

WODAN

GREIFSWALDER BEITRÄGE ZUM MITTELALTER

ETUDES MEDIEVALES DE GREIFSWALD

Ed. par

Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok

Vol. 52

Serie 3

TAGUNGSBÄNDE UND SAMMELSCHRIFTEN

ACTES DE COLLOQUES ET OUVRAGES COLLECTIFS

Vol. 30

WALTHER VON DER VOGELWEIDE

Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales

de l'Université de Picardie Jules Verne

15 et 16 Janvier 1995

Reineke-Verlag

Greifswald

1995

Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 39

Serie WODAN Band 52

**In Zusammenarbeit mit dem Centre d'Etudes Médiévales de
l'Université de Picardie Amiens**

**Alle Rechte vorbehalten, auch die des Nachdruckes von Auszügen, der
fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung**

Reineke-Verlag Greifswald

ISBN 3-89492-055-6

DER HOF, DIE LIEBE, DIE DAME UND IHR SÄNGER
Überlegungen zur Thematik und Pragmatik des Minnesangs am
Beispiel von Liedern Walthers von der Vogelweide

Volker MERTENS (Freie Universität – Berlin)

Ein Ritter in weißem Hemd auf weißem Pferd reitet in der Winterkälte durch den einsamen Wald und singt süße Minnelieder für seine Freundin mit leiser und ungekünstelter Stimme – so erzählt Ginover ihrem Mann und verspricht, den weißen Ritter dafür zu lohnen. Als sie sich dann aber zwischen Gasozein (so heißt der Minnesänger) und ihrem Mann entscheiden soll, will sie bei Artus bleiben. Es kommt dann noch fast zu einer Vergewaltigung der Königin durch Gasozein, sie wird aber durch Gawein davor bewahrt. Diese Geschichte erzählt Heinrich von dem Türlin in der 'Crône' v. 3399ff. und 10187ff.¹, und sie stimmt ganz und gar nicht mit dem überein, was die Minnesang-Forschung für dessen "Sitz im Leben" herausgearbeitet hat: es geht hier weder um "höfisches Zeremonialhandeln"² noch um "gesellschaftliche Sinnangebote"³, sondern um ein telepathisch-narzißtisches Werbungsritual, das sein erotisches Ziel aber letztlich nicht erreicht.

Heinrich hat hier ein literarisches Spiel getrieben, eine fiktive Situation der Lyrik episiert und sicher keine Aussage über das soziale Funktionieren von Minnesang machen wollen. Vergleichbares (Wörtlich-Nehmen von Lied-Anlässen und -Wirkungen) finden wir, außer im höfischen Roman, in anderen Gattungen: im Maere (Stricker: 'Die Minnesänger') und sogar in der Lyrik selbst, wo bei Gedrut/Geltar ein Herr sich Gedanken macht, ob sein *kneht*, der Minnelieder singt, vielleicht seine eigene Frau meint (Lied I). Literarische Fiktion beim Wort genommen ist in den zitierten Fällen eine geläufige Technik, um Komik zu erzeugen, wobei hier diese Wirkung doch nur dann eintritt, wenn z.B. die Werbungssituation als im Minnelied präsent empfunden, sie weder als Allegorie für den Bewußtseinsstand einer Aufsteigerschicht (oder gar als sinnentleertes Instrument zur Machtstabilisierung der Feudalherren) verstanden wird,⁴ noch als gesellschaftliches Verhaltens-"Programm", das

1 Hg. von G.H.F. Scholl, (StLV 27), Stuttgart 1852.

2 E. Kleinschmidt, *Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln*, in: Archiv f. Kulturgesch. 88 (1976), S. 35-76.

3 Th. Nolte, *Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung*, Stuttgart 1991, benutzt in Bezug auf Walther dieses Fahnenwort der literatursoziologischen Interpretation (S. 278).

4 Zum ersteren z.B. G. Kaiser, *Minnesang – Ritterideal – Ministerialität*, in: *Adelsherrschaft und Literatur*, hg. H. Wenzel (Beitr. z. älteren deutschen Literaturgeschichte 6), Bern 1980, S. 160-184; zum zweiten z.B. R. Bräuer, *Literatursoziologische Probleme der Minnelyrik*, in: *Wiss. Zs. d. Wilhelm-Pieck-Universität Rostock, Ges. u. sprachwiss. Reihe 27 (1978)*, S. 85-88.

durch den Mitvollzug des Liebesliedes durch das Publikum in der Aufführung eingeübt wird.⁵

Ich nehme zwei jüngere Arbeiten zum Minnesang, die sich mit eben diesen Problemen auseinandersetzen, zum Anlaß, die Frage nach Thematik und Pragmatik der mittelhochdeutschen Lyrik zunächst grundsätzlich zu diskutieren und sie dann an drei Liedern Walthers von der Vogelweide (118,24; 53,25; 74,20) als interpretatorisches Instrument zu benutzen.

Als Thema des Minnesangs habe inhaltlich die Geschlechterliebe zu gelten, behauptet Eva Willms⁶ mit einer Vielzahl von Belegen und einer pointierten Lesart derselben, Rüdiger Schnell⁷ stellt mit einer Fülle von differenziert aufbereitetem Material aus romanischen und deutschen Quellen die Konstituenten der mittelalterlichen höfischen Liebeskonzeption in ihrem dauernden Aggregatzustand der Diskussion dar. Während Willms eine letztlich erotisch-sexuelle Zielsetzung des Minnesangs herausarbeitet, sieht Schnell seinen Sinn in der literarischen Diskussion (S. 277), die letztlich ein Denken von den "Innennormen" des Menschen her initiiert und "Ethisierung, Sublimierung und Verfeinerung" von erotischen Beziehungen unmittelbar fördert, mittelbar auch "gewaltfreie Umgangsformen" einübt (S. 301). Ich werde mich auf so weitgehende sozialpsychologische Konsequenzen nicht einlassen, so ansprechend (und aktuell) diese historische Möglichkeit auch scheint, wohl aber sein Stichwort aufgreifen, daß der höfische Diskurs die eigentliche Erscheinungsform der höfischen Liebe ist (vgl. Schnells Titelformulierung) und kein festes Programm verkündet wird, sondern – weitergehend formuliert – nur Felder abgesteckt werden, auf denen sich die Diskussion vollzieht, wie Schnell im zweiten Teil seines Aufsatzes mit der Darstellung von verschiedenen Antagonismen vorführt.

Zur Pragmatik des Minnesangs haben sich jüngst Jan-Dirk Müller⁸ und Peter Strohschneider⁹ geäußert. Während Müller von Rainer Warnings

5 Jan-Dirk Müller *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik, in: IASL 19 (1994), S. 1–21, hier S. 7.

6 Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts (MTU 94), München/Zürich 1990. – Frühere Kritik an zu stark soziologischen Konzepten: G. Hahn, Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang: Einige Beobachtungen am Text, in: *Medium Aevum* deutsch, Fs. K. Ruh zum 65. Geb., Tübingen 1979, S. 121–138. – U. Liebertz-Grün, Zur Soziologie des amour courtois. Umriss der Forschung (Euphorion Beiheft 10), Heidelberg 1977. – I. Kasten [Ann. 12], S. 286ff.

7 Die "höfische Liebe" als "höfischer" Diskurs über die Liebe, in: Curialitas, hg. von J. Fleckenstein, Göttingen 1990, S. 231–301.

8 s. [Ann. 5]

9 Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung, in: *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis*, hg. von J. Janota, Tübingen 1993, S. 56–71. – Zum Problem auch G. Hahn, *dā keiser spil*. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs, in: *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur*, hg. G. Hahn/H. Ragotzky, Stuttgart 1992, S. 86–107. – D. Hirschberg, *wan ich dur*

Ansatz¹⁰ ausgehend (der seinerseits Hugo Kuhn fortführt¹¹) eine "doppelte Rollenhaftigkeit" des lyrischen Ichs unterscheidet, nämlich ein "Sprecher-Ich" und ein "Sänger-Ich" (dazu unten) und für letzteres eine andere Form von Fiktionalität (potentiell größere Realitätsnähe) ansetzt, kritisiert Strohschneider das Operieren mit dem kommunikativ-sozialen Konstrukt "Aufführungspraxis": die "Reflexion auf den Aufführungsprozeß ... führt keine Ebene ein, von welcher her sich die Konkurrenzen alternativer Textinterpretation entscheiden ließen – sondern nur eine Ebene, welche diese Konkurrenz vervielfältigen könnte" (S. 70). Er betont den hypothetischen Charakter der postulierten Aufführungssituationen, die aus Textindizien erschlossen werden und die im Lied gegebenen Offenheiten nur momentan vereindeutigen, sie grundsätzlich durch die Möglichkeit verschiedener "Aufführungspraktiken" jedoch bewahren und , so wäre zu ergänzen, sie auch im selben Vortrag infolge einer vorhersehbaren Inhomogenität des Publikums (unterschiedliche Bildung, literarische Erfahrung usw.) intentional besitzen können. Ich erweitere und modifiziere Müllers Ansatz durch die Einwände von Strohschneider und verstehe die angekündigte Interpretation als exemplarisch sowohl zur Thematik wie zur Pragmatik zunächst von Walthers Liebeslyrik, aber auch des "klassischen" Minnesangs generell.

Walthers Lyrik ist für diese Untersuchung besonders geeignet, weil er Minnesänger und Spruchdichter ist und sein Minnesang als in besonderem Maße von seiner Berufsdichtersituation geprägt verstanden wurde¹²: damit scheint sowohl seine Spannweite des Liebesdiskurses in seinen Liedern weiter, wie auch eine Rollenpluralität stärker präsent zu sein als bei den Nur-Minnesängern.¹³

Ich beginne mit dem Phänomen der gespaltenen Kommunikationssituation: in eine rein textbezogene und eine in der

sanc bin ze der welte geborn. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum, ebenda, S. 108–132.

- 10 Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven, Gedenkschrift H. Kuhn*, Stuttgart 1979, S. 120–159; dazu auch C. Händl, *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide (GAG 467)*, Göttingen 1987, S. 19ff. – J. Knape, *Rolle und Lyrisches Ich bei Walther*, in: H.-D. Mück (Hg.), *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, Stuttgart 1989, S. 171–190; zur Problematisierung der Übernahme des Terminus "Lyrisches Ich" vgl. Müller [Anm. 5], S. 6.
- 11 H. Kuhn, *Minnesang als Aufführungsform (1968)*, jetzt in: H.K., *Text und Theorie (Kleine Schriften Bd. 2)*, Stuttgart 1969, S. 182–190, 364–366.
- 12 G. Hahn, *Walther von der Vogelweide oder Ein Spruchdichter macht Minnesang*, in: *Romantik und Moderne, Fs. Helmut Motekat*, hg. E. Huber-Thorna/Gh. Adler, Frankfurt a.M./Bern/New York 1986, S. 197–212. – I. Kasten, *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert (GRM Beiheft 5)*, Heidelberg 1986, S. 343–359; *Walther von der Vogelweide: spilman und Minnesänger*; – Th. Nolte [Anm. 3] *passim*.
- 13 A. Mundhenk, *Walthers Selbstbewußtsein*, in: *DVjS 37 (1963)*, S. 406–438, jetzt in: A.M., *Walthers Zuhörer und andere Beiträge zur Dichtung der Stauferzeit, Würzburg 1993*, S. 39–72;

Aufführung aktualisierte. Ich modifiziere der Deutlichkeit halber die Terminologie und spreche – eine Kategorie von Paul Zumthor¹⁴ aufgreifend – vom Performanz-Ich und vom Text-Ich. Das Performanz-Ich ist von der äußeren Aufführungssituation her bestimmt, das Text-Ich hingegen intern definiert. Beide Ichs stehen in Spannung zum Autor¹⁵, wobei seine Nähe zum Performanz-Ich dann größer ist, wenn er selbst als Sänger seiner eigenen Lieder auftritt. Die soziale Eingebundenheit ist für den Autor am stärksten, das Performanz-Ich unterliegt eigenen Konventionen und hat weitgehende Lizenzen im Vergleich zur sozialen Realität, am freiesten ist das Text-Ich. Ein Beispiel aus Walthers Minnesang soll das verdeutlichen: der männliche Autor verfaßt das 'Lindenlied' (39,11), in dem eine Frau spricht, das Text-Ich ist uneingeschränkt weiblich. Das Performanz-Ich jedoch ist, wenn der Autor selbst sein Lied singt, eben wegen der biologisch-sozialen Nähe zum Autor nur eingeschränkt weiblich: durch Stimmlage, Gestik, vielleicht auch bestimmte Symbole wird eine als inszeniert wahrgenommene Weiblichkeit vorgeführt, die das Verständnis des Liedes als Rollenlied vorgibt.¹⁶ Das bedeutet nicht, daß nicht männliche Wunschvorstellungen in dieses weibliche Ich projiziert würden, eher ist das Gegenteil der Fall.¹⁷ Das Performanz-Ich hatte anscheinend nicht die Genus-Restriktion (die es heute hat: ein Mann, der eine Frau darstellt ist komisch oder "verrucht"), bei anderen Diskrepanzen zum Autor (Alter, Stand, lebensgeschichtlich bedeutende Situationen wie z.B. Kreuzfahrt)¹⁸ sind wir auf Vermutungen angewiesen, wahrscheinlich haben sich die Konventionen im Lauf der Geschichte des Minnesangs auch im Sinn einer stärkeren Autonomie der Performanz geändert, so daß z.B. das Kreuz auf dem Gewand des Sängers nicht mehr bedeutete, daß der Autor es im wirklichen Leben genommen

14 Einführung in die mündliche Dichtung, Berlin 1990, S. 133ff.

15 Ich zögere hier, wie Müller, "Autorenrolle" zu sagen, weil diese "realitätsnäher" ist, als die beiden anderen und im Begriff der "Rolle" etwas Angenommenes mitschwingt. Eine Rollenpluralität (Autor, Ritter, Christ usw.) ist zwar schon für Walther anzunehmen, aber doch nicht so differenziert, wie für das neuzeitliche Individuum, auf die sich die Rollentheorie bezieht, vgl. R. Dahrendorf, *Homo sociologicus*, Köln/Opladen 51964.

16 Vgl. V. Mertens, Reinmars 'Gegensang' zu Walthers 'Lindenlied', in: *ZfdA* 112 (1983), S. 161-177.

17 I. Bennewitz, *vrouwe/maget*. Überlegungen zur Interpretation der sogenannten Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption, in: H.D. Mück [Anm. 10] – dies., *Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang. Zur Funktion der sog. Frauenstrophen*, in: *Mediaevistik* 4 (1991), S. 21-36. Wie unterschiedlich die Präformierung eines Frauenrollen-Liedes durch das Performanz-Ich angesetzt werden kann, zeigt die Bemerkung von Peter F. Ganz zu Mertens [Anm. 16]: es handele sich beim 'Lindenlied' um einen "Kasinoscherz" à la Charleys Tante (mündlich).

18 Vgl. die Überlegungen von Ch. Corneau, *Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide*, in: E. Ruhe/R. Behrens (Hgg.), *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. (Beitr. zur roman. Philologie des MA.s 14)*, München 1985, S. 147-165.

hatte. Die Frauenrollen-Performanz scheint jedoch von Beginn an (Kürenberger, etwa die Hälfte seiner Strophen) zu den gängigen Möglichkeiten gehört zu haben. Das Text-Ich hatte zwar gegenüber Autor und Performanz-Ich größere Freiheiten, war aber an literarische Konventionen gebunden, deren Erweiterung und scheinbare Sprengung auf der Performanz-Ebene kontrolliert wurde. Äußerungen des Text-Ichs, die kritisch oder konträr zur höfischen Norm stehen, werden durch das Performanz-Ich entschärft: schon die Tatsache des Vortrags unterwirft das Ausgesagte den höfischen Konventionen, macht die Diskussion zu einer gesellschaftsinternen, in der Möglichkeiten und Grenzen ausgespekuliert, diskutiert, aber nicht überschritten, sondern im Vortrag eingebracht werden. Die elaborierte Vollzugsform im artistisch anspruchsvollen Liedvortrag symbolisiert in ihrer Disziplin diese Einordnung; beim "subjektiven" Minnelied mit seiner "schwierigen" Melodik, bleibt die Ausführung (entsprechend dem "subjektiven" Inhalt) dem durch "Disziplin" kompetenten Sänger vorbehalten, beim melodisch einfacher strukturierten Tanzlied im "popularisierenden" Register ist der Gesellschaftsbezug im (fiktiven?) Tanzcharakter (und gegebenenfalls im Refrain) "für alle" aufgehoben.

Die Eigengesetzlichkeit der Performanz-Ebene ist allerdings nur in Ansätzen erschließbar. Wir sind auf allgemeine Indizien (für die Frauenrollenlieder z.B. für die Restriktion des Sängereintritts höfischer Dilettantinnen) angewiesen und nur wenige Texte weisen Momente auf, die auf die Aufführung zu beziehen sind.¹⁹ Melodien haben als wichtige Performanz-Dimension zu gelten, auch wenn sie "privat" lediglich gelesen und nachvollzogen werden, wird eine "Aufführung" zumindest in Ansätzen imaginiert. Sie sind jedoch bekanntlich nur in geringem Umfang erhalten und geben (nicht allein, weil sie über Rhythmus, Tempo, Begleitung nichts aussagen) nur einen Rahmen an, der je nach Situation unterschiedlich ausgefüllt werden konnte. Der aktuelle Vortrag eines Liedes selbst durch den gleichen Sänger dürfte nie gleich gewesen sein. Welches Maß an Diskrepanz zwischen Autor und Performanz-Ich eine höfische Gesellschaft "aushalten" konnte, ist kaum erschließbar und dürfte auch je nach der Zusammensetzung des Publikums unterschiedlich gewesen sein, worauf die Eigenart des Vortrags (und die Auswahl der Lieder) abgestimmt werden mußte. Daß das Glaubwürdigkeitsproblem immer wieder vom Lied-Ich thematisiert wird, hängt weniger mit der Rollen-Problematik (also der Differenz Autor-Sänger) zusammen, als mit dem Thema "Liebe", das als ein konstitutives Kriterium Existentialität verlangt, die dem Lied-Ich abverlangt wird und die es durch Trauer, Ergriffenheit, Differenziertheit der Reflexion und ihrer

19 Vgl. Kuhn [Anm. 11]

sprachlichen Äußerungen z.B. vorführt. Auch das Performanz-Ich wird über entsprechende immament beglaubigende Haltungen und Handlungen verfügt haben.²⁰ Es sollte ja nicht ein verbindliches Verhaltensprogramm legitimiert, sondern Kompetenz in der Teilnahme am Liebesdiskurs und der Präsentation bestimmter Positionen vorgeführt werden. Eva Willms hat in ihrer Kritik an einer festen "Minne-Ideologie"²¹ gezeigt, wie wenig das verbreitete Forschungs-Konstrukt durch die Vielfalt der Texte gedeckt wird. Das bedeutet, daß ein "Verhaltensprogramm" grundsätzlich in der Fähigkeit zu bzw. der Teilnahme an einer Thematisierung von "Liebe" besteht, die von bestimmten Parametern reguliert wird. Diese Parameter sind, wie Schnell gezeigt hat, zum Teil polar angelegt, d.h. die Diskussion berührt auch, und nicht nur abweisend, das jeweilige Gegenteil. Als Ideale gelten Exklusivität (die Eine, die Besondere vs. Dienst für alle), Intensität bzw. Existentialität (vs. Souveränität und Autonomie des Liebenden), Intimität (das als "nicht gesellschaftlich" Vorgezeigte vs. öffentliche Ehre) und Dauer (wobei diese gegen die Intensität aufgewogen werden kann, vgl. z.B. das 'Lindenlied').²² Auch für die Art der Themenbehandlung gelten ähnliche Voraussetzungen: sie soll elitär sein (die richtige Liebe als das Besondere) und intensiv (prägnant) und/oder extensiv, umfassend. Diese Kriterien genügen im Wesentlichen zur Legitimation des glaubwürdigen Singens von "wahrer Liebe"; die Forderung, sie durch gelebte "Realität" verbürgen zu lassen, ist nur eines der möglichen Authentizitätspostulate, das im Minnesang selbst problematisiert wird (bei Walther u.a. im *sumerlaten*-Lied in der Parodie von Reinmars *stirbet si, sô bin ich tôt*) – die Fähigkeit, über die Liebe sprechen zu können (*ex abundantia enim cordis os loquitur*, Mt. 12,34), ist als Nachweis "echten" Gefühls zumindest genauso wichtig und wird durch das Lied selbst eingelöst. Die Authentizität der Liebe zeigt Walthers Text-Ich durch Verweigerung der klassischen Minnesängerrollen: das Ich erscheint als "der Andere": der Fordernde, der Trotzige, der Unzeitgemäße, der Alte. Man hat das biographisch mit dem Autor erklärt – Walther als fahrender Sänger – und/oder literarisch, – nämlich seiner Verfügung über die Rollenmuster des Sangspruchdichters, der fordert, dessen "Unbequemheit" die Liberalität seines Mäzens beweist, der die alten Werte hochhält, der als Weiser spricht. Walther versteht sich darauf, aus der Interferenz dieser vorgegebenen "Text-Ichs" mit der traditionellen minnesängerischen Rolle literarische Wirkungen zu erzielen. Die "Bürgerschaft gelebter Realität"²³ besteht dann in der Lebensform des Berufsdichters, nicht aber in tatsächlicher Infragestellung der höfischen

20 Dazu vgl. G. Althoff, Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit, in: Frühmittelalterliche Studien 27 (1993).

21 [Anm. 6], S. 1–58.

22 Vgl. N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982, S. 21ff.

23 Warning [Anm. 10], S. 130, zitiert von Müller [Anm. 5], S. 8.

Gesellschaft aus einer wie immer gearteten "persönlichen" Einstellung, denn der professionelle Sänger ist ein Teil des Hofes. Der "Berufsdichter mit Namen Walther" verhält sich zur realen biographischen Person so, daß im Rahmen einer gesellschaftlich vorgegebenen Konfiguration bestimmte "offene" Möglichkeiten realisiert werden. Zur Biographik führt darum kein Weg, es sei denn, man interpretiert die vertexteten Imaginationen psychoanalytisch.²⁴ Walthers Verfügung über die anderen Text-Ich-Möglichkeiten ist immer wieder als "Individualität" (miß)verstanden worden, seine Besonderheit ist anscheinend auf eine Lebensform zurückzuführen, die anders ist als die der höfischen Dilettanten und schon Momente einer modernen Rollenpluralität enthält. Daß Walther auch die Performanz-Ichs entsprechend einsetzte, können wir aus dem Lied 62,6 erschließen, wo Walther mit drei Vortragsrollen spielt: der "eigenen" des höfischen Sängers, der um die Liebeshingabe der Dame wirbt, der "anderen" des Berufsdichters, der um materiellen Lohn singt, und der des Kaisers, des adligen Dilettanten, seines idealen Konkurrenten; die fast gestische Formulierung *der keiser wurde ir spileman, / umbe also wünnicliche gebe, / da, keiser spil, nein, herre keiser, anderswâ !* verweist auf die Aufführungssituation: der Platz vor der umworbenen Dame wird dem Kaiser eingeräumt, dann doch verweigert und dem "eigenen" Ich vorbehalten.

Auf der Performanz-Ebene kann die nicht benannte Dame durch Aufstellung, Gestik usw. ad hoc identifiziert werden – oder auch nicht. Das auf der Text-Ebene unspezifische *dû* oder *si* wird dann aktuell fixierbar, auf der Performanz-Ebene kann der Sänger um eine ganz bestimmte Dame werben. Da es nicht jedesmal die gleiche sein muß, die Rolle der Dame unterschiedlich besetzt sein kann, ist der in dem Gedrut-Zitat genannte Konflikt, in dem die Ehre des Gatten bedroht ist, aufhebbar, weil der Spielcharakter durch einen inszenierten Adressatinnenwechsel aufgezeigt wird. Das bedeutet keine Relativierung der Liebesthematik als solcher: die Werbungssituation bleibt als grundsätzliche Ernst, wird nur in der Aktualisierung Spiel. Die in den Liedern häufige Konstellation von Werber und Dame, ihren externen und internen Kommunikationsproblemen, ist, wie Eva Willms herausstellt, die archetypische für die Liebe am Hof.²⁵ Das Durchspielen verschiedener Verläufe unter ähnlichen Bedingungen führt jedoch nicht zu einer einheitlichen "Liebestheorie", sondern verbleibt im Diskurs (im Wortsinn des Hin- und Herlaufens). Dieser ist der

24 K. Bertau, Versuch über Wolfram, in: K.B., Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 145–165 (auch die anderen Beiträge ebenda).

25 [Ann. 6], S. 197.

problematischen Erfassbarkeit des vielgestaltigen Phänomens Liebe²⁶ ebenso angemessen, wie ihren möglichen Erscheinungsformen unter den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen des Hofes. Letztlich scheint die Zielsetzung des Minnesangs in der Evokation einer erotischen Atmosphäre zu liegen, in der sowohl die Darstellung von sexueller Hingabe im Tagelied, wie von Abweisung und Entsagung, von Ausgeliefertsein an die Macht des Begehrens wie ihrer intellektuellen Bewältigung von Spiritualisierung wie von fast pornographischer Direktheit (Neidhart, auch Walther: *sumerlaten*-Lied) einen Platz hat. Von einem "Programm" der Lieder kann nur sehr eingeschränkt die Rede sein, vielmehr ist die Vielfalt der Aspekte entscheidend, denn sie ist sowohl der Liebe angemessen, wie auch Beweis für eine nur einer Elite verfügbare Fülle und Freiheit im Umgang damit. Ob man das als "Surrogat" für eine gelebte erfüllte Sexualität ansprechen kann²⁷, scheint mir zweifelhaft; eine solche Bestimmung setzt als anthropologisch grundständiges Bedürfnis voraus, was nur als kulturell geformter Sexus in Erscheinung tritt. So besteht durchaus die Möglichkeit, daß der Liebesdiskurs des Hofes in der Performanz als gültig erfahrene Erotik fungierte.

Die vier im Titel meines Beitrags genannten Konstituenten des Minnesangs wären thesenhaft so zu charakterisieren: 1. Der Hof ist auf der Performanz-Ebene der Rahmen, der Publikum, Dame und Sänger umschließt, der die aktuellen Rollenmöglichkeiten vorgibt und den Resonanzraum bietet: alle spielen mit. Auf der Text-Ebene werden bestimmte Momente aus dieser Konstellation reflektiert und thematisiert, wie die verhaltensregulierenden Normen für die intratextuellen Akteure (Dame, Sänger, die Anderen) und die Äußerungsformen des Sanges.

2. Die Liebe in ihrer Vielfalt ist eigentliches Thema des Sanges, das Performanz-Ich kann dann die textuell vorgegebene Offenheit situativ vereindeutigen. Die Vielfältigkeit und die Freiheit im Umgang mit der Thematik fungiert als Eliteausweis des Hofes, an dem "gesungen" wird, bzw. von dem aus Lieder mündlich oder schriftlich verbreitet werden.

3. Die Dame bleibt auf der Text-Ebene fast immer unbestimmt (keine Namen, oft auch kein eindeutiger soziales Status wie Rang, Ehegebundenheit), erscheint aber in vielen Gestalten. Das Performanz-Ich kann eine Vereindeutigung herstellen.

4. Der Sänger hat im Liedtext viele "Ichs": männliche und weibliche, alte und junge, bittende, fordernde, trotzige usw. Auf der Performanz-Ebene ist die Aktualisierung wiederum vereindeutigt, wohl auch stärker restringiert. Die Spannung zwischen Text-Ich und Performanz-Ich kann

26 Vgl. den Schluß des Tristanromans von Thomas von Britanien: *Tomas fine ci sun escrit. / A tuz amanz salut i dit, / As pensis e as amerus, / As emveius, as desirus, / A enveisiez e as purvers, / A tuz cels ki orrunut ces vers* (v. 3127-32); Schnell [Anm. 7], S. 276.

27 Willms [Anm. 6], S. 196.

poetisch nutzbar gemacht werden, z.B. in der Frauenrolle: hier sind Grenzüberschreitungen im Unterschied zu realen Frauenrollen möglich, weil die Diskrepanz zwischen Autor- und Performanz-Ich den Spielcharakter offenlegt.

"Schichten des Fingierens" gibt es auf beiden Kommunikationsebenen, der internen, wie der externen, wobei die Text-Ichs ein größeres Fiktionspotential, die Performanz-Ichs aber ein größeres Spannungspotential zum "realen" Autor-Ich haben, das poetisch genutzt werden kann. Das die jeweilige Aufführungsmöglichkeiten immer überschießende Potential der Texte bleibt als Dimension nicht nur in der imaginierten Performanz bei der Lektüre, sondern auch in der Aufführung selbst präsent, da ja jede Realisierung "anders" ist, und verhindert damit eine platte Didaktisierung und Funktionalisierung der Lieder. Die im 'Guillaume de Dôle' vorgeführte Vielfalt²⁸ von "Aufführungssituationen" vom einsamen Ritt über Festmahl und Tanz bis zum "Minnesang zum Aufstehen" zeigen eine (fiktive) Spannweite, die eher am spontanen Singen sangeslustiger Menschen orientiert ist als an repräsentativen Anlässen. Liebeslieder durchziehen das Leben der Protagonisten, um sie als liebesfähige und -begeisterte Gestalten zu kennzeichnen, sie schaffen die oben genannte "erotische Atmosphäre" des Romans.

Drei Lieder analysiere ich vor dem Hintergrund meiner Thesen: ein Werbungslied (118,24), ein Preislied (53,25) und ein Tanzlied (74,20). Ich suche die angesprochenen Konstituenten in beiden Kommunikationsformen, der internen (textuellen) und der externen (aufführungsbezogenen) auf.

1. Ich bin nû so rehte frô (118,24)(nach Maurer, Die Liebeslieder)

Ich bin jetzt auf so richtige Weise froh,
daß ich ganz bald Wunder tue:
vielleicht fügt es sich so,
daß ich die Liebe meiner Dame erwerbe.
Seht, dann steigt mir mein Mut
noch höher als die Sonnenstrahlen: schenk Gnade, du Königin!

So oft ich auch die Schöne sah,
ich konnte es nir vor ihr lassen, daß meine Augen immer wieder strahlten.
Der kalte Winter war mir ganz gleichgültig.
Anderen Leuten kam er beschwerlich vor,
mir aber war währenddessen, als ob ich mitten im Mai wäre.

Dieses Freudenlied
habe ich meiner Dame zu Ehren gesungen.
Dafür soll sie mir dankbar sein:

28 V. Mertens, Kaiser und Spielmann, in: Höfische Literatur. Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200, hg. von G. Kaiser/J.-D. Müller, Düsseldorf 1986, S. 455-470 [noch zu real verstanden].

um ihretwillen werde ich immer die Freude mehren.
 Mein Herz kann sie gut verwunden,
 was tuts, wenn sie mir Leid zufügt? Sie kann es gut ändern.

Niemand verstünde es, mich
 dazu zu bringen, daß ich die Hoffnung aufgebe.
 Wenn ich meinen Sinn von ihr wendete,
 wo fände ich dann eine ebenso Schöne,
 die so ohne Falsch wäre?
 Sie ist schöner und höher gepriesen als Helena ud Diana.

"Hör mal, Walther, wie es mir geht,
 mein lieber Freund von der Vogelweide.
 Rat und Hilfe suche ich:
 Die Schönste fügt mir viel Leid zu.
 Wüßten wir beide doch so zu singen,
 daß ich mit ihr Blumen brechen dürfte auf der hellen Aue.

Zunächst zur Textebene: es handelt sich um ein indirektes Werbelied. Das Ich spricht die Dame nicht unmittelbar an, sondern in der 3. Person, nennt sie aber "meine" Dame und spricht von ihrer Liebe, Gnade, Dankbarkeit, die es erwartet. Grund dafür ist sein Minnesang, der *wünnliche sanc*, der dem Mai (*wunnemânôt*) angemessen ist, den er in ihrem Anblick empfindet. Dieser ist die erste der Liebesstufen, seine Hoffnung wendet sich sogleich der letzten, der *minne*, der Liebeshingabe zu. Diese wird mit dem jahreszeitlichen Paradox beschworen: der Anblick der Dame versetzt das Ich aus dem Winter in den Mai, den Monat der Liebe, die Lustzeit, ihre Erfüllung erscheint damit als naturnotwendige Konsequenz, wie es im 'Mailied' (51,13) thematisiert ist: *Sich fröit al diu welt gemeine: / möhte mir von iu ein kleine / fröidelin geschehen*. Grund für die Hinwendung des Ichs zur Dame ist ihre Schönheit und Vollkommenheit. Das Text-Ich äußert sich vergleichsweise konventionell, mit den antiken Beispielfiguren als Schlußpointe in der vierten Strophe – Helena steht für die Schönheit, Diana für die Tugend – gibt es sich als "gelehrt" zu erkennen. In der fünften (mit den zwei Handschriften von dreien, die sie überliefern, an die letzte Stelle gerückt) tritt erstmals ein Gegenüber in der 2. Person auf, das vom Sprecher-Ich als besonders nahe empfunden wird: es schließt es in ein *wir* ein. Die zweite Person erscheint sogar mit Namen: *Walther ... von der Vogelweide*: das ist der Autor, dem das Lied zugeschrieben wird. Es handelt sich, wie auf der Textebene erst jetzt deutlich wird, also um ein Rollenlied, vielleicht auch nur um eine Rollenstrophe, was auf der Performanz-Ebene zu entscheiden sein wird. Der Hof erscheint im Lied als Publikum (*seht* Str. 1), als die "Anderen", die unter dem Winter leiden, weil sie nicht lieben und deshalb auch *von dem wâne* abraten, andererseits haben sie *fröide* durch das Lied.

Die Performanz-Ebene wird zuerst in dem gestischen *seht* (Str. 1) evoziert: der Sänger könnte auf die Sonne gezeigt, eine Dame in den folgenden Strophen durch Gestik oder Position als "Mitspielerin" bezeichnet haben: ich sah, ich habe gesungen für diese. Die ambivalenten ersten Zeilen des Liedes werden durch den Vortrag entweder als hyperbolische Aussage oder, was wegen der Formulierung vom "Wunder tun" naheliegt, als Ironie vereindeutigt worden sein, d.h. das Performanz-Ich nimmt das Sprecher-Ich nicht ernst. Eine eigentliche Spaltung aber erfolgt erst in der letzten Strophe: nachdem der Sänger seine vorbildliche Haltung gegenüber der Dame und der Gesellschaft vorgeführt hat, schlüpft er in eine neue Rolle, die eines Ratsuchenden. Für die Annahme eines neuen Rollen-Ichs (im Unterschied zu einer Konnistenz im ganzen Lied) spricht das erstmals auftretende *wir* und die Anrede im Zusammenhang mit einer neuen Thematik:²⁹ Der Minnesänger als Liebes- und Kunstexperte soll dem neuen Ich das Zauberlied geben, (das der *wünnliclike sanc* offensichtlich nicht ist), das für beide die unproblematische sexuelle Erfüllung herbeiführt: Walther zitiert mit dem Blumen-Brechen, dem deflorare, eine schon kaum noch als Hüllformel zu bezeichnende Metapher aus dem Bereich der Pastourelle (sie steht ähnlich im "Traumliebe-Lied" 74,20³⁰) und konkretisiert damit die Maien-Gefühle der 2. Strophe. Die Werbung des Liedes wird als ebenso wirkungslos wie unwunden bloßgestellt: weder zeitigt der *wünnliclike sanc* die erhoffte Wirkung, noch wird diese deutlich benannt. Wie der Mai für alle die jahreszeitliche Liebesbefreiung bedeutet, so wird das hier durch das Auftreten eines neuen Ichs und einer neuen Dame konkretisiert. *diu vil wol getâne* könnte zwar identisch mit *mîner vrouwen*, der *schoenen* in den Strophen 1-4 sein, vor allem da die Dame des ersten Rollen-Ichs am Schluß indirekt genau so genannt wird: *ein alsô wol getane*. Das ist jedoch eine ganz unspezifische Formel. Hier ist eine zweite Dame, die des Ratsuchenden gemeint; vergleichbar ist Lied 53,25 (dazu unten), wo die Dame des "anderen" mit dem gleichen Lied gepriesen werden kann. Minnesang erscheint also in dieser Strophe nicht als unikal, dem Sänger gehörig, sondern als kollektive Veranstaltung, an der auch andere partizipieren können, die assoziiert wird mit einem gemeinschaftlichen Frühlingsbrauchtum: dem Blumenpflücken,

29 Ich verstehe diese Strophe quasi als "Trutzstrophe", d.h. als fingierte Einrede wie z.B. 'Iwein': *Dune hâst niht wâr, Hartman'* (v. 2982) und nicht wie Müller [Anm. 5, S. 15-17] das ganze Lied als von einem Performanz-Ich dargeboten, das sich ausdrücklich als "Nicht-Walther" darstellt.

30 *wîzer unde rôter bluomen weiz ich vil. / Die stênt sô verre in jener heide, / ... / ... / dâ suln wir si brechen beide*. Zu diesem und unserem Lied P. Wapnewski, Walthers Lied von der Traumliebe (74,20) und die deutschsprachige Pastourelle (1957), in: P.W., *Waz ist minne*, München 1975, S. 109-154. Zu Walthers Liebesliedern insgesamt H. Sievert, *Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide* (GAG 506) Göttingen 1990, hier S. 59-74.

das die durch den Mai lizenzierte Sexualität meint.³¹ Das Lied präsentiert also zwei verschiedene Bilder vom Minnesang: der *wân*-Werbung mit Liebeshoffnung und gesellschaftsfördernder Außenwirkung und die sexuell erfolgreiche Werbung durch das Lied im nicht-höfischen Rahmen von Lustzeit und Lustort, der "Liebe im Grünen", wie sie für die Pastorelle typisch ist. Es wird also im oben dargelegten Sinn kein Programm vorgegeben, sondern eine Mehrzahl von Möglichkeiten vorgeführt. Die beiden Performanz-Ichs sind gleichmaßen fingiert, wobei das Namensspiel vor dem Hintergrund, daß der Autor selber Aufführender ist, seine besondere artistische Kompetenz zu Schau stellt, sowohl im Entwerfen von verschiedenen Minnesang-Bildern auf der Text-Ebene wie in ihrer stimmlich und gestisch differenzierenden Realisierung in verschiedenen Rollen.

2. Si wunderwol gemachet wip (53,25) (nach Maurer, Die Liebeslieder)

1. Sie wundergut geschaffene Frau –
daß mir noch Lohn und Dank von ihr zuteil werden!
Ihre liebreizende Erscheinung
setze ich in meinem Preislied an die höchste Stelle.
Sehr gern will ich ihnen allen dienen,
doch habe ich mir diese auserwählt.
Ein anderer kennt die Seine recht:
die preise er, ich sage nichts dagegen.
Hat er auch Melodie und Worte
mit mir gemeinsam: singe ich hier den Preis, so tu er es dort.

2. Ihr Haupt ist so wunderreich,
als sei es mein Himmel.
Wem sollte es sonst auch gleichen?
Es hat auch himmlischen Glanz:
zwei Sterne leuchten aus ihm herab,
in ihnen möchte ich mich noch spiegeln,
so nahe soll sie mir es noch bringen!
Dann kann bestimmt ein Wunder geschehen:
wenn sie es tut, werde ich wieder jung, und mir Sehnsuchtskrankem wird meine
Sehnsuchtsnot geheilt.

3. Gott hat sich mit ihren Wangen viel Mühe gegeben:
er hat so kostbare Farbe darauf gestrichen,
so reines Rot, so reines Weiß,
hier rosenrot, dort lilienfarben.
Wäre es nicht Sünde, so wagte ich zu sagen,
daß ich mehr begehre sie anzusehen,
als den Himmel und den Großen Wagen.
Ach, was für Lobsprüche mache ich Narr!
Erhebe ich sie zu hoch für mich,
wie leicht wird dann meines Mundes Lob zum Schmerz meines Herzens.

31 Dazu H. Kuhn, Determinanten der Minne (1977), in: H.K. Liebe und Gesellschaft [Anm. 11], S. 52–59, hier S. 58f.

4. Sie hat ein Kissen, das ist rot,
 könnte ich das für meinen Mund bekommen,
 so stünde ich auf von meiner Krankheit
 und wäre für immer gesund.
 Dort, wo sie es an ihre Wange legt,
 da wünschte ich nahe zu sein:
 es duftet, wenn man es nur berührt,
 als sei es voller Balsam.
 Das soll sie mir leihen.
 So oft sie es zurück will, gebe ich es ihr.

5. Ihr Hals, ihre Hände, beide Füße
 das alles ist vollkommen schön.
 Soll ich preisen, was dazwischen ist,
 so meine ich, mehr gesehen zu haben.
 Ich wollte nicht dringend: "Bedecke dich!"
 rufen, als ich sie nackt sah.
 Sie sah mich nicht, als sie mich traf,
 daß es mich noch heute schmerzt wie damals –
 so oft ich an die liebe Stätte
 denke, wo sie, die Reine, aus dem Bade stieg.

Das Lied ist im Aufbau und in der Struktur der Text- und Performanz-Rollen dem vorhergehenden sehr ähnlich: ein konventionelles indirektes Preis- und Werbelied wird von einer Strophe gefolgt, in der der vorgegebene Rahmen durchbrochen wird, was hier aber nicht auf der Performanz-Ebene geschieht, sondern durch die Einführung eines neuen Bild- und Assoziationsbereichs auf der Text-Ebene. Das Lied ist ausdrücklich als "großer höfischer Sang" inszeniert, auch von der Melodie her, die für die ersten beiden Zeilen in linienlosen Neumen im Kremsmünsterer Codex 127 VII. 18 (N) überliefert ist und eine Aussage über den Typus erlaubt: es handelt sich um den "hohen", stark melismatischen Stil³², der zur feierlich langsamem Vortrag nötig ist. Dem entspricht die Gleichversigkeit – 9 Viertakter mit schließendem Sechstakter, – mit ihrer Tendenz zum ausladenden und formal Dekorativen. Drei Strophen nimmt der Frauenpreis *de capite ad calcem* ein, wobei die Lohnforderung schon in der zweiten Zeile deutlich ausgesprochen wird: *habedanc* ist der Preis im Turnier. Der Konkurrenzgedanke wird folgerichtig entwickelt: der "Andere" kann sogar mit dem gleichen Lied (*wis unde wort*) werben, aber bei einer anderen, seiner Dame. Auf der Performanz-Ebene kann der Sänger bei *hie* und *dort* entsprechende Gesten gemacht und damit den Abstand zu seinem Konkurrenten ausgedrückt haben. Die Überlegenheit des eigenen Sanges ist nur auf dieser Ebene überhaupt realisiert: die Superiorität der Dame, der er mit dem gestischen

³² Transkription durch G. Birkner bei F. Maurer, Die Lieder Walthers von der Vogelweide, 2. Die Liebeslieder (ATB 47), Tübingen 31969, S. 96.

hie gewidmet wird, nicht die dichterische oder sängerische Fähigkeit begründet den Sieg des Sängers im Wettstreit. Auf der Text-Ebene können die *wort* die gleichen sein, auch die Melodie (die einen textlichen und einen Performanz-Aspekt hat), nur der Gegenstand, der erst in der Aufführung deutlich wird, diese Dame, die Seine, gibt dem Lied den Wert über allen Werten. Folgerichtig erscheinen jetzt höchste Wertkategorien auf der Text-Ebene: der Himmel, das Sternbild des Großen Wagen als Symbol des himmlischen Reiches³³. Die Schönheitsbeschreibungen sind dagegen vergleichsweise konventionell, interessant wird das Lied in Strophe 4: Walther benutzt das Motiv vom Kußraub, das Reinmar in seinem Schachlied 159,1 verwendet, wofür ihn Walther im gleichen Ton getadelt hatte (111,22). Walther überbietet Reinmar, indem er das Kußraub-Motiv durch das homophone *küssen* (= [Wangen]kissen und Kuß) indirekt hält und sich damit als besonders dezenter und raffinierter Werber zeigt, der das Tabu nach außen hin einhält und überdies das Kissen/denKuß nicht stiehlt, sondern ausleiht.³⁴ Die Konventions"verletzung", die von Walther womöglich an dieser Stelle schon erwartet wurde, bleibt noch aus, sie erfolgt erst in der letzten Strophe. Der Preis des Körpers "zwischen" Hals und Füßen" ist, außer in Andeutungen, nicht üblich (Morungen 122,15), aber auch Walther sagt nichts darüber, sondern nur, daß er mehr gesehen hat: als sie aus dem Bade kam. Das ist keine direkte Indiskretion, sondern eine mittelbare, literarische. Der Sänger benutzt hier die Geschichte von Diana und Actäon, die Ovid im 3. Buch der 'Metamorphosen' erzählt: Actäon überrascht Diana mit ihren Nymphen im Bad, sie, errötend, besprengt ihn mit Wasser, weil sie keinen Pfeil hat und verwandelt ihn in einen Hirschen, damit er nicht verkünden kann, er habe sie ohne Gewand gesehen (*nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare licet*, III, 192f.). Actäon wird dann von seinen Hunden zerrissen, erst mit seinem Tod erlischt der Zorn der Göttin. Walther hatte die Dame schon im vorigen Lied mit Diana verglichen, denn er war lateinisch gebildet und kannte Ovid. Der Bezug auf die antike Sage macht die Dame zu einer Göttin und zwar zu einer besonders keuschen (*reine*) und gibt die Schuld allein dem Mann, an dem sich die Belauschte rächt. Im Unterschied zu Actäon kann er zwar noch von der Tatsache erzählen, verschweigt aber, was er sah, und erweist sich damit letztlich doch noch als höfisch-diskret wie in Strophe 4: seine Strafe ist das Liebesleid. Der Bezug auf das

33 W. Willmanns, *Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide*, 2. Aufl. von V. Michels Bd. 2, Halle 1916, S. 223.

34 Das Lied ist deshalb als Station der Walther-Reinmar-"Fehde" gedeutet worden: der "Andere" sei Reinmar, die Gemeinschaft von *wis unde wort* beziehe sich auf das Schachlied, wobei *wort*-Identität allerdings nicht besteht. Für das Verständnis des Liedes auf der Performanz-Ebene ist die Identifikation des "Anderen" nicht nötig. Zum Bezug auf Reinmar (mit Verweis auf Zitatanspielungen): A. Wolf, *Überbieten und Erkennen*, in: Fs. H. Rupp, hg. R. Schnell, Bern 1989, S. 3–21, hier S. 18–21; insgesamt Sievert [Ann. 30], S. 75–92.

literarische Modell macht das belauschte Bad erst thematisierbar, der unmittelbare Effekt ist jedoch kein gelehrter (dieser dient nur der Exkulpierung), sondern ein erotisierender, da ja nicht ausdrücklich eine "alte Geschichte" erzählt wird. Der konventionelle Frauenpreis wird also in zweifacher Weise aufgebrochen: einmal wird er durch den Bezug auf den "Anderen" in der gesellschaftlichen Situation aktualisiert, dann wird durch das Hereinspielen der Sage die vorhin apostrophierte "erotische Atmosphäre" geschaffen. Die Dame wird in der Imagination wohl entblößt, aber gleichzeitig zur unberührbaren antiken Göttin, Lobpreis und erotische Annäherung fallen in eins, und der Tonfall des "hohen höfischen Sanges" bleibt nicht nur formal in der gleichen Melodie für alle Strophen, sondern auch vom Gegenstand gewahrt: die Schlußstrophe evoziert zwar einerseits sinnliche Nähe, bedeutet aber gleichzeitig die Apotheose der Dame.

Die gelehrte Pointe verweist auf eine wahrscheinlich mehrschichtige Struktur des Publikums: es ist anzunehmen, daß zwar nicht alle die Transparenz der letzten Strophe auf das antike Vorbild realisieren konnten, die geschmacksbestimmenden Zuschauer aber dazu in der Lage waren und die Doppelbödigkeit zu dechiffrieren vermochten. Wenn man mit Olive Sayce³⁵ annimmt, daß nicht Diana, sondern die Liebesgöttin Venus (in der Pose der Anadyomene) als mythische Bezugsgestalt verstanden werden kann, so schließen sich die Deutungen nicht aus: es gibt dann drei Verständnisebenen verschiedenen Grades. Walther macht einen groben Scherz für die Ungebildeten (die nackte Dame) eine minnesang-interne Anspielung für Kenner (Morungen 138,33: *Venus*) und eine raffinierte Pointe für die Gebildeten (Diana), die dadurch in ihrem elitären Bewußtsein bestätigt werden. Diese Beobachtung verweist darauf, daß verschiedene "Hör-Arten" des Liedes möglich waren und das Performanz-Ich entweder als Voyeur, als Minnesang-Experte oder als galanter Gelehrter wahrgenommen werden konnte – ein Effekt, der beabsichtigt scheint und wiederum zeigt, wie Walther die Möglichkeiten, die die Aufführung bietet, differenziert nutzt.

3. 'Nemt, frouwe, disen kranz' (74,20) (nach Mauret, *Die Liebeslieder*)

1. "Nehmt, Herrin, diesen Kranz!",
so sagte ich zu einem schönen Mädchen.
"Dann schmückt ihr den Tanz
mit den schönen Blumen, wie ihr sie tragt."

³⁵ Si wunderwol gemachet wip (L. 53,25ff.): a variation on the theme of ideal beauty, in: Walther von der Vogelweide (Oxford German Studies 13), Oxford 1982, S. 104–115. Der Bezug auf Susanna im Bade, den Müller/Weiss hier sehen, gibt dem Lied einen unangemessenen moralisierenden Schluß, ist aber als mögliche Assoziationsebene für die "Frommen" vorstellbar (die "Strafe" ist damit allerdings nicht erklärt), Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von U. Müller in Zusammenarbeit mit G. Weiss (RUB 8849), Stuttgart 1993, S. 516.

Hätte ich viele Edelsteine,
die müßten auf euer Haupt,
wenn ihr mir's glaubt,
wirklich, ich meine es so.

2. Ihr seid so schön,
daß ich euch meinen Kranz mit Freuden geben will,
den besten, den ich habe:
Ich weiß viele weiße und rote Blumen,
die stehn da ferne auf jener Aue;
wo sie herrlich blühen
und die Vögel singen,
da sollten wir sie miteinander brechen."

3. Sie nahm, was ich ihr bot
ganz wie ein Fräulein von Stand.
Ihre Wangen wurden rot
wie die Rose neben der Lilie.
Schamvoll senkte sie die strahlenden Augen,
doch dankte sie mir sehr freundlich.
Das war mein Lohn,
erhielt ich mehr, das bewahre ich als Geheimnis.

4. Mir schien, daß ich nie
glücklicher war, als da.
Die Blüten fielen die ganze Zeit
vom Baum zu uns herab auf das Gras.
Seht, da mußte ich vor Freude lachen.
Als ich so an Glück
reich war im Traum,
da tagte es, und ich mußte erwachen.

5. Sie hat mir angetan,
daß ich in diesem Sommer allen Mädchen
tief in die Augen sehen muß.
Vielleicht finde ich diese Eine: dann ist mein Leid dahin.
Meine Damen, seid so gut,
schiebt die Hüte hoch:
Ach, sähe ich sie doch unter dem Kranz!

Es geht mir nicht um eine Gesamtinterpretation des Liedes, die ist von Peter Wapnewski³⁶ und Gerhard Hahn³⁷ in teilweise unterschiedlichem Sinn geleistet; ich folge weitgehend Hahn.

Zur Textebene: Es handelt sich um ein erzählendes Gedicht; das in Ich-Form präsentiert wird, die Dame (*frouwe*) wird in der Erzählung in der 2. Person angesprochen, sie spricht nicht selbst. Im (unvollständigen) Rahmen äußert sich ebenfalls ein "Ich" und redet alle Damen in der 2.

³⁶ Vgl. [Anm. 30], vgl. dazu neben Hahn auch Bennewitz [Anm. 17], und Sievert [Anm. 30], S. 59-74.

³⁷ Walther von der Vogelweide, Nempt, frowe, disen kranz (74,20), in: G. Jungbluth, Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik, Bad Homburg v.d.H. Berlin/Zürich 1969, S. 205-226.

Person an. Beide Ichs, das erzählende und das, von dem erzählt wird, sind als identisch vorgestellt, beide nehmen an Tänzen teil, einem Traum-Tanz, bzw. einem (fiktiv) realen. Das Ich der Erzählung scheint sich als "nicht reich" zu inszenieren, verfügt nicht über Edelsteine zu einem Diadem oder einer Krone für die Dame: Das ist jedoch ein literarischer Topos, dessen Gebrauch sich durch die Bedeutung des "dreifachen Kopfputzes" erklärt: der *kranz* ist ein Schmuck der Dame, wie er bei höfischen Festen getragen wird (vgl. die Bilder in der Liederhandschrift C) und seine Übergabe zugleich die Tanz-Aufforderung. Die Edelsteine stehen für den imaginierten Kopfschmuck einer Fürstin oder Königin, das *schapel* muß erst noch geflochten werden und steht für die Liebesvereinigung. Nicht zufällig wählt der Sprecher hier das galant-höfische Wort *schapel* und nicht *kranz*. Dieses ist "der allerbeste Schmuck" – Walther benutzt hier den Kaisertopos, wie er schon in Lied 3 bei Kaiser Heinrich und im namenlosen Lied IX,1 steht: "Deine Liebe ... macht (mich) mächtiger, reicher, glücklicher ... als Kaiserkrone und Herrschermacht"³⁸ – hier aber in einer eigenständigen Abwandlung: Meine Liebe ist besser als eine Krone, ist das Beste, was ich dir bieten kann. Die Dame wird durch die Anrede als höfische Herrin charakterisiert, sie ist unverheiratet (*maget*). Zeile 2 der 3. Strophe "wie ein edles Fräulein, eine von Stand" kann ebenso gut bedeuten: "wie es ihrem Stand entspricht", wie "als ob sie ein Fräulein von Stand wäre". Nichts zwingt zu der Annahme, hier sei ein ständischer Unterschied von *Ich* und *ir* gemeint; die Tanzenden in der letzten Strophe werden zu den *meiden* gerechnet, sie haben jedoch Hüte auf, eine Kopfbedeckung, die meist von adligen Damen getragen wurde. Der Dame wird die *maget*-Rolle zugesprochen, weil die sexuelle Vereinigung evoziert wird, die damit vom gesellschaftlichen und religiös-moralischen Stigma des Ehebruchs befreit bleibt. Das Lied richtet sich nicht an eine Frau niedrigen Standes:³⁹ die dargestellte Situation in Erzählung und Rahmen ist der Tanz im Freien, bei dem die Damen im Rahmen der jahreszeitlichen Freiheiten (ob sie brauchwürdiges Substrat haben, ist unerheblich) die *maget*-Rolle übernehmen. Das Sprechen über Sexualität benutzt sowohl in der inszenierten Rede wie in der epischen Erzählung Symbole: Kranz, Blumen brechen, Blumenbett, *lectulus noster floridus* (Cant 1,15) wie im 'Lindenlied'; auch Rose und Lilie, in denen sich die weißen und roten Blumen der Strophe 2 konkretisieren, sind als körperliche Minnesymptome visualisierende Symbole der Liebe zu verstehen. Wörter mit erotischem Assoziationsbereich stehen in Strophe 4: *lieber, fröide* (afz. *joie*, Hüflwort

38 P. Wapnewski, Kaiserlied und Kaisertopos. Zu Kaiser Heinrich 5,16, in: P.W., Waz ist minne. Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik, München 1975, S. 47-60.

39 Zu diesem Problem vgl. Bennewitz [Anm. 17], S. Ranawake, Walthers Lieder der "herzeliebe" und die höfische Minnedoktrin, in: Minnesang in Österreich, hg. von H. Birkhan, Wien 1983, S. 109-152; Sievert [Anm. 30], S. 67f.

für sexuelle Lust), *wünnecliche*, aber jede direkte Aussprache des Beischlafs wird vermieden. Die Werbung vollzieht sich vordergründig nach den gesellschaftlichen Regeln, in höfischen Worten, der *gruoz* als Lohn ist höfisch (Str. 3, Zeile 6), das Verschweigen des Weitergehenden ebenfalls. Die sexuelle Hingabe wird im Rahmen des Minnesangs traditionell im Tagelied evoziert oder auch dargestellt, das entsprechende Stichwort fällt Strophe 4 in der letzten Zeile: *dô taget ez* ist der Refrain von Morungens Tagelied 143,22. Die vorletzte Strophe enthält den von Walther wohl schon erwarteten Bruch der Konvention, bindet ihn aber auf zweifache Weise zurück in diese: durch den literarischen Topos und die Verlagerung in den Traum. Die Schlußstrophe (ich ordne so mit nahezu allen Herausgebern) signalisiert durch das Präsens den Rahen des höfischen Tanzes. Das Tageliedmotiv bildet insofern die Überleitung dazu, als zu diesem Liedtyp die Trauer über die Trennung, der Wunsch nach Wieder-Vereinigung gehört: davon spricht Strophe 5. Die hier dargestellte Tanzpartnersuche ist durch den "Traumtanz" stark erotisch aufgeladen, es wird solcherart vorgeführt, was Minnesang bewirken kann. Auf dem Hintergrund des epischen Liedteils ist jetzt der Annäherungsversuch (das In-die-Augen-Schauen) höfisch ritualisiert.

Auf der Performanz-Ebene ist ein fiktiver (oder realer) Tanz schon als (oder vor) Beginn anzusetzen, vielleicht evoziert durch eine entsprechende musikalische Einleitung. Da die Melodie nicht überliefert ist, muß offen bleiben, ob sie den "Sommertanz im Grünen" durch Verwendung des "popularisierenden Registers" aufgenommen hat. Daß sie dem artifiziellen Anspruch des Textes auch in diesem Typ entsprochen hat, kann durch eine Beobachtung gestützt werden: im zweiten Stollen der Strophe 1-4 wird jeweils von Blumen gesprochen: hier stand wahrscheinlich eine entsprechende Koloratur ("Färbung") in der Melodie. Der auch in den beiden zuerst besprochenen Liedern stattfindende Bruch mit dem Vorhergehenden ist hier durch den Sprung auf eine andere Fiktionalitätsebene markiert: der Sänger wird vom Traum-Erzähler zum Tanzmeister, wobei es sich nicht um einen realen Tanz handeln mußte, wohl aber konnte. Selbst dann aber hatte er ein stark fiktives Moment, wenn die höfischen Damen als *meide* Brauchtum agierten. Eine Vorführung von Verhaltensnormen geschieht in dem Lied gewiß punktuell (die Kranz-Überreichung), sie wird aber durch die deutliche Erotisierung der Sprache sofort unterlaufen, entsprechendes gilt für den Sommertanz der *frouwen*, wo Flirtbereitschaft induziert werden soll.

Als gemeinsames Fazit der Interpretationen halte ich fest: Inhaltlich ist in keinem der Lieder ein "Programm" entwickelt, es wird vielmehr eher dagegen gearbeitet durch plötzliche Durchbrechung eines in den ersten Strophen aufgebauten Rahmens. Dazu werden unterschiedliche Mittel benutzt: die Einbringung eines neuen Performanz-Ichs, die Ausweitung

des literarischen Bezughorizonts, die Differenz zwischen einer epischen und einer als aktuell verstandenen Situation. Der Autor verwendet "Schichten des Fingierens" also auf der Text- und der Vortragsebene. Der thematisch gemeinsame Nenner ist die Liebe in verschiedenen Erscheinungsformen, wobei ideale Werbungs- und Erfüllungssituationen gleichermaßen vorkommen. Das Phänomen der institutionalisierten Darbietung eines Liebesdiskurses spricht für das Ziel einer "erotischen Atmosphäre", die durch ihren Öffentlichkeitsanspruch reguliert wird. Indem über die Liebe gesprochen wird, wird sie als kulturell formbar und geformt verstanden, und in dieser eher operational als begrifflich vorgeführten Erkenntnis mag die eigentliche Leistung des Minnesangs liegen.

Ich blicke zurück auf das Eingangsbeispiel: Gasozein, der fiktive Minnesänger verhält sich einerseits ganz literarisch, wenn er Frost und Kälte nicht scheut, um im Frauendienst liebliche Lieder zu singen, als jedoch das sexuelle Ziel verweigert wird, wendet er Gewalt an: von der "Einübung gewaltfreier Umgangsformen" (Schnell) kann bei ihm leider nicht die Rede sein. Das muß nicht als exemplarisch gelten, soll uns aber skeptisch stimmen in Bezug auf die zivilisatorische Wirkung der *froide*, deren Erzeugung eingestandes Ziel des Minnesangs ist.