

3

AMSTERDAMER BEITRÄGE ZUR ÄLTEREN GERMANISTIK

Begründet von
Cola Minis†

In Verbindung mit
J.A. Huisman, A.D. Kylstra, A.H. Touber,
und A.L. Vos

herausgegeben von
Arend Quak und Paula Vermeijden

Band 43-44 — 1995

SÔ WOLD ICH IN FRÖIDEN SINGEN

FESTGABE FÜR ANTHONIUS H. TOUBER
ZUM 65. GEBURTSTAG

herausgegeben von

Carla Dauven-van Knippenberg
und Helmut Birkhan



AMSTERDAM - ATLANTA, GA 1995

AUTOR, TEXT UND PERFORMANZ
Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide¹

von Volker Mertens — Berlin

Das ideale 'wunschleben' am Hof des König Artus, wie es Hartmann von Aue am Beginn seines 'Iwein' beschreibt, kulminiert im Pfingstfest: nach dem Festmahl sucht sich jeder das Vergnügen aus, das ihm am besten paßt - *dise sprâchen wider diu wîp, / dise banecten den lîp, / dise tanzten, diese sungen, diese liefen, diese sprungen, / dise hôrten seitspil, / dise schuzzen zuo dem zil ...* (v. 65ff.). Das Singen erscheint hier als eine der möglichen Vergnügungen, verbunden mit dem Tanz, anscheinend nicht vor der versammelten Hofgesellschaft gepflegt, sondern in einem kleineren Zirkel von speziell Interessierten. Der Stricker überbietet diese Schilderung anläßlich seines Artusfestes im 'Daniel': da gibt es nicht weniger als dreihundert welsche Geiger, sechzig deutsche Spielleute, einhundert Harfner und zwanzig die *von minne lieder* singen (v. 8163ff.) - auch hier, in vergrößerten Dimensionen ein festlicher Zeitvertreib neben *springen* und *schefte schiezen*. In den anderen epischen Zeugnissen ist es kaum anders ('Erec', v. 2158ff., 'Guter Gerhard' des Rudolf von Ems v. 5982ff.), und schon Günther Schweikle hat den "Verdacht" geäußert, "daß Minnesang im höfischen Gesellschaftsleben nicht ganz den breiten Raum eingenommen habe, der ihm in den Kultur- und Literaturgeschichten zugewiesen wird",² und die Zahl der Stimmen, die das Funktionsmuster "repräsentatives Ritual" für die höfische Dichtung eher mit Skepsis betrachten, ist in jüngerer Zeit gewachsen.³ Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß das hochmittelalterliche Liebeslied ähnlich wie das spätmittelalterliche in eine Umgangskultur eingebettet war, in der Erotik sich in Singen und Instrumentalmusik, Tanz und Gesellschaftsspiel, Galanterie und mehr

¹ Überarbeitete Fassung des Beitrags 'Der Hof, die Liebe, die Dame und der Sänger', in: Walthers von der Vogelweide. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Vernes, 15 et 16 Janvier 1995 (Wodan 52, Serie 3 Vol. 30), Greifswald 1995, S. 75-94. Die theoretischen Überlegungen wurden präzisiert und ergänzt, die Interpretationen um eine (L 56,14) erweitert und z. T. neu formuliert.

² Minnesang (Slg. Metzler 244), Stuttgart 1989, S. 56.

³ E. Kiepe-Willms, Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des 12. u. 13. Jahrhunderts, München/Zürich 1990; R. Brandt, *das ain groß gelächter ward*. Wenn Repräsentation scheitert. Mit einem Exkurs zum Stellenwert höfischer Repräsentation, in: H. Ragotzky/H. Wenzel, Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, Tübingen 1990, S. 303-331, vgl. S. 333: "Repräsentation" ist mittlerweile oft zu einem etwas wohlfeilen Erklärungsmuster für die Funktion mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Texte geworden". - B. Bastert, *Dô si der lantgrâve nam*. Zur 'Kleber Hochzeit' und der Genese des Eneas-Romans, in: ZfdA 123 (1994), S. 253-273, bes. S. 268ff.

oder weniger ernsthafter Werbung äußerte.⁴ Das diene sicherlich dem Selbstdarstellungsbedürfnis einer exklusiven Gesellschaftsschicht (und hatte insofern repräsentative Funktion), erfüllte jedoch auch ein primär erotisches Bedürfnis in zeittypisch gesellschaftlich geregelter Form. Daß diese mutmaßliche Existenzform einer geselligen Umgangskunst zwar episch, aber nicht in den Bildtypen der Liederhandschrift (Ausnahme z.B. Hadloub mit dem "Hundebiß"-Bild) in Erscheinung tritt, wird in der Stilisierung der Liebe als "privat" ("Liebe ist für zwei", Luhmann) begründet sein. Neben den ausgeführten Zeugnissen, die eine eher marginale Bedeutung von Gesang und Liedvortrag im "Kür-Programm" des höfischen Festes suggerieren, stehen Zeugnisse von der Faszination, die vom Singen eines begnadeten Sängers ausgeht. Der Protagonist dieses Künstlertyps ist Tristan, *der niuwe spilman*, der an Markes Hof mit seinem Gesang alle bezaubert (v. 3588ff.), so daß sie selbstvergessen lauschen, von ihm lernt es Isolde, die mit den Sirenen verglichen wird (v. 8087, 8111). Von ähnlicher Wirkung ist Horants Gesang in der 'Kudrun', der die Vögel zum Schweigen bringt, die Tiere bezaubert, Kranke erquickt und Zeit und Raum vergessen läßt (6. Aventure), er bringt Hilde dazu, Helte als Ehemann anzunehmen: *kaeme er mit ze mâze, ich wolte im ligen bi, / ob dû mir wellent singen den âbent und den morgen* (405,2f.). Die große Wirkung des höfischen Sanges geht hier nicht von der zeremoniellen Repräsentation aus, sondern von der Schönheit der Melodie und der sinnlichen Faszination der Stimme und - im Fall von Tristan und Isolde - der schönen Erscheinung des Körpers und seiner "Sprache". Die erotische Botschaft, die von der sinnlichen Präsenz des singenden Menschen ausgeht, ist das entscheidende Moment, das die Aufführung des Liebeslieds dem schriftlich fixierten Text voraus hat. Zu dieser Sensualität des Sängers kommt die der Hörerschaft, die reagiert, vielleicht auch agiert und den Aufführenden wiederum beeinflusst, so daß ein sinnliches Band die Teilhaber verbindet.⁵ Die Aufführungssituation ist zwar nur aus textexternen und -internen Individuen zu erschließen, sie stellt jedoch eine wichtige hermeneutische Dimension dar, die für das Verständnis des Minnesangs fruchtbar zu machen ist. Die Aufführung selbst ist natürlich von unrekonstruierbarer Einmaligkeit, sie differenzierte je nach Anlaß, Disposition des Sängers, Interaktion mit dem Publikum und anderen Varia-

⁴ B. Wachinger, *Liebe und Literatur im spätmittelalterlichen Schwaben und Franken. Zur Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin*, in: DVjS 56 (1982), S. 386-406, v.a. S. 400f.

⁵ Ich greife hier Gedanken von P. Zumthor auf: *Introduction à la poésie orale* (1983), deutsch: *Einführung in die mündliche Dichtung*, Berlin 1990, v.a. S. 133ff. - ders., *La lettre et la voix* (1987), deutsch: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, München 1994. Die in den epischen Zeugnissen genannten Tätigkeiten neben dem Singen haben ebenfalls stark sinnliche Dimensionen. Vgl. dazu ferner H.U. Gumbrecht, *Beginn von Literatur - Abschied vom Körper?*, in: G. Smolke-Koerdt u.a. (Hgg.), *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, München 1988, S. 15-50.

blen. Die Performanz-Situation als solche ist jedoch implizit in die überlieferten Texte "eingeschrieben".

Ich greife - ähnlich wie Jan-Dirk Müller⁶ - auf die von Rainer Warning formulierte "doppelte Rollenhaftigkeit" des lyrischen Ichs zurück⁷, die ich (in Anlehnung an Zumthor⁸) Performanz-Ich und Text-Ich nenne. Das Performanz-Ich ist auf die äußere Aufführungssituation bezogen, das Text-Ich hingegen intern definiert. Beide Ichs stehen in Spannung zum (biographischen) Autor⁹, wobei seine Nähe zum Performanz-Ich dann besonders groß ist, wenn er selbst als Sänger seiner eigenen Lieder auftritt. Der Autor ist in hohem Maße sozial eingebunden, das Performanz-Ich fügt sich in eigene Traditionen und Konventionen, besitzt aber weitergehende Lizenzen im Vergleich zur sozialen Realität; am freiesten von äußeren Bedingungen ist das Text-Ich. Ein Beispiel aus Walthers Minnesang kann das verdeutlichen: der männliche Autor verfaßt das 'Lindenlied' (39,11) als Rollenlied, in dem eine Frau spricht, das Text-Ich ist also uneingeschränkt weiblich. Das Performanz-Ich jedoch ist, wenn der Autor selbst sein Lied singt, eben wegen der biologisch-sozialen Nähe zum Autor nur eingeschränkt weiblich: durch Stimmlage und -gestaltung, Gestik, vielleicht auch bestimmte Symbole wird eine als inszeniert wahrgenommene Weiblichkeit vorgeführt, die das Verständnis des Liedes als Rollenlied vorgibt.¹⁰ Das bedeutet nicht, daß nicht männliche Wunschvorstellungen in dieses weibliche Ich projiziert würden (eher mag das Gegenteil der Fall sein).¹¹ Das Performanz-Ich hatte anscheinend nicht die Genus-Re-

⁶ J.-D. Müller, *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: IASL. 19. 1994,1. S. 1-21.

⁷ R. Warning, *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors*. In: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*, Gedenkschrift H. Kuhn, Stuttgart 1979, S. 120-159.

⁸ Vgl. Anm. 5.

⁹ Ich zögere hier, wie Müller, "Autorenrolle" zu sagen, weil diese "realitätsnäher" ist, als die beiden anderen und im Begriff der "Rolle" etwas Angenommenes mitschwingt. Eine Rollenpluralität (Autor, Ritter, Christ usw.) ist zwar schon für Walther anzunehmen, aber doch nicht so differenziert, wie für das neuzeitliche Individuum, auf die sich die Rollentheorie bezieht, vgl. R. Dahrendorf, *Homo sociologicus*, Köln/Opladen ⁵1964.

¹⁰ Vgl. V. Mertens, Reinmars 'Gegensang' zu Walthers 'Lindenlied', in: *ZfdA* 112 (1983), S. 161-177. Wie unterschiedlich die Präformierung eines Frauenrollen-Liedes durch das Performanz-Ich angesetzt werden kann, zeigt die Sottise von Peter F. Ganz: es handele sich beim 'Lindenlied' um einen "Kasinoscherz" à la Charleys Tante (mündlich), und die indiskutabel zeitgenössischen Bemerkungen von R. Krohn, *Begehren und Aufbegehren im Wechsel. Zum Verfahren von Parodie und Protest bei einigen Liedern des Kürenbergers*, in: R.K. (Hg.), *Liebe als Literatur*, München 1983, S. 117-142 ("Herrenwitz") - auch um 1980 gab es schon Kontratenöre bzw. Altisten!

¹¹ I. Bennewitz, *vrouwel/maget*. Überlegungen zur Interpretation der sogenannten Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption, in: H.D. Mück

striktion, die es heute in unserem Kulturkreis (nicht in der Peking-Oper, nicht im Kabuki-Theater) hat. Bei anderen Diskrepanzen zum Autor (Alter, Stand, lebensgeschichtlich bedeutende Situationen wie z.B. Kreuzfahrt)¹² sind wir auf Vermutungen bezüglich der Differenztoleranz des Publikums angewiesen; wahrscheinlich haben sich die Konventionen im Lauf der Geschichte des Minnesangs auch in Richtung auf eine stärkere Autonomie der Performanz hin geändert, so daß z.B. das Kreuz auf dem Gewand des Sängers nicht mehr bedeutete, daß der Autor es im wirklichen Leben genommen hatte. Die Frauenrollen-Performanz scheint jedoch von Beginn an (Kürenberger, etwa die Hälfte seiner Strophen) zu den gängigen Möglichkeiten gehört zu haben, denn mit dem Auftreten von Frauen in entsprechenden Rollenliedern wird nicht gerechnet.¹³ Das Text-Ich hat gegenüber Autor und Performanz-Ich größere Freiheiten, bleibt aber an literarische Konventionen gebunden, deren Erweiterung und scheinbare Sprengung auf der Performanz-Ebene kontrolliert werden konnten. Äußerungen des Text-Ichs, die kritisch oder konträr zur höfischen Norm stehen, werden durch das Performanz-Ich grundsätzlich entschärft: schon die Tatsache des Vortrags unterwirft das Ausgesagte höfischen Konventionen, macht die Diskussion zu einer betont gesellschaftsinternen, in der Möglichkeiten und Grenzen des Liebesdiskurses ausspekuliert, diskutiert, aber nicht überschritten, sondern im Vortrag in die Gesellschaft eingebracht werden. Die elaborierte Vollzugsform im artistisch anspruchsvollen Liedvortrag symbolisiert in ihrer disziplinierten Aneignung der "Kunst" eben diese Einordnung: beim "subjektiven" Minnelied mit seiner "schwierigen" Melodik bleibt die Ausführung (entsprechend dem "subjektiven" Inhalt) dem durch "Disziplin" kompetenten Sänger vorbehalten, beim melodisch einfacher strukturierten Tanzlied im "popularisierenden" Register ist der Gesellschaftsbezug im (fiktiven?) Tanzcharakter und (gegebenenfalls im Refrain) "für alle" aufgehoben.

Die Eigengesetzlichkeit der Performanz-Ebene ist allerdings nur in

[Anm. 7] - dies., Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang. Zur Funktion der sog. Frauenstrophen, in: *Mediaevistik* 4 (1991), S. 21-36. - Mit der Definition als "Männerphantasie" geraten allerdings die utopischen Dimensionen zu leicht aus dem Blickfeld.

¹² Vgl. die Überlegungen von Ch. Corneau, Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide, in: E. Ruhe/R. Behrens (Hgg.), *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive*. (Beitr. zur roman. Philologie des MA.s 14), München 1985, S. 147-165.

¹³ Das Singen adliger Frauen dürfte sich auf die Frauengemeinschaft beschränkt haben, Spielfrauen sind wohl bezeugt, aber selbst wenn sie Minnelieder sangen, war es klar, daß sie nur Aufführende, nicht Autorinnen waren. Vgl. Mertens, Kaiser und Spielmann. *Vortragsrollen in der höfischen Lyrik*, in: G. Kaiser/J.-D. Müller, *Höfische Literatur. Hofgesellschaft - Höfische Lebensformen um 1200*, Düsseldorf 1986, S. 455-470, hier S. 460f. Isolde tritt allerdings öffentlich auf (*ir sanc, den s'offentliche tete*, v. 8115). Sie singt wohl vornehmlich die "weiblichen" volkstümlichen Typen (registre popularisant).

Ansätzen erschließbar. Wir sind auf allgemeine Indizien (für die Frauenrollenlieder z.B. für die mutmaßliche Restriktion des Sängerrinnen-Auftritts höfischer Dilettantinnen) angewiesen, und nur wenige Texte weisen Momente auf, die eindeutig auf die Aufführungssituation zu beziehen sind.¹⁴ Melodien haben als eine besonders wichtige Performanz-Dimension zu gelten; auch wenn sie "privat" lediglich gelesen oder aus dem Gedächtnis erinnert und nachvollzogen werden, wird eine "Aufführung" zumindest in Ansätzen imaginiert. Sie sind jedoch für den deutschen Minnesang lediglich für die Spätzeit und dann auch nur in geringem Umfange erhalten und geben (nicht allein, weil sie über Rhythmus, Tempo, Begleitung nichts aussagen) lediglich einen Rahmen, der je nach Situation unterschiedlich ausgefüllt werden konnte. Der aktuelle Vortrag eines Liedes selbst durch den gleichen Sänger war vermutlich niemals gleich.

Welches Maß an "biographischer" Diskrepanz zwischen Autor und Performanz-Ich eine höfische Gesellschaft "aushalten" konnte, ist kaum erschließbar und dürfte auch je nach der Zusammensetzung des Publikums unterschiedlich gewesen sein, worauf die Eigenart des Vortrags (und die Auswahl der Lieder) abgestimmt werden mußte. Daß ein Autor nicht verliebt sein mußte, um Liebeslieder zu verfassen, war vermutlich akzeptiert, wenn Hartmann aber vom Tod seines Herrn spricht, dürfte dieser kaum lebend dabei gesessen haben.¹⁵ Daß das emotionale Glaubwürdigkeitsproblem der Liebe immer wieder vom Lied-Ich thematisiert wird, hängt weniger mit der Rollen-Problematik (also der Differenz Autor-Sänger) zusammen, als mit dem Thema "Liebe", das als ein konstitutives Kriterium Existentialität verlangt, die dem Lied-Ich abgefordert wird und die es durch Trauer, Ergriffenheit, Differenziertheit der Reflexion und ihrer sprachlichen Äußerungen (oder auch Unfähigkeit dazu) vorführt. Das Performanz-Ich wird darüber hinaus über entsprechende immanent beglaubigende Stimmvariationen, Haltungen und Handlungen verfügt haben.¹⁶ Das Lied sollte nicht ein verbindliches Verhaltensprogramm vorführen, sondern Kompetenz in der Teilnahme am Liebesdiskurs und der Präsentation bestimmter Positionen aufzeigen. Eva Kiepe-Willms hat in ihrer Kritik an einer festen "Minne-Ideologie"¹⁷ gezeigt, wie wenig das verbreitete Forschungs-Konstrukt einer festen Liebeslehre durch die Vielfalt der Texte gedeckt

¹⁴ Vgl. H. Kuhn, *Minnesang als Aufführungsform* (1968), jetzt in: H.K., *Text und Theorie* (Kleine Schriften Bd. 2), Stuttgart 1969, S. 182-190, 364-366.

¹⁵ Vgl. *Die Vita des Uc de Saint Circ*: "niemals war er richtig verliebt, verstand es jedoch mit seinen schönen Worten so zu tun, als sei er es." J. Boutière/A.H. Schulz, *Biographies des troubadours*, Paris 1964; vgl. U. Mölk, *Trobadorlyrik*, München/Zürich 1982, S. 120ff.

¹⁶ Dazu vgl. G. Althoff, *Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 27 (1993), S. 27-50.

¹⁷ [Anm. 3], S. 1-58.

wird. Das bedeutet, daß ein "Verhaltensprogramm" grundsätzlich in der Fähigkeit zu bzw. der Teilnahme an einer Thematisierung von "Liebe" besteht, die zwar von bestimmten Parametern reguliert aber nicht in allen Erscheinungsformen, Konsequenzen und Bewertungen fixiert wird. Diese Parameter sind, wie Rüdiger Schnell gezeigt hat,¹⁸ zum Teil polar angelegt, d.h. die Diskussion berührt auch, und nicht nur abweisend, das jeweilige Gegenteil. Als Ideale gelten Exklusivität (die Eine, die Besondere vs. Dienst für alle), Intensität bzw. Existentialität (vs. Souveränität und Autonomie des Liebenden), Intimität (das als "nicht gesellschaftlich" Vorgezeigte vs. öffentliche Ehre) und Kontinuität,¹⁹ wobei diese gegen die Intensität aufgewogen werden kann, (vgl. z. B. Walthers 'Lindenlied'). Auch für die Art der Themenbehandlung gelten ähnliche Voraussetzungen: sie soll elitär sein (die richtige Liebe als das Besondere), prägnant und in Maßen innovatorisch, sowie extensiv umfassend oder intensiv kreisend. Diese Kriterien legitimieren das Singen von "wahrer Liebe" als glaubwürdig; die Forderung, sie durch fiktive "biographische Realität" verbürgen zu lassen, ist nur eines der möglichen Authentizitätspostulate, das im Minnesang selbst problematisiert wird (bei Walther u.a. im *sumerlaten*-Lied in der Parodie von Reinmars *stirbet si, sô bin ich tôt*) - die Fähigkeit, beredt über die Liebe sprechen zu können (*ex abundantia enim cordis os loquitur*, Mt. 12,34), ist als Nachweis "echten" Gefühls nicht weniger wichtig als "lebensgeschichtliche" Konsequenz und wird allemal durch das Lied selbst eingelöst.

Walther liebt es, die Authentizität der Liebe durch Verweigerung der klassischen Minnesängerrollen vorzuzeigen: das Ich erscheint oft als "der Andere" im Vergleich zum Minnesänger der Tradition: als der Fordernde, der Trotzige, der Unzeitgemäße, der Alte. Man hat das biographisch mit dem Autor erklärt - Walther als fahrender Sänger hat eine andere Lebensform als die adligen Dilettanten - und/oder literarisch, nämlich mit seiner Verfügung über die Rollenmuster des Sangspruchdichters, der fordert, dessen "Unbequemheit" die Liberalität seines Mäzens beweist, der die alten Werte hochhält, der als Weiser spricht, der viel herumkommt und daher "älter" wird, als der, der immer bleibt, wo er ist. Walther versteht sich darauf, aus der Interferenz dieser vorgegebenen "Text-Ichs" mit der traditionellen minnesängerischen Rolle literarische Wirkungen zu erzielen. Die "Bürgschaft gelebter Realität"²⁰ besteht dann bei ihm in der Lebensform des Berufsdichters, nicht aber in tatsächlicher Infragestellung der höfischen Gesellschaft aus einer wie immer gearteten "persönlichen" Einstellung, denn auch der professionelle Sänger ist ein Teil des Hofes. Der "Berufsdichter mit Namen

¹⁸ Die "höfische Liebe" als "höfischer" Diskurs über die Liebe, in: J. Fleckenstein (Hg.), *Curialitas*, Göttingen 1990, S. 231-301.

¹⁹ Vgl. N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982, S. 21ff.

²⁰ Warning [Anm. 7], S. 130, zitiert von Müller [Anm. 6], S. 8.

Walther" verhält sich zur realen biographischen Person so, daß er im Rahmen einer gesellschaftlich vorgegebenen Konfiguration in seinen Liedern bestimmte "offene" Möglichkeiten realisiert. Zur Biographik führt darum kein Weg, es sei denn, man interpretiert die vertexteten Imaginationen psychoanalytisch.²¹ Walthers Verfügung über die "anderen" Text-Ich-Möglichkeiten darf deshalb nicht als "Individualität" (miß)verstanden werden, seine Besonderheit ist anscheinend auf eine gesellschaftlich umschriebene Lebensform zurückzuführen, die anders ist als die der höfischen Dilettanten und allerdings schon Momente einer "modernen" Rollenpluralität enthält. Daß Walther auch die Pluralität der Performanz-Ichs entsprechend einsetzte, können wir aus dem Lied 62,6 'Ob ich mich selben rüemen sol' erschließen, wo Walther in der letzten Strophe mit drei Vortragsrollen spielt: der "eigenen" des höfischen Sängers, der um die Liebeshingabe der Dame wirbt, der "anderen" des Berufsdichters, der um materiellen Lohn singt, und der des Kaisers, des adligen Dilettanten, seines idealen Konkurrenten; die fast gestische Formulierung *der keiser wurde ir spileman, / umbe also wünnicliche gebe, / da, keiser spil, nein, herre keiser, anderswâ !* verweist auf die Aufführungssituation: der Platz vor der umworbenen Dame wird zunächst dem Kaiser eingeräumt, dann doch verweigert und dem "eigenen" Minnesänger-Ich vorbehalten.

Auf der Performanz-Ebene kann die im Lied angesprochene, aber nicht benannte Dame durch Aufstellung, Gestik usw. ad hoc identifiziert werden - oder auch nicht. Das auf der Text-Ebene unspezifische *dû* oder *si* wird dann aktuell fixierbar, auf der Performanz-Ebene kann der Sänger um eine ganz bestimmte Dame werben. Da es nicht jedesmal die gleiche sein muß, die Rolle der Dame in verschiedenen Aufführungen unterschiedlich besetzt sein kann, sind mögliche Konflikte (Konkurrenz, Eifersucht, vgl. Gedrut Lied I, wo ein Herr sich fragt, ob sein minnesingender *kneht* die eigene Frau meint) aufhebbar, weil der Spielcharakter durch inszenierte Adressatinnenwechsel aufgezeigt wird. Das bedeutet jedoch keine Relativierung der Liebesthematik und des Exklusivitäts- und Kontinuitätspostulats, denn die Werbungssituation bleibt als grundsätzliche Ernst, wird nur in der jeweiligen Aktualisierung Spiel. Die in den Liedern häufige Konstellation von externen und internen Kommunikationsproblemen, von Werber und Dame, ist, wie Eva Kiepe-Willms herausstellt, archetypisch für die Liebe am Hof.²² Das Durchspielen unterschiedlicher Verläufe unter ähnlichen Bedingungen führt jedoch nicht zu einer einheitlichen "Liebestheorie", sondern verbleibt im Diskurs (im Wortsinn des Hin- und Herlaufens). Dieser ist nicht nur den möglichen Erscheinungsformen der Geschlechterbeziehungen unter den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen des Hofes

²¹ K. Bertau, Versuch über Wolfram, in: K. B., Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 145-165 (auch die anderen Beiträge ebenda).

²² [Anm. 3], S. 197.

angemessen, sondern der problematischen Erfäßbarkeit des vielgestaltigen Phänomens Liebe²³ ebenso. Letztlich scheint die Zielsetzung des Minnesangs in der Evokation einer erotischen Atmosphäre zu liegen, in der sowohl die Darstellung von sexueller Hingabe im Tagelied, wie von Abweisung und Entsagung, von Ausgeliefertsein an die Macht des Begehrens wie ihrer intellektuellen Bewältigung, von Spiritualisierung im "großen höfischen Lied" wie auch von fast pornographischer Direktheit (Neidhart, auch Walther: *sumerlaten*-Lied) einen Platz hat. Von einem gemeinsamen "Programm" der Lieder, selbst von einem individuellen des einzelnen Liedes, kann oft nur sehr eingeschränkt die Rede sein, vielmehr ist die Vielfalt der Aspekte entscheidend, denn sie ist sowohl der Liebe angemessen, wie auch Beweis für eine nur einer Elite verfügbare Fülle von Möglichkeiten und Freiheit im Umgang damit. Ob man das als "Surrogat" für eine gelebte erfüllte Sexualität ansprechen kann²⁴, scheint mir zweifelhaft; eine solche Bestimmung setzt eine bestimmte Form der Sexualität als anthropologisch grundständig voraus, wo nur unterschiedlich kulturell geformter Sexus in Erscheinung tritt. So besteht durchaus die Möglichkeit, daß der Liebesdiskurs des Hofes in der Performanz als eine der vielen Möglichkeiten gültig erfahrbarer Erotik fungierte.

Aus dem Dargelegten ergeben sich folgende Konstituenten des Minnesangs, die thesenhaft zu charakterisieren sind:

1. Der Hof ist auf der realen Ebene das soziale Gefüge, das den Autor und den Mäzen sowie das Publikum umfaßt; ob "der Dame" auf dieser Ebene eine biographische Realität zukommt, ist umstritten (und unwichtig). Auf der Performanz-Ebene bildet der Hof den Rahmen, der Publikum, Dame und Sänger einschließt, der die aktuellen Rollenmöglichkeiten vorgibt und den Resonanzraum bietet: alle spielen mit. Auf der Text-Ebene werden bestimmte Momente aus dieser Konstellation gelegentlich reflektiert und thematisiert, wie die verhaltensregulierenden Normen für die intratextuellen Akteure (Dame, Sänger, die Anderen) und die Äußerungsformen und -anlässe des Sanges.

2. Die Liebe in ihrer Vielfalt ist eigentliches Thema des Sanges, das Performanz-Ich kann dann die textuell vorgegebene Offenheit situativ (als Werbung um eine bestimmte Frau) vereindeutigen. Die Vielfältigkeit und die Freiheit im Umgang mit der Thematik fungierten als Eliteausweis des Hofes, an dem "gesungen" wird, bzw. von dem aus Lieder mündlich oder schriftlich verbreitet werden. Einem eigentlichen "Programm" verweigern sich die Lieder, auch der "enterotisierte" große höfische Sang schafft die genannte "erotische Atmosphäre", weil die Erotik auch als Verneinte gegenwärtig ist: Präsenz in Absenz.

²³ Vgl. den Schluß des Tristanromans von Thomas von Britannien: *Tumas fine ci sun escrit. / A tuz amanz salut i dit, / As pensis e as amerus, / As emveius, as desirus, / A enveisiez e as purvers, / A tuz cels ki orrunt ces vers* (v. 3127-32); Schnell [Anm. 18], S. 276.

²⁴ Kiepe-Willms [Anm. 3], S. 196.

3. Der Sänger hat im Liedtext viele "Ichs": männliche und weibliche, alte und junge, bittende, fordernde, trotzig usw. Auf der Performanz-Ebene ist die Aktualisierung wiederum vereindeutigt, wohl auch stärker restringiert. Die Spannung zwischen Text-Ich und Performanz-Ich kann poetisch nutzbar gemacht werden, z.B. in der Frauenrolle: hier sind Grenzüberschreitungen im Unterschied zu sozial realen Frauenrollen deshalb möglich, weil die Diskrepanz zwischen Text- und Performanz-Ich den Spielcharakter offenlegt.

Die Text-Ichs weisen ein größeres Fiktionspotential, die Performanz-Ichs aber ein größeres Spannungspotential zum "realen" Autor-Ich auf, das poetisch genutzt werden kann. Das die jeweilige Aufführungsmöglichkeiten immer überschießende Potential der Texte bleibt als Dimension nicht nur in der imaginierten Performanz bei der Lektüre, sondern auch in jeder Aufführung selbst präsent, da es im Wesen der Performanz liegt, daß Realisierung jedesmal "anders" ist, und die momentane daher nicht alle Möglichkeiten ausschöpft. Damit wird eine platte Didaktisierung und Funktionalisierung der Lieder verhindert. Die im 'Guillaume de Dôle' vorgeführte Vielfalt²⁵ von "Aufführungssituationen" vom einsamen Ritt über Festmahl und Tanz bis zum "Minnesang zum Aufstehen" zeigen eine fiktive Spannweite, die eher am spontanen Singen sangeslustiger Menschen orientiert ist als an repräsentativen Anlässen. Liebeslieder durchziehen das Leben der Protagonisten, um sie als liebesfähige und -begeisterte Gestalten zu kennzeichnen, sie schaffen die oben genannte "erotische Atmosphäre" des Romans. Die soziale Realität des Liebesliedes war allerdings eine gesellig-gesellschaftliche, die zwischen diesen "privaten" und den "repräsentativen" des Hofzeremoniells liegen. Die Zeit nach dem zumindest idealiter stark reglementierten Festmahl (vgl. Konrad von Würzburg, 'Heinrich von Kempten') ist anscheinend durch eine freiere Ritualität bestimmt, wie sie auch für den Gesellschaftstanz und sportliche Wettkämpfe gilt, die nicht regellos, doch mit einem gewissen Maß an Spontaneität und Zufälligkeit ablaufen. Was den Sang betrifft, so ist diese Dimension in der Sinnlichkeit der Performanz "aufgehoben": der Auftritt des Sängers begründet eine sensuelle Faszination und Authentizität der Thematisierung von Liebe, die in der Kunstausübung selbst gebändigt erscheint, sie wird zugleich - sowohl kognitiv wie intuitiv - ausgestellt und neutralisiert im "artistischen" Charakter des Sanges.

*

Vier Lieder analysiere ich vor dem Hintergrund meiner Thesen: Walthers Werbungslid (118,24), zwei Preislieder (53,25; 56,14) und ein Tanzlied (74,20). Ich suche die angesprochenen Konstituenten in beiden Kommunikationsformen, der internen (textuellen) und der externen (performanzbezogenen) auf.

1. *Ich bin nû so rehte frô* (118,24). Ich nehme die Strophenfolge der

²⁵ Mertens [Anm. 13].

Handschrift C und E (Strophe 5 fehlt dort).

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

Die Performanz-Ebene wird zuerst in dem gestischen *seht* (Str. 1) evoziert: der Sänger könnte auf die Sonne gezeigt, und bei *mîner frouwen* oder *ein küniginne* ("du einzige Königin") in den folgenden Strophen eine Dame durch Gestik oder Positionierung als "Mitspielerin" bezeichnet haben: ich sah, ich habe gesungen für diese. Die ambivalenten ersten Zeilen des Liedes werden durch den Vortrag entweder als hyperbolische Aussage oder, was wegen der Formulierung vom "Wunder tun" naheliegt, als Ironie vereindeutigt worden sein, d.h. das Performanz-Ich nimmt das Sprecher-Ich nicht ernst. Die eigentliche Spaltung aber erfolgt erst in der letzten Strophe: nachdem der Sänger seine vorbildliche Haltung gegenüber der Dame und der Gesellschaft vorgeführt hat, schlüpft er in eine neue Rolle, die eines Ratsuchenden. Für die Annahme eines neuen Rollen-Ichs (im Unterschied zu einer Konsistenz im ganzen Lied) spricht das erstmals auftretende *wir* und die Anrede *Hoerâ Walther* im Zusammenhang mit einer neuen Thematik:²⁶ Der Minnesänger als Liebes- und Kunstexperte soll dem neuen

²⁶ Ich verstehe diese Strophe quasi als "Trutzstrophe", d.h. als fingierte Einrede wie bei Neidhart oder wie z.B. 'Iwein': *Dune hâst niht wâr, Hartiman*' (v. 2982) und

Ich das Zaubered gebē, (das der *wūnnicliche sanc* offensichtlich nicht ist), das für beide die unproblematische sexuelle Erfüllung herbeiführt. *Wir ... beide* bezieht sich auf die beiden Text-Ichs (nicht auf Sänger und Dame, diese wird ausdrücklich in der 3. Person (*mit ir*) benannt. Das Blumen-Brechen, das *deflorare*, zitiert eine schon kaum noch als Hüllformel zu bezeichnende Metapher aus dem Bereich der Pastourelle (sie steht ähnlich im 'Traumliebe-Lied' 74,20²⁷) und konkretisiert damit die Maien-Gefühle der 2. Strophe. Die Werbung des Liedes wird als ebenso wirkungslos wie unwunden bloßgestellt: weder zeitigt der *wūnnicliche sanc* die erhoffte Wirkung, noch wird diese deutlich benannt - das sind die typischen Konstituenten des "großen höfischen Liedes" mit seiner oben angesprochenen Enterotisierung. Wie der angesprochene Mai für alle die Hoffnung auf jahreszeitliche Liebesbefreiung bedeutet, so wird sie hier durch das Auftreten eines neuen Ichs und einer neuen Dame konkretisiert. (*diu vil wol getâne* in Strophe 5 könnte zwar identisch mit *mīner frouwen*, der *schoenen* in den Strophen 1-4 sein, vor allem da die Dame des ersten Rollen-Ichs am Schluß indirekt genau so genannt wird: *ein alsô wol getane*. Das ist jedoch eine ganz unspezifische Formel. Hier ist eine zweite Dame, die des Ratsuchenden gemeint; vergleichbar ist Lied 53,25 [dazu unten], wo die Dame des "anderen" mit dem gleichen Lied gepriesen werden kann.) Minnesang erscheint also in dieser Strophe nicht als unikal, dem einen Sänger gehörig, sondern als kollektive Veranstaltung, an der auch andere partizipieren können, die assoziiert wird mit einem gemeinschaftlichen Frühlingsbrauchtum: dem Blumenpflücken, das die durch den Mai lizenzierte Sexualität meint.²⁸ (Ob es sich um tatsächlich agiertes Brauchtum handelt, oder ob dieses nur als Symbol zitiert wird, das sich auf eine Vorstellung ohne reale Aktualisierung bezieht, muß offen bleiben.) Das Lied präsentiert also zwei verschiedene Bilder vom Minnesang: der *wân*-Werbung mit Liebeshoffnung und gesellschaftsfördernder Außenwirkung, wie es zum "hohen Lied" gehört, und die sexuell erfolgreiche Werbung durch das Lied im nicht-höfischen Rahmen von Lustzeit und Lustort, der "Liebe im Grünen", wie sie für die Pastourelle typisch ist. Der *wūnnecliche sanc* verweist zwar zunächst auf das "große höfische Lied", ist aber ambivalent im Epitheton *wūnneclich*, das in der letzten Strophe anders verstanden wird: als Mai-

nicht wie Müller [Anm. 6, S. 15-17] das ganze Lied als von einem Performanz-Ich dargeboten, das sich ausdrücklich als "Nicht-Walther" darstellt.

²⁷ *wīzer unde rôter bluomen weiz ich vil. / Die stēnt sô verre in jener heide, / ... / ... / dâ suln wir si brechen beide*. Zu diesem und unserem Lied P. Wapnewski, Walthers Lied von der Traumliebe (74,20) und die deutschsprachige Pastourelle (1957), in: P.W., *Waz ist minne*, München 1975, S. 109-154. Zu Walthers Liebesliedern insgesamt H. Sievert, *Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide* (GAG 506) Göppingen 1990, hier S. 59-74.

²⁸ Dazu H. Kuhn, *Determinanten der Minne* (1977), in: H. K. *Liebe und Gesellschaft* [Anm. 14], S. 52-59, hier S. 58f.

Liebe-Lied. Es wird also im oben dargelegten Sinn kein Programm vorgegeben, sondern eine Mehrzahl von Möglichkeiten gesellschaftsspielhaft vorgeführt. Die sexuelle Symbolik sorgt dann für die erwünschte sozial kontrollierte Erotisierung. Die beiden Performanz-Ichs sind gleichmaßen fingiert, wobei das Namensspiel vor dem Hintergrund, daß der Autor selber Aufführender ist, seine besondere artistische Kompetenz zur Schau stellt, sowohl im Entwerfen von verschiedenen Minnesang-Bildern auf der Text-Ebene wie in ihrer stimmlich und gestisch differenzierenden Realisierung in verschiedenen Rollen.

2. *Si wunderwol gemachet wîp* (53,25). Ich nehme die Strophenfolge von D und N (A hat 1, 3, 4, 5, 2; C 1, 2, 5, 3, 4).

Das Lied ist im Aufbau und in der Struktur der Text- und Performanz-Rollen dem vorhergehenden sehr ähnlich: ein konventionelles indirektes Preis- und Werbelied wird von einer Strophe gefolgt, in der der vorgegebene Rahmen durchbrochen wird, was hier aber nicht durch die Einführung einer neuen Sprecherrolle auf der Performanz-Ebene geschieht, sondern durch einen neuen Bild- und Assoziationsbereich auf der Text-Ebene. Das Lied ist ausdrücklich als "großer höfischer Sang" inszeniert, auch von der Melodie her, die für die ersten beiden Zeilen in linienlosen Neumen im Kremsmünsterer Codex 127 VII. 18 (N) überliefert ist und eine Aussage über den Typus erlaubt: es handelt sich um den "hohen", stark melismatischen Stil²⁹, der zum feierlich langsamem Vortrag nötig ist. Dem entspricht die Gleichversigkeit - 10 Viertakter mit schließendem Zweitakter, - mit ihrer Tendenz zum Ausladenden und formal Dekorativen. (Bei diesem metrischen Verständnis wird in den Strophen 1, 3 und 4 die sprachliche Dialektik unterstrichen: *ich ... hie / er ... dort; mundes lop / herzen ser; si ... wil / gibe ... ich; uz / einem bade trat*) in der letzten Strophe die Pointe, wo und wie die Belauschung stattfand). Drei Strophen nimmt der Frauenpreis *de capite ad calcem* ein, wobei die Lohnforderung schon in der zweiten Zeile deutlich ausgesprochen wird: *habedanc* ist der Preis im Turnier. Der Konkurrenzgedanke des Ritterspiels wird folgerichtig entwickelt: der "Andere" kann sogar mit dem gleichen Lied (*wis unde wort*) werben, aber nur bei einer anderen, seiner Dame. Auf der Performanz-Ebene kann der Sänger bei *hie* und *dort* entsprechende Gesten gemacht und damit den Abstand zu seinem Konkurrenten ausgedrückt haben. Die Überlegenheit des eigenen Sanges ist nur auf dieser Ebene überhaupt realisiert: allein die Superiorität der Dame, der er mit dem gestischen *hie* gewidmet wird, nicht die dichterische oder sängerische Fähigkeit begründet den Sieg des Sängers im Wettstreit. Auf der Text-Ebene können die *wort* die gleichen sein, auch die Melodie (die ebenfalls einen textlichen und einen Performanz-Aspekt hat), nur der Gegenstand, der erst in der Aufführung deutlich wird, diese eine Dame,

²⁹ Transkription durch G. Birkner bei F. Maurer, Die Lieder Walthers von der Vogelweide, 2. Die Liebeslieder (ATB 47), Tübingen³1969, S. 96.

die Seine, gibt dem Lied den Wert über allen Werten. Folgerichtig erscheinen an dieser Stelle die höchsten Wertkategorien auf der Text-Ebene: der Himmel, und als astrologisch-gelehrte Variante desselben, das Sternbild des Großen Wagen als Symbol des himmlischen Reiches³⁰, die Schönheitsbeschreibungen bleiben dagegen vergleichsweise konventionell. Neue Spannung gewinnt das Lied in Strophe 4: Walther benutzt das Motiv vom Kußraub, das Reinmar in seinem Schachlied 159,1 verwendet, wofür ihn Walther im gleichen Ton getadelt hatte (111,22). Walther überbietet Reinmar, indem er das Kußraub-Motiv durch das homophone *küssen* (= [Wangen]kissen und Kuß) indirekt hält und sich damit als besonders dezenter und raffinierter Werber zeigt, der das Tabu nach außen hin einhält und überdies das Kissen/denKuß nicht stiehlt, sondern ausleiht.³¹ Die Konventions“verletzung”, die von Walther, dem Meister der Schlußpointe, womöglich schon an dieser Stelle erwartet wurde, bleibt noch aus, sie erfolgt erst in der letzten Strophe. Der Preis des Körpers “zwischen Hals und Füßen” ist, außer in Andeutungen, nicht minnesang-üblich (Morungen 122,15), daher sagt Walther nichts Konkretes darüber, sondern nur, daß er mehr gesehen habe: als sie aus dem Bade kam. Das ist keine direkte Indiskretion, sondern eine mittelbare, literarische, was erst im schließenden Zweiheber pointenhaft deutlich wird. Der Sänger benutzt hier die Geschichte von Diana und Actäon, die Ovid im 3. Buch der ‘Metamorphosen’ erzählt: Actäon überrascht Diana mit ihren Nymphen im Bad, sie, errötend, besprengt ihn mit Wasser, weil sie keinen Pfeil hat und verwandelt ihn in einen Hirschen, damit er nicht verkünden kann, er habe sie ohne Gewand gesehen (*nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare licet*, III, 192f.). Actäon wird dann von seinen Hunden zerrissen, erst mit seinem Tod erlischt der Zorn der Göttin. Walther hatte die Dame schon im vorigen Lied mit Diana verglichen, denn er war lateinisch gebildet und kannte Ovid. Der Bezug auf die antike Sage macht die Dame zu einer Göttin und zwar zu einer besonders keuschen (*reine*) und gibt die Schuld allein dem Mann, an dem sich die Belauschte rächt. Sie verfügt über den Pfeil, der Diana fehlte: es ist das Geschoß der Liebesgöttin: in der Dame verkörpern sich die Reinheit der Diana und die erotische Attraktivität der Venus³² gleicher-

³⁰ W. Willmanns, *Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide*, 2. Aufl. von V. Michels Bd. 2, Halle 1916, S. 223.

³¹ Das Lied ist deshalb als Station der “Walther-Reinmar-“Fehde” gedeutet worden: der “Andere” sei Reinmar, die Gemeinschaft von *wis unde wort* beziehe sich auf das Schachlied, wobei *wort*-Identität allerdings nicht besteht. Dieses Lied ist ohne formale Parallelen im deutschen und romanischen Minnesang (Auskunft von A. Toubert). Für das Verständnis des Liedes auf der Performanz-Ebene ist die Identifikation des “Anderen” nicht nötig. Zum Bezug auf Reinmar (mit Verweis auf Zitatanspielungen): A. Wolf, *Überbieten und Erkennen*, in: Fs. H. Rupp, hg. R. Schnell, Bern 1989, S. 3-21, hier S. 18-21; insgesamt Sievert [Anm. 27], S. 75-92.

³² O. Sayce, *Si wunderwol gemachet wip* (L 53,25ff.): a variation on the theme of

maßen - die Pose der badenden Diana ist zugleich die der Venus anadyomene. Im Unterschied zu Actäon kann der Sänger zwar von der Tatsache der Belauschung erzählen, verschweigt aber, was er sah, und erweist sich damit letztlich doch noch als höfisch-diskret wie in Strophe 4: seine Strafe ist auch nicht der Tod, sondern das Liebesleid. Erst der Bezug auf das literarische Modell macht das belauschte Bad thematisierbar, der unmittelbare Effekt ist jedoch kein gelehrter (dieser dient nur der Exkulpierung), sondern ein erotisierender, da ja nicht ausdrücklich eine "alte Geschichte" erzählt wird. Der konventionelle Frauenpreis wird also in zweifacher Weise aufgebrochen: einmal wird er durch den Bezug auf den "Anderen" in der gesellschaftlichen Situation aktualisiert, dann wird durch das Hereinspielen des Mythos die vorhin apostrophierte "erotische Atmosphäre" geschaffen. Die Dame wird in der Imagination wohl entblößt, aber gleichzeitig zur unberührbaren, erhabenen antiken Göttin; Lobpreis und erotische Annäherung fallen in eins, und der Tonfall des "hohen höfischen Sanges" bleibt nicht nur formal in der gleichen Melodie für alle Strophen, sondern auch vom Gegenstand gewahrt: die Schlußstrophe evoziert zwar einerseits sinnliche Nähe, bedeutet aber gleichzeitig die Apotheose der Dame: *baz gelobet denn Diane*.

Die gelehrte Pointe verweist auf eine wahrscheinlich mehrschichtige Struktur des Publikums: es ist anzunehmen, daß zwar nicht alle die Transparenz der letzten Strophe auf die antiken Vorbilder realisieren konnten, die geschmacksbestimmenden Zuschauer aber dazu in der Lage waren und die Doppelbödigkeit zu dechiffrieren vermochten. Es gibt dann drei Verständnisebenen verschiedenen Grades. Walther macht einen groben Scherz für die Ungebildeten (die nackte Dame) eine auch minnesang-intern verstehbare Anspielung für Kenner der Tradition (Morungen 138,33: *Venus*; ferner ihre Pfeile im Eneasroman) und eine raffinierte Pointe für die Gebildeten (Diana), die dadurch in ihrem elitären Bewußtsein bestätigt werden. Diese Beobachtung verweist darauf, daß verschiedene "Hör-Arten" des Liedes möglich waren und das Performanz-Ich entweder als Voyeur, als höfischer Experte oder als galanter Gelehrter wahrgenommen werden konnte - ein Effekt, der beabsichtigt scheint und wiederum zeigt, wie Walther die Möglichkeiten, die die Aufführung bietet, differenziert nutzt.

3. *Ir sult sprechen willekommen* (56,14). Ich nehme die Strophenfolge von A, ergänzt durch die nur in C überlieferte 57,15 Strophe 6 (C hat 1, 2, 5, 3, 4, 6; E 1, 2, 4, 5, 3; Uxx 1, 2, 4, 5).

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

Walther benutzt auch in diesem Lied mehrere Rollen-Ichs: ein spruch-sängerisches (in Strophe 1, Anfang von 2, die Strophen 3 bis 5 und ein minnesängerisches in Strophe 2, Z. 5-8 und Strophe 6, wobei in 3 bis 5 die in der zweiten Strophe vorgeführte Doppelkeit des Sänger-Ichs - der lohnabhängige Sangspruchdichter, der nur für den *gruoz* singende Minnesänger - weiter mitschwingt.³³ Das Publikum, das zunächst mit *ir* angesprochen wird, erscheint nach der 1. Strophe zunächst nicht mehr: der Frauen- und Männerpreis gibt sich "objektiv" in der 3. Person. In Strophe 4 und 5 werden die Gepriesenen mit den Anwesenden identifiziert: *her wider* (so A, *wider her* E; *und wider* C, U) *hie*, und jetzt erscheint auch eine weitere Gruppe die "Anderen" in dem verallgemeinernden *swer*, Strophe 5, Zeile 3 und 6. Die Kritiker werden nicht benannt, aber sie bieten dem Sänger die Möglichkeit, indem er sie abwehrt, sich selbst mit dem Publikum zu identifizieren: er bindet sich und Zuhörerschaft zusammen mit dem Pronomen der 1. Person Plural: *unser lant*, er schließt sich damit in das scheinbar objektive Tugendlob ein und die Schlußfolgerung *lange müeze ich leben dar inne* ist als indirekte Lohnbitte (Aufnahme am Hof) zu verstehen - das ist die *miete* die er in Strophe 1 angekündigt und in Strophe 2 revoziert hatte. Für die Lokalisierung des *landes* gibt *her wider unz an Ungerlant* einen Hinweis, wenngleich keine letzte Sicherheit, daß der Wiener Hof gemeint ist.³⁴ Wie häufig bei Walther "kippt" das Lied mit der 6. Strophe, die wegen ihres kontrastiven Charakters in drei der vier Handschriften fehlt: nachdem die, wenngleich verdeckt formulierte, Lohnbitte am Schluß der 5. Strophe zur Berufssänger-Rolle gehört, wird mit der 6. das ganze Lied als Minnedienst deklariert. Walther greift hier auf die provenzalische Tornada zurück und widmet auf diese Weise das ganze Lied seiner Dame, wobei der vorher ausgesprochene Wunsch nach dauerhaftem Hofdienst in dieser neuen Kontextualisierung als die typisch minnesängerische Tugend der *staete* trotz fehlendem Lohn erscheint. Die Pointe des Liedes liegt nun nicht darin, daß die "Dame Walthers der Hof" ist (Wolfgang Mohr), sondern in der bewußt ausgespielten Differenz von Hof und Dame, und den beiden Adressaten zugeordneten Rollen von Berufsdichter und Minnesänger. Allein als solcher will Walther angenommen werden, mit dieser Rolle beschließt er deshalb sein Lied. Gut vorstellbar, daß auf der Performanz-Ebene eine Dame durch referentielle Gestik oder Aufstellung als "Mitspielerin" einbezogen wurde, das mußte keinesfalls die Hofherrin sein (und die neue Herzogin Theodora wäre es bei der konventionellen Datierung in das Jahr 1203 schon gar nicht, da er ihr ja nicht *vil gedienet* haben kann), auch nicht "seine" alte Minnedame, sondern irgendeine, die

³³ Vgl. I. Kasten, "Sehet waz man mir eren biete": Walthers "Preislied" (L 56,14), in: Walther von der Vogelweide [Anm. 1], S. 55-73, hier S. 60ff. Dort auch die Forschungsliteratur.

³⁴ In ihrer Skepsis geht Kasten [Anm. 33] vielleicht zu weit, *her* ist in A und E (und damit gut) bezeugt.

Formulierungen Walthers sind absichtlich klischeehaft blaß, stereotyp, weil sie eine bestimmte, fixierte Rolle aussprechen und der Sänger sich damit als der "klassische" Minnesänger empfiehlt - er wollte zeigen, daß auch ein Minnesänger, der sangspruchdichterliche Preislieder singt, immer Minnesänger bleibt.

4. *Nemt, frouwe, disen kranz* (74,20). In diesem Lied ist die Strophenfolge strittig. A und C überliefern fünf Strophen (C in zwei getrennten Blöcken) mit der Strophe 75,17 als letzter, diese fehlt in E. Ich ordne wie die meisten Herausgeber 75,1 als Schluß-Strophe ein, also A 1, 2, 3, 5, 4.

Es geht mir nicht um eine Gesamtinterpretation des Liedes, die ist von Peter Wapnewski³⁵ und Gerhard Hahn³⁶ in teilweise unterschiedlichem Sinn geleistet; ich folge weitgehend Hahn, auch was die Strophenordnung betrifft.

Zur Textebene: Es handelt sich um ein erzählendes Gedicht, das in Ich-Form präsentiert wird, die Dame (*frouwe*) wird in der Erzählung in der 2. Person angesprochen, sie spricht nicht selbst (Ich halte 75,9 nicht für eine Frauenrollenstrophe). Im (unvollständigen) Rahmen äußert sich ebenfalls ein "Ich" und redet alle Damen in der 2. Person an. Beide Ichs, das erzählende und das, von dem erzählt wird, sind als identisch vorgestellt, beide nehmen an Tänzen teil, einem Traum-Tanz, bzw. einem (fiktiv) realen. Das Ich der Erzählung scheint sich als "nicht reich" zu inszenieren, denn es verfügt nicht über Edelsteine zu einem Diadem oder einer Krone für die Dame. Das ist keine Selbstcharakterisierung als 'armer Ritter', sondern ein literarischer Topos, dessen Gebrauch sich durch die Bedeutung des "dreifach gesteigerten Kopfputzes" erklärt: der *kranz* (1.) ist ein Schmuck der Dame, wie er bei höfischen Festen getragen wird (vgl. die Bilder in der Liederhandschrift C) und seine Übergabe zugleich die Tanz-Aufforderung. Die Edelsteine (2.) stehen für den imaginierten Kopfschmuck einer Fürstin oder Königin, das *schapel* (3.) muß erst noch geflochten werden und steht für die Liebesvereinigung. Nicht zufällig wählt der Sprecher hier nicht *kranz*, sondern das galant-höfische Wort *schapel*. Dieses ist "der allerbeste Schmuck" - Walther benutzt hier den Kaisertopos, wie er schon in Lied 3 bei Kaiser Heinrich und im namenlosen Lied IX,1 steht: „Deine Liebe ... macht (mich) mächtiger, reicher, glücklicher ... als Kaiserkrone und Herrschermacht“³⁷ - hier aber in einer eigenständigen Abwandlung: Meine Liebe ist besser als eine Krone, ist das Beste, was ich

³⁵ Vgl. [Anm. 27], vgl. dazu neben Hahn auch Bennowitz [Anm. 11], und Sievert [Anm. 27], S. 59-74.

³⁶ Walther von der Vogelweide, *Nemt, frouwe, disen kranz* (74,20), in: G. Jungbluth, Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik, Bad Homburg v. d. H. Berlin/Zürich 1969, S. 205-226.

³⁷ P. Wapnewski, Kaiserlied und Kaisertopos. Zu Kaiser Heinrich 5,16, in: P. W., *Waz ist minne*. Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik, München 1975, S. 47-60.

dir bieten kann.

Die Dame wird durch die Anrede als höfische Herrin charakterisiert, sie ist unverheiratet (*maget*). Zeile 2 der 3. Strophe *einem kinde vil gelich daz êre hât* kann ebenso gut bedeuten: „wie es ihrem tatsächlichen Stand entspricht“, wie „als ob sie ein Fräulein von Stand wäre“. Nichts zwingt zu der Annahme, hier sei ein ständischer Unterschied von *Ich* und *ir* angesprochen. Auch die Tanzenden in der letzten Strophe werden zu den *meiden* gerechnet, sie haben jedoch Hüte auf, eine Kopfbedeckung, die meist von adligen Damen getragen wurde. Der Dame wird die *maget*-Rolle deshalb zugesprochen, weil die sexuelle Vereinigung evoziert wird, die damit vom gesellschaftlichen und religiös-moralischen Stigma des Ehebruchs befreit bleibt. Das Lied richtet sich also nicht an eine Frau niedrigen Standes:³⁸ die dargestellte Situation in Erzählung und Rahmen gehört in die Adelsgesellschaft, es ist der höfische Tanz im Freien, bei dem die Damen im Rahmen der jahreszeitlichen Freiheiten (ob si brauchtmliches Substrat haben, ist unerheblich) die *maget*-Rolle übernehmen. Das Sprechen über Sexualität benutzt sowohl in der inszenierten Rede wie in der epischen Erzählung florale Symbole: Kranz, Blumen brechen, Blumenbett, *lectulus noster floridus* (Cant 1,15) wie im ‘Lindenlied’; auch Rose und Lilie, in denen sich die weißen und roten Blumen der Strophe 2 konkretisieren, sind als körperliche Minnesymptome visualisierende Symbole der Liebe zu verstehen. Die Frau signalisiert damit unbewußt ihr Einverständnis mit dem erst in Strophe 3 ausgesprochenen “Blumenpflücken” und vollzieht es durch die Verneigung. Wörter mit erotischem Assoziationsbereich stehen in Strophe 4: *lieber, fröide* (afz. *joie*, Hüllwort für sexuelle Lust), *wünneclîche*, aber jede direkte Aussprache des Beischlafs wird vermieden. Die Werbung vollzieht sich vordergründig nach den gesellschaftlichen Regeln, in höfischen Worten, der *gruoz* als Lohn ist höfisch (Str. 3, Zeile 6), das Verschweigen des Weitergehenden ebenfalls. Die sexuelle Hingabe wird im Rahmen des Minnesangs traditionell im Tagelied evoziert oder auch dargestellt, das entsprechende Stichwort fällt Strophe 4 in der letzten Zeile: *dô taget ez* ist der Refrain aus Morungens Tagelied 143,22. Die vorletzte Strophe enthält in der Evokation der körperlichen Liebesvereinigung den von Walther wohl schon erwarteten Bruch der Konvention, bindet ihn aber auf zweifache Weise zurück in diese: durch den Verweis auf den literarischen Topos des Tagelieds und die Verlagerung in den Traum. Die Schlußstrophe signalisiert durch das Präsens endlich den Rahmen des höfischen Tanzes. Das Tageliedmotiv bildet insofern die Überleitung dazu, als zu diesem Liedtyp die Trauer über die Trennung, der Wunsch nach Wieder-Vereinigung gehört: eben davon spricht Strophe 5. Die hier dargestellte Tanzpartnersuche ist durch den “Traumtanz” stark

³⁸ Zu diesem Problem vgl. Bennewitz [Anm. 11], S. Ranawake, Walthers Lieder der “herzeliebe” und die höfische Minnedoktrin, in: Minnesang in Österreich, hg. von H. Birkhan, Wien 1983, S. 109-152; Sievert [Anm. 27], S. 67f.

erotisch aufgeladen, es wird solcherart vorgeführt, was Minnesang bewirken kann. Auf dem Hintergrund des epischen Liedteils ist jetzt der eigentlich die Konvention überschreitende Annäherungsversuch (das In-die-Augen-Schauen) höfisch ritualisiert.

Auf der Performanz-Ebene ist ein fiktiver (oder realer) Tanz schon als (oder vor) Beginn anzusetzen, vielleicht evoziert durch eine entsprechende musikalische Instrumental-Einleitung. Da die Melodie nicht überliefert ist, muß offen bleiben, ob sie den "Sommertanz im Grünen" durch Verwendung des "popularisierenden Registers" aufgenommen hat. Daß sie dem artifiziellen Anspruch des Textes auch im Rahmen dieses Typs entsprochen hat, kann durch eine Beobachtung gestützt werden: jeweils in den zweiten Stollen der Strophen 1-4 wird von Blumen gesprochen, hier konnte eine entsprechende "Blume" oder Koloratur ("Färbung") in der Melodie stehen. Der auch in den drei zuerst besprochenen Liedern stattfindende Bruch mit dem Vorhergehenden ist hier durch den Sprung auf eine andere Fiktionalitätsebene markiert: der Sänger wird vom Traum-Erzähler zum Tanzmeister, wobei es sich nicht um einen realen Tanz handeln mußte, wohl aber konnte. Selbst dann aber hatte er ein stark fiktives Moment, wenn die höfischen Damen als *meide* Brauchtum agierten, wie wir es in weniger stilisierter Form im Carmen buranum 167a sehen. Hier wie dort handelt es sich vielleicht um Spiegelungen des sog. "Mailehen", der brauchtümlichen Festlegung einer Tanzpartnerschaft für den Sommer.³⁹ Die punktuelle Vorführung von Verhaltensnormen (die Kranz-Überreichung), wird durch die deutliche Erotisierung der Sprache sofort unterlaufen, entsprechendes gilt für den Sommertanz der *frouwen*, wo Flirtbereitschaft durch Lizensierung von Konventionsüberschreitung induziert werden soll. Der "adlige" souveräne Umgang mit Brauchtümlichem kann dann als Eliteausweis der Gesellschaft gelten.

Als Fazit der Interpretationen halte ich fest: Inhaltlich ist in keinem der Lieder ein festes "Programm" entwickelt, es wird vielmehr eher dagegen gearbeitet durch plötzliche Durchbrechung eines in den ersten Strophen aufgebauten Rahmens. Dazu werden unterschiedliche Mittel benutzt: die Einbringung eines neuen Performanz-Ichs, die Ausweitung des literarischen Bezughorizonts, die Differenz zwischen einer epischen und einer als aktuell verstandenen Situation. Der Autor verwendet "Schichten des Fingierens" also auf der Text- wie der Vortragsebene. Der thematisch gemeinsame Nenner ist die Liebe in verschiedenen Erscheinungsformen, wobei ideale Werbungs- und Erfüllungssituationen gleichermaßen vorkommen. Das Phänomen der institutionalisierten Darbietung eines Liebesdiskurses spricht für das Ziel einer "erotischen

³⁹ E. Lea, Die Sprache lyrischer Grundgefüge MF 11,1-15,15, in: PBB Halle 90 (1968), S. 305-379, hier S. 347f.; A. Holtorf, Neujahrswünsche im Liebesliede des ausgehenden Mittelalters, Göppingen 1973 (GAG 20); D. Schmidtke, Zwei Lieder aus einer Brünner Handschrift. Mit Hinweisen zur frühen deutschen Fastnachtliedtradition, in: Jb. f. Volksliedforschung 26 (1981), S. 106-128, hier S. 116.

Atmosphäre", die durch ihren Öffentlichkeitsanspruch reguliert wird. Indem über die Liebe gesprochen wird, ist sie als kulturell formbar und geformt verstanden, und in dieser eher operational als begrifflich vorgeführten Erkenntnis mag die eigentliche Leistung des Minnesangs bestehen. Eben in diesem Balanceakt zwischen erotischer Freiheit und sozialer Bindung liegt der aristokratisch-elitäre Anspruch der höfischen Liebeskultur, der natürlich auch eine politische Dimension hat. Diese bezieht ihre Wirkung aber eher aus der Fähigkeit, mit der Geschlechterliebe diskursiv umzugehen, als in der inhaltlichen Ausformung der Liedertexte. Das Souveränitätspostulat wird beim Blick auf die Performanz besonders deutlich: die sinnliche Realpräsenz von Sänger und Publikum, die erotisierende Wirkung von Gesang, Gestik und gemeinschaftlicher (Tanz-)Aktion macht die Spannung der "Disziplin", die Minnesang konstituiert, erst intensiv erfahrbar.