

Stanovská, Sylvie

Die "klassischen" Autoren und ihre Minnekonzepte

In: Stanovská, Sylvie. *Sagt mir jemand, was Liebe ist? : Deutschsprachige und tschechische Liebeslyrik des Mittelalters : eine Typologie*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2015, pp. 118-158

ISBN 978-80-210-7960-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134327>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DIE „KLASSISCHEN“ AUTOREN UND IHRE MINNEKONZEPTE:

Hartmann von Aue
Heinrich von Morungen
Reinmar
Walther

Analysen ausgewählter Lieder

Hartmann von Aue – Analyse des Liedes VIII *Rîcher got, in welher mâze wirt ir gruoz* (Ed. Ernst von Reusner)

a) zur Form:

Metrisches Schema: 6ab, ab, ccd 7d

Gegenüber den Versuchen, die dritte Strophe abzutrennen, wird in MFMT S. 464 argumentiert. „Strophe 1 und 2 seien durch Reimresponsion, Strophe 2 und 3 durch den Inhalt verbunden; in „Ermahnung an die Frauen, in 3 an die Männer, *staete* zu sein.“⁷⁴

b) Zum Inhalt:

„Ein *staete*-Lied mit deutlichem Anklang an die Thematik des „Iwein“.“⁷⁵

Das Lied behandelt die Grundlage aller Minnebeziehung – die Beständigkeit, die auch durch die Abwesenheit des Ritters unerschütterlich bleiben soll. Das Lied wird an entscheidenden Stellen durch Elemente der Didaxe geprägt: Man soll bedenken, was wahre Minne ist (nicht nur ein Denken an den Partner ohne

⁷⁴ Reusner (1982), S. 122f.

⁷⁵ Ebda., 122f.

die tiefgreifende Komponente der wahren Herzenstreue) und wie wahre Minne zum Vorschein kommt: Nicht durch schnell zählende Schmeichlerei, sondern auf viel mühsamerem Wege des unauffälligeren, beständigen Andenkens des geliebten Partners. Hartmann zeigt hier – im Vergleich mit der unzulässigen Art des (zeitbedingten) Werbens – die Qualität seiner Minne: Nur diese bringt ein dauerhaftes Glück.

Strophe 1:

Es spricht ein Ritter, der, nach einer längeren Abwesenheit am Hof, bei Heimkommen von Sorge geplagt wird, wie ihn seine Dame empfängt (V.1–2). Dieses Bedenken wird noch verstärkt zum Vorschein gebracht: Auch der am Hof bei seiner Dame ständig Anwesende muss ihre Unbeständigkeit (*wankes*) fürchten, was erst der in der Ferne Verweilende! (V.3–4) Die einzige Hoffnung des Mannes ist das unterscheidungsfähige Bescheidwissen (*bescheidenheit*) seiner Erwählten, die sie auch den wahren Grund seiner Abwesenheit erkennen lässt (V.5–6). Auf diese Weise soll sie an ihm (d. h. richtig) handeln: Seine einzige Hoffnung baut der Minnende auf der Grundtugend der *staete* auf: gerade das *staete herze* (sowohl im Freundesbereich als auch in der Minne) ist die einzige Gewährung dafür, nicht verlassen (untreu) zu werden (V.7–8).

Strophe 2:

Hartmann möchte die Konturen der wahren Minne näher beschreiben. Er tut es „ex negativo“, indem er zwei Beispiele des falschen Minneverhaltens anführt:

1. Bei ständiger Anwesenheit beider Partner am Hof und in höfischer Gesellschaft sind sie einander zu gewöhnt: auch unwillkürlich denkt man dann an den anderen. Das sei keine „wirkliche“ Liebe (*herzeclîche liebe* – V.1–3).

2. Viele Männer stellen die Dame zu lange auf die Probe, ihnen ihre Beständigkeit zu erzeigen (V.4–5). Gerade weil sich der Ritter lange in der Ferne aufhielt, steigert sich seine Erwartung eines Beweises ihrer beständigen Liebe aufs Höchste. Ihr Versagen bedeutete für ihn die höchste, tödliche Bedrohung (*ein slac* – V.6). Eine freundliche Gunst-geste (Empfang) würde seinen Dienst demgegenüber in höchstem Grad motivieren: *Wie sêre ich mit dienste daz iemer mê besorgen muoz* (V.8).

Strophe 3:

Die Dimension der wahren Liebe wird noch weiter, vertiefter, dargelegt. Auf die Äußerungen vieler Hofgesellschaft-Mitglieder, welche den Erfolg der schnell handelnden Schmeichler bestätigen, besteht Hartmann, im rhetorischen Gestus der Verwunderung reagierend, auf seiner Position: Die Liebe gleicht keiner Schmeichlerei, wie weit es auch die Schmeichler bringen können. Er beklagt diese seine Überzeugung weiterhin in rhetorischer Weh-Gestik (*wê!*): Kann er mit seiner Haltung, die sich auf der Treue (*triuwe*) gründet, frei von jeder Falschheit

ist und deshalb umso tiefgreifender seine Minne bezeugt, vor der Dame, welche von den Bildern einer gesunkenen Liebesmoral umgeben lebt, überhaupt bestehen?(V.1–4) Er gibt sich selbst die Antwort auf seine Frage: man muss seiner Minnevorstellung, die sich an Beständigkeit und inneren Reinheit gründet, treu bleiben (V.5): doch wird er, wie er mit Überzeugung hinzufügt, auf diese Weise ein dauerhaftes Glück (*staetez heil*) erlangen (V.6); nur dieses ist langanhaltend: Das schnell und mit Falschheit Eroberte (*gaehes heil*) zerrinnt dem Ungeduldigen (dem mit Liebe Eilenden) zwischen den Fingern. Um diesen Gedanken rhetorisch zu verdeutlichen, greift Hartmann ein Wortspiel auf, das er in letzten Versen wiederholend ansetzt und seine Rede auf diese Weise umso wirkungsvoller steigert: *sô des vil gâhe lösen gaehes heil zergât / daz er an der vil gâhe lösen gaehes vunden hât* (V.7–8).

Hartmann von Aue -Analyse des Liedes XVII – *Ich var mit iuweren hulden* (Ed. Ernst von Reusner).

a) Zur Form: Metrisches Schema: 6a -5b, 6a-5b, 7cd 6dc.

b) Zum Inhalt:

Das von der Forschung äußerst reich und vielfältig behandelte Lied stellt eines der programmatischen Lieder im Oeuvre Hartmanns wie auch innerhalb der Gattung Kreuzzugslied dar. Es zeigt uns sehr anschaulich, welchen Verbindlichkeitsgrad das Modell Minne für die damalige Hofgesellschaft hatte. Gerade am Beispiel dieses Liedes wird die Defizienz, die Mangelhaftigkeit der Frauenminne gegenüber der Gottesminne aufgezeigt – im Hinblick auf die Erwartung, die sie zu erfüllen hat:

- dass sie vom Partner her so zuverlässig ist, dass man tatsächlich sein ganzes Leben darauf bauen kann (*staete, triuwe*)
- dass sie sich erfüllen wird.

Sehr trefflich gewählt sind hier die Argumentationsstrategien, deren sich Hartmann bedient. Ich möchte sie bereits an dieser Stelle herausstreichen:

- er spricht immer allgemein von der „Minne“, die die richtige ist und enthüllt ihren weltlichen bzw. geistlichen Charakter absichtlich nicht. So kann er den Wert „seiner Minne“ umso eindrucksvoller und ohne Vorkennzeichnung aufzeigen.
- er stilisiert sich als ein von dieser Minne tiefst Betroffener und Getroffener. Das ganze Kreuzzugslied wird nicht etwa als eine Kreuzzugsdidaxe (z. B. Conon de Béthume) abgehalten, sondern als Diskussion über die Minne, was für das Publikum sicher anziehend gewesen sein muss.

Zur Interpretation:⁷⁶

1. Strophe:

Der Sänger nimmt Abschied – er verwendet dazu die toposhafte Wortformel: *Ich var*⁷⁷ und setzt fort mit einer „Entlassungsformel“.⁷⁸ Diese spannende Einleitung wird von einem Segen an die Zurückgebliebenen beschlossen: *liut unde lant die müezen saelic sîn!* Dieser Satz wird als ein meisterhaftes rhetorisches Spiel mit dem Publikum weitergeführt (eine unverhüllt-verhüllende Benennung des Zieles der Fahrt /*reise*/): Der Ritter sagt den Grund seines Aufbruchs: Es ist die „Minne“, die ihn zu dieser Fahrt veranlasst hat, ihn besiegt, gegen sein Ehrenwort am Leben gelassen hat und nun seinen „Dienst“ einfordert – diese Szene ist wie dem höfischen Roman entnommen (*sicherheit*)! Um der „Minne“ willen also zieht er aus. In den unausgesprochenen Details seiner Fahrt liegt die größte Spannung: es ist mit dem Vorwissen des Publikums zu rechnen: er bricht zu einem Kreuzzug auf. Welche Minne aber zieht ihn? Der Raum für weitere Argumentation ist offen. Genau an diesem Punkt verschafft sich Hartmann die beste Position für seine weitere Überzeugungsstrategie (V.2–6).

Seine Absicht wird abschließend noch einmal – mit erneuten Dringlichkeit – bestätigt: Es ist unmöglich, zurückzuschrecken, alle Beständigkeit und ritterliches Wort setzt er darauf an (V.6–8).

Strophe 2:

Hartmann macht nähere Ausführung über die Minne, die ihn zieht: Es ist eine Minne, die *werc*, nicht nur *wort* fordert. Er führt sich selber als ein Vorbild für das richtige „Dienen“ – *daz er ir diente, als ich ir dienen sol* (V.1–4). Seine Minne fordert sogar die größte Opferbereitschaft: *das sich ellenden*. Zur Hervorhebung dieses Gedankens führt er fort: sie reißt ihn aus seiner Heimat über das Meer (in die Fremde) fort, dies ist sein (richtiger) Minnedienst (V.5–6). Diese Perspektive wird argumentatorisch „direkt aus dem Kreuzzugsgeschehen unterstrichen“: Selbst der prominente Gegner Saladin und sein Heer könnte ihn nicht zu einer solchen Fahrt veranlassen,⁷⁹ es geschieht nur und einzig um der Minne willen, gleich ob hier als Minnepartner Gott – Christus oder die Minnedame gemeint werden, ei-

76 Eine schlüssige und in vieler Hinsicht innovative Interpretation dieses Liedes sowie Stellungnahme zum „Forschungsstreit“ um seine Datierung bringt Johnson (1999), S. 141ff.

77 Mehr zu der Abschiedstopik bei Hugo Kuhn (1968), S.229.

78 Ebda, S.230.

79 Ich neige mich zu der Lesart ohne Komma, weil sie eine logischere ist. Vgl. dazu Bertau (1972, Bd. 1., S. 684) und Mertens (1978, S. 327). Zu der gleichen Meinung bin ich auch in der Diskussion mit Gerhard Hahn gekommen. Die Lesart wird von der Argumentationslogik der Strophe unterstützt.

ner „Minne über alle Minne“, derer außerordentliche Qualität im folgenden noch zu charakterisieren ist.⁸⁰

3. Strophe:

Eben diese Minne wird hier näher beschrieben – in einem rhetorischen „Ex – Negativo– Verfahren“: da ist die Minne der *minnesinger* zum Scheitern verurteilt, weil sie auf unfestem Boden, auf *wân*, baut, auf einer unsicheren, unbegründeten Erwartung; seine Minne, mit der er sich rühmen kann, ist in der zuverlässigen Gegenseitigkeit gegründet: *Sît mich diu minne hât und ich sî hân*.

Daz ich dâ wil, seht, daz wil also gerne haben mich (V.1–5). Erst in dieser Schlussstrophe wird wahrscheinlich, dass Hartmann „im Dienst“ der Gottesminne steht, obwohl er es nie ausdrücklich sagt. Er stellt diesen Gedanken auf, indem er immer wieder argumentative „Brücken“ baut: Wie ist dagegen die *wân* – Minne? Nochmals – in einem eindringlichen Widerspruch – wird sie von Hartmann vor die Augen geführt:

Sie erweist sich als alle Hoffnung auf ewige Beständigkeit enttäuschend, erfüllt also nie diese stillschweigend hineinformulierte Grundbedingung Hartmanns (V.6). Eine weitere Fortführung der Argumentation geschieht gleich im nächsten Satz: Die Haltung der Dame der hohen Minne – eine Abweisung des bis auf seinen Lebensgrund liebenden und dienenden Ritters, hält Hartmann damit als völlig unakzeptabel (*ir ringent umbe liep, daz iuwer niht enwil*). Damit ist auch der stärkste Argument für seine Entscheidung, nicht in dieser, sondern in einer andersartigen, einzig richtigen Minne zu verharren, genannt (V.7). Ein letztes Mal führt sich Hartmann selbst als ein Vorbild in der „Kunst der wahren Minne“ an: *Wan müget ir armen minnen solhe minne als ich?* (V.8).

Unter diese Bedingungen gestellt, die auch für die Frauenminne behauptet werden, erweist sich tatsächlich aber nur die Gottesminne als die wahre Minne.

Der Kreuzzugsprediger Hartmann argumentiert nicht mit der Überlegenheit des geistlichen Anspruchs und des geistlichen Lohnes im Dienst an Gott. Er beeindruckt sein höfisches Publikum an der Stelle seines tiefsten Selbstverständnisses, in der Minne, indem er ihm nachweist, dass die Ansprüche an die Minne, wenn man sie ganz ernst nimmt, sich nicht – oder nur verweisartig in der Frauenminne erfüllen, sondern nur in der Partnerschaft mit Gott, in der Gottesminne.

80 Johnson (1999), S. 142 führt in diesem Sinne zur Saladin-Titulierung an: „Die Wendung *min her Salatîn*, die Anstoß erregt hat, scheint nicht problematisch; man muß sie nicht ironisch auffassen, sondern einfach als angemessenen Titel für einen mächtigen, wenn auch heidnischen Potentaten, den Blioger (MF119,1) und Walther (19,23) ohne jeden Spott zitieren können. ...Der Gedanke, daß Hartmann, wie er sich als dichterische Person in die Mitte der Bühne stellt, ohne den Tod seines Herren die Teilnahme am Kreuzzug verweigert hätte, zerstört die zentrale Opposition des Lieds: daß die bloße Feindseligkeit gegen Saladin und die Sarazenen ihn nie nach Palästina gelockt hätten, **sondern nur die Liebe Gottes**“.

Deshalb geht er äußerst experimentatorisch vor, was bereits am Anfang dieser Ausführungen unterstrichen wurde: Als die Darbietungsweise wählt die des Minneliedes und die subjektive Art des Sprechens – die Ich-Form.

Heinrich von Morungen: Lied I *Si ist ze allen êren* (Edition Helmut Tervooren)

a) zur Form: Metrisches Schema: 4a b c, a b c, d (zweisilbig weiblich) 2c 4d (zweisilbig weiblich)

Auch hier hat man die Echtheit der 3. Strophe angezweifelt, doch „sprechen die starken Bezüge zu den Provenzalen für Morungen.“⁸¹

b) zum Inhalt:

Ein reines Preislied, welches es im deutschen Minnesang vor Morungen in dieser Form nicht gab. Er lehnt sich in vielen seiner Bilder an mittelateinische und provenzalische Vorbilder. „Neu ist vor allem die detaillierte Beschreibung der äußeren Vorzüge der Frau.“⁸²

1. Strophe:

Die Herrin ist, wie der Mann gleich zu Anfang bemerkt, ringsumher in ihrem Ansehen (*ze allen êren*) und Vortrefflichkeit bekannt. Körperliche Schönheit (Äußeres – *schoener gebaerde*)⁸³ verbindet sich mit ihrer Anmutigkeit und wohlzogener Bescheidenheit (*mit zühten* – geistige Ebene). Deshalb wird ihr das höchste Maß an Lob zugesprochen: Im ganzen Reich wird sie gepriesen (V.1–3). Dieser Gedanke wird nun mit Bildern von höchster künstlerischer Tiefe verdeutlicht: Ihre Makellosigkeit gleiche dem Mond,⁸⁴ einer Metapher für ihre Güte. Wie der

81 Tervooren (1992), S. 147.

82 Ebda, S.147

83 Dieser Ausdruck für die äußere Anmutigkeit der Dame ist mit ziemlicher Sicherheit als eine Art Lehnübersetzung aus dem Provenzalischen zu betrachten. Im Kontext der provenzalischen wie der deutschen Lieder muss man jedoch mit mehreren Bedeutungsschattierungen dieses Wortes rechnen – von dem anmutigen Antlitz der Dame bis zum trügerischen, täuschendem Schein ihrer Gnade, die der Minnende für wahr hält und welche sich letztendlich als Ungnade erweist. Diese Wendung, im provenzalischen Minnesang in beiden angegebenen Bedeutungen sehr verbreitet, bezeichnet im Lied Morungens, „freundliches Äußeres oder Gesicht“ der Dame. Vgl. dazu Ecker, (1978) S. 134ff., der auch genügend Beispiele nennt. Annähernd gleich ist in unserem Falle z. B. die Formulierung des **Bernart de Ventadorn**: *Ai! francha de bon aire / fezet m'un bel semblan / tal don mos cors s'esclaire!* („Can la frej' Aura“ V.34–37) (Ach! Edle von guter Art, **macht mir eine schöne Miene / zeigt mir ein freundliches Gesicht** /, eine solche, durch die sich mein Herz erheitern mag.) Beide Begriffe – im Provenzalischen und im Deutschen – führe ich an dieser Stelle als einen möglichen Beleg für die Verbindung Morungens mit der provenzalischen Lyrik an.

84 Tervooren (1992, S. 148) führt an dieser Stelle zwei Möglichkeiten der Deutung an:

1. Die Frau wird mit der mondbeschiedenen Erde verglichen – d.h. sie empfängt passiv die Ausstrahlung des Mondlichts (Metapher der Güte – *benignitas*).

2. Sie wird mit dem Mond direkt verglichen und strahlt das Licht der Güte selbst aus (*bonitas*). Obwohl diese Stelle fragwürdig ist, neige ich mich zu der zweiten Lösung – einem Vergleich mit dem Mond,

Mond, der sein Licht von sich gibt und seine breite Umgebung (*al die welt*) mit leuchtenden Strahlen begießt (*wol lieht unde breit*, V.4–7), so strahlt die Dame ihre Güte aus. Der Preis wird nochmals gesteigert: Sie sei, das spricht ihr der Minnende nochmals ausdrücklich zu, das Allerhöchste, eine Krönung aller Frauen (V.8–9).

2. Strophe:

Der Minnende spielt mit folgendem Gedanken: Eben dieses höchste Lob, der nur seiner Dame zusteht und alle anderen in eine untergeordnete Position situiert (nur sie ist *zeiner krône gesetzet sô hô-* V.3), ist nahe daran, viele Frauen herabzusetzen (was eigentlich im höfischen Minnesang nicht zugelassen ist – V.1–4). Aber Morungen benützt diesen Tabubruch, um das Lob der Dame weiter zu steigern – mit anderen Worten und auf andere Art: Sie ist nun einmal die *krône* über alle Frauen. Eine Ausweitung des Lobes kommt noch dazu: Sie ist (innerlich) frei von jedem Makel, äußerlich dann nicht zu übertreffen in ihrer Schönheit, von deren Merkmalen er nun reizvolle Schlankheit angibt. Auch ihr Gemüt sei unübertreffbar: Sie sei stolz und dabei heiter (V.5–6). Der Gedanke, ihr gerade deshalb im Dienst ergeben zu bleiben, beschließt die Strophe: Er ist geradezu gezwungen, im Bereich ihrer Gnade zu bleiben – falls es nur ihr Wille ist, die ihm – mit nochmaliger überbietenden Verdeutlichung – die allerliebste unter allen anderen ist (V.7–9).

3. Strophe:

Die Erkorene soll deshalb auch lange leben, setzt der Mann fort, weil ihr Verhalten noch nie gegen irgendeine Regel des Sittenkodex verstieß (*staete*), seit er sie sich erwählte; er eröffnet so eine weitere Preisdimension. Er geht dann zu einer der detailreichsten Lob – Passagen des ganzen Minnesangs über: Ebenso durch ihre erotische Ausstrahlung – roten Mund und weiße Zähne – steht ihr sein Lob zu, ihr, der überall berühmten (V.1–5).

Das Nahesein bei ihr hatte für den Minnenden Auswirkungen: Er wird vollkommener – alle seine frühere Unbeständigkeit hat er von nun „abgelegt“, gerade ihrer Makellosigkeit, die breit mit Adjektiven beschrieben wird, gegenüber. (Sie war /von allen/ als *reine, wise, senfte, lös* gepriesen, V.7–8). Gerade deshalb steigert er sein Lob fort – er besingt sie heute wie seit je (V 9).

4. Strophe:

Der Preis ihrer Tugenden wird noch einmal, wenn überhaupt möglich, gesteigert. Der Minnende fügt ihr das höchste Attribut zu: Das der Sonne im Mai mit seiner unüberwindbaren Leuchtkraft (marianisches Symbol). Alles Niedrige,

der das Licht (hier als „Güte“ aufgefasst) ausstrahlt. Auch in anderen berühmten Liedern Morungens, z. B. in XVII, 1, V.7 ist dies der Fall.

Störende (*trüebiu wolken*) wird fortgejagt; das ist auch die Quelle der Freude des Mannes: Selbst die besten aus dem weiblichen Geschlecht, die man in deutschen Landen überhaupt namhaft machen kann, überstrahlt sie in ihrem Ruhm (V.1-7). Das Lob steigert sich noch ein letztes Mal – zum Schluss des Liedes: Sie ist nah und fern die berühmteste (V.8-9).

Dieses Lied führt uns eine der Dimensionen des Minnesangs Morungens anschaulich vor Augen: Er schaut die Dame fast im Trance an, tief verwundet von Minne und voller Bewunderung, die ihm den eigentlichen Grund zur Freude gibt. Als eine Andeutung seiner Sehnsucht kann man seine Anpreisung der körperlichen Vollkommenheit der Herrin begreifen. Eine Erfüllung wird sonst nicht thematisiert. S. dazu die 4. Strophe – V.1-4.

Heinrich von Morungen: **Lied V – Von den elben wirt entsehen vil manic man** (Das „Elfenlied“, Edition Helmut Tervooren)

Im „Elfenlied“ ist der Sänger in einer „wartenden Haltung“ dargestellt, einer Gnaden-Geste der Dame harrend, von der sein künftiges Los abhängig ist. Dieses Lied ist ein Beispiel der grenzenlosen Leidenschaft in der Minne, suggestiv dargelegt in den wohlbekannten Bildern vom dämonischen Wesen der Dame, die in dem Sänger Liebesglut und Liebesbrand entfacht. (Str. 3).

Damit hängt ein anderer wichtiger Denkmuster zusammen: die Überwältigung des Sängers von Minne: Entwicklungsgeschichtlich vertritt Morungen sicher eines der leidenschaftlichsten Minnekonzepte, so emotionsgeladen gerade deshalb, weil die angestrebte Erfüllung der alles überragenden Stellung der Dame wegen undenkbar ist. Der Sänger bedient sich dennoch, von der Romania und mittel-lateinischen Poesie inspiriert, eines ganzen Repertoires der Hoffnungsäußerungen, die am suggestivsten im Schlussbild des Liedes erscheinen: Der hoffende Mann verbildlicht sich als ein auf das Tageslicht wartender Vogel, der die lebensspendende Kraft des ersten Tagesschimmers (symbolisch für die Dame stehend) nicht mit eigenen Kräften herbeileiten kann.

a) Zur Form:

Metrisches Schema: 6a 5b, 6a 5b, 3b 4c 6c 5b, stolliger Bau des Strophe.
Die Strophenanordnung richtet sich nach A.

b) Zum Inhalt:

1. Strophe:

Die Macht der Minne, die von der Geliebten, der besten aller Frauen, ausgeht, ist eine Zaubermacht. Morungen vergleicht sie mit dem Blickzauber von Elfen,

von verführerischen, betrügerischen dämonischen Wesen im Glauben der Zeit (V.1–4).

Hier ist sogleich zum Verständnis von Morungen eine deutliche Unterscheidung vorzunehmen: Die Geliebte ist in ihrem Wesen so vollkommen wie nur je eine Minnedame; Morungen steigert diese Vollkommenheit gelegentlich sogar ins Metaphysische. Die Wirkung aber, die von ihr ausgeht, wird vom Werbenden als eine negative erfahren: Gerade ihre höchste Idealität bindet ihn unausweichlich an sie und verletzt ihn zugleich aufs Tiefste, da die Vollkommenheit sie unerreichbar macht, als abweisend erscheinen lässt.

Diese Art der Erfahrung von Minne, von der Morungen immer wieder und auch hier ausgeht, hat er zunächst durch den Blickzauber der dämonischen Elfen bildlich verdeutlicht. Der Vergleich der Dame mit dem Elfen legt die übernatürliche Gewalt dar, die sie auf ihn ausübt.⁸⁵

Neben diesem Bildbereich von Dämonie (zu dem etwa auch der Venus-Vergleich MFMT 138,33 gehört), tritt in unserer Strophe sogleich ein weiterer kennzeichnender Bildbereich: Der von Fehde, Krieg, Kampf, Verwundung, Tötung. Der werbende erfährt die Wirkung der Minne als Fehdezug, Rachezug, die auf seinen Schaden, auf seine Vernichtung aus sind.

Wie soll man sich einer solchen Macht gegenüber verhalten? Der übliche treue Dienst, der sich auf Lohn verrechnen lässt, ist hier nicht genügend. Wenn die Dame den Sänger, wie es aussieht, vernichten will, rät er ihr, das zu tun, worum er sie bittet – ihn zu erhören; es bedeute für ihn – den Bezauberten, einen Wonnedot – er wird vor lauter Glück sterben; dann hat sie ihren Willen erreicht. Mit anderen Worten – er bittet die Dame um eine Reaktion, bereits die Wonne, überhaupt wahrgenommen zu werden, führt zu seiner Zerstörung (V.5–8).

2. Strophe:

Die 2. Strophe entwirft wie die 1. zunächst wieder die Situation des Werbenden als die Situation eines in der Minne zur Ohnmacht Verdamnten. Die Dame erteilt alle Befehle, und dort, wo meine wichtigsten Lebensentscheidungen, meine letzten Verfügungen zu treffen sind, in meinem Herzen, dort bin nicht mehr ich, dort

⁸⁵ Auch Johnson (1999), S. 165, beschreibt mit ähnlichen Worten die „Macht“, die die Geliebte über ihren Diener ausübt. „Sie kann als Feudalmacht auftreten, mit dem Sänger als Leibeigenem der Geliebten (MFMT 126,16; 130, 20) oder als Kriegsmacht (MFMT 130,9); es kann sich auch um magische, dämonische oder (heidnisch)göttliche Kräfte handeln, die die Augen der Geliebten ausüben und ihn nicht nur wie üblich durch ihre funkelnde Schönheit gefangennehmen (MFMT 126, 8 (/die Elben/,32; 138,25, 33 /Venus/).“

thront sie als die Herrin und Gebieterin, viel mächtiger als ich selbst. – Morungen steigert das gängige Bild von der „frouwe“ ins Übermächtige, Despotenhafte.

Wieder: Wie soll er sich verhalten? Es bleibt nur ein ohnmächtiger Wunschtraum von Gegengewalt. Er wünscht, einmal drei Tage – diese Terminangabe ist nicht geklärt⁸⁶ – und nicht gezählte Nächte – eine erotische Anspielung – seinerseits über sie Gewalt zu haben, was ihn kräftigen würde (V.1–6). Die Überleitung zur tatsächlichen Situation, die genau umgekehrt ist, lässt den Sänger jedoch die Strophe resignierend zu beenden: *Jâ ist si leider vor mir alze vrî*, völlig unabhängig (V.8).

3. Strophe:

Wieder, ein drittes Mal, die Minnesituation als Erfahrung der Wirkung der Minne, und abermals ein weiterer Bildbereich, der für Morungen kennzeichnendste: Der von Licht, Glanz, Feuer.

In ihm kommt beides in einem Bild zum Ausdruck:

- die Idealität der Dame als Glanz dieser Idealität,
- die blendende, d.h. wieder zur Ohnmacht verurteilende Wirkung der Minne, die von einer Dame ausgeht.

Morungen arbeitet nicht nur mehr als andere Minnesänger mit dem Mittel der Bildlichkeit; man kann bei ihm geradezu von „Bildargumentation“ sprechen: Er entwickelt ganze Gedankengänge in der Reihung von Bildern.⁸⁷ Diesem Bildgebrauch für die Darstellung der Minne entspricht, dass die Dame und die Minnewirkung bei Morungen vor allem durch das Auge, durch sehen, *schouwen*, das auch visionäres Schauen sein kann, wahrgenommen und erfahren werden. Dieses Begriffsfeld (*sehen, schouwen, spehen, ouge*) ist in seiner Lyrik überreich ausgebildet.

Zurück zu unserer Strophe und zur konkreten Verwendung der Licht/Feuer-Metaphorik an dieser Stelle.

86 Wahrscheinlich ist sie wie das Elfenbild dem Volksglauben entnommen, der Außerordentlichkeit und wohl auch Dämonie der Zahl „drei“.

87 Für alle anderen drückte – im Sinne Tervoorens – die künstlerische Gestaltung der Lieder Morungens Johnson sehr trefflich aus (1999), S. 160: „Die Bildhaftigkeit der Sprache Morungens ist im Minnesang einzigartig. ...Der Reichtum zeigt sich sowohl in der Häufigkeit als auch in der Palette der Erlebnissphären, von denen er sich herleitet.... Es gibt Begleitelemente, die zu einem Bild qua Bild nicht gehören, sondern bloß auf der Naturebene abrunden. Diese Nebenelemente, die keine Rolle auf der bildempfangenden Ebene spielen, können sich aber an anderer Stelle verselbstständigen und auf der figürlichen Ebene doch sinnvoll gemacht werden. Diese zu Morungens Zeit einmalige Ausnutzung der gebotenen Assoziationsketten (eine unauffällige, die sich scheinbar beinahe von selbst ergibt) ist ein Hauptcharakteristikum seines Genies.“

Der Werbende empfindet sich als *durren zunder*, als totes Holz, das auf Wirkung von außen angewiesen ist. Diese Wirkung geht von der Dame aus und äußert sich in doppelter Weise:

1. Der Lichtglanz ihrer Augen (neben anderem auch Schönheitsmerkmal) „entzündet“ die Liebe des Minnenden; wenn sie sich ihm zuwendet, ihn ansieht, „entflammt“ es ihn; die Minnewirkung kann also durchaus eine positive sein.

2. Wenn sie sich von ihm abwendet (*ir vremeden*), so „löscht“ sie die „entzündete Glut“: Sie bereitet seinem Herzen, seinem Innersten tiefsten Schmerz.

Die Pointe dieses Bildes ist wieder – wie in Str. 1 und 2: Ihre absolute Macht in der Minne (zu beglücken, zurückzustoßen), seine absolute Ohnmacht, sein „Verurteiltsein“ zur Passivität (V.1–4).

Das hiermit kein Makel ihres Wesens gemeint ist, zeigt beweisend und eindrucksvoll der hohe Frauenpreis, der sich im zweiten Strophenteil direkt und unvermittelt anschließt: ihre Vollkommenheit ist es, die so auf ihn wirkt:

Und ir hôher muot
und ir schoene und ir werdeheit
und daz wunder, daz man von ir tugenden seit,
daz wirt mir vil übel – oder lihte guot? (V.5–8)

Reaktion des Werbenden kann nur eine bange, im Aussprechen schon resignierende Frage und Bitte sein (V.8).

Und noch einmal, geradezu „monomanisch“ – dasselbe in der letzten Strophe.

4. Strophe :

Sie beginnt mit dem konventionellen Motiv der Minnefeinde, die die Minne von außen zu stören und zu hindern suchen, formuliert es aber auf Morungensche Weise: Er verflucht die, die den Blickkontakt unterbrechen. Ihre Blicke besitzen eine überwältigende Kraft, auch das Dämonische wird in dieses Bild wieder inbegriffen (V.1–4).

Aber nicht darin liegt das Problem der Morungen-Minne. Das konventionelle Motiv der Minnefeinde dient nur dazu, das Wichtigere, Wesentliche zu betonen. Dieses wird abermals im Bild vorgeführt, und dessen Zielrichtung ist die der anderen Bilder. Der Minnende – und Sänger – ist durch den Blick der Dame geradezu hypnotisiert und hofft doch noch (Trance-Effekt! – *ich muoz vor ir stên / unde warten der vröiden mîn*): Dieser Zustand ist mit dem suggestivsten Vergleich beschrieben: er , „vor Ohnmacht versteinert“, regungslos, gleicht kleinen zitternden Vögeln in der Nacht, die ihre Lebenskraft, ihre Rettung, aus dem ersten Strahl des leuchtenden Morgens schöpfen (V.5–7).

Das Lied endet – und kann nur enden – in der erneut wiederholten bittenden Frage: Wann wird mir je Glück zuteil werden? (V.8)

Alle wichtigen Merkmale der Morungenschen Lyrik und sein Minnekonzept, das der Überwältigung von Minne, wurden somit anhand dieses Liedes präsentiert.

Reinmar: Lied XIII – *Ich weiz den weg nû lange wol (Ein wise man sol niht ze vil)*, (Edition Günther Schweikle)

Es ist notwendig, als Beleg des Reinmarschen Minnekonzeptes und seiner künstlerischen Raffinesse eines seiner programmatischen Lieder zur Interpretation zu wählen. Das oben genannte Lied ist dazu noch in einer besonderen Hinsicht zu betrachten: Es ist in den Handschriften in verschiedener strophischen Reihenfolge und mit schwankender Strophenzahl überliefert. (Die Strophen 5 und 6 wurden in C sogar einem anderen Lied Reinmars (in der Edition Schweikles unter Nr. 10) zugereiht).⁸⁸

Die heutige Forschung ist sich darüber einig, dass Reinmar dieses Lied offensichtlich je nach verschiedenem Kontext mit anderer Pointe und in wechselnder strophischer Reihenfolge angesetzt haben kann. Er kann auch das Lied in verkürzter Form dargeboten haben, wie die Überlieferung in den Hs. A und B bezeugt. Ich wähle – gegen die Anordnung der Strophen im MFMT – die strophische Abfolge nach der Edition Schweikles, in der das Lied – trotz der anfänglichen Resignation – in hoffender Pose endet: Der Sänger verspricht sich von seiner Haltung und der Kunst, das vielfältig thematisierte Leid zu ertragen, letztendlich doch noch einen Erfolg.⁸⁹

a) zur Form:

Es lässt sich – bei allen Unregelmäßigkeiten, die wohl auch die Pointen des Liedes zu unterstreichen haben – folgende Grundstruktur feststellen:

4ma5mb/ 4ma5/6mb//7mc7mc4md4mx5/6md.

Versgrenzenverschiebungen könnten in 4,5.6 und 5,5.6 vorliegen (6/8 statt 7/7).⁹⁰

b) zum Inhalt:

Alle Strophen muss man als eigenständige inhaltliche Aussagen betrachten, zwischen denen nur eine lose Verbindung existiert.

1. Strophe:

Das Lied beginnt mit einer Situation des Minneleids: Der Weg, der von Freude bis zum Leid führt, kennt der Sänger leider schon seit langem. Die gängige Vor-

88 Näheres in Schweikles Edition (1986) und im MFMT (1988).

89 Schweikles Reihenordnung der Strophen geht von der Annahme aus, dass diese innerhalb des Liedes frei austauschbar sind, die ersten drei Strophen druckt er nach der Reihenfolge in der Hs B ab. Mehr dazu in seiner kurzen Interpretation des Liedes auf S. 343f..

90 Schweikle (1986), S.345ff.

stellung von der unauflösbaren Verknüpfung von Freude und Leid als allgemeines Welt- und Lebensgesetz ist hier wieder einmal verwendet und wiefolgt pointiert: Die andere Richtung, vom Leid zur Freude, wurde ihm noch nicht bereitet. Das Thema dser Klage ist angeschlagen (V.1–4).

Das Ausmaß seines Leides ist unermesslich. Wie verhält man sich in dieser Situation am besten? Reinmar gibt hierfür einen Rat: Man macht diesen Zustand erträglich, wenn man sich ihm gegenüber wie tot stellt, wenn man ihn „überhört“, wenn man versucht, diese Gedanken wie von etwas Fremdem, den Betroffenen nicht Angehendem wegzuwenden (V.5–6, der gleiche Reim ist hier ein Mittel zur Hervorhebung der Aussage). Diese bedeutungsschweren Verse bilden – in der Mitte der Strophe gelegen – auch die Handlungsachse ihres ganzen Geschehens. Das Wesen der Minne scheint also nur Leid zu sein.

Die Strophe zieht eine schwerwiegende Folgerung: Sie endet mit einer Verfluchung der Minne als einer immer nur „bleichen“ Gestalt: *Sô müeze minne unsaelic sîn*. (In etwas anderem Zusammenhang spricht Gottfried im „Tristan“ von der Minne als „gespenstischer Minne“). Der Fluch bedeutet aber nochmals eine dramatische Steigerung des Leiderlebens, in keinem Falle Absage an die Minne: eher einen dringenden Appell, diesen Zustand zu ändern (V.7–9).

2. Strophe:

Reinmar setzt sich mit einer Gruppe von „Minnefeinden“ auseinander, den *lügenaeren*, solchen, die das Minneverhältnis durch Verleumdungen zu stören versuchen, die auf diese Weise „Leid“ in das Minneverhältnis hineinbringen.

Man hat wieder mit einer anderen Ausprägung von Leid zu tun.

Wie kann man mit dieser Art von Leid fertig werden? Reinmar gibt den „weisen“ Ratschlag, solchen bodenlosen Verleumdungen nicht auf den Grund gehen zu wollen, vor allem nicht in der Weise, dass man seiner Minnedame fallenstellend auflauert (*versuochen*) und ihr Vorwürfe macht (*gezîhen*), – der erwählten Minnedame, von der er sich ja doch nicht trennen will.

Thema ist also wieder – eine bestimmte Art des Leides in der Minne und eine nunmehr neue Überlegung, wie man damit umgehen kann, wobei unumstößliche Voraussetzung dafür ist, dass die Minnebindung selbst nicht aufgelöst, die Integrität der Minnedame nicht angetastet werden kann (V.1–4).

Eine der zwei folgenden sentenzartigen Aussagen – der inhaltliche Kern – ist wieder in die Mitte der Strophe eingebaut: Es ist unmöglich, der Lügenhaftigkeit der Welt ein Ende zu machen, dies wäre eine unlösbare, äußerst leidbringende Aufgabe. (V.5–6, der Reim ist hier wiederum ein Mittel zur Hervorhebung der Aussage). Eine weitere allgemeingültige Sentenz – man soll die üblen Reden mit Schweigen übergehen – beschließt die Strophe.

3. Strophe:

Es ist ein erneuter Entwurf einer Leid-Situation und -ursache. Man sagt, dass die Beständigkeit die Herrin der anderen Tugenden sei – als eine am meisten zu lobende Eigenschaft, eine Grundtugend – mit *triuwe* verbunden. Nun weist Reinmar auf die „Doppelwertigkeit“⁹¹ dieses Begriffs hin: Es ist gerade die *staete* mit ihrer höfischen Sittsamkeit, die ihm in seinen jungen Jahren viel Leid brachte (wohl als eine beständige Abweisung von Seiten der Dame?) und ihn derart unglücklich machte, dass er diese Grundtugend nie mehr loben möchte! (V.1–5, im Vers 5 liegt die äußerste Zuspitzung der ganzen Aussage).

Reinmar wählt als eine genuine Fortsetzung eine Zeitklage. Nicht ihm und seiner (guten, von Jugend erlernten und befolgten) Art des Minnens sind die heutigen Damen gewogen, sondern den Werbern, die sich wie verrückt aufführen, Liebesraserei vorspielen (... *swer nû vert sêre wüetende als er tobe / daz den diu wîp noch minnent ê*) (V.6–7). Einer, der das nicht kann, ist bei ihnen verloren. Er mit seiner Art der Darbietung ist den Damen noch nie so nahe gekommen wie jene andere (V.6–9). Es geht also um zwei verschiedene Leidsituationen: Die sich negativ auswirkende Beständigkeit und die nicht richtige Art des Werbens, die aber Erfolg hat.

4. Strophe:

Es wird eine weitere Leiddimension thematisiert. Das Leid geht von seiner Minnedame aus. Sein richtiges Werben wird von ihr missverstanden, für das er eigentlich belohnt werden sollte, *den muot hôhe tragen* sollte. Wir sind mit einer hohen, nicht erfüllten Minne in der klassischen Klage-Situation des hohen Minneliedes konfrontiert. Die Frage nach den Gründen der Nicht-Erhörung, mit der die Strophe eröffnet wird, gehört zu der Inszenierung dieser Klage (V.1–2). Es geht um ein Werben, das nicht mit „kennerischen Tricks“ (mit *kûndekeit*) geschieht und nur, um die Haltung der Dame einfach einmal auszuprobieren (*durch versuochen*) (V.3–4). Das „Ich“ wirbt in *triuwe*, in zuverlässiger Aufrichtigkeit und Verbindlichkeit: Der Sänger verdeutlicht eindringlich, dass nur Eines – die Begegnung mit der Dame – ihm Freude brachte (V.5), was er ihr auch immer darzulegen versuchte – noch einmal hervorgehoben – aufrichtig, so, dass es aus dem Herzen kommt. Der „Professionelle“ hebt dabei besonders auf seine Worte, auf sein Minnesingen ab: *Und gie von herzen gar, swaz mîn munt ie wider si gesprach* (V.6).

Er fühlt sich in seiner *triuwe* zu Recht missachtet und gerät deshalb in Zorn (Zorn – eine offizielle Antwort-Geste auf die Vermutung und die Tatsache von Ungerechtigkeit – steht hier als ein rechtlicher Termin). Es ist aber ein kleiner, „gebremster“ Zorn, den ihm doch in seiner Situation niemand für böse halten könne (V.7–9).

91 Schweikle (1986), S.344.

5. Strophe:

Es geht hier wieder um Leid – diesmal um eine neue Art und Möglichkeit seiner Bewältigung. Sie erhält in dieser Strophe zwei Antworten: die zweite, im zweiten Teil der Strophe, ist die, dass das werbende Ich *sô senften muot*, eine so bereitwillige Gesinnung aufbringt, dass es die abweisende Haltung (*haz*) der Dame sich zur *fröide* werden lässt. Das gängige Motiv, der Zorn der Dame sei wenigstens eine Wahrnehmung der Existenz des Minnenden, über die er sich freuen kann, kommt hier aufs Neue zum Tragen.

Die erste Antwort im ersten Teil der Strophe ist die wichtigere. Es ist ein provozierend hoher Anspruch des Ich, aus dessen Rollenhaftigkeit der Autor – Sänger Reinmar – wenn irgendwo, dann hier – hervortritt: Er beansprucht unvergleichliche, singuläre Meisterschaft, Anerkennung, Kunst im Sinne vollendeten Könnens dafür, dass er sein Leid zu tragen versteht wie niemand sonst auf der Welt.

Dabei darf der Satz *daz nieman sîn leit sô schône kan getragen* sicher in einem doppelten Sinn verstanden werden:

1. Als Aussage über seine vollendete, vorbildliche ethische Haltung im Ertragen von Leid.

2. Als Aussage aber auch über die Fähigkeit, wie die Begriffe *meister* und *kunst* andeuten, das Leid künstlerisch im vollendeten Gesang zu bewältigen, es im Gesang zu zelebrieren, gleichsam zelebrierend vor sich „herzutragen“, darzubieten.⁹²

Das selbstbewusste Hervortreten des Sängers im V.5 ist eng an die nächste Äußerung angeknüpft: Seine Klage wird hier noch intensiviert: er kann – geplagt von der Ungunst der Dame – sein Leid nicht einfach still unterdrücken, sondern muss von ihm unaufhörlich singen: *Des begêt ein wîp an mir, daz ich naht noch tac niht kan gedagen* (V.6). Nichts desto trotz – wie ich schon zu Anfang dieser Strophe erwähnt habe – nimmt er sein Schicksal mit *senftem muot* hin, obwohl es im *rehte unsanfte* tuot. Das etymologisierende Sprachspiel soll diesen Widerspruch auf rhetorischer Ebene unterstreichen.

6. Strophe:

Reinmar kehrt hier zum dem einleitenden Motiv aus der ersten Strophe: Dem unauflöselichen Zusammenhang von Leid und Freude. Als allgemeines Weltgesetz und eine Lebensregel eröffnet diese Sentenz die Strophe. Jeder Mensch, der auf die Freude zielt, muss imstande sein, das eine um des anderen willen zu erdulden: Das ist Reinmars Strategie der Leidbewältigung. Im Zentrum der Strophe – Vers 5 – wird sie eingehend beschrieben: Die Art des Leiderduldens soll eine *bescheiden-*

92 Diese Möglichkeit der Leidbewältigung findet man bereits bei Morungen (Bild vom sterbenden Schwan). Es ist zu werten als eine Möglichkeit des „professionellen“ Minnesängers, und als ein erster Schritt vom Minnesang als „Ritual“ hin zum Minnesang als Literatur, als einem eigenständigen, eigenwertigen Medium. Diese Deutung darf man – mit ihrer literaturgeschichtlichen Tragweite – auch an Reinmars Strophe anlegen.

liche klage sein – durchaus also eine Klage, die aber kein blind-emotionales Jammern ist, sondern „wissende Klage“, wissend um den Weltlauf und seine Bedingungen, ein Akt also schon überwindender Weisheit. Reinmar wehrt weiter die Reaktion von *arger site* ab, die das Leid als Lizenz für Bosheit, böses Verhalten nimmt. Und er nennt als höchstes Gut angesichts des unvermeidbaren Leides: *guot gebite*, geduldig-gelassenes rechtes Warten-können, Durchhalten-können (V.6).

Wer das Leid so, in solcher wissend-disziplinierter Haltung erträgt, ist auch im Leid schon auf dem Weg zur *fröide* und wird am Ziel beständiger *fröide* ankommen (V.7–8).

Dieser Gedanke bereitet den Weg der Schlusspointe des Liedes, falls die Reihenfolge der Strophen in dieser Anordnung erfolgt: Auch das minnende Ich zieht aus dieser allgemeinen Lebensregel Lehre und hofft, noch „getröstet“ zu werden, noch zur Zuversicht und Liebesglück zu gelangen. Der Schlussvers 9 des ganzen Liedes dient gleichzeitig als ein letzter Appell des Sängers an die Dame, das ihm gegenüber verletzende, leid bringendes Verhalten zu ändern – eine letzte Bezeugung seiner Minne, sein letzter Versuch, sie zur Gnade zu bewegen: *Alsô dinge ich, daz mîn noch werde rât*.

Die Sendung der Strophe enthält auch einen allgemeinen Appell und lässt sich auch wie folgt umschreiben: Die Ethik, die in der Minne gelten soll, ist eine Ethik, die für das ganze Leben gelten kann; als Modell der Leidbewältigung für übergreifende Lebenshaltungen. Das kann und soll ineinandergreifen. Das ist der Sinn des Minne-Modells weit über jede private Zweisamkeit hinaus.⁹³

Fazit:

Minne ist in diesem Lied als „Leid“ von verschiedenster Hinsicht durchgespielt, immer auf Neue, unter verschiedener Perspektive. Dementsprechend sind auch die Bewältigungsstrategien immer anders.

Es ist überhaupt die Kennzeichnung des Reinmarschen Minnesangs: Die unerfüllte Liebe bedenkt er ständig aufs Neue, in geschlossenen Gedankengängen, in sich abgekapselt. Die einzelnen Strophen weisen so relative Selbständigkeit auf.

Reinmar: Lied X – *Swaz ich nu niuwer maere sage* (Edition Günther Schweikle)

Dieses Lied, dessen Schlüsselwörter Frauenpreis und Leid über die Unerfüllbarkeit der Minne sind, nimmt im Reinmars Oeuvre ebenso eine zentrale Position ein.

a) zur Form (nach Schweikle, S. 334):

metrisches Schema: 4ma6mb/4ma6mb//6mc7mc3md5mx5md.

93 Für eine anregende Diskussion zu diesem Lied danke ich Herrn Prof. em. Dr. Gerhard Hahn.

In jeder Strophe ist V.8 jeweils auftaktlos (in der defekten Strophe 5 konjiziert). Jeweils zwei Verse ergeben eine Periode von zehn Takten, mit Ausnahme des 1. Verses des Abgesangs, der als Sechsheber isoliert steht. Dies könnte ein Hinweis auf die Melodiestruktur sein.

b) zum Inhalt:

Die auch von Schweikle vertretene Reihenfolge der Strophen ergibt sich aus der sehr guten Überlieferung (in A, B, C die gleiche Reihenfolge von 4, in E von 5 Strophen, eine Umstellung ist nur in A zu verzeichnen).

1. Strophe:

Waz mir doch leides unverdiene t... und âne schulde geschiht! (V.6f.) Also wieder Leid? Worin besteht es jetzt? Darin, sagt Reinmar, dass er wieder nichts Neues (*maere*), sondern wieder nur die alte Minneklage vorzubringen hat und solche Darbietung allmählich auch die *frunde*, die ihm wohlwollend gegenüberstehen, verdrießen kann und ihm nur noch Schaden und Spott einträgt.

Es sei dahin gestellt, ob Reinmar hier auf tatsächliche Vorwürfe reagiert oder ob er sie nur fingiert, um umso deutlicher auf die Besonderheit seines Minnesingens, eben die unendliche Klage, hinzuweisen, sie zu betonen und zu begründen. – Jedenfalls haben wir eine der belegfähigen Stellen dafür vor uns, dass die „Professionellen“ neben der Minne nun ständig auch das Minnesingen, die Beziehung des Sängers zum Publikum einbeziehen, thematisieren und auch problematisieren.

Die Lösung, die vorgeschlagen wird, ist in dieser Strophe eine ganz konventionelle: Wenn mich die Dame erhört (*bi ligen*), hab ich *fröide* und kann sie singend weitergeben. Eine Erhörungsbitte, die der Dame die Verantwortung nicht nur für das Wohl des Werbenden, sondern, steigend, auch für das Wohl der Gesellschaft zuschiebt.

2. Strophe:

Auch diese Strophe zeigt das Ich unter Kritik, Abweisung, Nicht-Anerkennung gestellt – kurz: wieder in eine Leid-Situation. Es sieht sich der Verdächtigung und Bezeichnung ausgesetzt, dass er seine Minnedame nicht in dem Maße minne, wie er sich verbal – in seinem Minnesang – anstelle: er mache nur verbalen Wind (V.1–2).

Diese Art von Verdächtigung finden wir öfter nicht nur gegenüber Reinmar, sondern auch gegenüber anderen „Professionellen“ wie Walther ausgesprochen. Da die Dame nur „Spielfigur“ ist, wäre dieser Verdacht etwa so zu übersetzen: Der „Professionelle“ mache eben Worte, aber den Sinn des Orientierungs- und Repräsentationsmodells Minne mit der Minnedame als Mittelpunkt nehme er letzt-

lich nicht ernst, er unterstelle sich nicht dem persönlichen und gesellschaftlichen Verpflichtungsanspruch dieses Modells.

Dass diese Verdächtigung in unserer Strophe aber von den *hōchgemuoten* (V.1) ausgesprochen wird, hat sie noch eine besondere Pointe. Die *hōchgemuoten* sind m. E. nicht die „Hochmütigen“ (so Schweikle), auch nicht die „Sachverständigen“ (Brackert). Es sind solche, die den erstrebten *hōhen muot* – offensichtlich durch Erfolg – demonstrieren oder es zumindest vorgeben. Aus dem Mund dieser „Erfolgreichen“ enthält der Vorwurf, dass Reinmar-Ich nur verbalen Wind mache, zugleich eine „hochmütige“ Verdächtigung-Komponente: Woraus resultiere die leidvolle Erfolglosigkeit Reinmars in der Minne?

Reinmar spielt also über die *hōchgemuoten* eine weitere, denkbare Möglichkeit ein, die leidvolle Erfolglosigkeit könne Schuld des falsch, unernst werbenden Ichs sein, – aber nur, um sie sogleich vehement mit Schwur und Verfluchung der Kritiker zurückzuweisen: *si was mir ie gelîcher mâze sô der lîp* (V.4).

Nicht an ihm liegt es, wenn Minne sich als Leid darbietet, sondern – wieder ganz konventionell wie in Strophe 1. – an der Dame: Da sie, ungnädig, kein tröstliches Entgegenkommen gewährt.

Es bleibt nur die bittende Frage, ob er wohl noch einmal einen guten Tag erleben wird – wie früher: Gemeint ist wohl nach dem traditionellen Motiv des Minnesangs: wie vor der Minnebindung.

Ich interpretiere an dieser Stelle die nur in E überlieferte Strophe 5.

Sie klingt wie eine Variation zum Thema der 2. Strophe in umgekehrter Reihenfolge der Hauptmotive und war vielleicht auch eine „Ersatz und Austauschstrophe“. Reinmar beginnt mit der Klage über unverschuldetes Minneleid, die indirekt den Frauenpreis und die – berechnete – Bitte um Erhörung transportiert, und wendet sich im zweiten Teil jenen zu, die ihm Unernsthaftigkeit vorwerfen (... *daz ich ze spotte künne klagen* – V.5). Er setzt die feierliche Versicherung entgegen, jedes seiner Worte habe, ehe es den Mund verließ, seinem Herzen „beigelegt“ (er verwendet somit die Vokabel der letzten Liebeserfüllung).

3. Strophe:

Diese Strophe gilt bekanntlich als eine der schönsten, der vollkommensten Minnepreisstrophen nicht nur Reinmars, sondern des ganzen Minnesangs. –In seinem Nachruf auf Reinmar, in dem Walther von der Vogelweide sich von der Person Reinmars distanziert, seine Kunst aber aufs Höchste preist, stellt Walther fest: Wenn du, Reinmar, nur die eine Strophe gesungen hättest: *Sô wol dir, wîp, wie reine ein name!*(V.1) – so hättest du damit die Frauen so gepriesen, dass sie alle verpflichtet wären, Gottes Gnade für dich zu erflehen (L 82,35).

Walther hat völlig richtig gesehen, dass Reinmars Preis so angelegt ist, dass er über das Lob einer Einzelnen hinausgeht. Er gilt dem Namen *wîp*, dem Begriff der Frau, in dem ihr Wesen enthalten ist und sich kundgibt. Dieser *name* ist *rein*, untadelig vollkommen. Ihn denkend auszuschöpfen (ihm nachzusinnen) und ihn auszusprechen (vor allem im Minnelied, ist wohl gemeint), tut wohl. Es gibt nichts Preiswürdigeres; es gibt aber keinen Preis, der diesen Gegenstand je erreichen könnte (Unsagbarkeitsopos). Der Mann ist glücklich, dessen Leben ist lebenswert, dem sie sich mit Treue zuwendet. Darüber hinaus: Sie schenkt der ganzen Gesellschaft *hohen muot*. Wir sehen, dass die gewünschte „Superlativität“ des Frauenpreises gewährleistet ist.

Was sagt Reinmar weiter? ... *dâ du ez an rehte güete kêrest, sô du bist* (V.4) – bedeutet das eine Bedingung: Das Lob, dass du das lobenswürdigste bist, gilt dann, wenn du dich an die *rehte güete* hältst? Und was ist *rehte güete*? Wahre Vollkommenheit? Dann hätte Reinmar schon andeutend vorweggenommen, was Walther scharf ausformulieren wird: Die Frau ist zwar zur Vollkommenheit disponiert, aber es bedarf auch ihres bewussten, verantworteten Dazustehens. Heißt *rehte güete* das Wirksamwerdenlassen der Vollkommenheit, des Gut-Seins, durch „gütige“ Zuwendung zum Partner? Wie es wiederum Walther pointiert im Wortspiel ausformulieren wird: *vil guot sît ir, dâ von ich guot von guote wil* (L 62,35, d. h. „ihr seid überaus, vollkommen ‘gut’, aber ich will **Gutes** erfahren von eurem Gutsein“).

Oder liegt in diesem Satz Reinmars keine Einschränkung, keine Bedingung vor, im Sinne von: **Gleich wo, überall dort, wo du bist und damit deine wahre Vollkommenheit zur Geltung bringst, bist du das Lobwürdigste, das es überhaupt gibt.** (Ich vermute, dass Reinmar Letzteres gemeint hat, dass Walther aber, indem er diese Stelle für seinen Nachruf wählt und als das Beste an Reinmar heraushebt, eine Stelle gewählt hat, die auch im Sinne des Waltherschen Programms gedeutet werden konnte. Ein Vorgang dann nicht ohne versteckte Bosheit: das beste, das du, Reinmar, je gesagt hast, ist etwas, was ich, Walther, ja dauernd sage!)

Eine großartige Preisstrophe jedenfalls, in der, gleich ob der Preis unbedingt oder unter Bedingung ausgesprochen ist, die Frau als vollkommen oder als disponiert zur Vollkommenheit wie nichts anderes auf der Welt gepriesen wird.

Warum aber diese Preisstrophe in diesem auf *klage*, besser: Auf die Rechtfertigung von *klage* abgestimmten Lied? Man könnte sagen: der Frauenpreis gehört, ob breiter ausgeführt der angedeutet, obligatorisch zu jedem Minnelied, da er ja eben die Grundvoraussetzung für Minne formuliert, die Vollkommenheit der Dame.

Es hat bei Reinmar aber sicher die weitergehende Funktion, eindringlich zu begründen, warum der Minnende trotz der Abweisung, trotz des dominierenden Leides in der Minne an die Dame in ihrer unvergleichlichen, unersetzlichen Voll-

kommenheit gebunden bleibt – und an das, was nur sie zu geben imstande ist, *fröide, hôhen muot*, auch wenn sie jetzt noch nicht gewährt sind: *maht ouch mir ein wênic fröide geben!* (V.9).

4. Strophe:

Sie ist in A, B, C wohl nicht ohne Grund die Schlusstrophe. Um ihretwillen habe ich das Lied zur Interpretation ausgewählt. Sie tritt aus dem Horizont herkömmlicher Minneüberlegungen und -aussagen heraus; Reinmar erreicht auf seine Weise in ihr das Reflexionsniveau, das wir aus Morungens „Narzisslied“ kennen.

Zwei Verhaltens-, Handlungsweisen, die sich als entgegengesetzte Möglichkeiten von gerade rechtlicher Bedeutsamkeit (*dinc*) darstellen, wollen überlegt sein, über sie will entschieden sein.

(1) Soll ich *mit mînem willen*, (V.4) d. h. mit Wissen und Absicht, ihre *hôte werdekeit*, (V.3) den Wert und die öffentliche Wirkung des Wertes der Minnedame, ihre Würde, mindern, herabsetzen wollen?

Wodurch dies geschehen könnte, wird an dieser Stelle nicht gesagt, erst bei der Alternative angedeutet, wenn die Rede davon ist, dass die Dame *frî* bleiben müsse von ihm und allen Männern, „unberührt“, „unangetastet“.

Gemeint ist wohl – wie in der Bildsprache Morungens – dass die „Besitznahme“, die die Liebeserfüllung bedeuten würde, etwas zerstören würde. Reinmar spricht von *laster*, von der Möglichkeit einer „Verunglimpfung“ der Dame, vom Verlust dessen, was ihre Position in der minneorientierten Gesellschaft ausmacht: Vom Verlust der ungetrübten Strahlkraft ihrer Idealität, die maßstabsetzend und fordernd in die Gesellschaft hineinwirkt.

Wie bei Morungens könnte man allerdings auch bei Reinmar daran denken, dass hier eine Umsetzbarkeit des literarischen Modells Minne in die Lebenswirklichkeit, eine direkte „Nachlebbarkeit“ problematisiert wird.

Ergebnis solchen „Zugriffs“ wäre in jedem Fall Leid (*ich enwirde ir lasters niemer frô*, V.8).

(2) Die Alternative wäre eben der Verzicht auf solchen „Zugriff“ durch ihn und alle anderen Männer, in der Absicht, ihre *werdekeit* noch *groezer* sein zu lassen (V.5). Was aber wäre in diesem Fall das Ergebnis für den Minnenden? – **Leid!** Er könnte zeitlebens nicht mehr *frô* werden, zu einem Selbstwertgefühl kommen, wenn ihn in dieser Verzichts-Konstellation die Dame „übergeht“, wenn nichts mehr von erotischer Verheißung von ihr zu ihm übergeht. Wir wissen doch, welche fundamentale Rolle das erotische Moment im Orientierungs- und Erziehungsmodell Minne spielt.

Gesamtergebnis: die beiden Möglichkeiten: *Siu tuont mir beidiu wê!* (V.7)

Beide Möglichkeiten münden in Leid.

Das heißt aber: Wenn der Minnesänger Reinmar sich zum Meister der Leid-Zelebration stilisiert und darauf seine Stellung in der Gesellschaft und seine Ansprüche an sie gründet,

- so kultiviert er nicht einfach eine beliebige „Masche“, die ihn als Reinmar erkennbar und von anderen Minnesängern unterscheidbar macht,
- sondern er tut das einzig Konsequente und Richtige in Minne und Minnesang: Er hat aus der Konstellation der Minne folgerichtig abgeleitet, dass sie in jedem Fall, so oder so in Leid mündet und notwendigerweise literarisch in der Form der Klage behandelt werden muss.

Reinmar erhebt mit seinem klagenden Gesang über das unausweichliche vielgestaltige Leid in der Minne und in der minneorientierten Gesellschaft den Anspruch, das Richtige zu tun.

Klage ist bei ihm wie in Morungen *niuwer klage* nicht mehr nur Klage über die „**Nicht-Erhörung**“, sondern Klage über die „**Nicht-Erhörbarkeit**“ in der Minne. Sein Thema ist nicht mehr nur die Minne, sondern die Möglichkeit von Minne und damit von Minnesang.⁹⁴

Sägen die „Professionellen“, die ihre gesellschaftliche Anerkennung und unter Umständen sogar ihre materielle Absicherung auf ihren Minnesang gründen, nicht am eigenen Ast, wenn sie derart radikal nach der Möglichkeit von Minne und Minnesang fragen? – Man muss diese Frage wohl dahin beantworten, dass sie das Agieren auf dieser „Metaebene“ als **überlegene Fähigkeit gegenüber dem „adeligen Dilettanten“** in Anspruch nehmen. Die Dame erscheint in den Werbungliedern Reinmars schemenhaft, schemenhaft auch in ihren Regungen und Äußerungen, die sich der Werbende dann zu deuten hat und in der Regel als ablehnende, abweisende deuten zu müssen glaubt.

In der neueren Forschung wurde die Anordnung der Strophen im Reinmar-Oeuvre viele Male je nach den Textzeugen geändert und ausgewechselt. Es ist nicht mein Ziel, die vielen (heute überholten) Eingriffe der älteren Forschung (v. Kraus) zu kommentieren. Indem sich die Edition Schweikles auf die Hs. B stützt, wurde von anderen (vor allem von Hausmann) ein gelungener Versuch unternommen, einige der Schlüssellieder in der Nummerierung der Tradition AE abzudrucken und neu zu interpretieren. Dies geschieht auch im Falle des Reinmarschen Liedes

94 Für die anregende Diskussion zu diesem Lied, besonders zu den Horizonten und Möglichkeiten vom Reinmarschen Minnesang, danke ich Herrn Prof. em. Dr. Gerhard Hahn.

MFMT XIII (Schweikle XIV). Schweikle wie Hausmann vermuten zu Recht, dass dieses Manneslied motivische Zusammenhänge mit dem ersten der Frauen- oder der Botenlieder aufweist (Nr. XXVII).⁹⁵

Beide diese Lieder stehen als eklatante Beispiele des Reinmarschen Minneprogramms und seiner Auffassung von Minnesang, welche von beiden Perspektiven – der des Mannes und der der Dame – auf sich bezugnehmend erörtert werden. Aus diesem Grunde wählte auch ich beide Lieder zur Interpretation: Reinmars eigenständige Fortführung der Grunddenkstrukturen des Minnesangs kann anhand dieser beiden Texte gut veranschaulicht werden. Wir sind im Manneslied Nr. XIV bis an die Grenzen der äußersten Ausweglosigkeit des männlichen Werbens geführt. In dessen Parallele, dem Frauenlied Nr. XXVII neu gegenüber der „rheinischen“ Phase des Minnesangs der Grund des männlichen Scheiterns genannt: Das Werben muss gerade an der *staete*, hier als sittliche Makellosigkeit der Dame begriffen, scheitern, deren Hingabe ihr nicht nur den „Makel“ vor der Gesellschaft (*werlte*), aber vor allem in den Augen ihres Verehrers – des Sängers selbst – bringen würde.⁹⁶ Die Innenwelt der Dame ist im Reinmarschen Frauenlied – nach vielen Jahrzehnten des aus der Romania übernommenen Muster, nach dem die Unerreichbare schweigt – wieder enthüllt – von Reinmar wohl als ein hilfreicher Erklärungsversuch gedacht, sein innovatives Programm vor dem Publikum zu rechtfertigen? Reinmar folgt zwar der Tradition der Frauenlieder und der Frauenstrophen, die wir schon von der frühesten Phase ritterlicher Liebeslieddichtung her kennen: Die umworbene Frau wird durchaus als angerührt durch die Person und die Minne des Werbenden gezeigt. Sie setzt sich (im Geiste der Reinmarschen Minnekonzeption und im Gegensatz zu den frühen Frauenliedern und den Frauenstrophen) aber selbst Grenzen ihres Entgegenkommens und dessen Ausdrucksmöglichkeiten.

Wenden wir uns zuerst dem Manneslied zu:

Reinmar – Lied XIV (Edition Günther Schweikle) – (MFMT Nr. XIII) – *Mich hoehet, daz mich lange hoehen sol (Manneslied)*

Es muss noch einmal an die komplizierete Überlieferungssituation eingegangen werden: Schweikle sieht zwar eine Reihe von motivlich-thematischen Verknüpfungen, geht aber nicht weiter darauf ein, ob daraus auf einen spezifischen Liedvorgang und eine bestimmte Strophenfolge zu schließen ist. Die Strophen 1–6 bilden für Schweikle also ein Liedganzes, ohne dass diese Ganzheit auf eine spezifische

95 Hausmann (1999), S. 197 ff. legt in kluger Argumentation den gedanklichen Ablauf und die innere Verknüpfung beider Lieder nahe. Besondere Beachtung schenkt er auch der formalen Struktur des Liedes XIII: er sieht das Lied in drei Strophenpaare eingeteilt und deckt ihre inneren Zusammenhänge auf, welche die Aussage des Liedes zielgerichteter erscheinen lassen.

96 Im Sinne der Ausführungen Hausmanns (Ebda).

aussagetragende Kohärenzkonstitution zurückgeführt wird.⁹⁷ Schweikle entfernt auch die 7 Strophe als eine dem Text des Liedes unorganisch beigelegte. Hausmann geht von dem Befund aus, dass das Lied in drei Strophenpaare untergliedert werden kann, die „tragende Elemente eines diskursiv angelegten Vorgangs sind, der das Verhältnis der Strophen zueinander definiert“.⁹⁸ Er untersucht vor diesem Hintergrund sowohl die Strophenabfolge der AE-Tradition: 1/2, 3/4, 5/6 als auch die Abfolge der Tradition BC: dieser liegt ein siebenstrophiges Lied mit der Folge 1/2, 5/6, 3/4, 7 zugrunde.

Nach Hausmann kommt deshalb auf die Abfolge der Strophenpaare 3/4 und 5/6 nicht dermaßen an, die Pointe des Liedes konnte so unter Umständen variieren, obwohl die Strophenfolge nach E logisch stringenter sei. Ich wähle deshalb die Strophenabfolge in der Tradition AE (nach E); die von Hausmann angedeuteten Zusammenhänge der Strophenpaare, die sich in dieser Konstitution und Reihenfolge „am besten“ verfolgen lassen, lege ich auch meiner Interpretation zugrunde.⁹⁹

a) zur Form:

metrisches Schema: 5ma 4mb/ 5ma 4mb// 4wc 8wc 4md 8md

Wie schon Schweikle und nach ihm auch Hausmann betonen, sind einige unübersehbare formale Bindungen zwischen den Strophen(paaren)¹⁰⁰ zu verzeichnen (ich richte mich nach der Strophenabfolge in E):

1. Zwischen Str. 3 und 4 (in E und BC) : die Schlusszeile der 3. Strophe und die Anfangszeile der 4. Strophe beginnen jeweils mit *owê*,

2. Das Verb *sach* eröffnet und beschließt dieses Strophenpaar (3,1 und 4,8)

3. Die beiden letzten Verse des Abgesangs reimen untereinander 3,7/8 *geschach: umbesach* – 4,7/8 *sprach: sach*¹⁰¹

4. Auch die beiden anderen Strophenpaare sind nach Hausmann durch Reim(wort)responsionen verknüpft: der Reim der Waisentercine der Strophe 1: *mîn : sîn* wird in 2, 1:3 wiederholt (*gesîn: mîn*)

5. Die strophenverknüpfende Funktion von den Begriffen *sehen* und *geschehen* ist offensichtlich, in den Strophen 1 und 2 erscheint in derselben Funktion der Begriff *tröst* (jeweils im vorletzten Vers beider Strophen), eine weitere Verknüpfung wird über *unmaere* (1,5; 2,2) hergestellt.¹⁰²

97 Ebda, S.201

98 Ebda. S.201

99 Ebda (1999) S. 199f.

100 Die Strophenpaar-Struktur ist ein Terminus Hausmanns, der von der Absicht Reinmars, Strophenpaare aufeinander zu beziehen, überzeugt ist.

101 Schweikle,(1986), S.349f.

102 Hausmann (1999), S. 202

Diese Beispiele stehen für alle.

b) Zum Inhalt:

Das Strophenpaar A: Die Strophen 1 und 2

Die Schwerpunkte, die in diesem Lied thematisiert werden, seien an dieser Stelle vorwegnehmend genannt (eine eingehende Interpretation folgt):

- die Dichter-Leistung Reinmars (Str. 1)
- Liebesbeteuerung, die umso wertvoller ist, weil sie unter den Bedingungen der Abweisung von Seiten der Dame geschieht (Str. 2)
- Schilderung eines kurzen Treffens, bei dem der Dichter vor Glück, mit der Dame sein zu können, verstummt und ihr sein Anliegen nicht mitteilt, worüber er klagt (Str. 3 und 4)
- Strategie der Leidbewältigung (Str. 5)
- Eine abschließende Rückkehr zur Klage über die Nichterhörnung (Str. 6)

Das Strophenpaar A – Die Strophen 1 und 2:

1. Strophe:

Im Einklang mit Hausmann ist ein weiteres Thema des Liedes „die Möglichkeit von *rede*, die Möglichkeit des Singens“¹⁰³, durch die sich der Sänger als einer der besten Meister (Professionals) des Gesangs von Minne qualifiziert und seine makellose Art des Lobens der Dame vom vornherein gegenüber andere abgrenzt.

Reinmar betont seine Dichter-Leistung, indem er seine Dichtung als Dienst an der Dame versteht. Die Dichtung – als Zelebrieren der Dame – verleiht ihm hohe Gesinnung. Er hebt die Qualität seiner Kunst hervor: Nie hat er den Unwillen der Dame mit seinem Sang entfacht (V.1–2). Das unterscheidet ihn von allen denen, die die Dame auf irgendeine Weise durch Worte beleidigt hatten – und dadurch eine – wie er im Hinblick auf sein vorbildliches Verhalten erneut betont – unvergebliche Fehlertat begingen. An dieser Stelle setzt er zur Klage an. Wiewohl er die Damen nur zu loben wusste und in ihre Gnade ihm höchste Freude gebracht hätte – blieb er ihnen – gerade er in seiner vorbildhaften Sänger-Haltung – noch mehr als gleichgültig (*sô gar unmaere*, V.5). Der Gegensatz von vorbildlichem Leben und Dienst und unbegreiflicher Abweisung wird so dem Publikum in seiner höchsten Intensität vor die Augen gestellt (V.3–6). Die Konsequenz, die Reinmar zieht, ist eine des Hohen Minneliedes: ein „Dennoch“ – er werde trotzdem den Dame so wie immer, mit Beständigkeit dienen, besonders der einen Erwählten, an der alle seine Lebenslust und alle seine Freude liegen (V.7–8).

103 Ebda, S. 202

2. Strophe:

Es folgt eine Liebesbeteuerung, die in steigender Art an die vorausgehenden Formulierungen anknüpft. Er liebt sie auch unter den Bedingungen der Abweisung; gerade für diese Leistung, die sich rational eingestuft „gegen den klaren Verstand richtet (V.4)“ verdient er sich von der Dame Hilfe in Form von Gnade, bevor er ins Verderben stürzt. (Die Klangfigur des Reims: *erwenden / senden* wird zur Hervorhebung der ernsten Lage im V.6 nochmals im Lauf des Satzes an beswerter Stelle als Assonanz: *mich verderben nicht* wiederholt und erfüllt eine genau durchdachte inhaltliche Funktion – V.5–7).

Reinmar beruft sich auf eine allgemeine Lebensweisheit: Was geschehen soll, das geschieht. Sie gilt auch für seine Liebe; einerseits tröstet er sich damit, andererseits lässt er mit derselben Formulierung eine kleine Hoffnung (*swie klein!*) auf Wandel der ihm ungünstigen Liebessituation aufleben. Kann er noch hoffen? (V.8)

Das Strophenpaar B – die Strophen 3 und 4:

3. Strophe:

Reinmar gelangt von der abstrakten Überlegung zur Schilderung einer konkreten Situation: Er konnte die Dame sehen. Der Anblick, wenn er ihm auch Leid brachte, weil ihm seine Dame Ungnade zeigte, benennt er jedoch als *minneliche arebeit*, das Herrlichste, was dem Sänger widerfahren konnte (V.1–4). Umso trauriger ist das Scheidenmüssen – nach kurzem Augenblick des Zusammenseins. Negative Begriffe überhäufen sich: *vil schiere leide, nôt, sô wê, owê, jaemerlich* (V.5–8).

4. Strophe:

Aber gerade in der geeignetsten Situation, einer des Zusammenseins, überrascht der Sänger sein Publikum, mit dessen Erwartung er meisterhaft spielt, mit einer enttäuschenden Klage: es kam zur „rede“ (hier als konkretes Gespräch gemeint) nicht! Wie schmerzlich es für ihn ist – angesichts seiner Liebe zu der Dame! Sie saß ihm *âne huote* gegenüber – das Glück dieses lange ersehnten Augenblicks (*stunde, wile*) verschlug ihm völlig die Sprache (was noch durch die verstärkte Verneinungspartikel *niene* herausgestrichen wird): *daz ich vor liebe niene sprach* (V.1–7). Er fügt noch hinzu: dieser Augenblick war so berauschend, dass es in seiner Situation auch anderen genauso ergänge (in dieser Äußerung verbirgt sich ein indirekter Preis der Dame, den Reinmar am Ende der Strophe virtuos hervorhebend zum Ausdruck bringt, V.8).

Das Strophenpaar C – die Strophen 5 und 6:

5. Strophe:

Die Situation der verpassten *rede* wird noch mehr verdeutlicht; um überhaupt weiter existieren zu können, entwickelt der Sänger eine Strategie der

Leidüberwältigung:¹⁰⁴ trotz der *boesen, ungetriuwen tagen*, die er erlebt, erträgt er seine Situation mit Anstand (*mit züchten*), in einer vorbildlich ausgeglichenen, stoischen Haltung; nur diese Strategie bringt ihn über sein Leid hinaus, zur Hoffnung auf ein *genesen* (V.1–4).

Er hat dafür auch eine wichtige Motivation: Liebe er sich von seiner Trauer überwinden, würde ihn auch die Gesellschaft, die ihm bisher zugetan war, verlassen (V.5–7). Es ist aber, wie der Sänger im Schlussvers ausdrücklich betont, äußerst schwer, sich unter diesen Bedingungen zur Freude zu zwingen.

Damit betont er wieder – von einem anderen Blickpunkt eingeleitet und mit seinem Publikum erneut spielend – die Tiefe seiner Minne: indem er mit Nachdruck bezeugt, wie er sich zur Freude zwingt, offenbart er umso eindrucksvoller seine Klage (V.8).¹⁰⁵

6. Strophe:

Noch einmal auf die Sänger-Leistung bezugnehmend, wendet sich Reinmar auf diejenigen, die als Minnende den gleichen Weg gehen wollen. Dies ist jedoch mit einer Tücke verbunden, die – als Hintergedanke, aus dieser Formulierung zu errahnen ist: gäbe es überhaupt jemanden, der die Gesellschaft besser zu erfreuen vermag als er? Wenn ja, so gehört sich vor allem zweierlei: ihm soll doch *genâde*, Dank der Öffentlichkeit sowie und vor allem Gewogenheit der Dame gelten (V.1–2). Wie verhält es sich aber in dieser Hinsicht mit Reinmar? Er aber ist bereits des Sanges müde¹⁰⁶ (V.3), was er auch in erneuter, abschließender Klage begründet: Sein *rede*, sein kunstvoller Gesang, erbrachte ihm keine Belohnung, dies ist in schlagender Kürze und durch Klangähnlichkeit der Schlüsselbegriffe hervorgehoben: *mir hat mîn rede niht wol ergeben: / Ich diende ie, mir lônde niemen* (V.4–5). Nochmals verdeutlicht er seine Strategie der Leidbewältigung: Niemand sah ihn trauern, er verbarg seine peinigenden Leidgefühle und Verzweiflung (*ungebaerde*) in sich (V.6). Auch in dieser höchsten Not trennte er sich nicht von seiner Dame, die letzte Bezeugung der *triuwe* und *staete* erfolgt so im nachfolgenden Vers 7. Am

104 Das Leidüberwältigung-Motiv verknüpft dieses Lied mit dem vorausgehenden Lied Nr. XIII (Ed. Schweikle). Dieses Motiv ist für die Reinmarsche Minne-Konzeption kennzeichnend.

105 Der Begriff *fröide* ist hier zumindest doppeldeutig zu verstehen: Wie Hausmann (1999, S.205) richtig erkannt hat, handelt es sich im Schlußvers 8 auch um eine andere Art der *fröide*: Es ist eine beglückende Wirkung des Sanges auf die *werte*; seine Kunst und sein Programm sollten dadurch vom Publikum gewürdigt werden. Hier ist die Rede nicht bloß von der Freude, die aus der Erfüllung resultiert; gemeint wird eine „übergeordnete *vröide*, die nur erlangen kann, wer den Sinn dieses Singens versteht; gefordert ist die Aktivität des Publikums.“

106 Hausmann, S. 205, glaubt hier die Unvollkommenheit des Publikums zu sehen, das nur freudige Lieder, d.h. auf Erfüllung ausgerichtete und aus dieser Erfüllung hervorgehende Lieder hören und würdigen möchte. Eine Erfüllung ist beim Konzept Reinmars, wie auch seine weiteren programmatischen Lieder bezeugen, jedoch unmöglich. Das mangelnde Verständnis des Publikums für die „Freude des Sanges an sich“, „Freude des veredelnden, kunstvoll dargebrachten Leides“ werde hier in der Schlussstrophe angeprangert.

Strophenende sehen wir den Sänger in äußerst gesteigerter trotzig-drohenden Gebärde: Falls ihm die Dame nicht ausdrücklich den Sang gebietet, singt er nie mehr ein Lied. Zum letzten Mal wird hier das Singen thematisiert, hier wieder in einem neuen Zusammenhang: als Singen, das der Gesellschaft Freude bringen soll. Das Verstummen des Sängers ist so angesichts der *werlte* ein Problem, eine Last, die er nun der Dame aufbürdet: sie soll es lösen. Er fordert sie damit energisch zum Handeln auf. Ihre Rolle sollte die einer Freudestifterin sein; das Lied endet jedoch skeptisch: der Sänger will vorerst schweigen.

Reinmar – Das Lied Nr. XXVII – ein Frauen-Botenlied *Sage, daz ich dirs iemer lône*

Wie schon oben angedeutet wurde, bezieht sich das Lied – nun aus der Perspektive der Dame, auf einige Schlüsselformulierungen des Mannesliedes XIV.

Neben der Dame tritt in den ersten drei Strophen im Dialog mit ihr der Bote auf; er berichtet ihr von der Befindlichkeit des geliebten Mannes, vor allem bestätigt er ihr seine Haltung vom Schluss des Liedes XIII: Der beständig minnende Mann liefert sich und damit indirekt auch die auf Freude ausgerichtete *werlte* völlig der Gewalt der Dame aus. Ohne ihr Gebot wird er nicht mehr singen. Sie kämpft einen inneren Kampf und steht vor einem Dilemma, dessen Bewältigungsmöglichkeiten – der eigentliche Kern des Liedes – den Inhalt der zwei letzten Strophen des Liedes bilden. Reinmar zeigt, ähnlich, jedoch noch zugespitzter und pointierter als Veldeke, in aller Deutlichkeit die Position der Minnedame der Hohen Minne: Ihre Vollkommenheit und Makellosigkeit erlauben ihr nicht, dem Minnenden eine Erfüllung zu schenken, obwohl sie ihn im Herzen trägt – mehr, als er je denken kann; ihre Gedanken kreisen immer mehr um ihren Verzicht auf „Erfüllungsminne“ und daraus folgendes Leid herum.¹⁰⁷ Dieser Kampf kann nur vor dem Boten, nicht jedoch vor dem Sänger ausgetragen werden.

1. Strophe:

Die Dame wendet sich an den Boten, einen Vermittler, mit der Frage nach dem Befinden des Mannes, der ihr sehr ans Herz gewachsen ist und für den sie eine liebevolle Sorge birgt, wie aus den angehängten Formeln *daz ich dirs iemer lône, vil lieben man* ersichtlich ist. Ihr liebendes Interesse ist groß: Ihr reichen nicht die „offiziellen“ Nachrichten von ihm, sie muss sich noch heimlich durch Boten überzeugen. Lebt er auf höfische Weise, so wie sie es von den anderen Berichten hört? – so fragt sie (V.1–4). Die Antwort des Boten, des Augenzeugen, bringt die

107 Die Dame entscheidet sich, *staete* in seiner abweisenden Haltung zu sein, also zu Ungunsten des Sängers. Das korrespondiert auch mit der berühmten Klage-Passage des Mannesliedes XIII., Str. III, V.3–5, in der Reinmar die Doppelwertigkeit der *staete* thematisiert und auf die für ihn daraus erwachsenden äußerst negativen Folgen hinweist. Auch durch diese Beschreibung der Dame wird sein Minnesang charakterisiert.

erfreuliche wie bedrückende Sicherheit – sie muss über seine Hochgestimmtheit entscheiden: *er ist frô. / sîn herze stât, obe irz gebietet, iemer hô* (V.5–6). Für die Dame heißt es: Er liebt und hofft.

2. Strophe:

Die Dame ist offensichtlich über diese Botschaft beunruhigt. Es bringt ihr Sorgen, die die *fröide*, den zentralen Kernbegriff der Bemühungen des Mannes betreffen, der in dieser Situation nicht – wie in anderen Liedern Reinmars – eine Freude der Entsagung bedeutet, sondern nur aus dem Entgegenkommen der Dame resultieren kann. Sie – so setzt sie an, würde schon „mitspielen“, nur wenn er eine *rede*, offensichtlich eine zu nahe gehende Erhörungsbitte, unterließe. Das ganze Wohlergehen der Dame ist von dem Verschweigen dieser „rede“ abhängig – deshalb untermauert sie ihre Äußerung durch inständiges Bitten: *Des bite ich in hiut und iemer* (V.3). Es sei zu verbieten (V.4). Der Bote zitiert den Mann (diese Worte sind wörtliche Wiederholung der Mannesrede vom Lied XIV): *Allez daz geschehen sol, daz geschiht*. Der Mann unterwerfe sich doch mit dieser Äußerung der Gewalt der Dame. Lässt sie ihn hoffen oder bleibt sie ihm gegenüber gleichgültig?

3. Strophe:

Die Dame möchte aber noch detaillierter die Äußerungen des Mannes überprüfen. Deshalb nimmt sie Bezug auf die (ihr wohl von anderer Seite berichtete) Mittelung des Mannes, die uns vom Ende des Liedes XIV bekannt ist: Singt er wirklich niemals mehr ein Lied, wenn ich ihn darum nicht bitten wolle? Dieser Entschluss des Mannes wird vom Boten aufs Wort bestätigt (V.1–5). Die Dame gibt ihren Emotionen freien Lauf: *Owê!* – Ein noch nicht erläuteter, jedoch ernsthafter Schaden erwächst ihr davon, falls sie auf die Forderung des Mannes, den Sang zu gebieten, eingeht.

Hier endet die Rede des Boten, die von dem emotionsgeladenen Monolog der Dame in den zwei nachfolgenden Strophen abgelöst wird – das Geschehen wird vom Reinmar auf diese Weise gesteigert. Der Bote kann dem Mann keine Entscheidung von Seiten der Dame überbringen: Sie ist von seiner Rolle, in die sie vom Mann gezwungen ist, offensichtlich tiefst beunruhigt und unglücklich. Ihr Zustand bedarf auch näherer Erläuterung, die Reinmar in den Strophen 4 und 5 bietet.

4. Strophe:

Die Dame ist in ein Dilemma verstrickt. Die entgegengesetzten Begriffe „gebieten“ und „verbieten“ bilden die Grenzpunkte dieser Verstrickung.

Wenn sie dem Mann nicht gebietet zu singen, klagt sie, ist das dünne Garn ihrer Beziehung, die ihr durchaus Freude brachte (*mîne saelde*) zerrissen; und nicht nur

das – sie erntet Unwillen (Missgunst) von der höfischen Gesellschaft, deren *fröide* sich an dem (bereits im Lied XIV gründlich erörterten) Gesang gründet. Das fügt ihr ein schweres Dilemma zu (V.1–5).

Die Ausweglosigkeit ihrer Position führt sie vorerst zu keiner Entscheidung, sie lässt sie bloß emotional reagieren: nach dem Aufschrei *owê!* erfahren wir über ihre Unschlüssigkeit. Weiß sie aber, was sie überhaupt will?¹⁰⁸ In ihrem Innersten eigentlich Beides: Sowohl die (gefährliche, *schadenbringende*) Minne des Mannes als auch ihre makellose Unberührtheit. Das lässt sich aber nicht vereinigen.

5. Strophe :

Hier erfahren wir über den *schaden*, welcher der Dame aus der Werbung des Mannes erwächst. Die Dame beklagt die Art dieser Werbung, die offenbar darauf ausgerichtet ist, mehr als freundliche Worte (der Begriff *rede* wird her wieder konkret gebraucht) als *lôn* zu beanspruchen (V.1–2) Der Dame bereitet diese Feststellung die größte Sorge (*daz müet mich*), die sie bis zur spontanen Verweigerung von Minne bringt: ... *ich enwil niht minnen!* (V.3) Gerade der Mann ist es, der ihre Vollkommenheit anpreist und sie nie aus dem Rahmen ihrer *êre* „aussteigen“ lässt. Dazu gehört auch ihre *staete*, die ihr jetzt eine weitergehende Zuneigung – trotz der Beglückungsbereitschaft in ihrem Inneren – verbietet. Dem Herzen ohne Rücksicht auf ihre *êre* zu folgen wäre doch Beweis von *unstaete*, die ihr *wê* täte, ein Makel (V.4). Und der Verlust ihrer Makellosigkeit wäre auch für den Mann ein Grund, sie zu verlassen. Die subtile Bindung, der Faden der hohen Minne zwischen ihnen wären so gelöst. Eben das will sie mit ihrer Entscheidung, wenn auch schweren Herzens, verhindern.

Deshalb bleibt der Dame nicht anderes, als die Rolle einer „hohen, unerreichbaren Minnedame“ weiter zu spielen (V.5–6) – trotz aller Pein der Minne, die in dem Augenblick ihrer Ablehnung des Mannes keineswegs endet.¹⁰⁹

Die Lieder Walthers von der Vogelweide

Eine Chronologie der Minnelieder Walthers ist – allein schon wegen des Gattungsprinzips von Schema und Variation – bis heute nicht gelungen.

Sieht man von möglichen Jugend- und Altersliedern ab, so hatte bis in unsere Zeit zumindest eine Gruppierung der Lieder breitere Anerkennung gefunden,

108 Ähnlich fragt Hausmann (1999), S. 211ff.

109 Im Sinne von Hausmann, S. 208: Der Botenfigur wird vom Reinmar nicht nur Vermittlerrolle zwischen Mann und Dame zugesprochen. Sie erfüllt auch – auf einer abstrakten Ebene – eine überbrückende Funktion zwischen den Gattungen Manneslied und Frauenlied. Auf S.214 beschließt er: Die „frühminnesängerisch disponierte, ... grundsätzlich liebesbereite“ Dame „wird hier von Reinmar konzeptionell völlig konsistent in den hohen Minnesang...integriert“.

die Carl von Kraus in seinen „Walther- Untersuchungen“ von 1935 vorgeschlagen hatte und die er nicht im Sinne einander abfolgender Phasen, sondern sich durchdringender Sachkomplexe verstanden wissen wollte:

1. „Gruppe des Preisliedes“ (bei Hahn „Kritisches zu *überhêren frouwen*“)
Hieraus interpretiere ich das Lied *Saget mir ieman, waz ist minne* und ausschnittsweise das Lied *Lange swîgen des hât ich gedâht* (*Sumerlaten-Lied*).
2. „Niedere Minne“ – Heute in der Regel und bei Hahn „Mädchenlieder“
Ich wähle aus dieser Gruppe das Lied *Herzeliebez frouwelîn*.
3. „Neuerliche Hohe Minne“ – Heute meist und bei Hahn „Neue hohe Minne“¹¹⁰
Als Beispiel zur Interpretation nehme ich das Lied *Die verzagten aller guoten dinge*.¹¹¹

Walther von der Vogelweide – das Lied *Saget mir ieman, waz ist minne* (L 69,1, Edition Günther Schweikle, S. 368ff.)

a) zur Form (nach Schweikle, S. 731):

7zeilige Strophe mit unklarem Aufbau in allen Fassungen. Der stollige Grundriss (Reimschema ab ab cxc) ist in allen Strophen mehrfach gestört: in der Fassung C durchgehend im 4. Vers Sechstakter statt (durch Parallelismus nahe gelegtem) Fünftakter (1. Periode: 5ka 5mb 5ka 6mb). Davon abweichend zeigt Str. 4 (hier 3) in V.1 und 2 überdies 6 statt 5 Takte. Die 2. Periode besteht aus einer Waisen-terzine: 4mc 6kx 6mc, in Str. 4 (hier 3) mit Versgrenzenverschiebung (5kx 7mc).

b) zum Inhalt:

Aus demselben Grund wie bei Reinmar, dem hohen Selbständigkeitsgrad einzelner Strophen und mehreren Möglichkeiten ihrer Verknüpfung und Pointierung, ist wohl auch bei diesem Lied nicht nur an eine einzige Strophenabfolge zu denken. Aus interpretatorischen Gründen wähle ich die jedoch gegen die Strophenanordnung Schweikles die folgende: Str.2 – Str.3 – Str.4 – Str. 1 (die Strophennummern stimmen mit denen in der Edition Schweikles überein).

Das Lied dient als Beispiel für die kritischen Lieder gegenüber die abweisende *frouwe*.

110 Ich stütze mich hier auf die Ausführungen Hahns im Buch „Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung“ (1996).

111 Die folgenden Analysen der Lieder Walthers sind darüber hinaus aus meinen Diskussionen mit Herrn Prof. em. Dr. Gerhard Hahn erwachsen; ihm gilt mein Dank für sein Engagement und hilfreiche Denkanstöße bei meinem Versuch, manches Bekannte in anderer Sicht zu zeigen.

2. Strophe:

Wir stoßen sofort auf ein wesentliches Darstellungsmittel Walthers, seine ausgefeilte Rhetorik als Kunst der Publikumsbeherrschung. Er setzt seine eigene Urteilskraft herab und erhöht die seiner Zuhörer (*Saget mir ieman, waz ist minne? ... / swer sich rehte nû versinne*), versichert sich damit des Wohlwollens seines Publikums (*captatio benevolentiae*), aber nur, um geschickt dessen Zustimmung zu seiner Auffassung einzuholen (V.1–4).

Und die bedarf einer rhetorischen Vorbereitung bei einer Hörerschaft allerdings, die die Leid-Betonung bisherigen Hohen Minnesangs oder gar Reinmars „im Ohr“ hat.

Beachten wir auch die Rigorosität und Exklusivität mittelalterlichen Definierens, mit der Walther sein Konzept vorträgt:

Minne ist überhaupt nur dann Minne, verdient nur dann rechtens den Namen Minne, wenn sie guttut; und: Wenn sie Schmerz, Verletzung bereitet, heißt sie nicht mit Recht Minne: „Ich weiß nicht, wie man das Ding dann nennen soll“ (V.5–7).

Die Strophe belegt uns eindrucksvoll, ja drastisch das wichtige Stichwort des Waltherschen Minnekonzepts: die „Beglückung“.

Worin diese begründet ist, zeigt die Strophe 3, die noch einmal rhetorisch das laute „Ja“ des Publikums einfordert (V.1–2). Minne als Beglückung entsteht und ist gegeben, wenn sie zwei Menschen in ihrem Innersten (*herze*) zu gleichen Teilen teilen: *Minne ist zweier herzen wünne: / teilent sie geliche, sô ist diu minne dâ* (V.3–4). Das wird durch eine negative Formulierung noch einmal eindringlich bestätigt.

Minne ist nach Walther **nicht** einseitiger, entsagungsvoller, hoffnungslos hoffender Dienst. Minne ist Minne nur als „partnerschaftliche Gegenseitigkeit“ zwischen Mann und Frau.

Ich möchte an dieser Stelle eines betonen: Das meint nicht die unverwechselbare Beziehung zweier unaustauschbarer Individuen, „wahre Liebe“, „echte Liebe“. Walthers Liebeskonzept ist ein Minnekonzept, ein allerdings neu akzentuiertes Minnekonzept. Es soll für alle gelten, wie die Minnekonzepte davor. Es will gesellschaftliches Programm sein, zum Wohl des Einzelnen in der Gesellschaft und der Gesellschaft insgesamt. Das darf man nie aus dem Auge verlieren. – Allerdings auch nicht, dass hier dennoch eine Tür in die Zukunft aufgestoßen, ein Weg angebahnt wird, der zu uns führt.

Die Definition von Minne, die Walther in den Strophen 1 und 2 mit exkludierender Bestimmtheit vorgetragen hatte, diese „Messlatte“ legt er in den folgenden Strophen an „seine“ frouwe (immer im Sinne der „Spielfigur“) und an „seine“ Beziehung zu ihr an: Kann sie dem entsprechen?

4. Strophe:

Sie entspricht dem **nicht!** (*Frouwe, ich eine trage ein teil ze swaere*, V.1). Welche Konsequenzen sind zu ziehen? Die konventionelle, bei Reinmar verstärkte, ist die: Ich diene trotzdem in *triuwe* und *staete* weiter. Die Drohungen, den Dienst einzustellen, die Minne aufzugeben (z. B. im Hausen-Lied *Mir ist daz herze wunt*) werden nur dazu vorgebracht, um wirkungsvoll zurückgenommen zu werden.

Nicht so bei Walther. Und das ist das provozierend **Neue**. Er stellt ein Ultimatum (*daz sprich endeliche* – V.4) und sieht für sich die Berechtigung gegeben, wieder ein *ledic man* zu sein, schuldlos frei von den Verpflichtungen der Minne (V.5). Wenn die Verpflichtungen der Minne nicht gegenseitig eingelöst werden, also auch von der *frouwe*, darf sich der Werbende vorwurfslos als frei wissen.

Auf das, was der Werbende einbringt und worauf die Dame künftig würde verzichten müssen, verweist warnend das Strophenende: Keiner könnte dich besser loben (V.6f.). Der „Professionelle“ verweist auf seinen „Beruf“.

1. Strophe :

Das vorliegende Verhältnis ist nicht nur ein gegenseitiges, es ist ein verletzend, erniedrigend einseitiges, wie Walther in einer Reihe rhetorisch – empörter Fragen vorführt (V.1–2). Sie münden im – für den „Professionellen“ – Schwerwiegendsten: Er tauscht bei ihr preisende Erhöhung gegen Herabsetzung und Erniedrigung ein. Dass er sie preisend so hoch erhöht, nützt sie, um von umso höher auf ihn herabzublicken (V.3–4).

Er ist nicht mehr bereit, diesen Zustand hinzunehmen. Er hat sich an ihr, in seiner Wahl geirrt (*unrehte spehen* – V.5): Hier ist das Motiv der „Unterscheidung zwischen den „guten“ und „bösen“, nicht minnewürdigen Damen besonders gut veranschaulicht.

Und dann ein merkwürdiger Schluss! Walther nimmt seine Worte scheinbar zurück (*wê, waz sprich ich, ôrenlôser, ougen âne!* – V.6) – sie seien von einem tauben Blinden, von der Minne Geblendeten, durch Minne nicht im Besitz seiner Urteilskraft Befindlichen gesprochen (Motiv der Liebesblindheit, -taubheit, -raserei). Man hat erkannt, dass Walther mit der rhetorischen Figur der Revocatio endet, einer Figur, mit der man Gesagtes scheinbar – sich entschuldigend – zurücknimmt, es aber als einmal Ausgesprochenes doch „im Raum stehen“ lässt. (Und Walther wird es tatsächlich genug wiederholen!) Und, mit Waltherschem Hintersinn gesagt: Blind sind natürlich auch die anderen, die sich andersartig auf die Minne einlassen.

Der Dame soll noch einmal Gelegenheit zur Umkehr gegeben werden – sprich: der Gesellschaft soll Gelegenheit gegeben werden, auf das Minnekonzept des Minnesängers Walther umzuschwenken.

Walther von der Vogelweide – das Lied *Lange swigen des hât ich gedâht* („*Sumerlaten-Lied*“ – L 72, 31, Edition Günther Schweikle, S. 168ff.)

a) Zur Form: Fassung ACE besteht aus 6zeiliger Stollenstrophe mit asymmetrischem Abgesang .

Metrisches Schema (Fassung ACE): 5ma 4mb 5ma 4mb (Aufgesang)
4mc 8mc (Abgesang)

Metrisches Schema (Fassung b): 7zeilig, der Abgesang ist als eine Waisenterzine gestaltet: 4mc 5mx 4mc (nach Schweikle, S. 612)

b) Zum Inhalt:

Dieses Lied gilt als Höhepunkt der kritischen, an eine *frouwe* herkömmlichen Zuschnitts gerichteten Lieder. In der letzten, 5. Strophe, droht das Walthersche Ich sehr ungalant an: Wenn die Dame, alt geworden, ihn, den ebenfalls Ergrauten, noch immer nicht erhört hat und vielleicht einen Jüngeren vorzieht, so soll ihr dieser ihre „alte Haut“ mit *sumerlaten*, jungen Zweigen, bestreichen. Es ist eine der im Mittelalter gebräuchlichen „bezeichnenden“ – die Schuld kennzeichnenden – Strafen. Das Schlagen mit jungen Zweigen ist ein Fruchtbarkeitsritus. Die „Alte“, die vom Sänger wegen ihrer „alten Haut“ verspottet wird, soll gerade für die lange Zeit der Nicht-Erhörung gegenüber ihm, dem treuen Liebhaber, sowie für ihre unziemliche Liebesgier gegenüber einem neuen jüngeren bestraft werden.

Ich will etwas Wesentlicheres hervorheben. Das Lied stellt eine Steigerung gegenüber dem zuletzt interpretierten dar, nicht nur im Ton. Hatte Walther die Dame dort gewarnt, keiner könne sie besser loben, so stellt er ihr in der 2. Strophe vor Augen: *Jâ enweiz si niht, swenne ich mîn singen lâze, daz ir lop zergât? (daz ihr Ruhm zerrinnt, wenn ich zu singen aufhöre? – V.6).*

Hatte Reinmar seine totale Lebenshingabe an die *frouwe*, seine völlige, unabdingbare Abhängigkeit von ihr trotz Ablehnung und Leid auf die feierliche Formel gebracht: *Stirbet sî, sô bin ich tôt* (MFMT 158,28), so knüpft Walther bewusst daran an, grenzt sich ab, stellt die Formel „auf den Kopf“ und singt (nach E-Überlieferung): *Stirbe aber ich, sô ist si tôt (wenn ich, der Sänger, sterbe, auch für sie bedeutet es den Tod – Strophe 4, V.6).* AC überliefern, in die gleiche Richtung zielend: *sterbet si mich, sô ist si tôt*: bringt si mich – durch ihre Verweigerung – um, tötet sie sich dadurch selbst. Das ist nicht nur ein Vorwitz, sondern bedeutet etwas, das alte Fundamente zerstört und neue zu legen versucht.

Es geschieht in diesem Lied, dass Walther vor seinem Publikum darlegt: Wenn man in der Frau jene ideale „Minnedame“ erblicken darf, die Minne mit allen ihren erotischen, ethischen und gesellschaftlichen Implikationen in Gang setzen kann, wenn sie selbst sich als solche sehen kann, ist das allein sein, des Sängers Werk. Diese „ideale Minnedame“ ist **sein Geschöpf, das Produkt seines Singsens**. Es ist nicht so, dass vorhandene Idealität Sängerpriestertum erzwingt. **Es ist**

so, dass Sangerpreis Idealität „entstehen lässt“. Das heißt aber auch, dass sie mit seinem Sang entschwindet: *Ja enweiz si niht, swenne ich min singen laze, daz ir lop zergat?* (Str. 2,6). Wir dürfen sicher davon ausgehen, dass das Minnesangpublikum um den Unterschied zwischen minnesangerischem Idealbild und der Realität wusste. Aber dieses Wissen bleibt ebenso ausgeblendet wie das um den betrogenen Ehemann, die gebrochene Ehe, das Altern, solange das Rollenspiel der Minne gespielt wird, für das der Minnesänger die Rollen entwirft und anbietet. Wenn Walther in einem Minnelied, bei einem Auftritt als Minnesänger gerade diesen Sachverhalt nun ausdrücklich aufdeckt, hebt er die Möglichkeit auf, mit Minne und Minnesang umgehen zu können wie bisher. Wie Reinmar und Morungen auf ihre Weise stellt Walther hier auf seine Weise die grundsätzliche Frage nach Voraussetzung, Sinn und Möglichkeit von Minne und Minnesang. Keine Minne ohne Minnesänger: Sein literarisches Wirken ist Voraussetzung schlechthin. Darauf, nicht nur auf seine Fähigkeit, *bezzet* als andere loben zu können (vgl. L 69,21), gründet sich letztlich sein Anspruch auf dankendes, lohnendes Entgegenkommen von Seiten der Dame und der Gesellschaft. **Das ideale Frauenbild und in ihm das höfische Menschenbild des Minnesangs sind Entwurf des Sängers.** Die Dame und die Gesellschaft können es nicht als bestehende Realität in Gebrauch nehmen, wenn sie sich in ihm sehen und darstellen wollen. Es ist ihnen als literarisches Leitbild vorgegeben, das erst **zu erfüllen ist**. Darin gründet letztlich das Motiv der Unterscheidung zwischen den minnewurdigen und -unwürdigen Damen und, umfassender, die neue Sinnggebung des Minnesangs als Gradmesser solcher Erfüllung.

Noch kurz zu der 1. Strophe. Walther gibt an, er habe – entsprechend den Minnezustanden – lange, vielleicht für immer schweigen wollen. Dass er nun doch wieder singt: *Dar zuo hant mich guote liute braht* (V.3). Während die konventionellen Minnesänger ihr Singen dargestellt haben als Dienstleistung an der Dame, abhängig von ihrem Verhalten, reflektieren die „Professionellen“ Morungen und Reinmar Ansprüche ihres Publikums mit. Walther geht aber wieder **einen entscheidenden Schritt weiter**: Er spricht direkt aus, dass Minnesang für die Gesellschaft gemacht wird und von ihr abhängt, und zwar **nicht nur von deren ästhetischen Wünschen, sondern von ihrem ethischen Zustand**. Nicht die *frouwe*, nicht ein etwa *niuwer maere* „gieriges“ Publikum haben ihn dazugebracht, doch wieder zu singen, sondern **guote liute**, deren Gut-Sein nicht zuletzt darin besteht, dass sie den Sänger mit seinen Problemen (*kumber*) ernst nehmen, dass sie die „Gegenseitigkeit“ üben, die auf der Minneebene so schmerzlich aussteht: ... *Werden tiutsche liute wider guot, / unde troestet si mich, diu mir leide tuot, / so wirde ich aber wider fro.* (Wenn die Deutschen wieder vorbildlich werden und wenn die mir entgegen kommt, die mir jetzt Leid zufügt, dann erst werde ich wieder froh und stolz) – so Walther in einem weiteren Lied (L 117,5ff., Schweikle S. 418).

Walther von der Vogelweide – das Lied *Herzeliebez frouwelîn* (Edition Günther Schweikle, S. 284ff.)

Zur Form:

6zeilige Stollenstrophe aus Viertaktern mit Schlussbeschwerung (Achtakter mit wechselnder Zäsur) Evtl.könnte der Abgesang auch als Waisenterzine gedeutet werden.

Metrisches Schema: 4ma 4mb 4ma 4mb (Aufgesang)

4mc 8mc (oder 4mc 4mx+4mc, nach Schweikle, S. 680)

b) Zum Inhalt:

Gegenüber der Fassung C, der Schweikle den Vorrang gibt, interpretiere ich das Lied nach der Fassung der Hs. A und E in folgender Reihenordnung der Strophen (die Strophennummern entsprechen hier der Edition Schweikles): Str. 1 – Str. 2 – Str. 4 – Str. 3– Str.5. Diese Strophenfolge ist m. E. unumstritten.

Dieses Lied wähle ich als Beispiel für die Waltherschen „Mädchenlieder“. Es scheint auf Kritik an derartigen, nicht an eine hohe *frouwe* gerichteten Liedern zu antworten: Man könnte an das berühmte *Under den linden* (L 39,11), an *Nemt, frouwe, disen kranz* (L 74,20), eventuell an *Bin ich dir unmaere* (L 50,19) denken.

1. Strophe:

Es handelt sich um eine grüßende Anrede an die Partnerin und um einen Segenswunsch. *Frouwelîn* ist der Diminutiv zu *frouwe*, lässt das achtungsvolle „Her-rin“ anklingen und stellt es zugleich in eine Aura von Zärtlichkeit: „Kleine Her-rin“. *Herzeliebes* wird meist als „von Herzen, innig geliebt“ o. ä. übersetzt. Ich sehe – im Kontext des ganzen Liedes – in diesem Adjektiv eine Eigenschaft der Partnerin dem Ich gegenüber benannt: „im Herzen zur Liebesbeglückung bereit“ (V.1).

Ein gesteigerter Segenswunsch: „Alles Gute“ von Gott für jetzt und allezeit – Bereitschaft zu noch mehr an guten Wünschen – und zuletzt die schlicht-feierliche Zusicherung: *wan daz dir nieman holder ist!* (V.6)

Die Strophe endet mit einer rätselhaften, an dieser Stelle nicht aufgelösten Klage.

Beachten wir ab hier schon den geplanten Aufbau dieses Liedes, was die Adres-sierung der Strophen angeht:

Str. 1: An die Partnerin,

Str. 2: An die Kritiker,

Str. 3: Bei Schweikle handelt es sich um Strophe 4 – ist eine Definitionsaussage,

Str. 4: Bei Schweikle handelt es sich um Strophe 3 – wendet sich wieder an die Kritiker und überleitend zu

Str. 5: An die Partnerin.

2. Strophe:

Die tadelnden Kritiker werden nur durch den Inhalt ihres Tadels bestimmt. Sie werfen ihm vor, dass er sein Singen „zu niedrig“ ausrichte. *Zuo sô nidere* ist nach dem Fortgang des Liedes (das billige Ringlein aus der Strophe 3) zuerst und vor allem als „sozial niedrig“ zu verstehen, enthält damit aber auch die Verdächtigung des „moralisch niedrig“, da im konventionellen Minnedenken sozialer und ethischer Rang korrespondieren. Vielleicht meint das *ze nidere* aber auch die bewusst schlichte Form und Formulierung dieser Lieder.

Walther antwortet mit äußerster Schärfe (einer Verfluchung), dass die Tadler, die ihm ein *ze nidere* vorwerfen, nicht verstanden und erfahren hätten, was *liebe* sei. *Liebe* heißt hier und sonst bei Walther „**Liebe als Glück, als Beglückung**“, wie wir ja bereits kennen.

Das bedeutet aber, leitet Walther mit dem ihm eigenen Sarkasmus ab, dass die Tadler ihre Minne, indem sie so tadeln, wie sie tadeln, offensichtlich auf etwas anderes ausrichten, nämlich nach *dem guote* und einer darauf bauenden *schoene* minnen. Beachten wir die Raffinesse dieses Gegen-Tadels: *guot* und *schoene*, innere und nach außen strahlende Vollkommenheit, sind die Grundeigenschaften der idealen Minnedame. Die Tadler des *zuo nidere* richten ihre Minne also offensichtlich nach *dem guote*, also nach Reichtum, Besitz und Macht und einer darauf beruhenden „äußerlichen Schönheit – *wê wie minnent die!* (V.6)

4. Strophe:

Es handelt sich um die mittlere, „definitorische“ Strophe. Sie behandelt das Verhältnis von *liebe* und *schoene*.

liebe, Beglückungsbereitschaft von Seiten der Partnerin, ist

- (1) „das Bessere“ für das *herze*, (V.3) das Innerste des Minnenden, aus dem seine Lebensentscheidungen und -antriebe kommen;
- (2) diese Liebe ist es, die der *schoene* vorangeht (V.4), die Frauen wahrhaftig *schoene* macht. *Liebe*, ein „liebes, beglückungsbereites Wesen“ der Partnerin, ist die richtige Voraussetzung und Bedingung für wahre Frauenschönheit (V.5)

Walther macht sogleich eine bestätigende „Gegenprobe“, die er meisterhaft an zwei exponierte Textstellen der Strophe anbringt: „Äußerliche Schönheit“ ist oft genug mit gehässiger, ablehnender Gesinnung verbunden (V.1); solche Schönheit ist von sich aus nicht imstande, ein „liebes Wesen“ hervorzubringen (Schlussvers 6).

Beachten wir auch hier nochmals die Raffinesse von Walthers Argumentation. Wenn er in seinem Konzept von Minne das innere Wesen, hier *liebe*, zur Voraussetzung für die Schönheit als Erscheinungsform macht, liegt er, Walther, genau

richtig im Hinblick auf die allgemein akzeptierte Minnevorstellung – seine Tadler liegen demnach genau falsch.

3. Strophe:

Zunächst wieder an die Tadler gewendet: Ich nehme ihren Tadel gelassen hin: Er trifft mich nicht! (V.1–2) Dann wendet sich der Minnende der Partnerin zu: *dû bist schoene und hâst genuoc* (V.3) – Zur ersten Satzhälfte: Er kann ihr nach der vorausgehenden Definition uneingeschränkt *schoene* als wahre Schönheit zuerkennen und zusprechen. Was aber heißt *und hâst genuoc*? Genug an *schoene* und damit auch an *liebe*, wie es meist interpretiert ist? (In alten biographischen Interpretationen hat man an die ausreichende Aussteuer der verlobten Walthers gedacht.)

Ich meine, die Stelle ist anders zu deuten. Noch steht ja aus, dass Walther, nachdem er gegenüber den Tadlern zur *schoene* Stellung genommen hat, etwas zu dem *guote* – auf dem Hintergrund des *ze nidere* – sagen muss. Er verweist auf das billige Ringlein der Partnerin (aus Glas oder mit einem Glasstein) und stellt es dem Goldring der Ranghöchsten, einer Königin, gleichwertig zur Seite oder sogar noch darüber (*für* V.6). Was aber gibt dem billigen Ringlein, das der Minnende offensichtlich als Liebeszeichen, als Liebespfand von der Partnerin empfangen hat, seinen Wert?

Guot, Besitz, Reichtum, gilt dem Mittelalter nicht als Wert für sich – das ist sogar verwerflich – sondern hat Wert nur durch die richtige Gesinnung und die richtige Art der Verwendung,

- etwa wenn es in einer Geste der *milte*, der Freigebigkeit als hoher Adelstugend, an Gleichgestellte und Untergebene verschenkt wird,
- oder wenn es als *almuosen* in christlicher Gesinnung an Bedürftige verteilt wird.

D. h. **als Zeichen ihrer Gesinnung der *liebe* verschenkt, hat das billige Ringlein den Wert eines Goldrings der Königin – oder noch höheren Wert: *Dû... hâst genuoc* (V.3).** Beachten wir wieder die richtige Richtung von innen nach außen!

5. Strophe:

Eindringlich an die Partnerin gewandt, trägt das Walthersche Ich gegenüber dem Einwand der Tadler vor, worin nun tatsächlich eine Gefährdung der Beziehung liegen könnte, mit anderen Worten: worauf es ihm unmissverständlich ankommt.

In der Partnerin kann *liebe* als Beglückungsbereitschaft vorausgesetzt werden. Die Partnerin-Figur in diesem Lied und den anderen „Mädchenliedern“ ist wahrscheinlich nach den *puella*-, *virgo* – Figuren lateinischer vagantischer Liebesdichtung (etwa der Carmina Burana) gemodelt, die durch Beglückungs- bis zur Hingabebereitschaft – meist im Freien – gekennzeichnet sind. Mit diesen Figuren konnte Walther das Moment der *liebe* aufrufen.

Aber das macht noch nicht sein volles Konzept aus. Zur *liebe* müssen unabdingbar die Grundtugenden der Minne hinzutreten: *triuwe* und *staetekeit*, (V.1) auf die man wirklich sein ganzes Leben bauen kann (V.2–4). Das macht Walther unmissverständlich und mit großem Ernst deutlich, wenn er diese Eigenschaften in direkter Anrede an die Partnerin zur unabdingbaren Voraussetzung einer Beziehung macht: *Hâst aber dû der zweier niht / sône müezest dû mir niemer werden.(/) owê danne, ob daz geschiht!* (V.5f).

Diese bangend-fordernde Frage lag wohl schon der Klage *owê* der Strophe 1 zugrunde, nicht nur der Angriff der Tadler.

Walther trägt also sein Minnekonzept nicht als ein leicht erfüllbares oder gar bereits erfülltes vor (Ausnahme stellt vielleicht das „Lindenlied“); er formuliert es als **Forderung an die Gesellschaft**.

Es gilt hier im Übrigen: Kein „revolutionäres“ Antasten der Ständeordnung, sondern ein provokativ zugespitztes Betonen dessen, worauf es Walther in der Minne ankommt, auf *liebe als Beglückungsbereitschaft, vorführbar und vorgeführt in der maget-, puella-, virgo-Figur*; auf *liebe, aber unverzichtbar verbunden mit triuwe und staete*. **Der Apell auch der „Mädchenlieder“ ergeht an die höfische Dame und höfische Gesellschaft.**

Walther ist Missverständnis und Kritik noch auf andere Weise entgegengetreten. Man kann einige seiner Lieder – grob und mit fließenden Grenzen – **als Lieder der „Neuen hohen Minne“** zusammenschließen.

Wie begreift er „hohe Minne“? Er setzt nun wieder eine *frouwe* als Partnerin-Figur ein, deren Wert und Würde nicht angezweifelt werden konnte; auch spielen die Lieder vor der Liebeserfüllung.

„Neu“ soll heißen: Die jetzt eingesetzte „neue“ *frouwe*-Figur lässt – im Gegensatz zur „alten“, *überhêren frouwe*-Figur – mit Zuversicht Entgegenkommen erwarten.

Zu den „Mädchenliedern“ verhalten sich die Lieder der „Neuen hohen Minne“ spiegelbildlich:

- In der *maget*-Figur konnte Beglückungsbereitschaft vorausgesetzt werden, während die Minneethik (*triuwe, staete*) zu fordern war.
- In der „neuen“ *frouwe*-Figur kann die ethische Idealität vorausgesetzt werden, während das Entgegenkommen zu erfragen ist – aber mit Zuversicht (im Gegensatz zur „alten“ *frouwe*) erwartet werden kann.

Aus dieser „Definition“ ist ersichtlich, wie die unterschiedlichen Ansätze, je das eine oder andere verdeutlichend, in gleiche Richtung zielen.

Walther von der Vogelweide – Das Lied *Die verzagten aller guoten dinge* (Edition Günther Schweikle, S. 384ff.)

a) Zur Form: 6zeilige Stollenstrophe.

Metrisches Schema: 5wa 5mb 5wa 5mb (Aufgesang)
4mc 5mc (Abgesang)

Eine Möglichkeit, die Verse 1 und 3 des Aufgesangs klingend zu lesen, gibt Schweikle, (S. 739), an: als 6ka 5mb 6ka 5mb.

Die Liedfassung richtet sich nach B und C.

b) Zum Inhalt:

Ich beginne mit den eng zusammengehörigen Strophen 3 und 4:

Adressatin ist eine *frouwe* (Str. 4, V.1). Aber das Walthersche Ich möchte zwei Ausprägungen weiblichen Minneverhaltens in einer Person (*an iu einer*) (Str. 3, V.2) oder, noch anschaulicher: in einem Gewand (*in einer waete*) vereinigt wissen.

(1) *fründinne*. (Str. 3, V.1+5). Das *süeze wort* (Str. 3, V.5) vertritt Begrifflichkeit der frühen ritterlichen Liebesdichtung, vielleicht die archaisch formulierende Heldenepik aufgreifend (Nibelungenlied) das erotische Moment, die ungezierte Bereitschaft zur Beglückung, ja Hingabe.

(2) *frouwe* (Str. 3, V.1+6) fasst zusammen, dass in der Partnerin alle höfischen Werte, die innerlich erheben und von außen Anerkennung einbringen (*tiuren*), versammelt sein sollten.

Beides, ungetrennt, möchte das Walthersche Ich in der Partnerin haben. Es würde ihn doch interessieren, sagt er, ob diese Kombination tatsächlich ihm so gut tun würde (*sô rehte sanfte taete*, Str. 3, V.3), wie ihm sein Innerstes verheißen hat.

Die Strophe 4 greift das Spiel mit den Bezeichnungen, den Titeln, auf. Er möchte von ihr die beiden genannten Titel, *fründin* und *frouwe*. Gemeint ist: sie solle erlauben, dass er sie damit anredet: sie möge ihm das sein, was in den Titeln enthalten ist (V.1–2). Dann will auch er ihr *zwei wort* zur Benützung ihm gegenüber schenken, wie sie besser kein Kaiser (der Kaiser-Topos) bieten könnte: *früunt und geselle, diu sint dîn* (V.5).

(1) *früunt* korrespondiert der *fründin* und beschreibt somit Minne als Liebesglück.

Zu beachten ist das andere Wortpaar.¹¹² Als Gegenbegriff zu *frouwe* / „Herrin“ würden wir in der Tradition des Hohen Sangs erwarten *man*, *eigen man* oder eine andere Bezeichnung für den Untergebenen, Dienenden. Stattdessen bei Walther: *geselle*. Wer ist das?

112 Zum Begriff „Wortpaar“ in diesem Lied: Wolfgang Mohr hat an anderer Stelle, in Bezug auf Tristan und Isolde in Gottfrieds Werk, von einem „Liebes- und Werbespiel“ mit Worten, in der Syntax, gesprochen. Man könnte Walthers Strophen hier zuordnen.

Von der Wortgeschichte her der, mit dem man den Saal teilt (ahd. *gisallio, gisel-lo*), d. h. einer, der zu einem gehört, zu dem man Vertrauen hat. In der höfischen Sphäre: mit dem man die Wertvorstellungen und Lebensansichten teilt.¹¹³

Das Wortpaar *frouwe-geselle* meint also die Gemeinsamkeit in den höfischen Wertvorstellungen: Darin (**nicht** im Sinn sozialer Überlegenheit) soll die *frouwe* die Leitende, die Führende sein. **Minne als erotisches Liebesglück und ethische Übereinstimmung, als partnerschaftliche Gegenseitigkeit, die Forderung, dass all das zu verwirklichen sei und dass dann Lob, höchster Lobgesang, ein „Hohes Lied“ am Platze sei (mit hohen liuten Schallen V.1)** – diese wesentlichen Momente des Waltherschen Minne- und Minnesangskonzepts zielen also auch die Lieder der „Neuen hohen Minne“ an.

Ein Blick noch auf die Strophen 1 und 2.

1. Strophe:

Wie Reinmar hat sich auch der „Professionelle“ Walther immer wieder mit Verdächtigungen, Angriffen, Neid und Gehässigkeit usw., ob real, ob geschickt fingiert, auseinanderzusetzen.

Es mögen seine kritischen Lieder, seine Zeitklagen gewesen sein, die die *verzagten* (V.1) veranlassten, Walther zu den ihren zu zählen; jene also, die pessimistisch ängstlich und gelähmt nichts Gutes mehr für die Zukunft von Gesellschaft und Welt erwarteten. – Von diesen grenzt sich Walther deutlich ab: Er hat feste Zuversicht (*tröst*) auf *fröide* (V.3) – ihretwegen, von der er *liep* (V.5) erwartet. – Mit anderen Worten: mein, Walthers Programm von Minne als *liebe* ist dazu befähigt, *guote dinge* (V.1) wieder herbeizuführen.

2. Strophe:

Wie kann man gehässigen Neid (*nît*) ertragen, vielleicht sogar gerne ertragen? (V.1) – Indem man ihm Berechtigung gibt. Verhilf mir dazu, *frouwe*; (V.2) schenke mir *liep*, Liebesglück, *schaffe*, *daz ich frô gestê*, (V.5) dann haben sie Grund zum Neid – und *herzeleide* dazu (V.3 -4, 6). Es ist eine jener witzigen Argumentationen, die wir bei Walther, dem großen „Unterhalter“, der er auch ist, nicht selten finden, und sie dabei doch genau auf das Wesentliche zielt: **Minne als *liep*, *liep* als Kraft, die *nît* als ethische „Missbildung“ widerstehen hilft.**

Die Strophen 1 und 2 sind auf ihrer Grundebene Werbungsstrophen um die *frouwe*, die mit deren Verantwortung nicht nur für das Glück des Einzelnen, sondern für das Wohl der Gesellschaft (*alle guoten dinge*) argumentieren. In die Realität der

113 Das Verhältnis des armen Ritters Engelhard und des mächtigen Herzogs Dietrich wird in Konrads von Würzburg „Engelhard“ wegen der gemeinsamen höfisch-ritterlichen Ziele pointiert als *geselleschaft* bezeichnet.

Aufführungssituation übersetzt: Walther wirbt für die Annahme seines Minnekonzeptes bei seinem Publikum. *Fröide*, **Ziel aller Minne und allen Minnesangs, sei mit seinem Konzept erreichbar.**