

ZEITSCHRIFT
FÜR DEUTSCHES ALTERTUM
UND DEUTSCHE LITERATUR

HERAUSGEGEBEN VON
KURT RUH

EINHUNDERTZWÖLFTER BAND

1983



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

REINMARS "GEGENSANG" ZU WALTHERS 'LINDENLIED'

von VOLKER MERTENS

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist Reinmars Lied LV (199,25), das in den älteren Ausgaben von 'Des Minnesangs Frühling' unter die Pseudoreimare gestellt war¹, von F. MAURER in seiner Akademieabhandlung von 1966 erstmals als echt angesehen wurde² und daher bei MOSER-TERVOOREN nicht mehr unter dem Kleingedruckten auftaucht. Auch K. BERTAU³ hatte Reinmar

¹ Bis zur 35. Ausgabe von C.V. KRAUS.

² Die Pseudoreimare" (Abh. d. Heidelberger Akad. d. Wiss. 1966 / 1, Heidelberg 1966.

³ Überlieferung und Authentizität bei den Liedern Reinmars des Alten, ZfdPh 88 (1969) 389-400.

dieses "muntere Liebchenlied" durchaus zugestanden, und W. E. JACKSON geht in seiner Studie über Reinmars Frauenlieder ebenfalls von der Echtheit aus⁴. Zwei Gründe für die frühere Atthese waren ausschlaggebend gewesen: der formale und verbale Bezug auf Walthers 'Lindenlied', d. h. die Identität des Aufgesangs und Reimanklänge in Str. 4, vor allem aber die minneideologische Position, die nicht zum konventionellen Reinmarbild paßt - so C. V. KRAUS⁵: "Der Ton ist absolut unreimarisch. Im übrigen würde die komplizierte Strophe mit ihren Innenreimen, die meisterhaft ungezwungene Einfügung der Sprache in den Rahmen von Vers und Reim das Lied unter die allerletzten des Zyklus einreihen. Wie soll aber dessen Herrin so empfunden und gesungen haben wie hier?". Selbst MAURER ist wegen Str. 4 nicht ohne Bedenken: "ihr Ton fällt heraus", die Reimresponsionen fehlen; da hier der direkte Bezug auf Walther steht, "stellt sich die Frage, ob es eine Zusatzstrophe ist" (S. 87). Die Überlieferung bietet dafür keine Anhaltspunkte: das Lied ist in guter Textqualität gleichlautend und in gleicher Strophenfolge in der Großen Heidelberger und der Würzburger Handschrift überliefert, BERTAU schreibt es der Sammlung 8 zu (S. 395). Wegen der formalen Virtuosität hat man es schon bald gerühmt. K. PLENIO hält den anonymen Verfasser für einen "künstler aus der besten zeit des minnesangs und man wird ihn unbedenklich den ersten decenni des 13. jh.'s zuweisen dürfen"⁶. Es besteht kein Grund für die Annahme, dieser "künstler" sei jemand anders gewesen als Reinmar, dem beide Liederhandschriften das Lied attribuieren. Ja, die offenkundigen Beziehungen zu Walthers 'Lindenlied' legen nahe, es in die Auseinandersetzung zwischen Reinmar und Walther einzuordnen und es als bewußte "Parodie", als Gegensang in formaler Nachahmung mit programmatischem inhaltlichem Bezug zu verstehen.

Zunächst zum formalen Bezug. Ich verstehe die Bauformen Walthers und Reinmars wie folgt und stelle gleich den von B. KIPPENBERG vorgebrachten Kontrafakturvorschlag daneben: das afrz. Lied *En mai au dous tens nouvel* (Ray 577)⁷.

⁴ Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song ("Frauenlied" und "Frauenstrophe") of Reinmar der Alte (German Language and Literature Monographs 9), Amsterdam 1981: "beyond doubt" (S. 293). S. 291ff. das kritische Referat der Forschungsliteratur. Auch er hält die Ähnlichkeiten von Reinmars Lied mit dem 'Lindenlied' Walthers nicht für zufällig und nimmt an, daß es Reinmars Antwort auf Walthers minneideologische Position ist (S. 299), die er jedoch zu vordergründig sieht.

⁵ Die Lieder Reinmars des Alten II (Abh. d. Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-phil. Kl. 30/6), München 1919, S. 66.

⁶ Bausteine zur altdutschen Strophik, PBB 42 (1917) 411-502, hier S. 448, jetzt in: K. P., Bausteine zur altdutschen Strophik. Mit einem Geleitwort von U. PRETZEL (Libelli 294), Darmstadt 1971, S. 70.

⁷ B. KIPPENBERG, Der Rhythmus im Minnesang (MTU 3), München 1962, S. 287. Die Melodiefassungen zuletzt in: Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Medodien, hg. von H. BRUNNER / U. MÜLLER / F. V. SPECHTLER (Litterae 7), Göttingen 1977, S. 98.

Wa	Rei	<i>En mai au dous tens nouvel</i>
1. 2A – 2B –	1. 2A – (A) 2A –	1. A ₇
2. A 4C +	2. 4B +	2. A ₇
3. 2A – 2B –	3. 2C – (A) 2C –	3. A ₇
4. A 4C +	4. 4B +	4. B ₇
<hr/>		
5. 4D +	5. 2D – 3D –	5. R ₅
6. 2R (4R?)	6. 3E –	6. B ₃
7. 4D +	7. 3E –	7. B ₇
	8. 5E –	

Wie aus dem Schema ersichtlich, entsprechen sich der Aufgesang bei Reinmar und Walther mit einer kleinen Variation in der Reimstellung (Wa ABC ABC, Rei AAB CCB) und im Auftaktgebrauch. Es ist gut möglich, diesen Teil der Strophe nach der gleichen Melodie zu singen - wenn man den Kontrafakturvorschlag KIPPENBERGS akzeptiert. Der Abgesang ist deutlich anders: bei Walther umrahmen zwei Vierheber den Refrain, dessen Messung umstritten ist - PLENIO⁸ hat sich für einsilbig gefüllten Viertakter eingesetzt aus der Vorstellung heraus, der Refrain ahme den Gesang der Nachtigall nach - wie übrigens auch im afrz. "Vorbild". Eine tänzerisch hüpfende Zweihebigkeit scheint mir unangemessen, Dreihebigkeit (tándaradéi) dagegen gut realisierbar. Die Melodieunterlegung hat hier ihre größten Schwierigkeiten, da die fünfsilbige Zeile 5 (Refrain) um zwei Töne verlängert werden muß. Reinmars Abgesang verwendet das Stollenmotiv des Binnenreims in Z. 6 und ist um eine Zeile länger, sonst aber ähnlich im umarmenden Schema: Bei Walther umarmen zwei Vierheber den Refrain, bei Reinmar zwei Fünfheber zwei Dreiheber. Die Melodie des afrz. Liedes ist an Reinmars Abgesang kaum anpaßbar. Das ist auch nicht erforderlich: Die Identität der Aufgesänge genügt als formale Klammer, da es sich um ein exklusives Stollenmodell handelt, zu dem die Entstehungszeit nichts Vergleichbares bietet. Man muß zu den späten Schweizern (Konrad von Altstetten 2) gehen, um Ähnliches zu finden. Teilkontrafakturen - denn um eine solche muß es sich handeln - sind vor dem Hintergrund des Kontrafakturproblems zu betrachten.

Es ist damit zu rechnen, daß zwischen der präzisen Übernahme und einer bewußten weitgehenden Veränderung einer vorgegebenen Melodie und Strophenform alle Stadien möglich sind - vielleicht im Vortrag je nach Situation sogar unterschiedlich realisiert. Die Vorstellung von einer Identität des Kontrafaktums mit dem Modell ist von modernen Werktreue-Idealen geprägt: das Mittelalter scheint eine genaue, fixierbare Tonidentität eher als Ausnahme

⁸ [Anm. 6], S. 126-137.

zu kennen. Die wahrscheinlich einzige belegte Kontrafaktur in der mhd. Lyrik, die Benutzung des "Tons" von Jaufré Rudels *Lanquan li jorn son lonc en may* in Walthers Palästinalied⁹, zeigt melodische Veränderungen zur besseren Anpassung an den deutschen Text. In seiner Melodie zum Philippston "parodiert" Walther wahrscheinlich das Weihnachtslied *Sis willekomen herro Crist*¹⁰ und gibt damit seiner "Magdeburger Weihnacht" eine besonders ohrenfällige Pointe. Ein Reinmars Vorgehen vergleichbarer Fall findet sich unter den 'Carmina burana': das lateinische Lied 147 übernimmt, wie die meisten anderen mit deutschen Strophen auch, die Form und Melodie eines volkssprachlichen Liedes – hier Reinmars 177,10 (XXVII). Die Neumierung von CB 147 und 147a ist jedoch nicht identisch: nur der Anfang stimmt überein. Also hat der anonyme Autor von CB 147 die Reinmar-Melodie nicht vollständig aufgenommen, sondern sie abgewandelt, nachdem er den charakteristischen Beginn "wörtlich" zitiert hatte: ganz ähnlich wie Reinmar in seinem "Gegensang" vorgeht. Die Sänger nutzten also die Möglichkeiten melodischer Übernahmen und Anspielungen anscheinend in viel breiterem und variablerem Maße als lediglich in der direkten unveränderten Kontrafaktur¹¹. Diese hatte Walther wohl in seinem Lied *Ein man verbiutet âne pfliht* praktiziert – Reinmar übernimmt in seinem "Gegensang" nicht das musikalisch-formale Modell in seiner Gesamtheit, sondern nur den Aufgesang: eine bewußte Variation, die den formalen Bezug als "Parodie" nicht tangiert.

Zu diesen formalen Bezügen treten sprachliche, sie sind am offenkundigsten in Str. 4: *Swes er phlæge / swenne er bi mir læge* nehmen Formulierung und – besonders ohrenfällig – die Reimwörter aus Walthers Str. 4 *Daz er bi mir læge / . . . / wes er mit mir phlæge*, aber auch das Lachen (Str. 4) greift aus Walthers Str. 3 *des wirt noch gelachet . . .* auf. Kein Zufall, daß diese Anspielungen die Strophen verbinden, in denen die Liebesvereinigung angesprochen wird. Ich verstehe Reinmars Konjunktive (die allein wegen der Identität der Reimwörter nötig waren) als "vorsichtige Bezeichnung der Gegenwart", abgeleitet von der hypothetischen Aussage (Muster: "Das wäre es also"), die auch im Mhd.

⁹ H. HUSMANN, Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters, *Musikforschung* 6 (1953) 8-23; KIPPENBERG [Anm. 7], S. 161ff. W.-H. BRUNNER, Walthers Palästinalied als Kontrafaktur, *ZfdA* 92 (1963) 195-211 mit grundsätzlichem Plädoyer für einen "weiten" Kontrafakturbegriff (S. 208f.) und Hinweis auf die "Variationsbreite" in der mhd. Melodieüberlieferung (Anm. 209).

¹⁰ J. A. HUISMAN, Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, Utrecht 1950, S. 128ff.; F. GENNRICH, Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch: Philippe, küene here, *Studi Medievali*, N. S. 17 (1951) 71-85; KIPPENBERG [Anm. 7], S. 178ff.

¹¹ Vgl. die Beispiele für variierte Kontrafaktur bei den Trouvères bei H. H. RAKEL, Die musikalische Erscheinung der Trouvèrepoesie (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II,27), Bern/Stuttgart 1977, z. B. S. 107ff. und die Kontrafaktur des Mönchs von Montaudan zum Lied 'Rassa, tan creis' des Bertran de Born (F. GENNRICH [Hg.]), *Der musikalische Nachlaß der Troubadours* (Summa musica medii aevi 3,4), Darmstadt 1958, S. 60, 65, Nr. 93 und 39.

belegt ist (BEHAGHEL II, § 674, IV): "Was er wohl tut, wenn er bei mir liegt? Auf so ausgefallene Dinge versteht er sich so gut, daß ich über seine Scherze lachen muß"¹². Als sprachlichen Bezug betrachte ich außerdem *vrouwe* in Str. 1 – auf Walthers Str. 2 *hêre frouwe*, das ich als Anrede fasse –; dazu bei der Interpretation von Walthers Lied. Der unübersehbare formale Bezug von Reinmars Lied auf das Walthersche muß im Rahmen der Vortragssituation ein unüberhörbarer gewesen sein: Reinmar begann sein Lied im bekannten Ton des 'Lindenlieds', der identische Aufgesang stellte den Bezug für alle Zuhörer her. Eine Übernahme des Abgesangs war nicht nötig, um das Lied als "Gegensang" offenkundig erkennbar zu machen, es war, von Reinmars Programmatik her, auch nicht opportun: Vorweggenommen sei, daß Reinmar ein "klassisches" Frauenlied gegen Walthers Mädchenlied setzt, und daher ist der Refrain für ihn nicht übernehmbar. Er ist typologisch an die 'niedere' Gattung, die Pastourelle oder das Tanzlied, gebunden, er signalisiert als "Schallrefrain" Stimmungswerte (hier vermutlich den Gesang der Nachtigall), die nicht rational vermittelt werden, und gehört daher nicht in den Minnediskurs des Hohen Sanges, dem Reinmars Lied von Programm her zuzuordnen ist¹³.

Da ich beide Lieder in die dichtungs- und minnetheoretische Auseinandersetzung zwischen Reinmar und Walther einordne, zunächst eine Skizze der Positionen, die beide vertreten¹⁴: Reinmar geht aus von der den klassischen hohen Minnesang beherrschenden Frauendienst-Konzeption in ihrer Verbindung von demonstrativer Fiktionalität, die ihren Ausdruck in der Unerfülltheit der Liebe findet, und ethischer Legitimation des aussichtslosen Dienstes: er

¹² JACKSON [Anm. 4] übersetzt: "Whatever he should carry on whenever he should lie by me, with such strange matters he could well make me smile at his jests" (S. 27), was er als "description of their time together" versteht (S. 289), also als "emotional should" (O. JESPERSEN, *Essentials of English Grammar*, London 1933 u. ö., § 26,7,1) und damit in dem von mir vorgeschlagenen Sinn.

¹³ Zum Refrain vgl. R. HAUSNER, *Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jh.s*, in: *Sprache-Text-Geschichte*, hg. von P. K. STEIN (GAG 304), Göttingen 1980, S. 281-384; zum "Schallrefrain" S. 331ff. Der Refrain CB 163a *lodircundeie* (entsprechend CB 163,3 *lodircundeia*) ist vermutlich durch Walthers *tandaradei* inspiriert – die deutsche Strophe ist ein Frauenlied mit Pastourellecharakter: hier beklagt das Mädchen ihr Schicksal (*da geschah mir leide*), ähnlich wie in dem makkaronischen Lied 185. Da in den 'Carmina burana' Walther rezipiert wird (Mailied, Palästinalied), können CB 163a und 185 als Reflex des 'Lindenlieds' gelten: die Form des Frauenmonologs ist beibehalten, die Haltung des Mädchens aber im gattungstypischen Sinn korrigiert: sie ist wieder die Betogene. Das nur in U unter Liedern Walthers überlieferte Fragment *Ez was an einer wünnelichen stat* (LACHMANN/KRAUS S. XXVIII) hat zu wenig Berührungspunkte mit 'Under der linden' um als "parody" bezeichnet zu werden (O. SAYCE, *The Medieval German Lyrik* 1156–1300, Oxford 1982, S. 249 A. 1).

¹⁴ Anregungen für die dargelegte Auffassung gaben vor allem INGRID KASTEN, *geteilte spil* und Reinmars Dilemma MF 165,37, Euph. 74 (1980) 16-54 (und die Autorin mündlich); P. WAPNEWSKI, *Der Sänger und die Dame. Zu Walthers Schachlied (111,23) [1966] und Reinmars Rechtfertigung. Zu MF 196,35 und 165,10 [1965]*, jetzt in: P. W., *Waz ist minne. Studien zur Mittelhochdeutschen Lyrik*, München ²1979, S. 74-108 und 181-196; H. BIRKHAN, *Reinmar, Walther und die Minne*, PBB 93 (1971) 168-212.

erweist sich als der "professionelle" Sänger, der über die möglichen sprachlichen und inhaltlichen Variationen des Minne-Dienst-Modells verfügt. Zum Problem ist ihm die grundsätzlich akzeptierte Unerfüllbarkeit der Liebe geworden: der Tausch von "Sinnenglück gegen Ansehen" wie er in pointierspielerischer Programmatik in dem Lied XII Albrechts von Johansdorf von der Dame ausgesprochen wird: *daz ir deste werder sint unde dâ bi hôchgemuot*. Diese Haltung gefährdet den immer wieder postulierten elementaren und existentiellen Charakter der Liebe, macht sie zum verfügbaren Objekt. Daran entzündet sich die Kritik bei Hartmann (und dann bei Walther) in der demonstrativen Hinwendung zu den *armen wiben*, die die Liebe erwidern (Hartmann, Lied XV): Hohe Minne ist Torheit, aber nicht, weil sie dem Liebenden den Verstand raubt, sondern weil nichts dabei herauskommt: *ze vrowen habe ich einen sin: / als sî mir sint, als bin ich in* (Str. 2). Reinmar nun weicht nicht aus in die Programmatik der wechselseitig erfüllten Liebe, sondern hält am Dienst-Modell fest: er möchte die Minne als existentielle Macht retten durch die Dimension der Trauer und "inszeniert" persönliche Betroffenheit aus Schmerz über die "reale" Unerfüllbarkeit der Liebe. Das ist der Hintergrund seines immer wieder vorgezeigten *trûrens*: er will die emotionale Wahrhaftigkeit des dichterischen Ichs bewahren, und der Tausch "Liebe gegen Ansehen" hat bei ihm jetzt zwei Konsequenzen: das Ansehen bewirkt Freude, der Verzicht hingegen Schmerz. Im Schmerz aber ist der Anspruch aufgehoben, daß die Liebe eigentlich nicht tauschbar sein darf: die Trauerarbeit, die für Reinmar so typisch ist, wird zur existentiellen Beglaubigung. Deutlich wird das in Formulierungen wie Lied LI: *si jehent des, daz ich ze vil gerede von ir / und diu liebe sî ein luge, die ich von ir gesage. / ôwê, wan lâzent sî den schaden mir* (197,10ff.) oder Lied XIV: *Die hôchgemuoten zihent mich, / ich minne niht sô sêre, als ich gebâre, ein wîp. / si liegent und unêrent sich: / si was mir ie gelîcher mâze sô der lîp. / Nie getrôste sî darunder mir den muot* (Str. 2), *und swer nu gîht, daz ich ze spotte künne klagen / der lâze im beide mîn rede singen unde sagen / . . / unde merke, wâ ich ie spreche ein wort, / ezn lige, ê i'z gespreche, herzen bi* (Str. 5). In der letztzitierten Formulierung wird durch das Wortspiel mit *bi ligen* ganz deutlich, daß hier die innere Aufrichtigkeit der Sängerklage als existentielle Beglaubigung dient — statt der Liebesvereinigung, die eigentlich die Glaubwürdigkeit herstellen sollte. So rettet Reinmar das Minne-Modell mit seinem eine Liebesbeziehung ganz deutlich als Fiktion vorzeigendem Charakter, weil die Thematisierung der Erotik an das Phänomen dieser demonstrierten Fiktionalisierung gebunden war und vom Publikum (oder zumindest von der Mehrheit) ein Bezug auf gesellschaftliche Realität nicht akzeptiert wurde.

Diese Position ist der Ausgangspunkt der Auseinandersetzung zwischen Reinmar und Walther, die also auf zwei Ebenen geführt wird: 1. einer dichtungstheoretischen: Minnesang sei ein geschlossenes literarisches System

(ohne unmittelbaren Bezug auf die soziale Realität möglicher Liebesverhältnisse), Sprechen über Erotik daher nur als demonstrativ fiktionales erlaubt – dagegen setzt Walther den potentiellen Realitätsbezug, 2. einer (daraus abgeleiteten) minnetheoretischen: Liebe sei nur als theoretisches Modell symbolhaft verfügbar – dagegen setzt Walther die Dimension der gesellschaftlichen (nicht biographischen) Erfahrung. Das Trauern Reinmars, sein Rettungsversuch – sagt Walther – sei eine letztlich frei verfügbare Haltung und die reale Situation der Geschlechterliebe werde nicht einbezogen. In der Minnethematik heißt das: Walther verlangt Gegenseitigkeit der Liebe, die damit nicht mehr ausschließlich Angelegenheit des Mannes ist, sondern die aktive Mitwirkung der Frau verlangt.

Die Auseinandersetzung scheint mit einem Angriff Reinmars begonnen zu haben. Walther hatte in seinem Lied 115,6 in der ersten Strophe Wechselseitigkeit in der Liebe gefordert, in der dritten das traditionelle Motiv vom Verstummen des Sängers in Gegenwart der Dame verwendet. Die ironische Schlußfrage nahm die topische Situation wörtlich – zu erwarten war eine Wendung wie: es bliebe ihm nur bewunderndes Schauen. Reinmar fühlte sich durch die Durchbrechung der Topik, die so tut, als handle es sich um eine reale Situation – "warum sollte ich mich dahinsetzen?" –, herausgefordert und reagierte mit Lied XIX. In Strophe vier beklagt er, daß er ihr nie näher kommen konnte – ein anderer aber dorthin geht und schweigt. Der sollte lieber jemand anders dorthin lassen. Reinmar nimmt also wieder Walther wörtlich: wenn er nichts zu reden habe, solle er ihn vorlassen. Damit behauptet er seine artistische Überlegenheit, die zugleich eine Überlegenheit in der Minne ist: er verstünde wohl, sich dort zu äußern. In den Strophen zwei und drei von Lied XIX und in Lied X aber hatte Reinmar einen Verstoß gegen seine eigene Konvention begangen: er hatte eine Dame auf Kosten der anderen zu hoch gelobt, wo er sie doch nur als Repräsentantin der insgesamt erhabenen Weiblichkeit hätte rühmen dürfen, denn das Minnelied richtet sich ja an die Frau schlechthin, und es ist fraglich, ob überhaupt eine bestimmte, real existierende Dame angesprochen ist. Walther bedient sich für seinen Gegenangriff eines Mittels, das er von romanischen Sängern gelernt haben könnte: er singt ein Lied in der gleichen Melodie wie Lied X von Reinmar. Indem Walther nach dem Vorbild des *Joc partit* oder *Jeu parti*¹⁵ die Strophenform und Melodie des kritisierten Liedes übernimmt, stellt er sich in diese Tradition und kennzeichnet sein Lied als Gegenthese. Walther kritisiert die maßlose Hervorhebung von Reinmars Dame in der Rolle des Sprechers einer großen Partei am Hofe – gleichzeitig aber bezieht er sich auf den Schweigevorwurf Reinmars. Der "gewisse Jemand" führt ja auch kein Gespräch mit der Dame, sondern beschränkt sich – der Dienstkonvention gemäß – auf einen einseitigen

¹⁵ Vgl. I. KASTEN [Anm. 14] und dies., Studien zu Thematik und Form des mittelhochdeutschen Streitgedichts, Diss. Hamburg 1973.

bewundernden Ausruf. Walther aber setzt den *senften gruoꝝ*, das liebevolle Entgegenkommen seiner Dame dagegen, d. h. die ausdrückliche Annahme der Minnebeziehung¹⁶. In der zweiten Strophe spricht Reinmars Dame selbst: Kußdiebstahl ist bei ihr nicht nötig, sie gibt den Kuß, wenn sie es für richtig hält, besteht also sowohl auf ihrer Selbstbestimmung wie auf offener Behandlung des Minneverhältnisses. Walther setzt gegen Reinmars einseitige Minnehaltung und die Passivität seiner Dame, die nur bewundert wird, nicht Küsse gibt, sondern gegen ihren Willen geküßt wird, die modellhaft institutionalisierte Gegenseitigkeit. Reinmar antwortet auf Walthers Angriff mit Lied LI, indem er auf die Kritik nur formal eingeht und die Frauendienst-Konvention affirmativ dagegenstellt: er habe seine Dame lieber als die anderen Frauen, dafür setze er sein Leben zum Pfand. Warum aber genüge ihnen nicht, daß er den Schaden der fehlenden Erfüllung hat, warum müssen sie ihn noch verspotten? Damit zitiert er nachdrücklich seinen Trauer-Topos, der seine Liebe beglaubigen soll, und geht auf das Problem ihrer Reaktion gar nicht ein: sie darf ja nicht reagieren. Er zieht sich zurück auf sein Modell, in dem die von Walther geforderte Wechselseitigkeit keinen Platz haben darf, denn sie könnte ja den Anschein von Realität erwecken und damit die reine Fiktion stören. Walther hat Reinmar vermutlich mit seinem großen Preislied auf die sinnlich wahrnehmbare Schönheit der Frau geantwortet: *Si wunderwol gemachet wip* und dieser sein "Exempel rechten Rühmens"¹⁷ dagegensetzt in Lied XIV: *Swaz ich nu niuwer maere sage* — das ist für die hier betrachteten Lieder nicht wichtig, denn es variiert die skizzierten Standpunkte nur.

Diese liegen auch als Positionen Walthers 'Lindenlied' und Reinmars Gegensang zugrunde. Zunächst Walthers Lied: Es handelt sich um ein Rollenlied, einen Frauenmonolog. Dieser Typus ist bereits in der ältesten deutschsprachigen Lyrik vertreten¹⁸: die namenlosen Lieder X, XI und XII, die Hälfte der Lieder des Kürenbergers, zwei der vier Strophen des Burggrafen von Regensburg, die Lieder IV und V, die Dietmar von Eist zugeschrieben werden. Die frühen Lieder sprechen von wechselseitiger Liebe, sei es im Trauer-ton der Trennungsklage oder im Glückston der Gewißheit. Das Frauenrollenlied bleibt eine der Möglichkeiten des Minnesangs, auch die klassischen Lyriker kennen es neben der Minnekanzone — gerade bei Reinmar hat es mit 12% einen hohen Anteil am Œuvre, während die Sänger unter provenzalischem Einfluß wie Hausen und Bernger, Bigger, Gutenberg und Fenis Frauenstrophen nicht verwenden. Das Frauenlied bietet von der Tradition und der Situation her die Möglichkeit, im Rahmen des Minnesangs

¹⁶ *bezzet wære miner frowen senfter gruoꝝ*: "besser ist das liebevolle Entgegenkommen meiner Dame" mit H. BLOSEN, *Waz ist bezzet?* ZfdA 101 (1972) 271-280 (gegen P. WAPNEWSKI [Anm. 14]).

¹⁷ P. WAPNEWSKI [Anm. 14], S. 194.

¹⁸ P. WAPNEWSKI, *Zwei altdeutsche Frauenlieder*, in: P. W., *Waz ist minne* [Anm. 14], S. 9-22.

freier über Eros und Sexus zu sprechen als in der Minnekanzone. Warum das so ist, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen, da wir zu wenig über die Aufführungssituation wissen.

Wurden die Frauenlieder von den Autoren selbst vorgetragen, im Falsett und mit Requisiten, die die Rolle andeuten — Gebende oder Schapel z. B.? Dafür könnte die Praxis des liturgischen Spiels sprechen, bei dem Kleriker z. B. die drei Marien am Grabe darstellen und die weibliche Rolle dadurch andeuten, daß sie das Schultertuch über den Kopf legen wie einen Schleier. Wenn es diese Tradition gab, hatte sie gewiß ebenso wenig Komisches oder Peinliches wie die Darstellung von Frauen durch junge Männer auf der Shakespeare-Bühne oder die entsprechende Praxis des Kabuki-Theaters. In diesem Fall war die Lizenz für direkteres Sprechen über Erotik dadurch bedingt, daß die Rollenhaftigkeit nicht übersehen werden konnte, der Spielcharakter von der Aufführungssituation her ganz deutlich war. Anders, wenn die Frauenlieder und -strophen von berufsmäßigen Sängerinnen übernommen wurden — eine Auffassung, der JACKSON zuneigt, nachdem er einige Belege über *ioculatrices* und *cantatrices* aus dem 13. Jh. gesammelt hat —, u. a. aus den Reiserechnungen Wolfers von Erla¹⁹. Dafür könnte auch die Anwesenheit der Sängerin Bele Doete beim Mainzer Hoffest sprechen. Sie wird im 'Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole' des Jean Renart vom Beginn des 13. Jh.s bei der Schilderung eines fiktiven Hoftags in Mainz genannt — das mag ein Reflex des berühmten Festes von 1184 sein, analog zu den "Stauferpartien" in Veldekes 'Eneit': *l'en i chantë et sons et lais / li menestrel de mainte terre / qui erent venu por aguerre / de Troies la Bele Doete / i chantoit ceste chançonete* (v. 456ff.)²⁰. Allerdings trägt sie kein Frauenlied vor, sondern ein Männerrollenlied — eine Pastourelle, von der nur die 1. Strophe überliefert ist: *Quant revient la sesons* (Ray 1914b). Sie berichtet von der topischen Begegnung mit einer Hirtin:

*Touse gaie
o ses moutons
trouvai sanz compegnons
ou s'esbanoie
a ses chançons.
Gente ert sa façons
chevex que venez balzie
avoit serez et blons.*

Am Anfang des 13. Jh.s war also die Beziehung zwischen der Sängerrolle im Lied und der Person des Vortragenden so lose, daß ein typisches Männerlied von einer Frau übernommen werden konnte. Wahrscheinlich war das Bedürfnis nach Übereinstimmung zwischen dem Geschlecht des Vortragenden und des lyrischen Ich gar nicht dominierend: wahrscheinlich trugen Männer auch Frauenlieder vor. Entscheidend scheint vielmehr die ständische Kongruenz: die Pastourelle wird hier der Berufsmusikerin zugeordnet, die Minnekanzone und das adlige Frauenlied blieb womöglich den adligen Dilettanten vorbehalten. Aus der Anwesenheit von *cantatrices* läßt sich also nicht folgern, daß sie die minnesängerischen Frauenstrophen übernommen hätten — wahrscheinlich wurden sie von den gleichen Sängern vorgetragen wie die Männerstrophen, in der Regel also von den Autoren selbst.

Daß Walther wohl auch im Vortrag über professionelle Virtuosität verfügte, hat man ebenso aufgrund der Bezeichnung als *Cantor* in den Reiserechnungen Wolfers angenommen, wie aus Gottfrieds Lob erschlossen: *bei, wie die [nahtegal] über beide / mit höher stimme schellet* (Tristan, v. 4800f.). Wenn wir *höhe stimme* hier wörtlich nehmen, so hätte Walther über beide Register der Männerstimme, das Brust- und das Kopffregister (Falsett), verfügt — wie vermutlich der Spielmann

¹⁹ JACKSON [Anm. 4], S. 220ff.; HEDWIG HEGER, die Herausgeberin, hält allerdings die Sängerinnen für einen "kirchlichen Mädchenchor".

²⁰ Ed. par F. LEWY (Les classiques français du moyen âge), Paris 1962.

zur Darstellung verschiedener, stimmlich zu differenzierender Rollen, und wie es die Praxis der Berufssänger für die neue Mehrstimmigkeit erforderte: die hohe Stimme über dem Tenor (*cantus firmus*): *contratenor altus*. Die Methode, das Kopffregister der Männerstimme auszubilden, ist in England (im Unterschied zu Italien und Deutschland) nie verlorengegangen und gehörte bis ins 19. Jahrhundert zur Sängerausbildung der Tenöre, die alle Töne über *a'* (etwa) nicht mit Bruststimme sangen: das erste "do di petto" (*c'* mit Bruststimme) soll Louis Gilbert Duprez 1837 in Rossinis 'Guillaume Tell' gesungen haben. "Kontratenöre" (also Altisten) wird es in den mittelalterlichen Scholae cantorum gegeben haben, der Klang des männlichen Kopffregisters war dem Hörer nicht fremd oder sonderbar – so mochte ihn auch der höfische Sänger ohne komische Wirkung im Frauenlied einsetzen.

Walthers Evokation der sexuellen Erfüllung im 'Lindenlied' gehört zur Tradition des "altdeutschen" Frauenlieds, die auch Reinmar die Möglichkeit gibt, in seinen Frauenstrophen von erotischem Glück zu sprechen: so in Lied II, XLIV, L und LIX. Bei Walther verdeutlichen Motivzitate das donauländische Erbe: die Requisiten des klassischen locus amoenus gehören dazu – die Linde, der Vogelsang, die Blume, speziell die Rosen als Liebesblume, aber auch die Bezeichnung des Liebsten als *friedel* wie Dietmar XIII.

Während allerdings im minnesängerischen Frauenlied die Rollensprecherin eine adlige Dame ist, spricht bei Walther ein Mädchen.

Diese Annahme, Walther habe hier die *puella* der mittellateinischen Lyrik als Rollenträgerin eingesetzt, ist von D. R. McLINTOCK und H. HERZMANN bestritten worden: Sprecherin sei eine adlige Dame, die von Walther in der Situation der *puella* vorgestellt werde²¹. Was mit dieser doppelten Brechung gewonnen wird, leuchtet mir nicht ein: die minneideologische Konzeption der Gegenseitigkeit und ihr Bezug auf gesellschaftliche Erfahrungen ist an der nicht ständischen Restriktionen unterworfenen Frau niederen Standes klarer zu demonstrieren, bildet den deutlicheren Kontrast zum minnesängerischen Frauenlied, in dem die Aussprache von Erotik ja auch erlaubt war, weil sie nicht als "Erfahrung" gelten konnte im Rahmen der Handlungsmöglichkeiten der adligen Frau.

Im Text gibt es nämlich ein deutliches Indiz dafür, daß die Sprecherin eine *puella* ist: die Anrede als *hêre frouwe* 39,24.

Diese Zeile wurde zwar von K. LACHMANN als Zitat der Anrede verstanden, wird aber seit C. v. KRAUS (WU) durchgängig als Ausruf aufgefaßt – vgl. die Übersetzungen von M. WEHRLI²² ("Gnädige Jungfrau!"), P. WAPNEWSKI²³ ("Heilige Jungfrau!") –, als Anrufung der Himmelskönigin Maria, die tatsächlich in der mhd. Predigt durchgängig *min/unser vrowwe* genannt wird und auch gelegentlich das Epitheton *hêr* erhält, so in der Mariensequenz aus Muri: *Nu hilf mir, frôwa*

²¹ D. R. McLINTOCK, Walthers Mädchenlieder, Oxford German Studies 3 (1968) 30-43, hier S. 42, und H. HERZMANN, Walthers 'Under der linden' – Ein Lied der niederen Minne?, ZfdPh 96 (1977) 348-370.

²² Deutsche Lyrik des Mittelalters, Zürich 1955, S. 247.

²³ Walther von der Vogelweide, Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung (Fischer Bücherei EC 48), Frankfurt a. M./Hamburg 1962, S. 81; F. MAURER übersetzt "heilige Herrin" (Walther von der Vogelweide, Die Lieder. Mhd. und in nhd. Prosa, hg. und übertragen von F. M. [UTB 167], München 1972, S. 125), H. WITT reimt wohl in ähnlichem Sinn "wie ward ich empfangen/paradiesen/daß ich nun selig bin hinfort" (Walther von der Vogelweide, Frau Welt ich hab von dir getrunken, hg. und übertragen von H. W., Berlin [Ost] 1979, S. 141).

here (V. 21), bzw. *Hilf du mir, frōwa here* (V. 80)²⁴. Das sind jedoch Anreden und keine Ausrufe, und so bleibt der schon von WILLMANNs formulierte Einwand bestehen, daß *hère frouwe* "als Ausruf nicht nachgewiesen ist" (z. St.). Die folgenreiche Entscheidung, *hère frouwe* so und nicht als Zitat der Anrede aufzufassen stehen, was sprachlich das Naheliegende ist (vgl. Heinrich von Frauenberg I,7, Schw. MS S. 132: *frouwe hère* als Anrede), hatte C. v. KRAUS aus negativen inhaltlichen Gründen getroffen: "Und da komme ich nicht darüber hinweg, daß das, was das Mädchen für immer (*iemer mê*) glücklich gemacht hat, doch nicht der Empfang mit den Worten "gnädiges Fräulein" gewesen sein kann, sondern nur der stürmische Empfang mit den tausend Küssen, die zu jener vornehmen Anrede wenig passen" (WU, S. 131f.). Abgesehen davon, daß die Küsse wohl nicht nur dem Empfang zugeordnet werden sollten, "paßt" die Anrede doch nur dann nicht, wenn man sie als unverbindliche Höflichkeit versteht. Wenn es gelingt, eine positive Interpretation vorzulegen, die diesen Einwand entkräftet, steht nichts im Wege, zum Verständnis als Anrede zurückzukehren, wie es G. ROETHE verteidigt hat²⁵; Johannes Hadloub jedenfalls scheint die Stelle so aufgefaßt zu haben. In den Liedern 35 und 41 übernimmt er aus dem 'Lindenlied' das Motiv des aus gebrochenen Blumen bereiteten Liebeslagers: *Daz wolt ich von bluomen machen . . . deiz von wunnen möchte lachen* (35, 17/19), bzw. *So bræche ich loup, gras, viol, klê: ich wolte ein bette machen* (41,14f.) und will seine Herrin darauf bitten: '*dar uf gê mit mir, vil hère*' (35,31) und '*vil minnenclichiu frouwe, nû rwoche mîn*' (41,22f.) redet er sie an, nimmt aus Walthers Lied einmal das Adjektiv, dann das Substantiv auf – die Himmelskönigin bleibt ungerufen.

Der von G. ROETHE empfundene sarkastische Ton der Anrede allerdings ist nur dann herauszuhören, wenn man "Erhabene Herrin" als Galanterie, ja als platte Schmeichelei betrachtet, nicht jedoch, wenn man ihr programmatische Absicht zugesteht: als Einsetzung des Mädchens auf den Platz der Minnedame – ganz wie in dem Lied *Nemt, frouwe disen kranz*, das ich ebenfalls mit P. WAPNEWSKI und G. HAHN²⁶ als "Mädchenlied" ansehe. Nur im Munde der *puella* ist die Glücksäußerung sinnvoll: als "erhabene Herrin" angeredet zu sein, mache sie froh. Einer *frouwe* allerdings stände diese Anrede zu, wäre etwas Selbstverständliches; für das Mädchen ist sie ein Zeichen der Wertschätzung: ihr Liebster huldigt ihr "wie seiner Dame", überträgt damit die Werte des höfischen Frauendienstes auf sie – deshalb ist sie glücklich, nicht etwa, weil sie sich geschmeichelt fühlt. Die Anrede ist ein Zeichen der Gleichheit, soll den ständischen Unterschied in der Liebesbegegnung aufheben.

Mit dem Mädchen als Rollensprecherin blendet Walther hier eine fremde Gattung ein in das minnesängerische Frauenlied: die Pastourelle²⁷. Auch dort

²⁴ Zit. nach der ältesten Überlieferung, der Engelberger Hs., hg. von W. HAFNER, Titlisgrüße 50 (1963/64) 15-21.

²⁵ ZfdA 57 (1920) 132f. H. BRINKMANN, Studien zu Walther von der Vogelweide, PBB 63 (1939) 346-398, hier S. 359f. lehnt ROETHES Auffassung ab und stimmt KRAUS zu, weil aus der Stellung in der Strophe die "modale Färbung" hervorgehe. Aber in der gleichen Strophe ist das an entsprechender Stelle stehende *zuo der ouwe* "ein Bestandteil des berichteten Vorgangs" und erst recht *niemer niemen / bevinde daz, wan er und ich* in der Schlusstrophe.

²⁶ P. WAPNEWSKI, Walthers Lied von Traumliebe (74,20) und die deutschsprachige Pastourelle [1957], in: P. W., Waz ist minne [Anm. 14], S. 109-154, G. HAHN, Walther von der Vogelweide 'Nemt, frouwe, disen kranz' (74,20), in: G. JUNGBLUTH [Hg.], Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969, S. 205-226.

²⁷ Vgl. P. WAPNEWSKI [Anm. 26] und die dort genannte Literatur.

ist es üblich, dem Mädchen höhere ständische Qualitäten zuzuweisen – aber als Verführungsstrategie, wie im Carmen buranum 157,3 (*Salve, rege digna*) und bei Marcabrus *L'autrier jost una sebissa: Toza de gentil afaire / cavaliers fon vostre paire* (V). Ganz wie Andreas Capellanus in 'De amore' empfiehlt (I,11: *De amore rusticorum*): "Wenn dich tatsächlich die Liebe zu einer dieser (bäuerlichen) Frauen hinzieht, Sorge, sie mit vielen Komplimenten zu erfreuen!" Auch zur Pastourelle gehört der Lustort, gehört die Linde, das Blumenbrechen (als Tätigkeit und Symbol des De-florare) und die freimütige Äußerung der Sexualität – z. B. im zweisprachigen Carmen buranum 185 (*do wolde mih ein ungetan / ibi deflorare*) und auch in Marcabrus zitiertem Lied: *e seria us ben doblada / si m vezi una vegada / sobira e vos sotrana* (VII). Aber die Pastourellenliebe ist keine wechselseitige Beziehung, sondern sexuelle Verführung des Landmädchens durch den höfischen Ritter, die sie abwehrt oder der sie nachgibt – jedenfalls keine freie, geschenkte Hingabe. Kennzeichnend dafür sind die Überredungsstrategien des Ritters. Diese Konstituente fehlt bei Walther, muß fehlen, da die latente Verachtung des Mädchens, die in der herkömmlichen Pastourelle grundlegend ist, seiner Aufwertung der sexuell erfüllten Beziehung zur personalen widerspricht.

Walther nimmt also Elemente aus zwei Typen auf: aus dem Frauenlied-Typus den Rollenmonolog, aus dem Pastourellen-Typus den Stand der Sprecherin, gemeinsame Tradition ist die Liebesvereinigung am locus amoenus. Das künstlerische Spiel mit zwei literarischen Mustern in der Fusion von Frauenlied und Pastourelle bedeutet die Propagierung von Liebeserfahrung als möglicher Dimension des Minnesangs: die Liebe zur Frau niederen Standes ist zwar eine Fiktion, aber sie ist im Rahmen der Gesellschaftsordnung prinzipiell realisierbar, im Kontrast zur Unmöglichkeit der Liebe zur adligen Frau. Das "grüne" Mädchen wird durch Anrede als *hêre frouwe* erhöht, die ständische Distanz überbrückt, der Unterschied von Adel und Bauerntum in der Utopie aufgehoben ganz wie in der Pastourelle des Trobadors Gavaudan, wo die Dienstmetaphorik das leistete²⁸. Bei Walther bekommt die Gleichheit eine religiös-anthropologische Dimension durch Anklänge an das Hohe Lied der Bibel: *Veni, dilecti mi, egrediamur in agrum* (7,1) die Begegnung draußen, das Blumenlager, *lectulus noster floridus* (1,15), die Zärtlichkeiten *ut inveniam te foris, et deosculer te, et jam me nemo despiciat* (8,1), die Küsse und die Spannung von Stolz auf die Liebe und Scham, alles ausgesprochen von der *sponsa*, die in der Folgezeit als die *nigra, sed formosa* (1,4) häufig zitiertes Exempel für das geliebte einfache Mädchen wird – so im dolce stil nuovo²⁹. Indem das Mädchen Züge der Sponsa des Hohen Liedes erhält, gewinnt es im Rahmen der Deutungsmuster dieses biblischen Buches menschliche Exemplarität. Vor dem Hintergrund der Minnedienst-Ideologie mit der unlösbaren

²⁸ E. KOHLER, Die Pastourellen des Trobadors Gavaudan, GRM 45 (1964) 337-349.

²⁹ Freundlicher Hinweis von Henning Kraus (Augsburg).

Verbindung von unerfüllter Liebe und ethischen Werten hat die Begegnung von Mädchen und Ritter im 'Lindenlied' utopischen Charakter: Feier der Liebesbegegnung an sich, im gesellschaftsfreien Raum, der behütet wird durch die Verschwiegenheit der Nachtigall. Die Werte der Hohen Minne fehlen: weder ist von der gesellschaftlichen Vorbildlichkeit der Partner die Rede, noch gibt es Indizien für die Dauer der Beziehung: von Treue, Warten, Hoffen, Wiederfinden ist im Unterschied zum Frauenlied-Typus nicht die Rede. Walthers poetischer Kunstgriff, die Pastourelle durch das Frauenlied "aufzuheben", mit der Eliminierung des gattungstypischen Verführungszwangs den gesellschaftsfreien Charakter der Liebesbegegnung zu bewahren ohne die Pastourelle-Frivolität, kann dieser Liebe gleichwohl nicht die Dauer verleihen, die im höfischen Minnelied die ethische Qualität ausmacht. Hier ist der schwache Punkt, hier greift Reinmar ein mit seinem Lied: er setzt ein Beispiel klassischen Minnesangs dagegen.

Programmatisch steht gleich in der ersten Zeile *vrouwe*: da spricht wirklich die adlige Dame, nicht das utopisch so angeredete Mädchen. Das ist bewußter Gegensatz und damit Kritik an Walthers Erweiterung des Minnesangs um die Dimension möglicher Liebeserfahrung. Reinmar stellt dagegen ein Frauenlied im von der Tradition vorgegebenen Rahmen. In diesem ist die Evokation sexueller Erfüllung erlaubt wie in der vierten Strophe mit der Walther bewußt überbietenden, fast frivolen Rühmung der *ars amandi*, der Liebeskünste des *gesellen* – ein Wort für den Geliebten, das sowohl im frühen Minnesang wie in der höfischen Epik ('Iwein') und auch bei Reinmar selbst (177,22), die Herzensbindung bezeichnet und "höfischer" ist als Walthers *friedel*. Im Unterschied zu Walthers Lied ist bei Reinmar die erinnerte Liebesvereinigung eine völlig unmögliche: der adligen Frau ist sie nur im Sprachspiel Minnesang möglich, ein Realitätsbezug bleibt ausgeschlossen. Dafür wird der ganze "Apparat" der höfischen Minne eingesetzt: die ethisch-gesellschaftliche Qualität des Partners ist Bedingung der Liebe – *güete, hochgemüete, ère, fröide* sind die Leitwörter. Die Minne selbst bringt *fröide* und *heil*: vor allem mit diesem religiös besetzten Wort verwahrt sich Reinmar implizit gegen den Vorwurf, Minne sei nur noch Metapher gesellschaftlicher Anerkennung. Aber ohne sittlich-gesellschaftliche Werte ist die Minne für ihn nicht vorstellbar, daher faßt die letzte Strophe sie wieder mit der Dienstmetaphorik: der Mann bemüht sich um den Lohn der Frau – darauf läuft es letztlich wieder hinaus. Das ist im Sinne Walthers eine perfekte Antiklimax, für Reinmar jedoch die Garantie des Wertes, dem Dauer zugeschrieben werden kann zum Unterschied von der reinen Vergangenheit und Vergänglichkeit der Linden-Liebe: die Dame ist *staete*, sie vergißt ihn nicht, erwartet ihn in Ehren (Strophe 5), Gott selbst soll den Geliebten in seinen Schutz nehmen (Strophe 6). Die Dauer gehört schon in den ältesten Frauenstrophen zum Wesen der Liebe, ähnlich wie auch im Tagelied: die Erinnerung an die Liebeserfüllung und die Hoffnung

auf Wiederkehr soll die Beständigkeit garantieren. Die Permanenz stellt sich bei Reinmar schon in der Programmatik der gedanklichen Reflexion her: es ist nicht die Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis, sondern die rationale Differenzierung einer idealtypischen Situation. Reinmar handelt die Dialektik von Liebesfreude und Trennungsleid diskursiv ab, Walther dagegen hat die Reflexion zugunsten der "objektiven" Darstellung einer Liebesbegegnung getilgt. Sein Mädchen liebt nicht *güete*, *êre* und *hochgemüete* des Partners, nicht seine Standesrolle, sie erinnert einfach das Minneglück. Für Reinmar ist eine derart affektive Liebe ohne rationale Begründung in ethisch-gesellschaftlichen Werten nicht vorstellbar, er führt das *sapienter amare*, das Lieben als eine Sache differenzierter Reflexion aus der Distanz vor. Nur im Singe- und Sagespiel des Minneliedes, in der immer schon bewältigten Affektivität, ist ihm die Äußerung von Eros und Sexus zulässig. So entspricht seine Reaktion auf das Aufbrechen des Minnesangs durch die Pastourelle der Reaktion auf das Tagelied in seinem Lied VIa (*Sô ez iender nâhet deme tage*): statt der Darstellung von Liebesvereinigung und -trennung die Reflexion des Einsamen über die Tageliedsituation. Während das Tagelied aber vom Personal her immer als Fiktion erkennbar ist, gilt das nicht in gleichem Maße für die Pastourelle. Trotz ihrer deutlichen Rollenhaftigkeit sind Walthers Minnelieder der realen Form sexueller Abhängigkeit gefährlich nahe: das Landmädchen ist dem Adligen ausgeliefert, Andreas Capellanus schlägt an der zitierten Stelle (I,19) vor, an geeignetem Ort nicht zu zögern und die Bäuerin mit Gewalt zu umarmen (TROJEL S. 236). Und Cäsarius von Heisterbach berichtet im 'Liber miraculorum' von einem Ritter, der ein Mädchen nur deshalb nicht gegen ihren Willen nahm, weil sie Maria hieß und er ein Verehrer der Gottesmutter war³⁰ – eine gute Tat also, wie etwa ein freiwilliger Fasttag. Die Aufhebung des Standesunterschieds, die freie Liebesbeziehung, die "symmetrische" Beziehung möchte man sagen, war natürlich literarische Utopie. Aber als Modell war die freie Liebe zur unverheirateten Frau niederen Standes bei der eindeutigen realen Privilegierung des Mannes zur Darstellung einer partnerschaftlichen Liebe eigentlich ungeeignet. Und falls das Lied tatsächlich von einer *ioculatrix* vorgetragen wurde, mochten Rollenbild der Vortragenden und des Textes gefährlich nahe sein: sie hätte wohl auch real von Liebesstunden mit Adligen erzählen können. Das war der Einbruch von gesellschaftlicher Erfahrung in das Kunstgebilde Minnesang, ja, sogar biographische Erfahrung konnte suggeriert werden. Walther hat die Brüchigkeit des Konzepts gespürt und die Werte der Mädchen-Liebe auf die Herrin-Liebe übertragen: *Friundin*

³⁰ Liber miraculorum 3,41. Eine weit verbreitete Geschichte, vgl. STITH THOMPSON T 321,2. Außerdem A. VON KELLER, Erzählungen aus altdeutschen Handschriften (StLV 35), Stuttgart 1855: Von dem armen Ritter (S. 41ff.); J. KLAPPER, Erzählungen des Mittelalters (Wort und Brauch 12), Breslau 1914, Nr. 51 (mit weiteren Hinweisen) und 104; Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale VII, 102/3; Magnum Speculum Exemplorum. Horae Canonicae, Ex. III.

unde frowe in einer waete (Lied L 63,8): nicht in der Figur der *puella* konnte das Verhalten der adligen Dame korrigiert werden – das war nur durch Veränderung des Bildes der Minneherrin selbst möglich, wie es Walther in den Liedern, die von erfüllter partnerschaftlicher Minne singen, gestaltet hat³¹.

Die Positionen der Walther-Reinmar-Fehde äußern sich also auch in diesen beiden Liedern. Walther propagiert eine Dichtungsauffassung, die Liebeserfahrung als potentielle einbezieht, er tut das (da die Mittel des traditionellen Minnesangs dies programmatisch verweigern), indem er Frauenlied und Pastourelle integriert. Reinmar setzt eine Konzeption dagegen: realitätsbezogene Aussagen sind nicht zulässig, nur im reinen Sang darf über Sexus und Eros reflektiert, darf davon gesprochen werden. Er stellt seine rationale Kompetenz in der differenzierten Aufgliederung der seelischen und gesellschaftlichen Bedingungen von Geschlechterliebe an sich gegen Walthers Kritik am Realitätsverlust des höfischen Gesellschaftsspiels Minne und seine dichterische Realisierung. Reinmars in sich geschlossenes und ausbalanciertes System wirkt heute weniger "poetisch" als Walthers offenere und – brüchige Konzeption, seine Utopie, als könnte die Liebe Schranken niederreißen und Unterschiede aufheben, sei es auch nur für die eine Stunde in Arkadien. Im bewußten Verzicht, Beständigkeit und Dauer zu rühmen, Unvergänglichkeit ohnmächtig zu beschwören, sehen wir den utopischen Charakter der Liebe Gestalt geworden.

So haben die Lieder ihren Platz in der Auseinandersetzung Reinmar – Walther. Es ist zu überlegen, ob es weitere Reflexe in den Liedern beider gibt, die diese Einbeziehung stützen. Da ist vor allem die Zeile 53,31ff. in Walthers Preislied *Si wunderwol gemachet wip* (53,25): *ein ander weiz die sinen wol: / die lob er âne mînen zorn; / hab ime wis unde wort / mit mir gemeine: lop ich hie, sô lop er dort*. Walther kann hier nicht seine Parodie ansprechen, denn die Formulierung klingt, als hätte der andere übernommen. Und das können kaum die Beziehungen zwischen Reinmar XXVII, 177,10 (*Sage, daz ich dirs iemer lône*) und Walthers Lied 91,17 (*Junger man, wis hôhes muotes*) sein, noch zwischen Reinmar XXXIII, 182,34 (*West ich, wâ man vrôide enpflege*) und Walther 113,21 (Frauenlied: *Mir tuot einer slahte wille/sanfte*), die formidentisch sind, weil – wenn parodistische Absicht vorliegt – Walther der parodierend Übernehmende ist. Auch Reinmar XXI, 172,11 *Ich hân ir vil manic jâr*, bzw. *Lâze ich minen dienst sô* ist kaum vom sehr ähnlichen Walther

³¹ Es sind dies weiterhin vornehmlich die Lieder L 117,29 *Nû sing ich als ich ê sanc*; 69,1 *Saget mir ieman, waz ist minne*? 50,19 *Bin ich dir unmaere*; 95,17 *waz ich doch gegen der schoenen zît*; T. EHLERT, Konvention-Variation-Innovation. Ein struktureller Vergleich von Liedern aus 'Des Minnesangs Frühling' und von Walther von der Vogelweide (Phil. Stud. u. Qu. 99), Berlin 1980, hat nachgewiesen, daß in diesen Liedern *bitten* und *dienen* signifikant seltener vorkommen als in konventionellen Minneliedern: ein Indiz für die Korrektur des Dienstmodells. Ob *ebene minne* der Terminus Walthers dafür gewesen ist, kann K. RUH begründet in Zweifel ziehen (Ars regia der Literaturgeschichte, ZfdA 111 [1982] 227-243, hier S. 236).

Ich bin nû sô rehte frô (118,24) genommen. H. BIRKHAN (S. 209) hat gemeint, die oben zitierte Stelle gehe auf eine "verlorene Walther-Imitation Reinmars" – ganz richtig, nur ist sie nicht verloren: es ist das Lied LV, Reinmars "Gegensang". Er übernimmt formal die Stollen, beginnt also wahrscheinlich mit Walthers "Weise" und zitiert kennzeichnende Formulierungen: die Selbstnennung als *vrouwe* in Str. 1, deutlicher noch in Strophe 4 die Liebesvereinigung. Für Reinmar muß die Sprecherin die *vrouwe* sein, Walther sagt in dem zitierten Preislied programmatisch *wîp* – und setzt sie *vil werde in sînen hoben sanc*. Auch das Stichwort *hêr* fällt: *mach ich sie mir ze hêr / vil lîhte wirt mîns mundes lop mîns herzen sêr* (Str. 3). Nach diesen Bezügen sind die beiden hier interpretierten Gedichte vor den großen Preisliedern einzuordnen. Und es wäre das einzige Mal, daß Reinmar seine Rivalen bewußt parodiert hätte – mit formaler und gedanklicher Meisterschaft, wie es dem supremen Könner des *sapienter amare* wohl ansteht.

Abschließend bleibt zu fragen, was die Aufdeckung der Bezüge zwischen Walthers 'Lindenlied' und Reinmars "Gegensang" für unsere Vorstellung von der "Dichterfehde" bedeutet. Skepsis gegen einen "Sängerkrieg" mit festen Positionen und fortlaufenden Auseinandersetzungen, die chronologisch einzuordnen wären, hat bereits B. WACHINGER³² formuliert und S. RANAWAKE jüngst argumentativ weiter abgesichert³³. Sie konzentriert sich jedoch darauf, daß Walther Reinmars Vorstellungen der Hohen Minne nicht angegriffen, sondern daran festgehalten habe, "daß *minne* und *dienst* Ansehen und Würde verleihen"³⁴. Zweifellos gibt es bei Walther diese Position ebenso wie die Forderung nach Gegenseitigkeit. Weder er noch Reinmar sind auf eine konsistente Haltung festlegbar, und der Versuch, wechselnde Programmatik in eine chronologische Abfolge zu bringen, muß der Gefahr des Zirkelschlusses erliegen. Festzuhalten bleibt jedoch, daß eine Auswahl von Liedern Walthers und Reinmars neben punktuellen Pointen und Anspielungen durchaus gegensätzliche programmatische Aussagen und Positionen enthalten. Walther ist dabei der vielseitigere und unternehmungsfreudigere – er bezieht die mittellateinische Tradition ein und kommt damit zu den anfangs charakterisierten neuen dichtungs- und minnetheoretischen Konzeptionen. Er erweitert damit die Möglichkeiten des Singens über die Liebe – ohne die alten Rollen aufzugeben. Im Rahmen der artistischen Konkurrenz beider Sänger ist er derjenige mit dem weiter gespannten Repertoire. WACHINGERS Ergebnisse zu den "Sängerkriegen" des 13. Jh.s warnen davor, den künstlerisch-literarischen Wettstreit als Erscheinungsform materieller Rivalität zu deuten³⁵. Auch die

³² Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jh.s (MTU 42), München 1973, S. 105.

³³ Gab es eine Reinmar-Fehde? Zu der These von Walthers Wendung gegen die Konventionen der hohen Minne, in: Oxford German Studies (Walthers von der Vogelweide) 13 (1982) 7-35.

³⁴ Ebd. S. 31.

³⁵ [Anm. 31] S. 303f.

Reinmar- und Walthertexte geben in diesem Punkt keine unmittelbare Rechtfertigung für eine solche Interpretation. Ob Reinmar überhaupt einen ökonomischen Wettbewerb zu fürchten hatte, bleibt dahingestellt: die Möglichkeit, daß er ein unabhängiger Adliger und keinesfalls "Hofsänger" war, ist nicht von der Hand zu weisen³⁶. Aus seiner Position des adligen Dilettanten heraus wehrte er sich dann gegen die Erweiterung des dichtung- und minne-theoretischen Geltungsanspruchs des höfischen Liebesliedes, wie Walthers sie in seinen "Mädchenliedern" und — wie zu zeigen unternommen wurde — im 'Lindenlied' betreibt. Dem Berufsdichter, der seine Kenntnisse der mittellateinischen Lyrik (und, wie S. RANAWAKE gezeigt hat, der rhetorischen Technik und der Moralphilosophie) systematisch zur Expansion der vorgegebenen sängerischen Möglichkeiten nutzt, setzt Reinmar die Tradition des adligen Sanges als ausdrücklich fiktionales Sprechen über Eros und Sexus entgegen.

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Volker Mertens
 Fachbereich Germanistik
 Freie Universität Berlin
 Habelschwerdter Allee 45
 1000 Berlin 33

³⁶ JACKSON [Anm. 41], S. 68ff.; G. SCHWEIKLE, 'War Reinmar "von Hagenau" Hofsänger zu Wien? In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien, Stuttgart 1969, S. 1–31.

DIE 'IWEIN'-FRESKEN VON BURG RODENEGG IN SÜDTIROL UND DER ZEITGENÖSSISCHE RITTERHELM

VON ACHIM MASSER

I

Im Jahre 1972 wurde auf der am Eingang des Pustertales in Südtirol gelegenen Burg Rodenegg¹ ein Freskenzyklus aufgedeckt², der die *aventure*

¹ Da der Name nun doch häufiger in der Fachliteratur auftauchen wird, sei ein klärendes Wort zur Schreibung erlaubt: Der Name der Burg wird nach jahrhundertalter orthographischer Tradition auch heute noch mit -gg geschrieben: Rodenegg; das gleichnamige Dorf Rodeneck hingegen folgt moderner Schreibweise. In der Aussprache ist kein Unterschied.

² N. RASMO, Wandmalereien in Südtirol, Bozen 1973 (Privatdruck der Sparkasse der Provinz Bozen), S. 7–14; 71f. und Bildtafeln I–IV. Ende des gleichen Jahres erschienen 13 Farbaufnahmen mit einer knappen Einleitung von RASMO in dem Wandkalender der Sparkasse der Provinz Bozen für das Jahr 1974. Zuletzt RASMO, L'età cavalleresca nella regione atesina, in: L'età cavalleresca in Val d'Adige, hg. von N. RASMO, o.O. 1980, S. 33–216, hier S. 40–53 (mit 4 Abb.).