

GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK
herausgegeben von
Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

Nr. 692

WALTHER LESEN
Interpretationen und Überlegungen
zu Walther von der Vogelweide

Festschrift
für Ursula Schulze zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Volker Mertens und Ulrich Müller



Kümmerle Verlag
Göppingen 2001

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

Kümmerle Verlag, Göppingen 2001
Postanschrift: Staibengasse 1, D-73547 Lorch
Tel.: +49/71 72/48 44, Fax: +49/71 72/92 81 23
www.sbg.ac.at/ger/diverses/gag-net.htm
www.sbg.ac.at/ger/diverses/lit-net.htm
Druck: Polyfoto-Vogt KG, Bönnigheim
ISBN 3-87452-941-X
Printed in Germany

Walthers Reinmar

Die Reinmar-Nachruf-Strophen

VOLKER MERTENS (Berlin)

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber...
(Schiller, Prolog zu ›Wallenstein‹)

Walthers Strophen im sog. ›Leopoldston‹ (›Erster Thüringerton‹, ›Zweiter Atzeton‹), die sich auf den Minnesänger Reinmar namentlich beziehen (L 82,24 und 83,1, Ausgabe Cormeau Nr. 55, II,III), bereiten der Forschung nicht geringe Verlegenheit. Entweder man charakterisiert sie - v.a. die zweite - als perfide, gehässig, scheinheilig, spricht von Rache und Haß¹, oder man entschuldigt den vermeintlich aggressiven Ton mit dem Temperament Walthers², hält das Ganze auch für einen Nachruf zu Lebzeiten, der allein den Untergang von Reinmars Kunst beklage.³ Beachtung finden die Strophen im Kontext der sog. Fehde und der Charakterisierung des künstlerischen und persönlichen Verhältnisses der beiden Sänger.⁴

Mein Beitrag unternimmt eine umfassende Kontextualisierung der Strophen in der handschriftlichen Überlieferung, im Zusammenhang des Tons und im Oeuvre beider Sänger als Vorbereitung einer detail-

¹ Vgl. z.B. die Positionen von K. Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. 2, München 1973, S. 848 (›perfide‹, ›Gehässigkeit‹) und H. Reichert, *Walther von der Vogelweide für Anfänger*, Wien 1992, S. 63 (›Rache‹, ›etwas Scheinheiliges‹).

² So G. Schweikle, *Walther von der Vogelweide, Werke. Gesamtausgabe Band 1: Spruchlyrik*, hg., übersetzt und kommentiert von G. Sch., Stuttgart 1994 (RUB 819), zu 83,1, S. 483.

³ A.V. Murray, *Ich clage din edel kunst daz si ist verdorben. Did Walther really lament for the death of Reinmar?* Archiv f.d. Stud. d. neueren Spr. u. Lit. 230, Jg. 45 (1993), S. 365-371.

⁴ R. Bauschke, *Die ›Reinmar-Lieder‹ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Selbstinszenierung*, Heidelberg 1999 (GRM-Beih. 15). Bauschke leitet aus 82,24 ab, Reinmar sei jünger als Walther gewesen, dazu s.u. Die Idee, Walther beanspruche Reinmars Nachfolge, äußert (allerdings ohne sie interpretierend zu belegen) P. Wapnewski in seiner *Walther-Auswahl* (zuerst Hamburg 1962 z. St.).

lierten Textanalyse. Abschließend wird die Rezeption betrachtet, um die zeitgenössischen Verständnismöglichkeiten abzusichern. Dabei wird eine relativ genaue Datierung der Strophen gewissermaßen als Nebenprodukt herauskommen.

Ich gebe im Folgenden Text und Übersetzung nach a mit Besse-
rungen von III nach C.

- II *Owê, daz wisheit unde jugent,
des mannes schoene noch sîn tugent
niht erben sol, sô ie der lîp erstirbet!
daz mac wol clagen ein wiser man,
5 der sich des schaden versinnen kan,
Reimâr, waz guoter kunst an dir verdirbet.
Dû solt von schulden iemer des geniezen,
daz dich des tages nie wolte verdriezen,
dun spræches ie den vrowen wol
10 des sûln sie iemer danken dîner zungen.
und hetest anders niht wan eine rede gesungen -
sô wol dir, wîp, wie reine dîn nam! - dû hetest ¹alse gestriten
an ir lop¹, daz elliu wîp dir iemer gnâden solten biten.*
- III *Deswâr, Reimâr, dû riuwest mich
michels harter danne ich dich,
ob dû lebstest und ich wær erstorben.
ich wil ez bî mînen triuwen sagen,
5 dich selben wil ich lûtzel klagen:
ich klage dîn edelen kunst, daz si ¹ist verdorben ¹.
Dû kundest al der werlte fröide mêren,
sô dû ez ze guoten dîngen woltes kêren.
mich riuwet dîn wol redender munt und dîn vil sûezer sanc,
10 daz die verdorben sint bî mînen zîten.
daz dû niht eine wîle mohtest bîten!
sô leist ich dir geselleschaft, mîn singen ist niht lanc.
dîn sêle müeze wol gevarn, und habe dîn zunge danc!*
- II *O Schmerz! Daß Erfahrung und Jugend,
des Menschen Schönheit, noch sein innerer Wert,
nicht vererbt werden können, wenn einmal der Leib stirbt!
Das kann ein Erfahrener bitter beklagen,
5 der den Verlust zu ermessen weiß.
Reinmar, was an schöner Kunst mit dir dahin geht!
Du wirst mit Recht immer davon Gewinn haben,
daß es dir nie und nimmer zu viel war,
die Damen jederzeit zu preisen:*

- 10 deshalb sollen sie für alle Zeit deiner Beredsamkeit danken.
Hättest du nichts anderes als diese eine Strophe gesungen:
»Sei gepriesen, Frau, wie rein ist dies Wort!« - du hättest so
(für ihren Preis)
gekämpft, daß alle Frauen für alle Zeit um dein Heil bitten sollten.
- III Wahr ist es, Reinmar, ich fühle für dich schmerzliche Trauer,
viel mehr, als du für mich (fühltest),
wenn du lebtest und ich gestorben wäre.
Ich will es ganz aufrichtig sagen:
- 5 Dich selbst will ich nicht beklagen,
ich klage um deine hohe Kunst, daß sie dahin ist.
Du wußtest die Freude der ganzen Gesellschaft zu mehren,
wenn du dich schönen Dingen zuwenden wolltest.
Ich betraure deinen wohlredenden Mund und deinen aller süßesten
Sang,
- 10 daß die zu meinen Lebzeiten vergangen sind.
Daß du nicht eine Weile warten konntest!
Dann leistete ich dir freundlich Gesellschaft. Mein Singen ist bald
vorbei.
Deine Seele möge gut (zum Himmel) fahren und deiner Zunge
sei Dank!

1. Die handschriftliche Überlieferung

Nach Ausweis der Manuskripte ist die Zusammengehörigkeit beider Strophen eher locker:⁵ gemeinsam überliefert sind sie im Nachtrag der Liederhandschrift A (a) anonym als die 22. und 23. nach einer Sammlung von Strophen Rubins (1-20)⁶ im Rahmen von anderswo für Walther bezeugten Strophen: nach 95,27, einer spruchhaften Minnestrophe, die als zweite im Rahmen eines fünfstrophigen Liedes in der Liederhandschrift C steht (Ausgabe Nr. 65). Vor unseren beiden Strophen ist Platz für zwei Strophen gelassen, da der Schreiber mit einem dreistrophigen Lied rechnete. Auch nach 82,24 und 83,1 ist Platz für eine Strophe, was nicht für die Kenntnis des Schreibers von einer

⁵ Zur Kritik an der mangelnden Berücksichtigung der Kontextualität der Strophenüberlieferung im Hinblick auf das »Liedganze« im Minnesang: H. Brunner, Brauchen wir eine Neuausgabe von »Des Minnesangs Frühling«?, in: FS. Helmut Tervooren, Stuttgart 2000, S. 33-44, hier S. 41ff.

⁶ Darunter sind mit 65,9 und 65,17 zwei Strophen, die in B, C, E und G unter Walther stehen. Die Vermischung von Rubin und Walther ebenfalls im Fall von Rubin Lied XIV in A (und F), s. Ch. Corneaus Walther-Ausgabe Nr. 102, vgl. G. Kornrumpf, Rubin, ²VL 8, Sp. 293-295.

existierenden dritten, sondern für das akzeptierte Konzept der Dreistrophigkeit spricht; anscheinend war, bezogen auf eine Vollständigkeitserwartung, der Unterschied zwischen Minnelied und Sangspruch irrelevant. Danach folgen vier Strophen des sehr breit überlieferten Liedes Nr. 20 (43,9), darauf zwei Strophen, die in den Ausgaben in den Anhang gestellt werden (Nr. 121, L 166,21): ein unikal überliefertes Frauenpreislied (mit viel Wortvariation über *wîp*), und schließlich eine Strophe im König-Heinrichston (Nr. 71, II = 102,1): eine Sangspruchstrophe mit Minnethematik. Dieser sog. 1. Nachtrag a ergänzt also die Überlieferung in A mit weiteren Texten, ganz offensichtlich gilt das Interesse Minneliedern, vorwiegend mit Frauenpreis, sowohl bei Rubin wie bei Walther, das Wort *wîp* spielt in den aufgenommenen Strophen eine überdurchschnittlich prominente Rolle.

Anders ist das Sammlungsinteresse in C, wo nur die zweite Strophe 83,1 im Zusammenhang des Leopoldstons überliefert wird, sie wird damit zur einzigen doppelt aufgezeichneten dieses Sangspruchstons. In C stehen in der Umgebung des Leopoldstons vorher das Palästinalied (Nr. 7; 14,38) mit elf Strophen, es folgt der zweite Strophenkomplex des Engelbrechttons (Nr. 3 Fortsetzung: 84,14) mit sechs Strophen. Die fünf Strophen des Leopoldstons werden im Heiligenstädter Fragment (*W^{xx}*) durch die ›Sibech‹-Strophe (Nr. VII) ergänzt, eine Handschrift, die Alterslieder und Sangsprüche im Ottenton, aber nach Ausweis des Erhaltenen, keinen Minnesang enthielt.⁷ Das Fragment der Strophe VII steht am Beginn der Seite, so daß wir nicht wissen, was vorherging; der Kontext ist politisch (Ottenton).

Es gibt also zwei Überlieferungszusammenhänge für die Reinmarklagen: einmal thematisch zentriert in a im Zusammenhang mit Minne und Frauenpreis, ohne Bezug auf den ›Ton‹, dann in C formal eingebunden innerhalb des Tons, aber mit nur einer Strophe, es fehlt nämlich 82,44 (a 22), vielleicht weil sie (in v. 9) scheinbar defekt ist. Einen Grund, an der Authentizität zu zweifeln, sehe ich im Fehlen nicht, weil sowohl das poetische Konzept wie die Rezeption der Strophen die Echtheit nahelegen. Die uneinheitliche Überlieferung ist erklärbar: da in der Handschrift C der Ton das kontextuelle Prinzip ist, paßte die Strophe a 22 wegen der Abweichung im 9. Vers nicht hinein. Die Überlieferung weist jedoch den beiden Strophen durch die Tradierung in a einen Sonderstatus innerhalb des thematisch sehr disparaten Leo-

⁷ *W^{xx}*: Fragment der sog. ›Elegie‹ (III,4-12), Nr. 43 und 70 (I,1-3), *W^{xx}* außerdem 3 Strophen im König Friedrichston.

poldstones zu. Dort stehen sie wegen des Bezugs auf den Minnesänger Reinmar und die Thematik seiner Lieder in einem Zusammenhang mit Liebeslyrik; die Handschrift C hingegen verfährt nach formalen Ordnungsprinzipien und nimmt damit das Prinzip der Jenaer Handschrift vorweg. Auf beide Kontexte, die des Minnesangs und des Sangspruchtons, ist also die Interpretation auszurichten.

Die Überlieferungsgeographie (a: alemannisch/rheinfränkisch mit mitteldeutschem Einfluß; C: Zürich; W: mitteldeutsch/thüringisch) spricht für eine weite Verbreitung des Tons und nicht nur lokal, etwa auf Thüringen oder Wien, bezogenes Interesse.

2. Der sog. Leopoldston

Der Ton umfaßt insgesamt sieben Strophen, darunter die fragmentarische ›Sibech‹-Strophe. Zwei Komplexe lassen sich herauschälen: einer ist auf Thüringen, der andere auf Wien bezogen. Vier Strophen (I, IV, V, VII) weisen nach Thüringen: die ›Atze‹-Strophe (I) als Spottlied auf den 1196 am Thüringer Hof bezugten Atze (vgl. 104,7 im ›Zweiten Thüringerton‹: Nr. 73,III)⁸, die ›Sibech‹-Strophe (VII), die zwischen Dezember 1202 und dem 17. September 1204 datiert wird;⁹ in den Sommer 1202 und ebenfalls an den Thüringer Hof gehört die Strophe 83,14¹⁰, dazu ist wohl die mit ähnlicher Thematik befaßte Strophe 83,27 (V) zu rechnen. Die Strophe VI (84,1) hingegen bezieht sich auf Herzog Leopold von Österreich und den Wiener Hof; für die Visualisierung des Gaben austeilenden Fürsten (*man sach*) denkt man an seine Schwertleite Pfingsten 1200 oder seine Hochzeit im November 1203. Hierher lassen sich versuchsweise die beiden Reinmarstrophen stellen (s.u.).

Der Leopoldston ist ohne Melodie überliefert. Metrisch teilt er den Aufgesang mit dem Wiener Hofton Nr. 10 (seit etwa 1200 verwendet) und dem Ottenton Nr. 4 (nach 1210). Für beide Töne existiert eine meistersingerliche Melodieüberlieferung in der Kolmarer Handschrift

⁸ Zu den Bezügen vgl. den Kommentar von Schweikle [Anm. 2] z. St. Die Atze-Satire gehört wohl in den Zusammenhang mit Wolframs Thüringer Hofschelte im ›Parzival‹ (297,16ff.) und der Thüringer Hofschelte im Ersten Philippston (20,4); Nr. 9,V.

⁹ M. Nix, Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide, Göttingen 1993 (GAG 592), S. 84ff.

¹⁰ Ebd., S. 100.

(Hof- oder Wendelweise), bzw. in Adam Puschmanns Singebuch (Feiner Ton). Es ist damit zu rechnen, daß dort der Melodieverlauf und die musikalische Struktur in für den Meistergesang typischer Weise schematisiert wurden¹¹, Aussagen über den Stil sind also nur mit Vorsicht zu machen. Es scheint jedoch so, als wäre die Melodie zum Ottenton zeremoniöser und prunkvoller, elaborierter als die zum Wiener Hofton. Dafür dürften die ersten, die Kaiserstrophen, die man sich bei Hoftagen vorgetragen vorstellt, die Anregung geboten haben. Den Leopoldston wird man sich aufgrund des vergleichbaren Adressatenniveaus eher im Stil des Wiener Hoftons denken. Der Leopoldston weist allerdings an einer Stelle eine deutlich markierte melodisch-musikalische Besonderheit auf, nämlich ein Zitat aus Reinmars Lied »Waz ich nû niuwer maere sage«, und zwar der ersten Zeile. Walther nimmt die entsprechende Zeile der 3. Strophe in der Fassung der Handschrift C auf:

*und hetest anders niht wan eine rede gesungen -
sô wol dir, wîp, wie reine dîn nam!*

Wie ausdrücklich angekündigt (*gesungen*), handelt es sich nicht nur um ein textliches, sondern auch um ein Melodiezitat. Das ist sicherlich nicht nur am Melodieverlauf, sondern auch an der stilistischen Gestalt deutlich erkennbar gewesen. Wenn man für Reinmars Lied den hohen aristokratisierenden Stil ansetzt, dann muß die Zeile in einem eher syllabisch-deklamierenden Umfeld aufgefallen sein. Der Wiener Hofton, aber auch die beiden teilweise erhaltenen Melodien zum Zweiten Philippston (Nr. 8) und König Friedrichston (Nr. 11) im Münsterer Fragment Z bezeugen einen solchen syllabischen Stil, der zwar an bestimmten Stellen vor allem im »königlichen« Ton (vgl. Ottenton) melismatisch erweitert wird, sich aber deutlich von der hochdekorativen melismatischen Melodie zu Walthers Preislied Nr. 30 (53,25, im Kreamünsterer Fragment N sind v. 1-2 neumiert) unterscheidet.

Zur weiteren Perspektivierung unserer Strophen soll der Versuch einer zeitlichen und thematischen Ordnung des Tones unternommen werden. Die beiden genannten Blöcke weisen jeweils Strophen der Fürstenlehre auf (VI Leopoldsbitte, bzw. IV Verkehrtes Regiment, V Gute und schlechte Werte, VII Sibechstrophe) und solche, die aufs

¹¹ Vgl. H. Brunner, Die alten Meister, München 1975 (MTU 54), 3. Kapitel; H. Brunner, U. Müller, F. V. Spechtler (Hgg.), Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien (Litterae 7), S. 64^a ff., S. 93^a (Ottenton), S. 86^a f. (Wiener Hofton), sowie die Ausgabe von Corneau.

erste nicht dazu passen: die Reinmarstrophen bzw. die Atzesatire. Allerdings lassen diese sich, wie für die Reinmarstrophen gezeigt werden soll, ebenfalls als Fürstenmahnung deuten - die Atzestrophe steht wohl im Zusammenhang mit der Thüringer Hofschelte im 1. Philippston (20,4) und kann als satirische Hofzucht verstanden werden. Eine allgemeine Semantik des Tones könnte also so beschrieben werden: an einen Fürsten gerichtet, lehrhafter Gestus, der in der Atzestrophe parodistisch gebrochen ist.

Die erste Nachrufstrophe paßt da gut hinein, als quasi offizielle Klage richtet sie sich an den Hof, bzw. die edlen Frauen dort. Die zweite hingegen, die den Toten selbst anspricht, erhält durch die Signifikanz des Tones erst den weitreichenderen Anspruch. Man wird wegen des Dignitätsanspruchs der ersten Klagestrophe nicht fehl gehen, die Reinmarnachrufe zeitlich vor die Travestie der Atzestrophe, auch vor den ätzenden Angriff des Sibeck-Vergleichs zu stellen. Den Thüringerkomplex wird man nicht auseinanderreißen und den Wienkomplex also vor diesen setzen. Es ist wenig wahrscheinlich, daß Walther nach den Thüringer Propagandastrophen dieselbe Melodie noch für die mit höherer Dignität versehenen Reinmarklagen und die Leopoldstrophe benutzt hat. So müssen diese vor Sommer 1202 (Str. IV, V) entstanden sein, also wohl im Zusammenhang mit Leopolds Schwertleite zu Pfingsten 1200. Die Nähe dieser Strophen untereinander im mehr oder weniger expliziten Ziel, den *hof ze verdienen*, in der Leopoldsbitte ausdrücklich den *ze Wiene*, macht eine Lokalisierung in Wien auch für die Reinmarklage wahrscheinlich. Ob sich die Auseinandersetzung mit Reinmar dort oder (auch) anderswo, z.B. in Hagenau abgespielt hat, ist unerheblich, denn Lieder und ihre intertextuellen Bezüge konnten sich mit den fahrenden Sängern schnell verbreiten, da aber die Nachruf-Strophen, wie die Leopoldsbitte, auf die Übernahme einer Funktion zielen (die des Hofesfreude bringenden Minnesängers), ist es naheliegend, daß es sich in beiden Fällen um den gleichen Hof handelt. Ob die Leopoldsbitte oder die Reinmarklagen älter sind, ist nicht leicht zu entscheiden. Es kommt dabei auf die Einschätzung von Walthers Vorgehen bei dem Melodiezitat Reinmars an: gehört es zur Konstituierung des Tons oder hat er es in eine bereits bestehende Melodie zur Leopoldsbitte eingefügt? Da das Zitat die allgemeine Signifikanz von ›Minnesang und Frauenpreis‹ hat, hängt die Beantwortung der Frage davon ab, ob Walther damit der Leopoldsbitte eine besondere Dimension geben konnte. Wie unten im Vergleich aller Strophen im Hinblick auf melodisch induzierte Bedeu-

tungen deutlich gemacht werden soll, ist eben dies der Fall. Mit einiger Vorsicht läßt sich also sagen, daß die Reinmarstrophen die ersten im Leopoldston waren und die späteren sich dann auf das semantische Potential des Zitats beziehen.

Die Reinmar-Strophen wären also zwischen Anfang 1195 (die Witwenklage auf Leopolds V. Tod am 21.12.1194, MF 167,31) und dem Pfingstfest 1200 anzusiedeln, vermutlich nahe an diesem. Mit der Aufnahme der Melodie des Reinmar-Klagetons in der Leopoldsbitte (Str. VI) wollte Walther den Herzog an seinen Dienst für den Wiener Hof und seinen Anspruch auf die ›Nachfolge‹ Reinmars in der Kunst des Sanges erinnern. Es bietet sich also das folgende zeitliche Szenario für den Leopoldston (der richtiger Reinmar-Klageton hieße) als plausibel an:

- | | |
|-------------|--|
| II und III: | Reinmar-Strophen: Frühjahr 1200 (wohl kaum früher, vor dem ›Hofwechsel‹ im Sommer 1198?) in Wien (?) |
| VI: | Leopoldsbitte: Pfingsten 1200 in Wien |
| IV,V: | Philippschelte im Auftrag Hermanns von Thüringen: Sommer 1202 |
| VII: | ›Sibeck‹-Strophe: zwischen Dezember 1202 und September 1204 |
| I: | ›Atze‹-Strophe: wahrscheinlich als letzte, als Spott- und Satyrstrophe 1203/1204 |

3. Kennzeichen der Melodie

Zwar sind mittelalterliche Liedmelodien nicht eigentlich textausdeutend, jedoch lassen sich immer wieder textlich-musikalische Zusammenhänge allgemeiner und auch besonderer Art beobachten - allgemein im Sinn eines ›Registers‹, speziell etwa durch die charakteristische Auszeichnung besonderer Strophenteile und Worte. Ich mache im Folgenden den Versuch, im Vergleich der Texte in den einzelnen Zeilen der sechs, bzw. sieben Strophen für rhetorisch und semantisch exponierte Parallelstellen auf bestimmte melodische Gesten mit definierbarer Konnotation zu schließen. Ausgangspunkt muß die Strophe II sein, weil sie als erste entstanden ist.

Der Gestus der Klage dürfte den Beginn bestimmt haben, man wird sich ein ausgedehntes Anfangsmelisma auf *Owê* vorstellen. Vermutlich war die Melodie wie der metrische Bau stollig (vgl. die erhaltenen Melodien): Ein Klagemelisma paßt auch gut auf den Beginn des 2. Stollens *daz mac wol clagen*. Die Strophe III *Dest wâr*

knüpft hier an und beteuert melodisch durch den Klagegestus jetzt die Wahrhaftigkeit von Walthers Trauer, ebenso im 2. Stollen *ich wil (ez bi minen triuwen sagen)*. Die Stollenmelodie dürfte ein Schlußmelisma mit absinkender Linie gehabt haben: auf *erstirbet / verdirbet* (Str. II), bzw. *erstorben / verdorben* (Str. III). Der Abgesang wird demgegenüber höher angesetzt gewesen sein, was häufig der Fall ist: *Du solt*, bzw. *Du kundest*, wobei nach der Klage des Aufgesangs jetzt der Preis (oder das *zwivellop*) des Verstorbenen formuliert wird. Das Zitat der Reinmar-Melodie könnte schon in Zeile 3 des Abgesangs (II,9) vorweggenommen worden sein: auf die Worte *dun spræches ie den vrouwen wol*, bzw. *mich riuwet dîn wol redender munt*, hier hätten es die besonderen Kenner schon bemerken können, offenbar für alle würde es dann mit dem Textbezug in Zeile 6. Womöglich ist also die anscheinende Textlücke in II,9 gar keine: wenn nämlich die mutmaßlich sehr ausladende Reinmarmelodie auch ohne Austextierung den metrischen Rahmen füllt. In Zeile 12 wäre dann ein ursprüngliches Melisma auf *nam* austextiert worden: mit *dû hetest alse gestriten*.¹² Der Schluß mag einen religiös-formellen Gestus musikalisch haben anklingen lassen, vielleicht im Stil einer kirchlichen Responson:

- II *daz elliu wîp dir iemer gnâden solten biten.*
 III *dîn sêle mûeze wol gevarn und habe dîn zunge danc!*

Vergleicht man die anderen Strophen im Hinblick darauf, ob die entsprechenden Zeilen zu den vorgeschlagenen melodischen Charakteristika passen, so ist das für das Anfangsmelisma plausibel:

- IV *Swâ der hōhe nider gât... (dâ ist der hof verirret)*
 V *Ich muoz verdienen swachen haz...*
 VI *Drie sorge hab ich mir vorgevornen....*

Die Atzestrophe nutzt diese Dimension parodistisch:

- I *»Rit ze hove, Dietrich!« (»hêrre, in mac«...)*

Ein klagendes Schlußmelisma am Stollenschluß paßt ebenfalls gut auf

- IV,3 *dâ ist der hof verirret.*
 IV,6 *des mir niht enwirret.*

In den anderen Strophen ist das nicht entsprechend der Fall, allerdings sind derartige Melismen immer ein formal gliederndes Element, das

¹² Hs.: *an ir lop alse gestriten*: die Umstellung ist des Reimes *gestriten / biten* wegen gerechtfertigt.

nicht unbedingt semantische Äquivalenzen im Text aufweist. Entsprechendes gilt für den vermuteten Aufgesangsbeginn in höherer Tonlage; es ist dazu festzuhalten, daß der Aufgesang syntaktisch in allen Fällen neu einsetzt, was, bis auf eine Ausnahme (Reisesegen 24,18), auch für den verwandten Wiener Hofton und, weniger ausgeprägt, ebenfalls für den Ottenton gilt.

Das melodische Zitat aus Reinmars Lied hebt in allen Strophen Zeilen von besonderer Signifikanz hervor. Ganz evident ist das in der zweiten ›Nachruf‹-Strophe:

III *Sô leist ich dir geselleschaft*

Die ›Gesellschaft‹, die Walther Reinmar leisten will, ist, wie in der Minnelied-Melodie hörbar wird, die der ›Berufsgemeinschaft‹ der Minnesänger, die dann auch für beide in der Memoria fortlebt: wie er es für Reinmar fordert, sollen auch seiner die Frauen gedenken (s.u.).

In der ›Leopoldsbitte‹ wird - und das ist von deutlicher Verweiskraft - an dieser Stelle auf die große Vergangenheit (*tugent*) des Hofes verwiesen, die eben in seiner Kunst, der Förderung des Minnesangs, des Frauenpreises und vor allem Reinmars liegt

VI *sît er sô maniger tugende mit sô stæter triuwe pflic.*

In der Philippschelte wird die negative Schlußfolgerung auf die Reinmarmelodie formuliert und enthält so die prägnante Wirkung der ›verkehrten Welt‹, in der Politik und Kunst gleichermaßen gefährdet sind:

IV *die selben brechent uns diu reht und stoerent unser ê.*

In der zweiten Philippsstrophe verweist diese Zeile auf die Identität von *herze* und *rede*, die Reinmar in eben seinem von Walther zitierten Preislied beschworen und für sich reklamiert hat:

V *wan hoeret an der rede wol, wie ez umbe daz herze stât*

das nimmt Reinmars Worte auf:

*wâ ich ie spræche ein wort,
ezn lige ê iz gespræche herzen bî.* MF 166,14

Auch die vermutete erste Zitierung von Reinmars Strophenanfangsmelodie in der dritten Abgesangszeile ergibt Parallelen von ähnlichem Bedeutungsgehalt. In der zweiten Reinmarstrophe wird der Minnesang des Verstorbenen apostrophiert:

III *mich riuwet dîn wol redender munt und dîn vil sîezer sanc.*

In der ›Leopoldsbitte‹ wird implizit auf den Sang als auszeichnendes Moment des Hofes verwiesen, der ihn, Walther, trotz seiner Fähigkeiten nicht haben will:

VI *daz dritte hat sich mîn erwert unrehte manigen tac.*

In den politischen Strophen geht es um die unfähigen, bzw. die guten Ratgeber, der Sang erscheint hier wiederum als Paradigma des sozial und politisch ›funktionierenden‹ Hofes:

IV *Swâ den gebristet an der kunst, seht dâ tuont si niht mê
(wan daz siz umbe werfent an ein triegen.)*

V *den [guten] môht ein keiser nehmen an sînen hohsten rât.¹³*

Ich habe bei den Beispielen die ›Sibeck‹- und die Atzestrophe bisher ausgelassen. Erstere bietet eine aufwendige Anrede zur Reinmar-Melodie, die vielleicht so gedehnt wurde, daß eine Ergänzung der beiden hier fehlenden Takte (wie Carl von Kraus sie unternimmt) überflüssig ist:

VII *stolze marschalk [sit gemant], swâ man diz allez tuot!*

Die Atzestrophe als Parodie ist so gespickt mit z.T. unverständlichen Invektiven, das man nahezu jeder Zeile besondere Bedeutung zusprechen könnte, auffällig ist allerdings, daß beide für das Melodiezitat vermuteten Zeilen Anfang und Ende der Rede des Knappen *Dietrich* enthalten:

I,9 *semir got, und æze ez hoi, ez wær ein frömdez pfert...*

....

I,12 *den selben Atzen gebent mir her, sô bin ich wol gewert.‹*

Wenn man bedenkt, daß im zitierten Frauenpreis das ›Überwert‹-Wort *wip* auf die gleiche Stelle der Melodie füllt, wie hier der Name des karikierten Atze, so gewinnt die Parodie dadurch noch erheblich an Schärfe und Wucht.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die vermutete Eigenart der Melodie für die erste Reinmar-Strophe nicht nur gut zu den weiteren Strophen des Tons paßt, sondern deren Aussagen besonders poin-

¹³ Auch hier ist die Zeile zu kurz, Cormeau ergänzt (mit Wackernagel) *gerne*. Bei einer (von mir vermuteten) stark melismatischen Melodie wäre die Anzahl der unterlegten Silben variabel (und schlecht zu memorieren).

tiert.¹⁴ Es ist also plausibel, die erste Nachrufstrophe auch als erste in diesem Ton anzusetzen.

4. Der doppelte Nachruf

Von besonderer Signifikanz sind die im Vergleich zu den Fürstenstrophen noch deutlich weitergehenden Korrespondenzen der beiden Reinmar-Strophen untereinander. Auf einige Entsprechungen habe ich bereits hingewiesen - so die von II *erstirbet / verdirbet* zu III *erstorben / verdorben*. Dazu kommt die Apostrophierung von Reinmars *guoter / edele[r] kunst* an der gleichen Stelle jeweils in Zeile 6 sowie die Aufnahme gleicher Worte in beiden Strophen, allerdings an anderen Stellen: *klagen* (II,4 - III,6), *wol redender munt - eine rede* (III,9 - II,11), *zunge[n]* (II,10 - III,13), verbunden mit *danken / danc*, sowie *gesungen / singen / sanc* (II,11 - III,12,9). Beide Strophen beginnen mit einer allgemeinen Klage in den Stollen und betrauern im ersten Teil des Abgesangs den Verlust der *guoten / edelen kunst*, des *wol redenden mundes* und des *süezen sanges*, beide schließen mit der Seelenheilsperspektive - II mit der Aufforderung an die Frauen um Fürbitte, III mit dem Segenswunsch des Sängers selbst. Beide sprechen vom *danc*, der Reinmars *zunge* geschuldet ist, wobei in II wiederum die Damen angesprochen sind, in III der Sänger sich selbst anspricht. Es entsteht der Eindruck, die zweite Strophe sei eine réécriture der ersten in anderem, weniger ›öffentlichem‹ Gestus: Die Rolle, die in II die *vrouwen* einnehmen, erfüllt in III der Sänger selber. Strophe III scheint auf den ersten Blick eher eine Alternative für einen anderen Anlaß als eine eigentliche zweite Strophe zu sein. Das ist jedoch, wie ich zeigen will, eine ausgeklügelte Strategie Walthers, sich in zwei, einander ergänzenden Rollen zu inszenieren.

Die Strophen werden in einem intertextuellen Geflecht mit anderen Minnesangstrophen Reinmars und Walthers gesehen. Diesem will ich im Folgenden nachgehen, ist es doch für die Zusammengehörigkeit und nicht zuletzt für die oben erschlossene Datierung wichtig. Zwar ist eine Bezugnahme Walthers auf Reinmarlieder auch nach dessen Tod vorstellbar, doch wird man davon ausgehen, daß ein wechselseitiges Variationsspiel mit dem Ziel einer spezifischen Pro-

¹⁴ Vgl. die Vergleiche der Reimklänge (die in den Strophen häufig identisch sind) bei R. Ehnert, *Möglichkeiten politischer Lyrik im Hochmittelalter. Bertran de Born und Walther von der Vogelweide*, Frankfurt a.M. 1976, S. 280f.

filbildung im Rahmen imaginiertes oder tatsächlicher Konkurrenz zu Lebzeiten die größere Wahrscheinlichkeit hat. Die jüngste ausführliche Diskussion der ›Fehdelieder‹ mit Aufarbeitung der Diskussion stammt von Ricarda Bauschke [Anm. 4], ich gehe daher auf die Wege und Nebenwege der Forschung nicht ein. Für den Nachruf ist in erster Linie Reinmars sog. ›Preislied‹ MF 165,10 heranzuziehen, das von Albrecht Hausmann mit Bedacht ohne Bezug auf die ›Fehde‹ interpretiert worden ist.¹⁵ Wichtig dabei scheint mir die Feststellung, daß nicht die Strophe 3 mit dem von Walther zitierten Frauenpreis den eigentlichen Zielpunkt des Liedes bildet, sondern die ›Freudenstrophe‹ 3 durch die ›Klagestrophe‹ 4 komplementär ergänzt wird, insofern sich in ihr die Selbstbeschränkung des männlichen Begehrens angesichts der ethisch-sozialen Vollkommenheit der Frau äußert: »Gemeinsames Zentrum ist die Tugend der Frau.«¹⁶ Walther aber greift nur den Preis heraus, die besungene Vollkommenheit der Frau an sich (*din name*; Reinmar fährt fort: *wie senfte du ze nennen und zerkennen bist* nach C), nicht aber das resignative Raisonement der Strophe 4. Die Einleitung des Zitats und *hetest anders niht wan eine rede gesungen* enthält eine Mentalreservation gegenüber anderen Äußerungen Reinmars und stellt nur die zitierte als das eigentlich erlösende Wort hin. Hausmann hat also nicht recht, wenn er meint, diese Strophe sei von Walther »als charakteristischer Reinmar-Text wahrgenommen« worden (S. 141), eher das Gegenteil ist der Fall. Walther tut vielmehr so, als sei das übrige Werk Reinmars allein durch sie zu retten. In der zweiten Nachruf-Strophe wird der Vorbehalt ebenfalls formuliert:

III,7 *Dû kundest al der werlte fröide mëren,
sô dû ez ze guoten dingen woltes kèren.*

Diese Zeilen implizieren, daß Walther der Ansicht ist, Reinmar habe nicht immer ›das Richtige‹ und damit die Freude der Gesellschaft zum Ziel gehabt. Es liegt nahe, hier Walthers mehr noch melodisch als textlich pointierte Reinmarkritik in seinem Parodie-Lied 111,23 (Nr. 81) *Ein man verbiutet ein spil âne pfliht* (im Ton von Reinmars Minnelied MF 159,1) als Ausgangspunkt heranzuziehen. Walther greift Reinmar in dessen eigenem Vortragsmodus an wegen seiner gesellschaftsfeindlichen Immanenz der Hohen Minne und der Manipulation

¹⁵ A. Hausmann, Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität, Tübingen/Basel 1999, S. 138ff.

¹⁶ Ebd., S. 148.

der Frau im Kußraub.¹⁷ In der ersten Strophe dieses Waltherliedes weist der Sänger als Sprecher der Gesellschaft das hyperbolische Lob (vgl. Reinmar MF 170,1) einer einzigen Frau zugunsten des allgemeinen Frauenpreises zurück, in der zweiten wendet sich die Frau gegen die Verfügungsgewalt des Sängers in Reinmars Lied und beansprucht, die ›Spiel‹-Regeln selbst festzulegen.

Walthers Zitat von Reinmars Frauenpreis im Nachruf und sein Lob zielen aber auf ein ganz anderes Konzept, sozusagen auf einen ›bekehrten‹ Reinmar, der die Walthersche Kritik akzeptiert und seine Position übernommen hat. Walther hält in beiden Strophen, vor allem aber in der zweiten, die ›Irrungen‹ Reinmars in seiner Mentalreservation fest. Insofern gehören auch die beiden Spruchstrophen in den Kontext der Auseinandersetzung mit dem Sängerkollegen. Alle übrigen Referenzen auf Reinmarlieder in Walthers Oeuvre sind jedoch nicht notwendigerweise vor den ›Nachruf‹-Strophen anzusetzen. Die Diskussion von Reinmar MF 152,25 (in A als ›Walther‹ überliefert: Nr. 47) in Walthers Liedern 43,9 (Nr. 20) und 85,34 (Nr. 57) oder textliche Bezüge von *Si wunderwol gemachet wip* (53,25, Nr. 30) auf MF 159,1 (*ein ander weiz die sinen wol...*), formale von 113,31 (Nr. 85) auf MF 182,34, auch die Überbietung von MF 165,10 in Walthers Preislied 56,14 (Nr. 32)¹⁸ sind Korrespondenzen, die nur das Leben der Lieder, nicht aber das des Autors voraussetzen. Anders ist es natürlich mit Reinmarliedern, die als Antworten auf Walthergedichte gelten: MF 196,35 *Herzeclicher vröide wart mir nie sô nôt* als Reaktion auf die Parodiestrophen¹⁹, vielleicht auch das Lied MF 175,1 (hier 176,1), vor allem aber der höfische ›Gegengesang‹ MF 199,25²⁰ gegen Walthers ›Lindenlied‹ sowie die Parodie Reinmars in *Herre wer hat sie begozzen* (MF 196,35) auf *Si wunderwol gemachet wip* (53,25), die

¹⁷ Ich folge hier Hausmann [Anm. 15], S. 188f.

¹⁸ Vgl. Bauschke [Anm. 4], S. 134ff. mit berechtigter Skepsis gegen die Datierung auf November 1203, aber auch Einwänden gegen I. Kastens Situierung 1198 am Stauerhof (*Sehet waz man mir êren biete*: Walthers ›Preislied‹ (L 56,14) in: D. Buschinger u.a. (Hg.), *Walther von der Vogelweide. Actes du colloque...* 1995, Greifswald 1995 (WODAN 52, Serie 3 Bd. 30), S. 55-73: Walther sei als Spruchdichter zu dieser Zeit noch zu wenig etabliert gewesen, um die Rolle poetologisch wirksam einzusetzen.

¹⁹ Vgl. Bauschke [Anm. 4], S. 76 (Strophe 2 aktualisiert die Fehde, Walther reagiert womöglich in 52,23 [Nr. 29]).

²⁰ Vgl. V. Mertens, Reinmars ›Gegengesang‹ zu Walthers ›Lindenlied‹, *ZfdA* 112 (1983), S. 161-177.

Thomas Cramer (in diesem Band) aufgedeckt hat. Nur im Fall des ›Lindenlieds‹ kommt man in Konflikt mit der herkömmlichen Datierung, da man Walthers Rezeption der mittellateinischen Lyrik, die für dieses vorausgesetzt werden muß, eher später ansetzt. Angesichts der Resignation der Forschung bezüglich einer relativen Chronologie kann dieser mutmaßliche Bezug auf Walthers Lied jedoch kein Hindernis sein, die oben erschlossenen Daten zu akzeptieren. Den beiden Nachruf-Strophen gehen also mit größerer Sicherheit nur das ›Parodie‹-Lied Walthers und Reinmars Gegenreaktion MF 196,35 sowie ›Lindenlied‹ und ›Gegengesang‹ voraus; auf diese Lieder wird in den Nachruf-Strophen jedoch kein Bezug genommen. Ich stelle die These auf, daß Walther in seinen beiden Strophen sich auf jeweils ergänzende Weise als Reinmars einzig möglicher Nachfolger darstellt: zuerst als Kunstkenner und -richter aus der Perspektive der Gesellschaft, die Anspruch auf den Freude evozierenden Frauenpreis hat, dann, in der zweiten, als personales Subjekt der lyrischen Aussage, eine Haltung, die für Reinmars Minnesang typisch ist, die aber zum Frauenpreis führen und nicht bei der Subjektivität zelebrierenden Klage stehen bleiben soll. Ich kommentiere im Folgenden beide Strophen im einzelnen.

Das sprechende Ich positioniert sich in beiden Strophen im Rahmen einer Poetologie des Minnesangs. Walther entwirft diese sowohl pragmatisch-performativ wie inhaltlich. Minnesang ist Aufführungskunst und als solche vergänglich, sie ist an die Person des Sängers gebunden, sie stirbt mit ihm:

Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,

wie Schiller im ›Wallenstein‹-Prolog vom Mimen sagt. Inhaltlich wird der ›richtige‹ Minnesang als allgemeiner Frauenpreis konzeptualisiert, der die Memoria des Sängers sichert - nicht das Werk überdauert, sondern das Gedächtnis der vergänglichen künstlerischen Leistung im Vortrag und im höfischen Frauenlob.

Walther beginnt die erste Strophe mit einer Sentenz aus dem Bereich der Erbrechts (dazu s.u.) und zeigt sich damit als juristisch gebildet. Walther hat diese Sentenz vermutlich selbst erfunden, denn die späteren Belege bei Freidank und Stolle können gut von ihm abhängig

sein und nicht ein verbreitetes Gnomon reproduzieren.²¹ Die Auswahl dessen, »was sich nicht vererbt«, ist ganz auf das Konstrukt »Minnesang als vergängliche höfische Kunst« und die davon abhängige Positionierung des sprechenden Ichs bezogen. Der Sänger selber ist der *wise man* (*ein* ist deiktisch zu verstehen), aber nicht als Weltkundiger, sondern als Minnesangexperte, er greift damit eine Formulierung Reinmars auf:

*Ein wiser man sol niht ze vil
versuochen noch gezihen, dêst mîn rât,
von der er sich niht scheiden wil,
und er der wâren schulden doch keine hât.* (MF 162,7-10)

Als Kunstgenosse, als den ihn das Zitat ausweist, kann er dann den Verlust für die Kunst ermessen und beklagen. Aus dieser Autorität heraus bestimmt er den rechtmäßigen Lohn und belegt aus seiner Kenntnis des Oeuvres die Leistung durch ein Zitat. Das Ich dieser Strophe nimmt die Rolle eines Kunstrichters ein, der den Wert, die Funktion des Sanges für die Gesellschaft und den Lohnanspruch bestimmt.

Die Sentenz, in der persönliche Eigenschaften als unvererbbar konstatiert werden, ist ein seltsamer Beginn, der zu einem offiziellen Nachruf nicht paßt, und nur dazu dient, das pragmatisch-poetologische Programm zu entwerfen: statt daß das Bleibende herausgestellt wird, geht es um das Vergängliche der Kunst. Eigentlich ist das literarische Werk eines Dichters das, was überdauert - von Horazens »Exegi monumentum aere perennius« bis zu Chrétien, der im Prolog zu »Erec et Enide« selbstbewußt behauptet, ein Werk geschaffen zu haben, das bis zum Ende der Welt bleiben wird.

*Des or comancerai l'estoire
Qui toz jorz mes iert an memoire
Tant con durra crestiantez;
De ce s'est Crestiiens vantez.* (v. 23-26)

Es geht Walther anscheinend nicht um das Werk als objektive Größe, sondern um die Eigenschaften seines Schöpfers, *wisheit*, *jugent*, *schoene*, *tugent* als Voraussetzung der *kunst*, die mit dem Verstorbenen vergangen sind. Walther aber wird sie für sich beanspruchen, als

²¹ Freidank 79,7 (*wisheit* / *kunst*), Stolle 41 (MSH III,10b: *wisheit* / *edelin tugent*), Suchenwirt 19,4 (*edel tugent* / *gûte*), vgl. Thesaurus Proverborum Medii Aevi Bd. 3, Berlin/New York 1996, unter Erbe 4,1.

Erbe Reinmars. Er spricht zunächst einen aktuellen juristischen Punkt leicht scherzhaft an: am Ende des 12. Jahrhunderts ist die Diskussion darum, was vererbt werden kann, virulent. Das ist grundsätzlich die Fahrhabe, Liegenschaften sind nicht vererbbar, jedoch wird über das, was dem Fahrnis- bzw. dem Liegenschaftsrecht unterliegt, diskutiert und im Ergebnis häufiger Fahrhabe verliegenschaftet, also vom Vererben ausgenommen.²² Was Walther hier nennt, ist nun in keinem Fall den Grundsätzen des Liegenschaftsrechts zu unterwerfen und dem Streit, ob es Erbgut sein kann oder nicht, ganz entzogen. Walther zeigt also seine juristische und höfische Kompetenz, denn Eigenschaften, die er dem Verstorbenen (als nicht vererbbar) zuweist, sind topisch für den höfischen Menschen: *wisheit* (das, was z.B. Parzival fehlt) und *jugent*, dem okzitanischen *joven* entsprechend ein zentraler Begriff der Minnekultur²³, der zwar im Deutschen nicht so häufig genannt wird, aber implizit gegenwärtig ist, wenn Reinmar mit dem Altwerden der Liebenden spielt (MF 152,15; 157,1; 159,28; 166,16ff.; 171,32ff.). Er selbst führt *jugent* in seinem (dann von Walther zitiertem) programmatischen Lied MF 162,7 *Ein wiser man sol niht ze vil* mit der Implikation der *vröide* an:

*si hat mir vröide in mīner jugent
mit ir wol schoener zuht gebrochen abe.*

Weiterhin beziehen sich *schoene* als Außen- und *tugent* als Innenseite auf das Idealbild des höfischen Mannes, als solcher ist er zugleich der Prototyp des Minnesängers. Die Nennung von *jugent* ist hier kaum, wie Bauschke [Anm. 4] will, als puer-senex-Topos zu verstehen, sondern als höfische Kategorie, die nichts über das biologische Alter aussagt und damit auch kein Indiz dafür abgibt, wer jünger ist, der Sänger oder der Verstorbene: der Minnesänger besitzt als Sänger/Liebender grundsätzlich *jugent*. Das hat Reinmar selbst ironisiert und Walther hat das im *sumerlaten*-Lied aufgegriffen. Zwar ist durchaus vorstellbar, ja (wenn die Datierung oben stimmt) wahrscheinlich, daß Reinmar relativ jung verstorben ist und *jugent* hier außer der topischen Eigenschaft des Minnenden (die auch Morungen MF 124,32ff. spielerisch problematisiert hat) spezifisch literarische und womöglich auch biographische Implikationen hat, aber verlässliche lebensge-

²² Vgl. HRG unter Erbgut, Erbrecht, Fahrnis (Bd. 1, Sp. 964f., Sp. 971-977, Sp. 1049-1053).

²³ M. Lazar, *Amour courtois et ›fin amors‹ dans la littérature du XII. siècle*, Paris 1964, S. 104ff.

schichtliche Relationen gibt der Topos nicht her. Der Sänger Walther jedenfalls reklamiert für sich gleich die *wisheit* (Reinmars), die kunst-richterliche Kompetenz, und damit die Reinmar-Nachfolge. Die Kunst, die verdirbt, ist die an die Präsenz des Sängers gebundene Auftrittskunst, was bleibt ist das Ergebnis des Frauenpreises: die ehrende und heilbringende Memoria des Sängers. Diesen Lohn für die Leistung des Verstorbenen werden - wie für einen Minnesänger passend - die Frauen gewähren, aber alle, nicht eine, und nicht den Minnelohn, sondern den Christenlohn, die Fürbitte. Das Problem des Lohnes für Lob hat Walther mehrfach diskutiert, v. a. in den Liedern 100,3 (Nr. 69) und 72,31 (Nr. 49), dem *sumerlaten*-Lied. Doch dabei beharrt er prinzipiell auf dem Minnelohn, der Lohn der gesellschaftlichen Anerkennung bleibt demgegenüber nur *ein kleinez denkelin*.²⁴ Die Liebeserfüllung, auf deren Verweigerung Walther mit der Einstellung des Lobes antworten will, ist in die gesellschaftliche Freude somit als (zumindest in Aussicht gestellte) Bedingung eingebunden. Dieser Zusammenhang ist durch den Tod zerbrochen, sub specie aeternitatis lohnt die Frau den Preis des Sängers nicht mit irdischer Liebesfreude, sondern mit ihrer Hilfe zur himmlischen Freude. Damit ist im Werbungs- und Gesellschaftszusammenhang der Platz frei für einen neuen Sänger, der die Dame lobt, um für sich die Liebeserfüllung und für den Hof die Sangesfreude zu gewinnen. Die Strophe selbst als vorge-tragene zeigt die Kompetenz in der Performanz und damit seinen Anspruch als Erneuerer der mit Reinmar ›verdorbenen‹ Kunst.

Walther hat also in dieser Strophe einmal den Minnesang als ver-gängliche Auftrittskunst dargestellt, von der nur die Memoria des Sängers überdauert und in der Platz für einen neuen Sänger, einen Nachfolger ist. Er hat ferner sich selbst als den Sänger inszeniert: als kundigen Juristen, der feinsinniger Sentenzen fähig ist, als Kunstrichter und als möglichen Nachfolger Reinmars und - für alle, die die Kontroverse mit Reinmar kennen - als den, der mit seinem inhaltlichen Konzept des Minnesangs Recht behält, denn das erlösende Wort ist der (für Reinmar ursprünglich untypische) allgemeine Frauenpreis, den Walther in seinem Parodielied eingeklagt hatte. Reinmars Kunst wird also aus dem subjektiven Werbungsbezug in den objektiven Gesellschaftsbezug gerückt, und dieser wiederum transzendental funktionalisiert. Damit ist der Platz am Hof für den frei, der singend zu

²⁴ G. Hübner, Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone, Baden-Baden 1966, S. 213-225.

werben und gesellschaftliche Freude zu stiften weiß und der mit dieser Strophe seine Fähigkeit des Vortrags ad oculos et aures demonstriert. In der ersten Strophe hat der Sänger die Frauen die Konsequenzen der Memoria ziehen lassen, von sich selbst aber nur in der überlegenen Pose des *wisen man* gesprochen, nur die Vergänglichkeit der Sangeskunst bedauert, ohne selbst den Verstorbenen zu beklagen. So knüpft die zweite Strophe an den Schluß der ersten an, das *Deiswâr* ist das Scharnier, läßt auf *elliu wîp* nun das Sänger-Ich folgen: *dû riuwest mich*.

Der Sänger der zweiten Strophe, des ›persönlichen Nachruf(s)‹²⁵, nimmt eine neue Rolle ein: schon die Beteuerungsformel signalisiert statt Objektivität jetzt Subjektivität, die durch Biographisierung beglaubigt wird. Das Ich spricht von seiner intimen Kenntnis des Verstorbenen, von dessen persönlicher Einstellung zu ihm und schließt eine vergleichbare persönliche Aussage an. Statt des *wisen mannes* tritt nun der von widersprüchlichen Affekten bestimmte auf. Gerade die artikulierte Ambivalenz beglaubigt das Urteil über die Kunst, deren Vergänglichkeitscharakter nicht mehr erneut entfaltet, sondern als gegeben angenommen wird. Die Qualität von Reinmars Sang wird hier nicht (wie vorher) mit einem Zitat sachverständig belegt, sondern ganz aus dem Gefühl einerseits und der erfahrenen Zustimmung der Gesellschaft andererseits begründet. Das Ich erfährt im Tod des Anderen aber nicht nur die Vergänglichkeit der Kunst (die zugleich Grundlage der Nachfolge ist), sondern auch seine eigene Sterblichkeit und wird sich der *Conditio humana* bewußt. Die Skepsis gegenüber dem Verstorbenen, was dessen menschliche Werte betrifft, mag biographische Realität spiegeln, aber entscheidend ist hier die poetologische Funktion der Biographisierung als affektive Authentisierungsstrategie. Sie bewirkt zweierlei: einmal zeigt sich das Ich als affektiv, dann aber als (scheinbar) fähig, das Kunsturteil davon frei zu halten. Die Autorität dieses Urteils, die von Walther beansprucht und an der gesellschaftlichen Wirkung als entscheidendem Kriterium festgemacht wird, gründet nicht, wie in der ersten Strophe in der *wisheit*, sondern in der Subjektivität, die im dafür traditionellen religiösen Kontext abschließend perspektiviert wird.

²⁵ S. Ranawake, Gab es eine Reinmar-Fehde? Zu der These von Walthers Wendung gegen die Konventionen der hohen Minne, *Oxford German Studies* 13 (1982), S. 7-35, hier S. 31.

Walther thematisiert ein wichtiges Problem des literarischen Diskurses: die Spannung von literarischer Figur, hier des Sängers, und außersprachlich wirklicher Person als Medium der Ich-Inszenierung. Das ist eine Problematisierung, die eine für Reinmar typische Beglaubigungsstrategie aufgreift. Er hat immer wieder die Authentizität der Kunstfigur des Minnenden durch Ineinssetzung mit der Person ausdrücklich behauptet - Walther hat das im *sumerlaten*-Lied aufgenommen und polemisch gesteigert. Diese Konvergenz von Person und Kunstfigur Sänger wird in der zweiten Strophe gleichzeitig als Authentisierungsstrategie für den Schmerz des Subjekts benutzt, wie als Klagegrund für das Objekt ›Reinmar‹ verworfen. Vordergründig geht es um eine angemessene Würdigung der Kunst, poetologisch aber wird Reinmars Dilemma (Authentisierung durch personale Identität) thematisiert, dessen Konsequenz Walther in den Parodiestrophen getadelt hat: die Verweigerung Reinmars (bzw. seines Rollen-Ichs) durch den allgemeinen Frauenpreis innerhalb der ›realen‹ gesellschaftlichen Wirklichkeit zu funktionieren.²⁶ Das aber ist die Aufgabe - so will es Walther hier - der *edelen*, der adligen Kunst. Walther jedoch spricht dem Verstorbenen, ganz wie in der Parodie, die Fähigkeit zur Unterscheidung von Notwendigkeit der Kunst und realem Leben ab, er selbst hingegen sei dazu in der Lage, was er jedoch implizit durch seine Klageauthentisierung zu widerlegen scheint. Doch Walther hat damit nur deutlich gemacht, daß der Frauenpreis zwar seinen Grund in der subjektiven Ergriffenheit haben muß, die Konsequenz aber nicht die Klage sein darf. Damit schwenkt die Darstellung von Reinmars Wirken wieder auf die Linie der ersten Nachruf-Strophe ein: in den (seltenen) Fällen, in denen Reinmar (Walthers Kritik folgend) gesellschaftlich ›funktionierte‹, im allgemeinen Frauenpreis, hat er auch die Freude der Gesellschaft gemehrt. Das war der *wol redende munt* und der *vil süeze sanc* (man beachte die Elative!), die hätten erhalten bleiben sollen. So hätten beide Sänger auch zusammen wirken können - in freundschaftlicher Weise. Die *geselleschaft* (auf Reinmars Melodie!) kann zwar auf ein gemeinsames Wirken im Jenseits bezogen werden (ähnlich wie der himmlische Minnedienst bei Morungen MF 147,4), ist aber vor allem die Utopie einer Sangesgemeinschaft auf Erden, die nach Reinmars ›Bekehrung‹ möglich gewesen wäre, deren Zweck (allgemeiner, gesellschaftlich funktionaler Frauenpreis) jetzt aber von Walther allein wahrgenommen werden muß.

²⁶ Vgl. Hausmann [Anm. 15], S. 189.

Walther benutzt anscheinend die Situation von Reinmars Ableben und die Gelegenheit zum öffentlichen Vortrag von Nachruf-Strophen, um sich im Rahmen der spezifischen Poetologie des Minnesangs als den einzig richtigen ›Erben‹ Reinmars darzustellen. Das geschieht auf mehreren Ebenen, inhaltlich sowohl wie poetologisch. Inhaltlich betrifft es die Funktion von Frauenpreis in Bezug auf die Hofesfreude, den implizierten Verlust derselben und die inszenierte Fähigkeit Walthers, des Kunstrichters, hier einzutreten. Poetologisch bedeutet der Vortrag selbst die formale Fähigkeit zur Nachfolge in der Sangeskunst, darüber hinaus erfüllen die beiden Strophen zwei Aspekte der Sängerrolle des Minnesangs: der erste die Fähigkeit zur Reflexion und zum abgewogenen Urteil, sozusagen das *sapienter deplorare*, der zweite, die ›reinmarische‹ affektive, quasi-biographische Beglaubigung des Leids, sozusagen den *affectus cordis* und seine vorgebliche Überwindung. Damit führt Walther jetzt die entscheidende subjektive minnesängerische Kompetenz vor, die gerade Reinmar immer wieder gezeigt hat, wobei er jedoch die Gesellschaftsfreude als Wirkung des Sanges nicht immer gebührend berücksichtigt habe - nach Walther jedenfalls. Doch Reinmar sei selbst seiner Kritik gefolgt und habe ihn damit implizit als den überlegenen Sänger anerkannt. Diese Überlegenheit gründet in der Kompetenz, aus der Subjektivität zum gesellschaftlich *fröide* bringenden allgemeinen Frauenpreis zu gelangen und in der Reflexion über diese Rolle des Minnesangs. Der intrikate Zusammenhang von potentiell erfolgreicher Werbung und sängerinduzierter Hofesfreude wird dabei stark vereinfacht. Der *süeze sanc* Reinmars, jedoch in der von Walther definierten Form, wird gepriesen, doch da sie nicht mehr gemeinsam realisierbar ist (wozu jetzt eigentlich die Chance bestanden hätte), müßte - und das ist die implizite Folgerung - Walther ihn jetzt allein verwirklichen.

Biographische Aussagen über Altersverhältnisse, persönliche Beziehungen und charakterliche Probleme sind den Strophen nicht zu entnehmen. Reinmars Tod spätestens im Frühjahr 1200 dürfte diesen zwar in recht jungen Jahren ereilt haben und auch Walther war sicher ein junger Mann, das aber ist aus dem Wortlaut nicht erschließbar. »Hier gilt's der Kunst« - diese hatte für den historischen Walther soziale Konsequenzen, explizit aber schweigt hier des Sängers Höflichkeit. Implizit jedoch ist sie im *al der werlte fröide mëren* als vom Fürsten zu garantierende gesellschaftliche Aufgabe deutlich präsent. Die vermeintlichen Dissonanzen, Reinmar als unsensibel und seinen Tod als nur der Kunst wegen beklagenswert darzustellen, haben zu

allererst poetologische Relevanz. Spätere Sänger sagen nichts von einer persönlichen Rivalität.

5. Spiegelungen

Durch einen Blick auf mögliche Rezeptionsformen der Nachrufstrophen soll meine Deutung weiter abgesichert werden. Das erste Zeugnis ist Gottfrieds viel zitierte Passage im Rahmen der Schwertleite Tristans. Ob mit der *nahtegal* von *Hagenouwe* (v. 4779) Reinmar gemeint ist, bleibt umstritten, aber ein besserer Identifikationsvorschlag ist bisher nicht gemacht worden. Für Reinmar spricht neben den Charakteristika seines Oeuvres die textimane Programmatik: es geht um die Sukzession in der (virtuellen) Führungsposition der Minnesänger, ganz wie in den beiden Waltherstrophen. Gottfried bestätigt sozusagen Walthers dort geäußerten Anspruch, Reinmar zu ›beerben‹, er propagiert ihn als die neue Leitfigur. Probleme macht allerdings die Formulierung

*welhiu sol ir baniere tragen
sît diu von Hagenouwe,
ir aller leite vrouwe
der werlde alsus geswigen ist?* (v. 4778)

und später:

*sît daz man der nu niht enhat,
sô gebet uns eteslichen rat!* (v. 4793f.)

Das klingt zwar nicht so, als ob das Ereignis der Ablösung Reinmars schon acht bis zehn Jahre vorbei wäre, wie die Datierung des ›Nachrufs‹ ergeben hat, jedoch ist die ›Nachfolgeregelung‹ nicht nach dem Muster »le roi est mort, vive le roi« zu denken, sondern als längerdauernder Prozeß, in dem sich Walther mit seinem Anspruch und seinem Können in der Führungsposition nach und nach durchsetzen kann. Reinmars Lieder sind ja weiterhin präsent, und an ihnen werden die Walthers zu messen sein. Gottfried eröffnet diese Perspektive einmal im Hinblick auf die Vielgestalt der *doene* - und hier ist Reinmar mit etwa sechzig vermutlich lange auch gegenüber Walther konkurrenzlos geblieben -, dann aber vor allem hinsichtlich der Vortragskunst, der vergänglichen Fähigkeit zur virtuosen Performanz. Im Unterschied zu den Epikern, wo strukturierende und gestalterische Fähigkeiten im Vordergrund stehen, ist es bei den Minnesängern der Gesang und die Aufführung, ganz wie in Walthers erster Nachrufstrophe.

Minnesang unterscheidet sich grundsätzlich von der epischen Kunst, die, wie Chrétien ausdrücklich formuliert, aber wie es auch aus dem Epilog von Hartmanns ›Gregorius‹ (v. 3989ff.) hervorgeht, auf das Überdauern ausgelegt ist, durch seine in der Performativität begründete Vergänglichkeit. Im Unterschied zum bekränzten Hartmann von der Aue²⁷ flicht dem Sänger »die Nachwelt keine Kränze«. Dieser von Walther entworfene pragmatisch-poetologische Rahmen des Minnesangs unterscheidet ihn hier bei Gottfried in der Gegenüberstellung kategorial von der höfischen Epik. Während diese in der Tradition antiker Schriftlichkeit steht, worauf die Zuerkennung des Lorbeers an Hartmann verweist, geht die Lyrik auf den mythischen Sänger Orpheus zurück, von dem keine Texte erhalten sind. Er lebt als mythischer Sänger mit seiner magischen Vortragskunst und ihrer bezaubernden Wirkung weiter, seine Fähigkeiten waren in Reinmar lebendig geworden. Der Kranz des Poeten aber wird in der antiken Tradition, auf die Gottfried sich hier bezieht, den Dichtern zuteil, die der Schriftlichkeit angehören, seien es Lyriker oder Epiker: Horaz mit seinem Monument, dauernder als Erz, seinen ›Episteln‹, in denen er die Augen rühmt, die ihn lesen und die Hände, die ihn halten:

ingenius oculusque legi manibusque teneri (I, XIX,33)

und Ovid, der in den ›Amores‹ die Dichter, die man lesen wird, von Homer bis Gallus aufzählt (aber nicht Orpheus: I, XV, 9ff.), und in den ›Metamorphosen‹ ebenfalls vom Überdauern in der Schrift spricht:

*...nomenque erit indelibile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi....* (XV,876-78)

Gottfried unterscheidet die Epiker, die in der Schriftlichkeit überdauern und die Lyriker, deren orphische Kunst mit ihnen vergeht und die daher neue Repräsentanten findet. Für beide gelten je eigene poetologische Kategorien, über beides vermag er zu urteilen. Gottfried insze-

²⁷ Zur Literaturschau allgemein und zur Dichterkrönung vgl. U. Schulze, Literarkritische Äußerungen im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg (1967), in: Gottfried von Straßburg, hg. von A. Wolf, Darmstadt 1973 (WdF 320), S. 489-517, hier S. 499f.; L. Okken, Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg, 2. Aufl. Amsterdam/Atlanta 1996, S. 239ff. mit der genannten Horaz-Stelle (Carmina III, XXX), wo auch der Lorbeerkranz beansprucht wird, ebenso in Ovids ›Amores‹ und den ›Metamorphosen‹.

niert sich in der Minnesänger-Passage, wie Walther im Reinmar-Nachruf, mit einer Abwandlung von dessen (von Reinmar übernommenen) Selbstinszenierung als *wiser man* nun als *saelic man*, als Kunstrichter, als Kenner auch auf eben diesem Gebiet:

*so gebet uns eteslichen rat!
 ein saelic man der spreche dar:
 wer leitet nu die lieben schar?
 wer wiset diz gesinde?
 ich waene, ich si wol vinde... (4794ff.)*

Gottfried, der der Musik in seinem Roman eine so prominente Rolle sowohl als vorgeführte Kunst wie als strukturell-thematisches Leitmotiv gegeben hat²⁸, kann sich eben darin als Experte zeigen - am Inhalt der Minnelieder scheint er fast programmatisch weniger interessiert. Diese Seite der performativen Kunst sieht er vor dem Hintergrund seines Romans und der epischen Entfaltung von Lebensgeschichten kritisch. Wie die Minnesänger sind sein Held Tristan und seine Heldin Isolde als Musizierende Liebende und umgekehrt, nur sind bei ihnen Performanz und (epische) Existenz miteinander verbunden, ist die Kunstfertigkeit lebensgeschichtlich fundiert, was bei den Minnesängern nicht der Fall sei - womit Gottfried das oben dargelegte Problem der biographischen Authentisierung kritisch reflektiert.

Wenn man nun sieht, daß Gottfried in diesem Zusammenhang Walthers Sukzessionsprogramm aufgreift, so wird der Blick geschärft für Korrespondenzen terminologischer Art zwischen den Nachruf-Strophen und der Tristanstelle, die ohne diese Vorgabe eher allgemein blieben. Während im Fall der Epiker, v.a. Hartmanns, die Entsprechung von Wort und Sinn, die Gestaltung und Strukturierung der Erzählung als Wertkriterium thematisiert wird, ist es bei den Minnesängern die Poetologie der Performanz: es geht um Stimme, *singen*, um die *wise*, *wol besingen unde besagen* (v. 4776), also um das, was Walther an Reinmar gerühmt hatte: den ›schönen‹ Gesang, aber auch gerade das *wol sprechen*, das in Reinmars und Walthers Selbstreflexi-

²⁸ Vgl. H. Kästner, *Harfe und Schwert. Der höfische Spielraum bei Gottfried von Straßburg*, Tübingen 1981. - L. Gnädinger, *Musik und Minne im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg*, Düsseldorf 1967. - V. Mertens, *Gottfrieds Tristan und die Minnesänger*, in: *Les romans de Tristan de Gottfried von Straßburg et de Thomas d'Angleterre. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens le 9 et 10 janvier 1999*, hg. von D. Buschinger et C. Rozier, Presses de l'UFR de Langues, S. 35-49.

on über seinen Sang eine große Rolle spielt, so in der Selbstverteidigung des ersten »Niemen sender suoche« MF 170,36:

*Swer ir [der wibe] hulde welle hân,
der wese in bî und spreche in wol* (MF 171,15f.)

oder im Munde der Frau in »Ungenâde und swaz ie danne sorge was« (MF 186,19):

*Alle, die ich ie vernam und hân gesehen,
der keiner sprach sô wol
noch von wiben nie sô nâhen.*²⁹ (MF 187,21-3)

oder bei Walther 100,3f. (Nr. 69):

*Ich gesprach nie wol von guoten wiben,
was mir leit, ich wurde frô.*

Auch Hartmann von Aue hat das *den wiben wol sprechen* als Aufgabe des Minnesängers bestimmt (MF 206,19). Damit ist aber nicht nur der inhaltliche Frauenpreis, sondern die freudebringende Performanz angesprochen. Das Lob Reinmars, der Nachtigall von Hagenau (wie immer er zu diesem Namen gekommen sein mag³⁰), bezieht sich nun mit z.T. den gleichen Worten wie Walthers Nachruf auf seine formalen und performativen Fähigkeiten: die *süezen doene*, als Werkgestalt und Klang, die Referenz auf die *zungen*, die Vielgestaltigkeit der Lieder, die *uz ir munde* ertönen. Was gegenüber Walther bei Gottfried fehlt, ist die Festlegung auf den thematischen Frauenpreis als Grund für den Nachruhm, es wird die magische Wirkung auf die Gesellschaft herausgestellt, die Funktionsseite des Sanges, der die Freude *al der werlte mêret*. Walthers Sang hingegen wird zwar ebenfalls in seiner Kunstfertigkeit gerühmt, aber in einen anderen Zusammenhang gebracht: seine Bezugsgröße ist Frau Venus selbst, von ihr kommt seine ›Liebesmelodie‹ (v. 4815), sein Lied wird als primär erotisches (und nicht gesellschaftliches) bestimmt. Gottfried folgt damit Walthers

²⁹ Ich verstehe *nâhen sprechen* nicht als ›kritisieren‹, aus dem Kontext wäre das nicht zu begründen. - Vgl. auch Lied MF 192,25, Str. 3,5: *Ein alsô schöne redender man, wie möhte ein wîp dem iht versagen?*

³⁰ Daß Gottfried hier eine ad-hoc-Verwertung eines für die Rezipienten durchsichtigen lokalen Epithetons in Korrespondenz zur *Vogelweide* vornimmt, ist anzunehmen (vgl. G. Schweikle, *War Reinmar ›von Hagenau‹ Hofsänger zu Wien?* in: FS. Fritz Martini, Stuttgart 1969, S. 1-31). Wenn Reinmar oft in Hagenau war, wäre das hinreichend deutlich. ›Wien‹ hätte sich als Korrespondenz zu ›Vogelweide‹ wegen der fehlenden Metaphorik nicht geeignet.

impliziter Selbstinszenierung, als Nachfolger Reinmars Sänger der Liebe und der erotischen Werbung zu sein. Die Formulierung, die Nachtigall von der Vogelweide sei *kameraerin* am Hof der Liebesgöttin, mag die Werbungsstrophen des Spruchsangers Walthers um den Wiener Hof aufgreifen: was wäre der schon gegen das Amt am Hofe der Venus. Walther hatte Reinmar gegenüber ein eigenes unverwechselbares Profil entwickelt: das des Sängers der Liebesfreude gegenüber der ›Poetik des trunens‹.³¹ Als er sich für die Nachfolge Reinmars empfahl, rühmte er allerdings dessen untypischen Frauenpreis, jedoch nur, um beide Profile aneinander anzunähern. Gottfried aber weiß beide wohl zu unterscheiden: Reinmar als ›neuer Orpheus‹, der durch die Schönheit des Gesangs die Gesellschaft bezaubert, Walther als der Venus-Sänger, der werbungsbezogen, erotisierend singt. Der Folgezusammenhang von Liebe der *frouwe* und Akzeptanz bei Hofe, von Minnelohn und gesellschaftlicher Anerkennung, ist, wie oben dargelegt, typisch für den Anspruch Walthers.

Die Reinmarklage ist zweimal im Minnesang rezipiert worden: von Rubin in zwei Spruchstrophen, überliefert in der Jenaer Handschrift (HMS III,31) und von Reinmar von Brennenberg (KLD IV, Str. 13). Bei Rubin, dessen Klage nach etwa 1240 (Neidharts Tod) zu datieren ist, werden Reinmar und Walther zusammen (vor Stolle, Neidhart, Bruder Wernher) aufgeführt.³² Das Thema ist durch die erste Strophe vorgegeben: das des übermäßigen Lobs und der Gunst der *herren*. Die zweite, die Klagestrophe, nimmt mit der Apostrophe an Walther *du hete ouch herren gunst* darauf Bezug. Daß mit Reinmar nicht der Spruchdichter Reinmar von Zweter gemeint ist (wie bei Hugo von Trimberg v. 1191), wird aus der Übernahme von Wendungen aus Walthers Reinmarklage deutlich, außerdem ist mit Neidhart ein weiterer Minnesänger vertreten:

*Reinmar, mich riuwet sere
din sin und ouch din tot;
du bist wol klagebaere
durch dine riche kunst.
Walter, du bist von hinen,*

³¹ Vgl. I. Kasten, *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert*, Heidelberg 1986.

³² Die Melodie in J fol. 28^v ist im mittleren Stil gehalten, relativ melismatisch. Die Form ist nicht stollig, wohl aber mit Wiederholung von Melodieteilen und durch das Wiederaufgreifen der Anfangsdistinktion zweigeteilt, man könnte von einer rondeau-ähnlichen Form sprechen: abcd / ecd / afgbcd.

*owe der selben not!
Mit dinen wisen sinnen;
du hete ouch herren gunst.*

Mag die Wendung *mich riuwet* noch zu allgemein sein, so ist doch *riche kunst* auf Walthers *guote[n] kunst / edele[n] kunst* bezogen, ebenso wie der Preis der *wisen sinne[n]* auf Walthers Selbstinszenierung als *wiser man*. Die Nennung der *herren gunst* bezieht sich dann auf die Leopoldsbitte. Da Walther an Reinmar in der ersten Klagestrophe besonders seine ›Vermehrung‹ der gesellschaftlichen Freude hervorhebt, paßt seine Nennung bei Rubin in den Kontext des sozialen Erfolgs. Rubin stellt Walthers Verlangen nach der *herren gunst*, das als Ziel der Klagestrophen gelten darf, als erfüllt dar und evoziert damit ihren Anspruch mehr als den mutmaßlich tatsächlichen Effekt.

Reinmar von Brennenberg (Mitte des 13. Jahrhunderts) hat in einer (als echt bezweifelten) Strophe im Ton IV (KLD I, S. 332)³³ nach Ulrich von Singenberg und vor anderen Sängern vor 1200 (Fenis, Ruge, Johannsdorf, Hausen) und später (Walther von Metze, Rubin, Wachsmut, Ulrich von Gutenberg) Reinmar und Walther beklagt. Die Formulierung *al der werlte fröide* machen zu können als Aufgabe der Minnesänger, greift Walthers Wort *dû kundest al der werlte fröide meren* auf, konstatiert aber sonst nur in der Nennung beider Namen die von Walther postulierte und von Gottfried bestätigte Sukzession.

Der Blick auf die Rezeption der Klagestrophen bei Gottfried, Rubin und Reinmar von Brennenberg zeigt

1. daß beide Strophen bekannt waren: Formulierungen werden sowohl aus der ›offiziellen‹ wie der ›persönlichen‹ übernommen,
2. daß das Programm Walthers, im Zusammenhang mit dem Tode Reinmars seine Sukzession im Literaturbetrieb zu beanspruchen, erfolgreich gewesen ist,
3. daß ein persönlicher Gegensatz zwischen Walther und Reinmar, wie er von der Forschung herausgelesen wurde, nicht rezipiert worden ist.

Walther war also mit seiner Reinmarklage im Sinn der Kunstnachfolge erfolgreich bei der Mit- und Nachwelt, aber wohl nicht im lebenspraktischen Bereich, auf den die Leopoldsbitte zielt. Das reduzierte Bild Reinmars jedoch, das er propagiert, um sich publikumswirksam

³³ H. Brunner, Die Melodietüberlieferung von Reinmars von Brennenberg Ton IV (Hofton), in: U. Müller (Hg.), *Litterae ignotae*, Göppingen 1977, S. 33-38.

daran anschließen zu können, das Bild des Frauenlobenden, hat wenig Nachwirkungen in der Neuzeit gefunden, weil es absichtlich tendenziös ist und weder zum konventionell-reduzierten noch zum heute propagierten perspektivenreicheren Reinmar paßt. Aber darum ging es ja ebensowenig wie um Rache oder menschliche Herabsetzung. Selbstbehauptung durch ›moderne‹ Profilierung einerseits und Traditionseinschreibung andererseits aber waren für einen auf der *herren gunst* Angewiesenen lebensnotwendig für das Überleben als Sänger:

Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze,
Drum muß er geizen mit der Gegenwart,
Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen,
Muß seiner Mitwelt mächtig sich versichern,
Und im Gefühl der Würdigsten und Besten
Ein lebend Denkmal sich erbaun - So nimmt er
Sich seines Namens Ewigkeit voraus,
Denn wer den Besten seiner Zeit genug
Getan, der hat gelebt für alle Zeiten.