

Andrea Hofmeister-Winter

Ich gieng ains morgens auss
durch aventewr spacieren
in ain walt.

Waldtherapeutische Grenzerfahrungen
zwischen Himmel und Erde in
der sog. „Paradiesrede“ des Grafen
Hugo von Montfort

Der aus dem hochadeligen Geschlecht der Montforter im alemannischen Bregenz stammende Freizeitdichter Hugo von Montfort hat ein ansehnliches dichterisches Oeuvre hinterlassen: Seine Lieder, Reimreden und versifizierten Briefe sind getragen von tiefer Religiosität und dem aufrichtigen Bemühen, in seiner Rolle als vielbeschäftigter Politiker, Landrichter und Hausvater seiner Verantwortung für das Wohl seiner Mitmenschen gerecht zu werden, indem er seine Adressat/innen liebevoll, aber eindringlich zu einem gottgefälligen Leben anleitet. Unverkennbare autobiografische Bezüge verleihen seinen Aussagen in besonderer Weise Glaubwürdigkeit. Ob sein Hang zum Moralisieren oder sein freimütiges Bekenntnis zum Dilettantentum die Verbreitung seines Werkes und das literaturwissenschaftliche Interesse an seinen Texten hemmte, bleibe hier dahingestellt. Erst jüngste Forschungen lassen ihm wieder verstärkt Aufmerksamkeit zukommen und bemühen sich um eine faire Bewertung seines literarischen Nachlasses. Denn Hugo hat mit seiner Dichtung selbst einem Publikum des 21. Jahrhunderts noch viel zu sagen, daher lohnt sich eine eingehende Beschäftigung mit seinem Werk: Um etwa der zeitlosen Botschaft des dichtenden Grafen an Menschen in Trauer und Sinnkrisen Gehör zu verschaffen, wurde 2012 im Rahmen des Projekts „Steirische Literaturpfade des Mittelalters“ einem seiner persönlichsten Texte, der (von der Literaturwissenschaft so bezeichneten) „Paradiesrede“, im steirischen Bruck an der Mur (ausgehend von der letzten Ruhestätte des Wahlsteirers) ein Themenpfad ge-

widmet.¹ Daran anknüpfend brachte 2017 der Komponist Franz Zebinger unter dem Titel „Paradiesreise“ ein Oratorium auf der Basis dieser Dichtung zur Uraufführung.

In dieser novellenhaften Erzählung in der poetischen Form einer strophischen Reimrede² bricht der Ich-Erzähler mit den im Titel zitierten Eingangsversen (V. 1–2) im Mai zu einem idyllischen Waldspaziergang auf, der eine überraschende Wende nimmt, als der Protagonist so sehr in die Betrachtung der Natur versinkt, dass er sich verläuft und, als er einem Bachlauf folgend wieder aus dem Wald heraustritt, unversehens vor einer prächtigen Burg steht. Er tritt ans Tor und begehrt Einlass, wird jedoch vom Wächter mit der Begründung abgewiesen, dass niemand, dessen Seele mit Sünden belastet sei, die Burg betreten dürfe, andernfalls würde er unverzüglich der Hölle überantwortet. Stattdessen bietet er dem verunsicherten Gast eine Aussprache mit einem edlen Herrn an, der sich den Aufenthalt an diesem Ort bereits verdient habe. Dieser klärt ihn im Lauf dieses Gesprächs darüber auf, dass hier der Aufenthaltsort von auserwählten Standesgenossen Hugos sei, die dieser göttlichen Gnade als Lohn für ihr tugendhaftes Leben teilhaftig geworden seien. Es folgt ein Wertediskurs, in dessen Zentrum neben dem Bemühen um ein rechtschaffenes Leben die Gnade eines harmonischen Ehelebens steht. Beim Gedanken an seine verstorbene Gattin Clementia von Toggenburg überwältigt den Dichter der tiefe Schmerz, der seit ihrem frühen Tod auf seinem Herzen lastet.³ Der edle Herr versucht ihn mit der Aussicht zu trösten, dass auch er hier Einlass erlangen könne, wenn er sich vom irdischen Leben ab- und ganz Gott zuwende. Durch das therapeutische Gespräch mit dem geheimnisvollen Burgbewohner wird der Dichter zur Einsicht geführt, dass es zu seiner Vervollkommenung noch einiger Anstrengungen bedarf. Insbesondere muss er die durch seinen Schicksalsschlag ausgelöste tiefe

1 Edition der „Paradiesrede“: Hugo von Montfort: Das poetische Werk. Hrsg. von Wernfried Hofmeister. Mit einem Melodie-Anhang von Agnes Grond. Berlin/New York: de Gruyter 2005. (= de Gruyter Texte.) Text Nr. 28 (S. 106–132). Link zum Brucker Literaturpfad: <https://literaturpfade.uni-graz.at/de/pfade/bruck-an-der-mur/>.

2 Die kreuzgereimten Vierzeiler sind in der Überlieferung (Heidelberg, UB, Cpg. 329, fol. 28v–34v) jeweils am Strophenbeginn abwechselnd mit roten und blauen Lombarden ausgezeichnet.

3 Die Heirat mit Clementia von Toggenburg in 2. Ehe ist um 1395/96 anzusetzen. Nach ihrem frühen Ableben 1399 dürfte sich Hugo von Montfort für einige Zeit aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen haben, jedenfalls gibt es erst ab 1401 wieder weltliche Quellen zu seiner Person: 1402 verheiratete sich Hugo ein drittes Mal. Die Entstehung der sog. „Paradiesrede“ könnte demnach in die Trauerphase zwischen 1399 und ca. 1401/02 gefallen sein und als Strategie der Trauerbewältigung angesehen werden, indem der Dichter gestaltete Sprache als trostspendendes Remedium zur aktiven Verarbeitung seiner persönlichen Krise nützte. Als weiteres Indiz für Hugos poesietherapeutische Selbsthilfe mag die Tatsache gelten, dass er 1401/02 gemäß eigenen Angaben in Text Nr. 31 eine abschließende Sammlung seines dichterischen Werkes in Auftrag gab (von der nur das Berliner Fragment erhalten geblieben ist; seine heute in Heidelberg aufbewahrte Prachthandschrift Cpg 329 entstand erst um 1415). Vgl. Hugo von Montfort, Das poetische Werk (wie Anm. 1), S. XVI.

Trauer überwinden, die ihm laut eigener Aussage allen Lebensmut genommen hat.⁴ Der Herr zieht sich schließlich zurück mit der Ankündigung, eine Gralsjungfrau ans Tor zu bitten, die ihm mehr über das Reich der hier weilenden Auserwählten erzählen könne. Nachdem diese weibliche Lichtgestalt Hugo zunächst die Architektur der mythischen Gralsburg detailreich anagogisch ausgelegt hat, rät auch sie ihm eindringlich, sein Leben zu ändern, um des Himmels würdig zu werden, ehe sie ihn wieder entlässt. Der Text schließt mit einem langen und inbrünstigen Bittgebet des Dichters um Rettung seiner Seele. Auch wenn die Rede unvollständig überliefert ist,⁵ darf sie dennoch dahingehend interpretiert werden, dass der Dichter wunderbar getröstet und im Glauben gestärkt weggeht, um sich mit neuer Kraft wieder seiner irdischen Bestimmung zuzuwenden.

Es ist nicht der einzige Text, in dem Hugo seinem Publikum eine imaginative Begegnung mit einem Jenseitsraum vorstellt. Bereits in Text Nr. 25, der sog. „Karnerrede“, erhält er eschatologische Belehrungen durch Personen, die das Zeitliche hinter sich gelassen haben. Hier begibt sich der Dichter eines frühen Morgens noch vor Tagesanbruch in ein Beinhaus und sinkt über der Betrachtung der dort geschichteten menschlichen Überreste in den Schlaf. Im Traum sprechen zu ihm abwechselnd zwei weibliche und zwei männliche Totenschädel und berichten als positive bzw. negative Exempel über ihr postmortales Schicksal als Konsequenz ihrer irdischen Lebensführung, was aus dem Munde direkt Betroffener eine besonders eindrückliche didaktische Wirkung entfaltet. Der ‚Ort der Handlung‘ ist in der Einleitung nur knapp skizziert, zumal seine einzige Funktion darin besteht, die Motivation für die nachfolgenden vier Traumsequenzen zu liefern:

*Ich gieng ains morgens, frú am tag,
in ain hewsel, darinn lag
vil gebain von den toten⁶*

4 V. 335–340. Die Aussage *ir sterben hát mir des müts vil zerstóret* (V. 352) kann als eine mögliche Deutung des Textsinnes auf eine gewisse Todessehnsucht hinweisen, wie sie im Rahmen des Brucker Literaturpfades in Erwägung gezogen wird. Die damit allfällig verbundene Absicht zur Selbsttötung hätte nach der christlichen Lehre ebenso als Todsünde gegolten wie die *desperatio*, nach Ansicht der mittelalterlichen Theologie eine Form der *superbia*, die im Grunde die schlimmste aller Sünden darstellt, weil sie die göttliche Gnade in Zweifel zieht und sich damit gleichsam über Gott stellt. Vgl. Friedrich Ohly: *Desperatio und Praesumptio*. Zur theologischen Verzweiflung und Vermessenheit. In: Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Birkhan. Wien: Braumüller 1976. (= *Philologica Germanica*. 3.) S. 499–556.

5 Der Textverlust infolge eines herausgeschnittenen Blattes (vgl. Katalogisat der UB Heidelberg: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/digi-pdf-katalogisate/sammlung2/werk/pdf/cpg329.pdf>) dürfte eher gering sein (vgl. Hugo von Montfort, *Das poetische Werk* [wie Anm. 1], S. 132); möglicherweise fehlen nur drei Verse der letzten Strophe (eine Schlussformel für den Text), auf die – so meine Vermutung – vom Schreiber kurzerhand verzichtet wurde, weil sie auf fol. 34v nicht mehr unterzubringen waren.

6 Hugo von Montfort, *Das poetische Werk* (wie Anm. 1), Text Nr. 25, V. 1–3.

Während in der „Karnerrede“ die gesamte Szene schon unmittelbar nach der Schilderung der Eingangssituation ins Metaphysische kippt und ausdrücklich als passiv erfahrenes Traumgesicht bezeichnet wird (V. 201), erlebt Hugo die „Paradiesrede“ gewissermaßen in einem Bewusstseinszustand von gesteigerter Wachheit.⁷ Auffallend breit kommt hier als Hinführung zum zentralen Ort der Handlung am Tor der Gralsburg ein Natureingang mitsamt einer stimmungsvollen Waldszenerie zum Einsatz, was die berechnete Frage nach dessen Funktion aufwirft.

Der Natureingang

Landschaftsdarstellungen in der Literatur wie in der bildenden Kunst dienen nicht dem Selbstzweck, sondern wollen einerseits die Kulisse für die erzählte Handlung schaffen und andererseits bei den Rezipient/innen eine bestimmte Stimmung bzw. Erwartungshaltung stimulieren. Götz Pochat hat dafür in der Kunstgeschichte den Begriff ‚sympathetische Landschaft‘ oder Bedeutungslandschaft geprägt.⁸ Begegnungen mit überirdischen Phänomenen werden in der Literatur oft in einer mystischen, ja sogar schaurigen Umgebung verortet, etwa wenn der Dichter Dante in der „Divina Commedia“ (frühes 14. Jahrhundert) unvermutet an die Pforte der Unterwelt gelangt, nachdem er sich auf einer Wanderung durch einen finsternen, unheimlichen Wald (*selva oscura*) verirrt hat und umzingelt von wilden Tieren rettungslos verloren wähnt, bevor sich der antike Dichter Vergil seiner annimmt und ihn durch ein verchristlichtes Jenseits, bestehend aus Hölle, Fegefeuer und Himmel, geleitet.

Hugos Waldspaziergang führt den Ich-Erzähler zunächst in eine idyllische Landschaft nach dem Muster eines traditionellen *Locus amoenus* – eine topisch gebundene, aus Schemata und Klischees zusammengesetzte stilisierte Ideallandschaft, wie sie mittelalterliche Dichter laut Ernst Robert Curtius aus dem Rhetorikunterricht kannten. Eine solche Naturschilderung habe weder mit der Realität noch mit einem Naturgefühl zu tun,⁹ wenn auch die immer neue Kombination der Einzel-elemente aus dem traditionellen Motivrepertoire eine schier unendliche Fülle von „feinen, lieblichen, zierlichen, geistreichen Variationen“¹⁰ ermögliche.

7 *ich stünd als in ain tróm,/ mein mút der was verirret* (V. 281f.) bezieht sich lediglich auf die überwältigende Wirkung des Gehörten.

8 Götz Pochat: *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*. Berlin, New York: de Gruyter 1973; vgl. Margit Stadlober: *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*. Wien, Köln, Weimar Böhlau 2006, S. 51–57.

9 Vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl., Tübingen und Basel: Francke 1993, S. 191f.

10 Ernst Robert Curtius: *Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter*. In: *Romanische Forschungen* 56 (1942), S. 219–256, hier S. 256.

Hugos Naturbeschreibung fällt dennoch deutlich detaillierter aus als sonst in der Literatur zu seiner Zeit üblich¹¹ und scheint nicht ganz unbeeinflusst von einem seit dem 12. und 13. Jahrhundert bereits veränderten Naturbild.¹² Die wie mit wenigen Federstrichen rasch hingeworfene Skizze aus der klassischen Motiv-Trias *walt* (V. 2), *brunnen* (V. 4) und *wasen* (V. 5) malt Hugo nämlich mit viel Liebe zum Detail üppig aus: In feinen Beobachtungen fasst er ekphrastisch in Verse, was er beim Betreten des Waldes alles mit den Sinnen wahrnimmt: Unterschiedliche Blatt- und Blütenformen gewinnen Plastizität, wenn er sie sachgetreu als *gezinnt*, *gekrispeliet* und *gebogen* (V. 9f.) beschreibt. Blumen leuchten ihm in allen Farben entgegen. Die Szenerie ist kein Stilleben, sondern reich belebt: In Hugos Wald tummelt sich eine große Artenvielfalt an wilden Tieren (V. 6), von denen für ihn jedoch keine Bedrohung auszugehen scheint. Besonders vom Vogelgesang fühlt sich der Erzähler angezogen. Er beschreibt die Geräuschkulisse als vielstimmigen Gesang der Vögel mit der Kennerschaft eines audiophilen Menschen in der Terminologie mittelalterlicher Tonsatzlehre (V. 15–19).¹³ Das Naturerlebnis gerät nicht zuletzt zu einem olfaktorischen Erlebnis durch den süßen Duft von Wurzeln oder Kräutern (V. 20).

Die intensive multisensorische Naturwahrnehmung, explizit zum Ausdruck gebracht durch die Verben [*ich*] *sach* (V. 6, 22, 30), *hort* (15, 19) und *smacht* (V. 20), ergänzt um die Andeutung einer taktilen Wahrnehmung: *da vand ich brunnen kalt* (V. 4), sowie die Konzentration der gesamten Aufmerksamkeit auf die Natur ([*ich*] *hatt der blumen acht*, V. 34), scheint auf den ersten Blick im Widerspruch zur Ablehnung einer rein sinnlichen Naturwahrnehmung durch manche Kirchenväter, Scholastiker und Gelehrte zu stehen.¹⁴ Doch sozialisiert durch theologische Wahrnehmungs- und Deutungsmuster der Schöpfung, ordnet auch Hugo sein ästhetisches Naturerleben allem Anschein nach dem christlichen Glauben unter. So weckt etwa das Farbenspiel der Blumen im Autor reflexartig Assoziationen zur

11 Wenn Jutta Goheen von „Requisiten des Zeitstils“ spricht und zum Vergleich Muskatplüt und Oswald von Wolkenstein nennt und dadurch suggeriert, die Genannten seien Hugos Vorbilder, berücksichtigt sie offenbar nicht, dass die beiden Dichterkollegen um Jahrzehnte (!) jünger sind, wobei den Montforter vom Wolkensteiner rund 20 Jahre trennen, also Hugos Verse *vor* jenen des meist als ‚origineller‘ bezeichneten Oswald liegen! Vgl. Jutta Goheen: Hugos von Montfort Version vom Paradies auf Erden, eine spätmittelalterliche Interpretation des Gralwunders. In: Carleton Germanic Papers 7 (1979), S. 26–36, hier S. 27 und Anm. 6.

12 Vgl. Elisabeth Brenner: Herbarium in Stein. Die Pflanzenwelt der Grazer Leechkirche. Kumberg: Sublilium Schaffer 2016, S. 58–75, sowie Pochat (wie Anm. 8), bes. Kap. II,2 (Die Landschaft in der mittelalterlichen Literatur).

13 Hugos Affinität zu Vokal- und Instrumentalmusik tritt in seiner Dichtung mehrfach zu Tage, wenn gleich er in seiner ‚Werkbilanz‘ (Text Nr. 31) freimütig bekennt, dass er die Melodien zu seinen zehn mit Noten überlieferten Liedern nicht selbst komponiert bzw. gesetzt habe: *die weÿsen hât gemachen Búrk Mangolt, / únser getrewer knecht* (V. 183–184).

14 Vgl. Pochat (wie Anm. 8), S. 103.

christlich-symbolischen Aussage gemäß der mittelalterlichen Farbenlehre. Auf diese Weise spricht der Wald, die Schöpfung, das ‚Buch der Natur‘ zu ihm – ganz im Sinne des berühmten Ausspruchs Bernhards von Clairvaux: *aliquid amplius invenies in silvis, quam in libris. Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis*.¹⁵

Das Staunen über die Schöpfung und die dadurch gelöste Stimmung lassen den Autor nicht nur den Alltag mit allen Beschwerden und Sorgen, ja selbst Zeit und Raum vergessen, sie sind auch die motivierende Kraft für den Fortgang der Handlung. Wie der Eingangsvers bereits ankündigt, handelt es sich nämlich um keinen zweckfreien Aufenthalt in der Natur. Unser Wanderer ist voll Neugierde, was ihn dort erwartet (*Ich gieng ains morgens auss durch aventewr*, V. 1), jedoch offenbar ohne eine konkrete Vorstellung, was das sein könnte.¹⁶ Er sucht zumindest nicht gezielt nach einem Entrückungserlebnis, sondern lässt sich, in Gedanken vertieft, einfach treiben wie Parzival, der den Gralsbezirk wie zufällig erreicht, als er die Zügel seines Pferdes fallen lässt und so seinen Weg gleichsam in Gottes Hände legt (Parzival, V. 224,21).¹⁷

An der Mauer

Die Szene von Hugos Abweisung vom Tor erinnert an einen weiteren Helden der mittelalterlichen Epik: Indem er auf Geheiß des Wächters die in das Tor eingravierten Zutrittsbedingungen resp. Warnhinweise liest und selbstbewusst befindet, dass er weder eine der sieben Todsünden begangen noch sich einer Verfehlung gegen die zehn Gebote schuldig gemacht hat, also die Bedingungen zur Aufnahme in der Burg erfüllt, macht er sich der Hybris schuldig wie einst Alexander der Große auf seinem Eroberungszug, der gar die Hand nach dem irdischen Paradies ausstreckt. In Umdeutung seines 326 v. Chr. ergebnislos abgebrochenen Indienfeldzugs durch das christliche Abendland wird ihm allerdings an der Mauer des Paradieses Einhalt geboten. Der Pförtner reicht ihm als Symbol der demütigen Selbsterkenntnis einen Stein, anhand dessen sich der Held seiner Hybris bewusst wird und sein Leben (im christlichen Sinn) ändert.¹⁸ So muss auch Hugo einsehen: Um sich das ewige Leben

15 Bernardus Claraevallensis Abbas: Epist. CVI. ad magistrum Henricum Murdach, in: PL 182, 242B.

16 Das mhd. Wort *aventure* von lat. *adventurum* („das, was kommen wird“) meint in erster Linie ein unerwartetes Erlebnis, das einem bestimmt ist, in der höfischen Epik häufig eine Bewährungsprobe.

17 Vgl. Matthias Däumer: Gralsburg, Gralsbezirk. In: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Hrsg. von Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg. Berlin und Boston: De Gruyter 2018 [Online-Ressource], S. 209–224, hier S. 213.

18 Der Alexanderstoff liegt in mehreren mittelalterlichen Bearbeitungen vor; zur Episode an der Paradiesmauer vgl. z. B. Ulrich von Eschenbach [= Etzenbach]: Alexander. Hrsg. von Wendelin Toischer. Tübingen: Litterarischer Verein 1888. (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 183.) V. 25381–25440.

zu verdienen, genügt es nicht, das Böse zeitlebens gemieden zu haben, dazu bedarf es darüber hinaus der vollkommenen Hinwendung zu Gott und unablässiger Bemühungen um das Gute. Die Abweisung bedeutet also zugleich die Chance zur Umkehr und Vervollkommnung.

Die Gralsburg

Eine Mauer symbolisiert in der mittelalterlichen Dichtung oft die Grenze zu einem mystischen Raum, womöglich stellt sie im gegenständlichen Fall sogar die Schwelle zum Jenseits dar, an der im Augenblick des Todes durch das Individual- oder Partikulargericht eine erste Trennung der Guten und der Sünder stattfindet; darauf scheint die Androhung von Höllenstrafen in der Torinschrift hinzudeuten (V. 85–124 und 137–152). Demnach müsste es sich bei der Burg um das ‚irdische Paradies‘ handeln, um den Aufenthaltsort der Verstorbenen, die sich im Partikulargericht bereits für das ewige Leben nach dem Jüngsten Gericht qualifiziert haben;¹⁹ dann wäre nicht auszuschließen, dass seine verstorbene Gemahlin sich in der Burg aufhält, der der männliche Auskunftgeber einen untadeligen Lebenswandel bescheinigt.²⁰ Das hält Hugo in seiner Erzählung jedoch vielleicht bewusst in Schwebe, wenn er die Burg als Gralsburg beschreibt und als Symbol für das Himmelreich bezeichnet (*die vest ist ain figur des himelreich*, V. 613).²¹ Die Schilderung trägt jedenfalls unverkennbare Züge des Gralstempels in Albrechts „Jüngerem Titurel“ (ca. 1260–1273), welches Werk Hugo in einem früheren Text gleichsam als Krone der gesamten mittelalterlichen Dichtung gepriesen hat:

*Ich hân ein búch gelesen,
aller tewtsch ein blúm
[...], genant ‚Títterel‘,
ist es sunder rúm.*²²

Im ersten Abschnitt des Hauptteils seines „Titurel“-Epos berichtet Albrecht im Kontext von Geschichte und Genealogie des Gralsgeschlechts, wie der auserwählte Titurel im Land *Salvaterre* im fernöstlichen Reich des Priesterkönigs Johannes mitten im wundersamen Wald *Foreist Salvasch* voller Tiere, Pflanzen und Edelsteine

19 Vgl. Monika Unzeitig: Irdisches Paradies. In: Literarische Orte (wie Anm. 17), S. 331–340.

20 Auf dem Brucker Literaturpfad wird dieses Deutungsangebot favorisiert, um Hugos Sehnsucht nach der Wiedervereinigung mit seiner geliebten Clementia zu motivieren.

21 Zur Anagogisierung der Gralstempels vgl. Volker Mertens: Der deutsche Artusroman. Stuttgart: Reclam 1998. (= RUB. 17609. Literaturstudium) S. 281.

22 Hugo von Montfort, Das poetische Werk (wie Anm. 1), Text Nr. 15, Str. XLII.

auf dem Berg *Munt Salvasch* die gleichnamige Gralsburg errichtet habe.²³ Dorthin, in den unmittelbar an das ‚irdische Paradies‘ angrenzenden Gralsbezirk, sei später Parzival (als Lebender) mitsamt der Gralsgesellschaft entrückt worden, nachdem ihm die Herrschaft über den Gral übertragen worden sei (Jüng. T., Str. 297–302 und 318).²⁴ Im „Jüngerem Titurel“ wird die Gralsgemeinschaft nur ganz allgemein durch eine Art von monastischer Lebensform charakterisiert (Str. 435). Ausführlicher beschreibt die Gralsjungfrau in der „Paradiesrede“ den Aufenthalt der (ausschließlich aus dem Ritterstand stammenden) Gralsgesellschaft (V. 165–166: *hie inn sind fürsten und edel herren / und dartzú werde ritterschafft*) als Flucht vor der Welt (V. 181) bzw. als Auszeichnung für tugendhaftes Leben durch die göttliche Gnade (V. 211–215). Hier widmen sich die Bewohnerinnen und Bewohner der Gralsburg ganz dem Gottesdienst (V. 183), sie *mugent [...] nicht sterben* (V. 218), besitzen *ewigs leben* (V. 265) und sind in diesem geschützten Raum vor Sünden gefeit (V. 273). Das Bild der Gralsgesellschaft als Laienorden lässt sich mühelos an die vorreformatorische Strömung der „Gnaden- und Barmherzigkeitstheologie“²⁵ anknüpfen, die in Wien zugleich mit der Einrichtung der theologischen Fakultät 1384 Fuß fasste und sich mit ihren Traktaten in erster Linie an gebildete laikale Schichten wandte mit dem Ziel, diese zur Selbstpastoration zu ermächtigen und zum Laienapostolat zu ermuntern. Es ist gut denkbar, dass Graf Hugo im Zuge seiner politischen Aufgaben für den Habsburger Hof in Kontakt mit der Idee dieser Strömung gekommen ist, die sich im 15. Jahrhundert in der Frömmigkeitsbewegung nach dem Programm von Johannes Gerson (1363–1429)²⁶ noch weitaus mächtiger entfalten sollte.

Die Beschreibung des Gralstempels im „Jüngerem Titurel“ (Str. 329–439) gilt als die „wohl komplexeste Architekturbeschreibung des Mittelalters“²⁷. Der Verfasser entwickelt sie aus dem Vorbild des ‚himmlischen Jerusalem‘ in der Apokalypse des Johannes (Offb. 21,9–22,5), indem er den auch in zahlreichen bildlichen

23 Vgl. Däumer (wie Anm. 17), bes. S. 214. Der Text der Beschreibung des Gralstempels (Str. 329–439) findet sich in: Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel. Band I (Strophe 1–1957). Nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hrsg. von Werner Wolf. Berlin: Akademie-Verlag 1955. (= DTM. 45.) Eine kommentierte Übersetzung dieses Abschnitts bietet Steffen Brokmann: Die Beschreibung des Gralstempels in Albrechts „Jüngerem Titurel“. Diss. Bochum 1999 [online unter <https://d-nb.info/978070062/34>], S. 54–90.

24 Parzivals Entrückung in den Gralsbezirk erwähnt Hugo von Montfort ebenfalls in Text Nr. 15, Str. XXVIII–XXX. Jedoch ist auszuschließen, dass mit dem männlichen Auskunftgeber am Tor der Gralsburg Parzival gemeint sei, wie Goheen (wie Anm. 11), S. 30 u. ö. vermutet, und zwar aus dem einfachen Grund, dass Hugo in diesem Fall auf eine explizite Namensnennung des von ihm geschätzten Helden *Barcifal* gewiss nicht verzichtet hätte.

25 Vgl. Berndt Hamm: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Hrsg. von Reinhold Friedrich und Wolfgang Simon. Tübingen: Mohr Siebeck 2011 (= Spätmittelalter, Humanismus, Reformation. 54.), S. 385.

26 Vgl. ebd., S. 116.

27 Däumer (wie Anm. 17), S. 215.

Darstellungen überlieferten Grundtypus zur Utopie einer gotischen ‚Kathedrale der Superlative‘ ausbaut: Sein Gralstempel besteht aus einem (achteckigen) Rundbau mit 72 Chören, ist ausschließlich aus rotem Gold und Edelsteinen erbaut, über und über mit bauplastischem Schmuck ausgestattet und mit raffinierten Mechanismen in der Art eines *Perpetuum mobile* bewegt. Alle Materialien und Ausstattungsdetails sind der Schöpfung entlehnt und versuchen die Natur nicht nur perfekt nachzuahmen, sondern zur Ehre Gottes sogar zu übertreffen. So ist etwa das Gewölbe mit Saphiren besetzt, die darin eingelassenen Karfunkelsteine strahlen heller als die Sonne, die Säulen und Bögen sind üppig mit detailgetreuem Blüten- und Blattwerk aus Gold und Edelsteinen berankt, welches beweglich ist und zart erklingt, wenn ein Lufthauch durch den Raum zieht. Die Orgel über dem Westchor wird in Gestalt eines Baumes imaginiert, in dessen Geäst unzählige Vögel sitzen und mit Hilfe der von Blasbälgen zugeführten Luft die unterschiedlichsten Klänge hervorbringen, und unter dem kristallinen Fußboden werden Tiere und Fische mittels komplizierter Mechanik bewegt, sodass sie wie lebendig wirken.

Hugos Schilderung der Gralsburg nimmt sich dagegen geradezu schlicht aus, was sich dadurch erklärt, dass ihm lediglich der Blick von außen gestattet ist. Zudem wird er durch das gleißend helle Licht der Karfunkelsteine geblendet, welches durch das Tor nach draußen dringt, sodass er während der religiösen Belehrungen keine Details zu erkennen vermag. Es ist also der Sachlogik seiner Erzählung geschuldet, dass Hugo die Gralsburg von seiner Position aus nicht ähnlich breit schildert wie sein literarisches Vorbild. Doch es fällt auf, dass die von Albrecht in seiner artistizierten Architekturfantasie imaginierte vollkommene Verschmelzung von Natur und Kultur bei Hugo wieder aufgelöst erscheint, indem dieser die Dinge der Schöpfung in ihrer natürlichen Umgebung gemäß ihrem Eigenwert würdigt. Wenn also Hugo für seine Naturschilderung Anregungen aus Albrechts Dichtung übernommen hat (wofür an mehreren Stellen auffallende motivliche Übereinstimmungen sprechen)²⁸, dann in Form einer Rückprojektion der natürlichen Dinge in ihren angestammten Herkunftsraum, die Natur.

Der Wald als Kunstraum

Eine ähnliche Rückprojektion eines durch Menschenhand gestalteten Kunstwerks in die von Gott geschaffene Natur hat 1999 das Künstlerduo Anne und Peter Knoll vorgenommen. Inspiriert durch den himmelwärts gerichteten Blick entlang der hoch aufragenden schlanken Stämme in einem Nadelwald bis in die optisch wie

28 So weist z. B. die Beschreibung der vielgestaltigen, bunten Blumenpracht in Hugos Text (V. 9–14, 21–23, 29–31) Ähnlichkeiten mit Jüng. T., Str. 400–401 auf, die musikologisch anmutende Schilderung des Vogelgesangs (V. 15–19) mit Jüng. T., Str. 393 und 413, wo übrigens der Widerhall der liturgischen Musik im Gralstempel mit der Akustik des Waldes verglichen wird: *der wider galm in hellem done süze/ gelicher wis dem walde, der wider git im meien voglin grûze.*

gotische Spitzbögen zusammenwachsenden Wipfel entstand auf der Hebalm auf der steirisch-kärntnerischen Grenze der „Dom des Waldes“ als Kunstinstallation, von ihnen selbst als LandArt bzw. als Ökotektur bezeichnet. Einen Gedanken aus Peter Roseggers „Schriften des Waldschulmeisters“ (1875) und aus Jahrgang III der von ihm begründeten Zeitschrift „Heimgarten“ (1879) aufgreifend, haben die beiden den Grundriss des Mailänder Doms in einen Wald projiziert.²⁹ Die rund 500 m langen Konturen des Bauwerks sind mit Hilfe von Lärchenholzstegen markiert, die dritte Dimension ist lediglich durch Andeutung der fünf Tore des Mailänder Doms in Originalgröße (7 bis 10 m hoch mit einer kleinen Holzpforte zum Öffnen) in einfacher Lärchenholzkonstruktion realisiert. „Die Bäume ersetzen die gotischen Säulen. Der offene Himmel bildet das Gewölbe. Ein großer Gneis-Felsblock auf dem höchsten Punkt bildet das Zentrum im Dom des Waldes.“³⁰

Eine ähnliche Raumempfindung könnte im Montforter bei seinem spirituellen Ausflug in die Natur eine Assoziation zu einer (ihm als Kind der Gotik wohlvertrauten) mittelalterlichen Kathedrale evoziert haben.³¹ Die in seinem Text durchwanderten Räume lassen sich nämlich analog zur Gliederung eines Kirchenraumes interpretieren: Hugo betritt als Laie den Naturraum wie das Kirchenschiff und strebt dem Altarraum zu, entlang reich illustrierter Wände und Säulen, deren Bildschmuck als eine Art Laienbibel von ihm selbst ‚gelesen‘ werden kann, weil er mit der Symbolsprache der mittelalterlichen Ikonografie vertraut ist. Vor dem Altarraum gebietet ihm der Lettner Einhalt. Der Zugang zum Sanktuarium ist einzig Auserwählten vorbehalten, die für den Gottesdienst qualifiziert sind.³² Zu ihren Aufgaben gehört es des Weiteren, den Laien vom Lettner aus das Wort Gottes zu verkünden und auszulegen sowie seelsorglichen Rat zu erteilen. Wie eine Predigt erfolgen die Offenbarungen in Hugos Text durch die Auskunftspersonen rein verbal und erzeugen in den Köpfen der Zuhörerschaft prächtige Bilder vom himmlischen Paradies. So betrachtet, könnte man diese autodiegetische ‚Mauerschau‘ im weitesten Sinn als Ikonostase bezeichnen.

29 Nachzulesen in der Anthologie Peter Rosegger: Texte über die Natur. Achtet auf Grün! Ein Lesebuch. Hrsg. von Walter Zitzenbacher. Graz, Stuttgart: Stocker 1989, S. 7–13 und 30–39.

30 Auszug aus einer unveröffentlichten Dokumentation der beiden Künstler; weitere Informationen über das Kunstprojekt zwischen Kultur und Natur auf <http://www.anne-peter-knoll.com/>.

31 Die Vorstellung, dass die Kunst der Gotik durch die Natur zu ihren architektonischen Glanzleistungen inspiriert worden sei, wie man in der Romantik meinte, ist durch die Kunstgeschichtsforschung zwar mittlerweile widerlegt worden; das schließt aber nicht aus, dass auf einer emotionalen Ebene das Raumgefühl im Wald an die scheinbar schwerelosen, himmelstrebenden Wunderwerke der gotischen Baukunst mit ihren gläsernen Wänden denken lässt.

32 In diesem Bild würde das auf die Priesterschaft zutreffen, deren exklusiver Status auf den kirchlichen Weihen beruht. Hugo von Montfort weiß sehr wohl, dass die Geistlichkeit nicht immer dem Ideal eines untadeligen Lebenswandels gerecht wird – das zeigen manch kleruskritische Äußerungen in seiner Dichtung.

In dieser Vorstellung einer literarisierten Kathedrale rücken die beiden Paradiesräume, die in der Erzählung erfahren werden, eng zusammen: der idyllische Wald als eine Art irdisches Paradies (vergleichbar dem ‚Garten Eden‘, dem verlorenen Paradies der Vergangenheit), das dem Lebensraum der Menschen näher liegt und für diese gleichsam jederzeit frei erreichbar ist, und jener nicht eindeutig definierte, nur für Auserwählte zugängliche metaphysische Paradiesraum in Gestalt der Gralsburg, der auf das himmlische Jerusalem, das verheißene Paradies der ewigen Seligkeit hinweist. Obwohl dieser Sehnsuchtsort durch die Mauer hermetisch von der säkularen Welt abgegrenzt ist, scheint er wenigstens geistig durchlässig bzw. lässt er sich durch mystische Versenkung erschließen; der Wald jedoch und die Natur werden damit zum Durchgangsraum ins metaphysische Paradies. Hugo zeigt mit seiner Erzählung den Weg auf, wie gläubige Christen in den Genuss der göttlichen Erleuchtung und damit gleichsam zur Selbsterlösung gelangen können, und er wirkt dabei höchst glaubwürdig und überzeugend, indem er mit größter Offenheit sein Innerstes preisgibt und sich mit seinem persönlichen Schicksal für seine Glaubensbrüder und -schwestern zum Exempel eines erlösungsbedürftigen und gottsuchenden Menschen macht. Die frohe Botschaft, die Hugo seiner Zuhörerschaft übermittelt, ist, dass beide Paradiese höchstens einen Waldspaziergang entfernt liegen.

Das Naturempfinden Hugos von Montfort

Dass der gebildete mittelalterliche Mensch in Naturwahrnehmung und Geschmack einerseits – bewusst oder unbewusst – unter dem Einfluss der literarischen Technik und Stillehre der Antike stand, andererseits als gläubiger Christ zur allegorischen Betrachtungsweise der patristischen Literatur angeleitet wurde, steht außer Zweifel. Dennoch ist für alle Epochen so etwas wie ein natürliches Empfinden der Natur und mit zunehmender Individuation im Spätmittelalter eine gewisse Eigenständigkeit des vom christlichen Glauben geprägten Gefühlslebens des Individuums anzunehmen.³³ So ist auch Hugo ungeachtet mancher literarischer Schematismen ein gewisses Maß an persönlicher Emotionalität zuzugestehen, die der Spiritualität in seinen Texten zu einem authentischen Ausdruck verhilft.

Wie Eremiten und Mystiker/innen schon seit jeher den Wald mitunter als Rückzugsort aus der Welt benützt haben,³⁴ um sich in der Einsamkeit ganz der Gottessuche zu widmen, so stimuliert der ästhetische Genuss der Natur auch die Spiritualität

33 Vgl. Pochat (wie Anm. 8), S. 118.

34 Der Zufluchtsort für (frei- oder unfreiwillige) Weltflüchtige ist einer der drei wichtigsten Funktionstypen des Waldes in der mittelalterlichen Literatur. Vgl. Anna-Lena Liebermann: Wald, Lichtung, Rodung, Baum. In: Literarische Orte (wie Anm. 17), S. 547–561, hier S. 548.

unseres Wanderers, öffnet Sinne und Herz, regt ihn zur Introspektion an und führt ihn schließlich zur Selbsterkenntnis. Dass die Fortbewegung auf den eigenen Beinen dabei eine wichtige Rolle spielt, erfahren Menschen heutzutage wieder verstärkt, wenn sie sich auf Pilgerschaft begeben. Auch dem Wald kommt dabei eine wichtige Funktion zu: Die Interaktion mit der Natur löst ökopsychosomatische Effekte aus, die durch verschiedene Naturtherapien – Stichwort Waldmedizin – genutzt werden, um Stresszustände sowie durch Umweltbelastungen bedingte psychovegetative Beschwerden zu heilen. Auch die Selbstfindung und Re-Integration von aus der Balance geratenen Individuen ist ein wichtiges Thema für waldtherapeutische Ansätze. Die positiven Wirkungen des einzigartigen Mikroklimas, vor allem der in der Waldluft enthaltenen Terpene, auf Organismus und Psyche lassen sich mit modernen Messgeräten objektiv nachweisen – existiert hat dieses Phänomen freilich seit jeher, daher konnte auch schon Hugo von seinem ‚Waldbad‘ profitieren. So wird der Wald für ihn zu einem mystischen „Schauplatz für ein inneres Erleben“³⁵ und zu einem Ort der Gotteserkenntnis. Dieses für sein Publikum in poetischer Form zur Darstellung zu bringen, mag das vordergründige Anliegen seiner Erzählung sein. Zugleich offenbart Hugo eine tiefe persönliche Erfahrung, wie er im ‚Kraftfeld des Waldes‘ (Selbst-)Hilfe für seine seelische und moralische Heilungsbedürftigkeit finden durfte.

Resümee

Wie in allen seinen Texten erweist sich Hugo von Montfort auch in seiner „Paradiesrede“ als Dichter mit menschlichem Tiefgang, der – typisch für einen spätmittelalterlichen Menschen aus der Zeit nach der großen Pestwelle – um sein eigenes Seelenheil und das seiner Mitmenschen besorgt ist. Dank seiner Belesenheit und Bibelkenntnisse hat er – der *Poeta doctus*, als den er sich in seinem Heidelberger Prachtkodex in einer figürlichen Initiale darstellen ließ –,³⁶ durch kreative Neuaneignung von Motiven und Topoi der Literatur in durchaus gelungener Komposition etwas Neues auf der Höhe seiner Zeit geschaffen: Seine doppelt codierte Vorstellung der Gralsburg als Zwischenwelt zwischen einem irdisch zu denkenden und dem überirdischen Paradies bzw. als Schwelle zwischen Leben und Tod, an der der Mensch sich für sein Leben zu verantworten hat, ist mehr als eine Vision: Sie stellt eine Art Transzendierung eines in seiner menschlichen Unvollkommenheit verstrickten Individuums dar, dem in einem gnadenhaften Akt der Erleuchtung Läuterung und Erlösungsgewissheit zuteilwerden.

35 Vgl. Stadlober (wie Anm. 8), S. 112f.

36 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 329 (wie Anm. 2), fol. 20r.

Als Dichter des Übergangs vom Mittelalter in die Neuzeit verbindet Hugo zwei Gedankenwelten: tiefe Religiosität und adliges Standesbewusstsein einerseits, während andererseits sein Hang zur Reflexion existenzieller Fragen des Menschseins bereits in Richtung des humanistischen Ideals des philosophierenden Laien weist. Das Besondere an seiner Erzählung ist jedoch, dass er sie auf seine eigene Person bezieht und auf diese Weise auch sehr intime autobiografische Momente preisgibt. Diese aufrichtige Bekenntnishaftigkeit verleiht seiner Botschaft, in der ein nur scheinbar belangloser Waldspaziergang zu einer bemerkenswerten ‚Ikonostase‘ und Selbstreflexion des Autors führt, höchste Authentizität und Überzeugungskraft und vermag das Publikum bis in die Gegenwart zu beeindrucken.