei Autoren verfaßt, dem Librettisten und dem Musiker.“²¹⁰ Auch die musikalische Konzeption des *Armen Heinrichs* Hans Pfitzners trägt ihren Teil dazu bei, dass das Stück kaum noch auf den Spielplänen der Opernhäuser auftaucht. Die Partien stellen enorme Anforderungen an die Sänger. Die Arien sind mit ihrer teilweise exorbitanten Länge für die meisten Sänger nahezu unsingbar. Für eine Aufführung braucht es Wagnersänger im Format der Bayreuther Festspiele, wie sie nur den wenigsten Opernhäusern zur Verfügung stehen. Vor allem die Besetzung der Agnes, eine Isoldenstimme, die ein 14-jähriges Mädchen verkörpern soll, ist eine kaum zu bewälti-

²⁰⁸ Vgl. Meyer, S. 145.

²⁰⁹ Es existiert zwar im Gegensatz zu anderen Texten des Mittelalters mit dem *Albertus* und dem *Henricus pauper* sogar Übertragungen des *Armen Heinrichs* ins Lateinische. Dabei werden aber vor allem die Erzählstruktur und die Motive übernommen. Um eine originalgetreue Übersetzung handelt es sich in beiden Fällen nicht. Vgl. ebd., S. 145.

²¹⁰ Clément, S. 32.

gende Herausforderung. Aus diesem Grund kommt es bis heute nur zu seltenen und wenn dann konzertanten Aufführungen, die für die Sänger weniger anstrengend sind.

Doch auch die Musik an sich kann Schuld daran tragen, dass eine Oper nicht zum Repertoirewerk wird. Auch wenn die Komposition Pfitzners von Kritikern überwiegend positiv aufgenommen wurde, so war die musikalische Gestaltung des *Armen Heinrichs* vielleicht nicht produktiv und innovativ, nicht mitreißend genug, um als Mittelalteroper nach Wagner aus herauszustechen und einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen.²¹¹ Hans Pfitzner selbst hatte ganz richtig erkannt, dass für den Erfolg einer Oper immer eine Symbiose aus beidem, aus Libretto und Partitur, verantwortlich ist. Um mit Pfitzner zu sprechen: „Töne sprechen, Worte klingen.“²¹²

²¹¹ Vgl. zur Rezeption der Oper *Der arme Heinrich*: Fischer *Oper*, S. 181f.

²¹² GS II, S. 1.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Abendroth, Walter (Hg.): Hans Pfitzner. Reden, Schriften, Briefe. Berlin: Neuwied, 1955

Bingen von, Hildegard: Werke. Beuron: Beuroner Kunstverlag, 2012

Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band VII. Tag- und Jahreshefte. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994

Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. Tübingen: Max Niemeyer, 2001

Hauptmann, Gerhart: Der arme Heinrich. Stuttgart: Reclam, 1985

Humperdinck, Engelbert: Hänsel und Gretel. Stuttgart: Reclam, 2017

Konrad von Würzburg: Engelhardt. Halle an der Saale: Max Niemeyer, 1912

Pfitzner, Hans / Grun, James: Der arme Heinrich. Ein Musikdrama in drei Akten. Leipzig: Brockhaus, 1895

Pfitzner, Hans: Gesammelte Schriften. Augsburg: Benno Filser, 1926.

Pfitzner, Hans: Eindrücke und Bilder meines Lebens. Hamburg: Bergedorf, 1947

Edgar Allan Poe: Die Philosophie der Komposition (engl. Org.: The Philosophy of Composition). In: Edgar Allan Poe: Essays. E-Artnow, 2017, S. 129-147

Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena. Zürich: Diogenes, 1977

Wagner, Richard: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910

Wagner, Richard: Parsifal. Stuttgart: Reclam, 2005

Wagner, Richard: Der fliegende Holländer. Stuttgart: Reclam, 2009

Wagner, Richard: Tristan und Isolde. Stuttgart: Reclam, 2016

Sekundärliteratur:

Abendroth, Walter: Vier Meister der Musik. München: Prestel, 1952

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996

Clément, Catherine: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft. Stuttgart. Metzler, 1992

Dahlgrün, Corinna: Hoc fac, et vives (Lk 10, 28) – *vor allen dingen minne got*. Theologische Reflexionen eines Laien im *Gregorius* und in *Der arme Heinrich* Hartmanns von Aue. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008

Eggert, Hartmut: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875, Frankfurt am Main: Klostermann, 1971

Fischer, Jens Malte: Singende Recken und blitzende Schwerter. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner. In: Fischer, Jens Malte: Die Oper – Das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Salzburg: Müller-Speiser, 1991, S. 113-130

Fischer, Jens Malte: Vom Wunderwerk der Oper. Wien: Zsolnay, 2007

Fischer, Jens Malte: Vom Wagnerismus zum Verismo. Irr- und Auswege des deutschen Opernlibrettos um 1900. In: Archiv für Musikwissenschaft, 2012, 69(2), S. 142-153

Gier, Albert: Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Frankfurt am Main: Insel, 2000

Gockel, Matthias: Sehnsucht nach Erlösung. Religiöser Symbolismus und ästhetische Transformation im Parsifal. In: Wagnerspectrum. Schwerpunkt Parsifal. Jahrgang XII/2016, 1. Heft, S. 95-120

Hahn, Barbara: Hiobsgeschichten Übersetzungen und Umschriften von Martin Luther bis Martin Buber. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1997, 71(1), S.146-163

Grosse, Siegfried: Gerhardt Hauptmann – Tankred Dorst – Ricarda Huch: Der arme Heinrich. Versuch einer literarischen Auseinandersetzung mit Hartmann von Aue. In: Keck, Anna / Nolte, Theodor (Hg.): *Ze hove und an der strâzen*. Die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr „Sitz im Leben“. Stuttgart: Hirzel, 1999, S. 329-346

Hammer, Andreas / Kössinger, Norbert: Die drei Erzählschlüsse des ‚Armen Heinrich‘ Hartmanns von Aue. In: ZfdA 141 (2012), S. 141-163

Heydenreich, Clemens: Revisionen des Mythos. Hiob als Denkfigur der Kontingenzbewältigung in der deutschen Literatur. Berlin: de Gruyter, 2015

Keller, Walter: Streiflichter auf Pfitzners Musikdrama. *Der arme Heinrich*. In: Gier, Albert / Schmidt, Birgit / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 13-24

Kraiger, Markus: Erlösung in Goethes *Faust*: Deutungskonflikte. Düsseldorf, 2011

Langenhorst, Georg: Ijob – Vorbild in Demut und Rebellion. In: Schmidinger, Heinrich: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 2. Personen und Figuren. Mainz: Grünewald, 1999, S. 259-280

Lauer, Gerhard: „Hiob, o Hiob! Sprachst du wirklich nichts anderes als diese Worte?“ Das Buch Hiob und die Literatur. In: Kleffmann, Tom (Hg.): Das Buch der Bücher. Seine Wirkungsgeschichte in der Literatur. Göttingen: Universitätsverlag, 2004, S.11-27

Lesshafft, Hannah: Krankheits- und Therapiekonzepte der Lepra im mittelalterlichen Deutschland. In: Die Klapper, 14, 2006, S. 11-13

Meyer, Matthias: Wenn Gattungsmischung scheitert. Oder: Warum finden manche Geschichten kein adäquates Ende? In: Kragl, Florian / Schneider, Christian (Hg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. Bis 19. Februar 2011. Heidelberg: Winter, 2013, S. 243-260

Meyer, Matthias: Wie ‚Der arme Heinrich‘ ein gutes Ende findet. Ricarda Huch und ihre Novelle im Kontext der Rezeption um 1900. In: Gier, Albert / Schmidt, Birgit / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 144-156

Osthöven, Claus-Dieter: Konstellationen des Erlösungsgedanken. In: Wagnerspectrum. Schwerpunkt Bayreuther Theologie. Jahrgang V/2009, 2. Heft, S.51-80

Panagl, Oswald: Rezeptionsspuren und programmatische Schneisen in der Produktionsästhetik. James Grun – Hans Pfitzner, *Der arme Heinrich*. In: Gier, Albert / Schmidt, Birgit / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 25-37

Rectanus, Hans: Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitznrs. Würzburg: Triltsch, 1967

Rectanus, Hans: Hans Pfitznrs Opernerstling *Der arme Heinrich* im Griff seiner Bearbeiter. Von diversen Text- und Regiebüchern sowie Klavierauszügen, zwei Potpourris, drei Fanfaren und einem Hörspiel, Teil 1. In: Hans Pfitzner-Gesellschaft e.V. (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. Heft, 76, 2016. Main: Are, 2016, S.17-31

Schindler, Andrea: Mittelalterrezeption im zeitgenössischen Musiktheater. Wiesbaden: Reichert, 2009

Schnyder, Mireille: Kunst der Vergegenwärtigung und gefährliche Präsenz: zum Verhältnis von religiösen und weltlichen Lesekonzepten. In: Strohschneider, Peter (Hg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 427-452

Schulze, Ursula: Mitleid als Mittel der Erkenntnis und Erlösung in Wagners Parsifal. In: Kühnel, Jürgen; Schmidt, Siegrid (Hg.): Richard Wagners Parsifal. Parsifals Rituale: Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Salzburg: Mueller-Speiser, S.70-79

Rößner, Christian: Erlösung durch Entsagung. Spuren von Schopenhauers Soteriologie in Hans Pfitznrs *Armen Heinrich*. In: Gier, Albert / Schmidt, Birgit / [u.a.] (Hg.): Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft. *Der arme Heinrich* – Hartmann von Aue und seine moderne

Rezeption. Akten der Bamberger Tagung 5.-7. Februar 2015. Heft 75, 2015. Mainz: Are, 2015, S. 38-56

Specht, Richard: Vom ‚*Guntram*‘ zur ‚*Frau ohne Schatten*‘. In: Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923. Regensburg: Bosse, 1923, S. 150

Stehle, Julia: Moderne Literatur und die Philosophie des Mittelalters. Joyce, Beckett, Andersch. Mit einer Einführung in die Mittelalterrezeption. Marburg: Tectum, 2012

Thomas, Neil: Hartmann’s *Der arme Heinrich* - Narrative Model and Ethical Implication. In: *Modern Language Review* 90 (1995), S. 935-943

Nachschlagewerke:

Brunner, Horst / Moritz, Rainer (Hg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Schmidt, 1997

Zusammenfassung

Ohne Richard Wagners *Tristan, Parsifal* oder den *Ring des Nibelungen* hätte es vermutlich keine derart stark ausgeprägte Mittelalterrezeption in der Oper des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gegeben. Dennoch tragen noch weitere historische und geistesgeschichtliche Umstände dazu bei, dass es um 1900 zu einer Blütezeit der Mittelalteroperproduktion kommt. Diese Arbeit befasste sich mit einer Mittelalteroper aus dieser Zeit, die wie Wagners Musikdramen auf einem literarischen Text des Mittelalters als Vorlage basiert und nicht auf historischen Ereignissen oder Figuren. Mit Hartmanns von Aue Versepos *Der arme Heinrich* wählen Hans Pfitzner und James Grun für ihre Oper gemessen an der Bandbreite der Rezeption einen der erfolgreichsten Texte des deutschen Mittelalters. *Der arme Heinrich* eignet sich auf den ersten Blick ausgezeichnet für eine Opernbearbeitung. Die Geschichte der spektakulären Aussatzheilung verfügt über hohes dramatisches Potenzial. Dennoch zeigt sich bereits am großen Variantenreichtum der Überlieferung das erzähllogische Problem des Textes Hartmanns von Aue, der in allen Versionen kein wirklich überzeugendes Ende findet.

Pfitzner betrachtet den Stoff des siechenden Helden, der nur durch das Opfer einer Jungfrau gerettet werden könne als ein zeitloses Handlungsschema. Die Motive der Handlung als Gleichnis von etwas anzusehen, „was unter großen Menschen jederzeit sich in irgendeiner Form abspielen kann“.²¹³ Das Mittelalter als Epoche dient damit nur als Kulisse für die Vorgänge. Stattdessen lassen Pfitzner und Grun zeitgenössische literarische und philosophische Traditionen in die Konzeption des Librettos einfließen. „Im Kostüm des Mittelalters die Gedankenwelt Schopenhauers und Wagners Gestalt angenommen“, schreibt Jens Malte Fischer über die Rezeption des *Armen Heinrichs* in der Oper.²¹⁴ Die Handlung wird dabei auf eine Dichotomie aus Leben und Leiden konzentriert.

Während bei Hartmann die Krankheit Heinrichs als eine göttliche Strafe oder in Anlehnung an den biblischen Hiob vielmehr eine Prüfung ist, scheint sie bei Pfitzner und Grun eine Bestätigung der Lehren Schopenhauers vom unausweichlichen Leiden in der Welt zu sein. Dennoch wird versucht auch die christlichen Vorstellungen des Hartmannschen Textes in das Libretto zu übernehmen, wobei im Kontrast zu Schopenhauers Soteriologie unweigerlich ein Spannungsverhältnis entsteht. Religiöse Elemente werden darüber hinaus in beiden Werken, im Versepos und in der Oper zum Erzeugen einer bestimmten Ästhetik verwendet. Bei Hart-

²¹³ GS II, S. 77f.

²¹⁴ Ebd., S. 171.

mann, um einen Wiedererkennungswert bei den Lesern respektive Hörern zu generieren und ihnen eine Anleitung zur Bewertung des Verhaltens zu geben sowie um sein eigene theologische Bildung unter Beweis zu stellen. In der Oper dient die Verlagerung des Handlungsortes in ein Kloster, die Aufladung mit religiöser Symbolik und der Mönchschor wieder als Kulisse der Handlung zur. Christliche Aspekte werden hier gepaart mit einer kultisch anmutenden Schauerromantik.

Bei Hartmann ist Heinrich der klare Protagonist der Handlung, er wird als einziger namentlich genannt. Im Laufe der Handlung durchläuft er mehrere Erkenntnisprozesse, die schließlich dazu führen, dass er die Krankheit als Prüfung Gottes akzeptiert und sein Leben in dessen Hand überantwortet. Die Schönheit und Reinheit des Opfers lässt ihn erkennen, dass ihr Leben einen höheren Wert habe als seines und auf die Heilung verzichten. Die Opernhandlung konzentriert sich auf die Figur der Agnes als Erlöserin und setzt sie damit in Verbindung zu anderen weiblichen Erlöserfiguren der Operngeschichte, wie Wagners Senta aus dem *Holländer*. Durch diese Reduzierung der Figur auf ihre Rolle als Medium der Vermittlung zur Genesung verliert Agnes Handlungsräume, die Hartmanns Mädchen offen waren. Durch die Betonung auf ihrer Kindlichkeit in der Oper, wird Agnes jegliche erotische Anziehungskraft genommen. Die sinnliche Weiblichkeit des Mädchens bei Hartmann, wird Agnes in der Oper abgesprochen. Eine ambivalente Bewertung des Charakters ist hier ebenfalls nicht mehr möglich, sie wird zur Heiligen verklärt. Statt der Warnung vor übersteigerter Spiritualität, die sich im Hartmannschen Text als didaktische Konzeption hinter der Figurengestaltung des Mädchens vermuten lässt, findet in der Oper eine Affirmierung dieser statt. Die Frau wird zum spirituellen Gefäß und Medium objektivierte. Der mittelalterliche Text lässt der Frauenfigur deutlich mehr Entfaltungsraum als die Oper. Das Problem des Erzählendes wird auch in der Oper nicht zufriedenstellend gelöst.