

**Teil III:
Minnesangspezifische Ausprägungen
der Zeittopik**

1. Geliebte Frau Welt

Die Figur der Frau Welt, eine für die mittelhochdeutsche Dichtung spezifische, allegorische Ausprägung der *vanitas*-Vorstellung,¹ lässt sich in Vorformen bis in die ältere geistlich-theologische Tradition (patristisches Schrifttum, frühmittelalterliche Traktat- und Predigtliteratur) zurückverfolgen. Diese Provenienz ist in der Forschung ausführlich untersucht worden.² Eine Beschreibung des Frau Welt-Komplexes macht terminologische Schwankungen nahezu unumgänglich: Thiel bspw. spricht überwiegend von ‚Motiv‘,³ an anderen Stellen aber auch von ‚Gestalt‘ oder ‚Allegorie‘.⁴ Der von mir präferierte Begriff ‚Topos‘ umgreift gewissermaßen alle drei Begriffe, impliziert aber zugleich das Problem, dass wiederum zwischen bildhaft verfestigtem Topos und Topos als Argument zu unterscheiden ist; zudem muss berücksichtigt werden, dass mit dem Frau Welt-Topos letztlich ein Ensemble von festen und flexiblen topischen Einzelattributen bezeichnet wird (s. u.), was eine Parallelität zum Tropus der Allegorie als Konglomerat aus einer Vielzahl von Metaphern bedeutet. Die Abgrenzung des argumentativen vom bildhaften Potential des Topos kann nur graduell erfolgen, es handelt sich nicht um eine binäre Klassifikation.⁵ Manfred Kern versucht diesem dem Topischen inhärenten Doppelcharakter durch die „Doppelformel ‚Denkformen und Darstellungsformen‘ oder ‚diskursive und ikonische Strategien‘“⁶ gerecht zu werden.

1 Vgl. M. Kern 2009, S. 9.

2 Siehe am umfassendsten bei Thiel 1956; siehe auch Closs 1934, Stammer 1959 und M. Kern 2009, Kap. II.1.-3.

3 Thiel wählt im Titel ihrer Arbeit den Terminus ‚Motiv‘, verwendet ihn im Kontext der Untersuchung aber überwiegend im Sinne von ‚Topos‘. In Anlehnung an de Boor, der „das Gott-Welt-Problem als das zentrale Problem des Hochmittelalters jeweils in den Mittelpunkt seiner Analysen der Dichtwerke gestellt“ (Thiel 1956, S. 52) habe, versteht Thiel die Gestaltung des Frau Welt-Motivs in der höfischen Literatur letztendlich als eine Serie von Versuchen der Problemlösung. Zwar mag die geistesgeschichtliche Perspektive Thiels teilweise, stärker noch die enge Anbindung topischer Klagen an historische Realitäten sowie die Unterlegung eines literaturgeschichtlichen Dekandenzmodells (Klassiker und Epigonen), vom heutigen Forschungsstand aus veraltet erscheinen. Gerade der geistesgeschichtliche Ansatz ermöglicht ihr jedoch, das argumentative Potential des Frau Welt-Motivs zu verfolgen.

4 Siehe alle drei Bezeichnungen nebeneinander bei Thiel 1956, S. 62.

5 Siehe hierzu das Einleitungskapitel.

6 M. Kern 2009, S. 6.

In den Konnex der Zeittopik wird der (Frau) Welt-Topos innerhalb dieser Untersuchung aus folgenden Gründen aufgenommen: *vanitas* (Vergänglichkeit) kann nur innerhalb eines Zeitverlaufs erkennbar werden. Dem Welttopos liegt die Vorstellung zugrunde, dass alles Weltliche vergänglich und insofern nichtig sei; jede an die Welt gebundene Zeit (die begrenzte Dauer, ‚Lebenszeit‘ der Welt selbst, das irdische Leben des Menschen usw.) wird im christlich geprägten Kontext der Spätantike und des Mittelalters gemessen am Maßstab des Göttlichen, also der Ewigkeit. Mit dem Welttopos werden explizit oder implizit zwei qualitativ verschiedene Zeitdimensionen aufgerufen. Während die Welt selbst verloren ist, hat der Mensch durch die Ausrichtung seines Lebens auf Gott hin die Möglichkeit, in der Welt etwas für sein Seelenheil zu tun, indem er ein gottgefälliges Leben führt, das in radikalster Form in einer völligen Abkehr vom Weltlichen (Weltflucht, Ent-sagung) besteht. Im Rahmen des Frau Welt-Topos wird dieses Aufeinandertreffen von weltlicher und göttlicher Zeit sehr häufig in Form einer Begegnungssituation zwischen dem Menschen und der personifizierten Welt dargestellt, die stets in die „Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt“⁷ mündet; in dieser „typische[n] Situation“⁸ besteht laut Thiel der „Motivkern“. Bezeichnenderweise sei „der Mensch in die Allegorie einbezogen“. Kern beschreibt diesen Aspekt am Beispiel von Walthers ‚Elegie‘ und ‚Alterston‘ als Einbindung der Weltabsagen in ein ‚biographisches Narrativ‘: „Der Kairos der Abkehr gehorcht der Chronologie des Lebenswegs.“⁹ Dies stehe im Widerspruch zum durch die (Frau) Welt verkörperten Prinzip der „Synchronie, der Simultaneität“¹⁰ von Schönheit und Grauen, Blüte und Verfall. Für die Vorstellung der Frau Welt als Zeittopos sind die Ausführungen von Kern insofern von besonderem Interesse, da sie noch einmal verdeutlichen, dass sich hierin unterschiedliche Zeitmodelle verdichten. Neben den verschiedenen Zeitqualitäten Weltzeit und Ewigkeit, liegen die strukturell verschiedenen Vorstellungen von Chronologie und Synchronie vor. Chronologie rekuriert auf die Grundstruktur eines Vorher, Jetzt und Nachher; Synchronie bzw. Simultaneität heben diese Grundstruktur auf. Umgekehrt werde aber sowohl in den poetischen Texten wie auch in den spätmittelalterlichen Frau Welt-Skulpturen die Synchronie wiederum in eine diachrone und somit chronologische Struktur überführt: in den Texten durch die Verzahnung „der Welterkenntnis mit einem bestimmten ‚biographischen Kairos“¹¹, in den Bildzeugen durch die „Relation zwischen Allegorie

7 Thiel 1956, S. 30.

8 Ebd., S. 4, i. Orig. gesperrt gedruckt; die folgenden Zitate ebd.

9 M. Kern 2009, S. 113.

10 Ebd., S. 114.

11 Ebd., S. 157; das folgende Zitat ebd.

und Betrachter“.

Dieser muss ja einen Weg zurücklegen, um erst die Vorderseite, dann die Rückseite zu betrachten, analog dazu, wie die Welt sich in manchen poetischen Darstellungen (am prominentesten vielleicht in Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn*) explizit umwendet, um sich dem zuvor noch verzückten Betrachter von ihrer anderen Seite zu zeigen. Der (Frau) Welt-Topos impliziert somit eine Handlung, die von einem Zustand zu einem anderen führt, welcher dann eine Neubewertung des zuvor wahrgenommenen Zustands ermöglicht.

Die bereits als charakteristisches Merkmal des Welttopos erwähnte „Doppelseitigkeit“¹² tritt in besonders einprägsamer Weise zutage in der Personifikation der Frau Welt als von vorne betrachtet verlockend schöne, attraktive Frau und von hinten betrachtet abstoßend hässlich, von Nattern und Würmern zerfressen, ein Sinnbild des Todes und des Verfalls.¹³ Diese Doppelseitigkeit ist die bildhafte Verfestigung des betrügerischen Wesens der Frau Welt.¹⁴ Für diese Falschheit finden sich im Repertoire des Welttopos auch andere Bilder: die Schminke (Jezabel-Exempel)¹⁵, das ‚Toilettengerät‘, der Putz der Frauen‘ (*mundus muliebris*)¹⁶, der süße, aber vergiftete Trank, der mit Galle vermischte Honig¹⁷. Betrachtet man die Beispiele aus der Lyrik, so erweist sich, dass der (Frau) Welt Topos aus einem Set von, selbst wiederum topischen, Attributen, die in die Allegorie integriert werden bzw. auch als einzelne topische Versatzstücke den gesamten Welttopos

12 Thiel 1956, S. 35.

13 Konrads von Würzburg detailfreudige Schilderung in *Der Welt Lohn*, V. 217–238 (vgl. Konrad von Würzburg 1968, S. 63), hat ihr Vorbild wohl in der bildenden Kunst; so zeigen z. B. die Fürst der Welt-Statuen am Straßburger Münster (1. H. 13. Jh.) und an der Nürnberger Sebaldskirche (um 1310) sowie die Frau Welt-Statue am Südportal des Wormser Doms (Anfang 14. Jh.) jeweils auch die Kehrseite des *princeps mundi* und der Frau Welt in Gestalt des kröten- und natternbesetzten Rückens, siehe Stammler 1959, Abb. II, V und X und ebd., S. 24 ff.

14 Schon Augustinus zeichnet die Welt in Gestalt eines Betrügers, „der durch Versprechungen und Schmeicheleien die Menschen an sich zu ziehen sucht“ (Thiel 1956, S. 35; siehe Stellenzitate ebd, S. 34); auch in der frühmittelalterlichen geistlichen Literatur ist das „Betrüger-Motiv“ (ebd., S. 37) der Vorstellung des *mundus* angelagert, siehe etwa folgende Verse aus dem anonym überlieferten *Memento mori* (11. Jh.): *Iâ dū vil ubeler mundus, wie betriugist tū uns sus! | dū habist uns gerichin, des sîn wir allo besuichin* (Braune 1921, S. 158, Nr. XXXXII, Str. 18, V. 1 f.) (Übers. von mir, S. L.: ‚Du schlechte Welt, wie betrügst du uns so. Du hast uns in Besitz genommen/beherrscht uns, davon sind wir alle betrogen‘).

15 Siehe Thiel 1956, S. 100.

16 Wohl vom Adjektiv *mundus* ‚sauber‘, ‚rein‘ abgeleitete Bedeutung, siehe ebd., S. 9.

17 Vgl. ebd., S. 22.

aufufen können, zusammengesetzt ist. Hierbei finden sich neben Elementen, die aufgrund ihrer Provenienz (z. B. Gefangenschaft als aus der patristischen Literatur stammender Vergleich) mit dem Welttopos in Verbindung stehen, auch solche, die aufgrund struktureller Analogien (z. B. Innen/Außen- und Oben/Unten- als Alternativen zur Vorne/Hinten-Dichotomie; anders kontextualisierte Drehbewegungen etc.) dem Welttopos zuzuordnen sind. Die meisten dieser Versatzstücke sind für sich genommen keine Zeittopoi, jedoch aus dem (Frau) Welt-Topos nicht herauslösbar. Dabei liefern sie wichtige Anhaltspunkte für den Übergang des (Frau) Welttopos zur Allegorie der Frau Minne einerseits, zur konkreten Figur der Minneherrin andererseits. Die Verwechselbarkeit dieser drei (allegorischen) Frauenfiguren stellt eine minnesangspezifische Applikation des (Frau) Welt-Topos dar. Wie schwierig eine Eingrenzung gerade der Toposkombination von (Frau) Welt und Minneherrin ist, wird etwa an folgender, primär auf die Lieder Reinmars bezogene Aussage Schweikles deutlich: „In ihrer Unnahbarkeit und Gleichgültigkeit war die *frouwe* letztlich Frau Welt, das Fatum – mit Glück und Leid in Händen.“¹⁸ Ähnlich fomuliert es Kern in Bezug auf Morungen:

„Die unkalkulierbare Souveränität der Geliebten korrespondiert der Unzuverlässigkeit der Welt. Ihre Schönheit nimmt der Liebende als ein Versprechen wahr, das nicht eingelöst werden kann, so wie das Lächeln der Welt dem Weltjünger ein Verlachen ist: *mundus irridens*.“¹⁹

Thiel definiert insbesondere das Dienst-Lohn-Verhältnis als Parallele „zwischen der zum Symbol entpersönlichten Frau und der in der Allegorie zur fassbaren Wirklichkeit gewordenen Welt.“²⁰ Die Minneherrin der Lieder kann von ihrer Funktion her im Gegensatz zur Frau Welt stehen oder ihr entsprechen. In der Rolle einer „Erzieherin“ des ihr dienenden Mannes belohne sie ihn zwar nicht mit realem Lohn, jedoch mit *hohem muot*,²¹ wohingegen die Lockungen der (Frau) Welt nicht in der Absicht erfolgen, den Mann „dadurch zu veredeln, sondern ihn innerlich zu zermürben.“²² Ebenso trete im Minnesang aber auch die Figur der Welt-ähnlichen launischen Geliebten auf.²³ Das in der Troubadourlyrik nachweisbare Schema – Erwartung von Lohn, Erkenntnis von Betrug durch falsche Liebe, Abwendung von der *vrouwe* – wird von Thiel als grundsätzliche Parallele zwischen

18 Schweikles Einleitung zu Reinmar 1986, S. 37.

19 M. Kern 2009, S. 313.

20 Thiel 1956, S. 63.

21 Vgl. ebd., S. 78.

22 Ebd., S. 79.

23 Vgl. ebd., S. 102.

der Minnesituation und dem von seiner Provenienz her religiös-geistlichen Gehalt des (Frau) Welt-Topos aufgezeigt.²⁴ Das Verhältnis von Minneherrin und Frau Welt changiert somit zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, was zwar die Eingrenzbarkeit der Toposkombination nicht erleichtert, jedoch ihre situations- und genrebezogene Flexibilität und Komplexität verdeutlicht. Neben dem Verhältnis von *vrouwe* und Frau Welt ist für die Applikation des Topos im Minnesang zudem von zentraler Bedeutung, dass Minnedienst im höfischen Kontext als „Welt-Dienst in reinster und vollendetster Ausprägung“²⁵ gilt. Die Toposüberlagerung bzw. -kombination findet ihren Niederschlag dementsprechend auch in der Ausbildung von Hybridgattungen, die – wie etwa Walthers ‚Abschied von Frau Welt‘ – z. B. zwischen Minneklage/Minnelied und Weltklage/Weltabsage changieren, also den Minnediskurs und den geistlich-gnomischen Diskurs in Verbindung setzen.

Die grundsätzliche Ambivalenz des *werlt*-Begriffs, der zwischen Welt als (höfischer) Gesellschaft einerseits und *mundus* andererseits schwankt, motiviert zudem Hybridbildungen zwischen Welt- und Zeitklage: Ilgner grenzt die Schelte der Welt in der Tradition des *contemptus mundi* von derjenigen aus der Haltung der Zeitklage heraus ab²⁶ und spricht von einer „fundamentalen Unvereinbarkeit von religiöser und zeitkritischer Weltschelte“²⁷. Im Unterschied zur auf die Welt als *mundus* bezogenen Weltverachtung gelte im Kontext der Zeitklage „der Angriff einem bestimmten Zustand, zeitgebundenen Verfallserscheinungen, nicht aber der Welt und dem irdischen Leben als solchen“²⁸. Interessant sind seine Überlegungen zu den mit den beiden Semantiken von *werlt* – denn tatsächlich bildet das Mittelhochdeutsche hier keine Begriffsunterscheidung aus²⁹ – einhergehenden Zeit- und Raumvorstellungen: Im Unterschied zum *contemptus mundi* beziehe sich die zeitkritische Sicht der Welt „auf einen temporären und – obwohl dies gewöhnlich nicht explizit zum Ausdruck kommt – auch lokalen Ausschnitt“³⁰. Anhand von Beispielen aus der Spruchdichtung beschreibt Ilgner Hybridisierungen, etwa den „Übergang von der Apostrophe der Welt zu der des zuhörenden und zu belehrenden Publikums“³¹. Gerade die Uneindeutigkeit des *werlt*-Begriffs

24 Siehe ebd., S. 103 f.

25 Ebd., S. 49.

26 Vgl. Ilgner 1975, S. 181–189.

27 Ebd., S. 189.

28 Ebd., S. 187.

29 Vgl. ebd., S. 189.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 199.

ermöglicht den raschen Wechsel zwischen verschiedenen semantischen Feldern, was, da die Gattungsgrenzen zu einem großen Teil auf semantischen Kriterien basieren, zu den genannten Hybridbildungen führt. Dass *werlt* (*mundus*) und *werlt* (Gesellschaft) Homonyme sind, ist im Kontext der Toposforschung von besonderer Relevanz, da im Sinne aristotelischer Dialektik die Begriffe, die man in einer Argumentation verwendet, genau auf Polysemien zu überprüfen sind.³² Das argumentative Potential poetischer Texte, besonders in der verdichteten, komprimierten Form lyrischen Sprechens, liegt u. a. in der Gleichzeitigkeit von Bedeutungsaufladung und -reduktion. Durch Mittel der Rezeptionslenkung kann eine bestimmte Bedeutung fokussiert werden, während die Polyvalenz der Wörter, noch gesteigert in ihrer Verwendung als Tropus, zugleich immer neue Sinnebenen und damit Deutungsperspektiven eröffnet. So steht *werlt* (Gesellschaft) durch den Tropus der Metonymie in direktem Bezug zur *werlt* (*mundus*), indem die Gesellschaft Teil des Irdischen ist. Auf der Ebene des Wortwörtlichen wie auch des Rhetorischen ist die Weltentsagung des Menschen, der Teil der Gesellschaft und des *mundus* ist, also stets aporetisch, ebenso wie Gesellschaft und *mundus* zwar unterschieden, nicht aber komplett voneinander gelöst werden können.

Die Verschränkung von Mensch und Welt manifestiert sich in der Vorstellung der alternden Welt, da mit den Motiven Altern, Krankheit und Verfall „der Ansatz zu einer personenhaften Vorstellung entwickelt wird.“³³ Kern sieht hierin einen „Fehlschluss von der eigenen Endlichkeit auf die der Welt, die Synchronisierung von Lebenszeit und Weltzeit“³⁴. So kann der gealterte Sprecher in Walthers ‚Alterston‘ (Bein, Ton 43 / L 66, 21) der personifizierten Welt drohen: *Lache uns eine wile noch, | dîn jamertac wil schiere komen | und nimet dir, daz dû uns hâst genomen* (Str. III, V. 9 ff.).

1.1. Frau Welt-Topos und Zeittopik

Über den Dualismus von Welt und Gott werden zwei Zeitqualitäten, die irdische, endliche und die jenseitige, ewige Zeit, einander entgegengestellt. Gemäß mittelalterlich-christlicher Vorstellung setzt der Tod die Grenze des weltlichen Lebens, der Gedanke an das Jenseits und das ewige Leben erfordert aber schon vor dem bzw. spätestens angesichts des Todes ein Umdenken und eine Loslösung aus den weltlichen Abhängigkeiten. Mehrere Lieder schildern diese Umbruchsituation und verwenden zur Vergegenwärtigung des Dualismus von Weltzeit

32 Siehe hierzu ausführlicher Kap. I.1.3. dieser Arbeit.

33 Ilgner 1975, S. 188.

34 M. Kern 2009, S. 312.

und Ewigkeit das Modell des zeitlichen Nacheinander sowie das Dreier-Modell von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die gegenwärtige Situation des Umdenkens und der Neubesinnung vollzieht sich im Rückblick auf die nun als sündig empfundene Vergangenheit und in der angstvollen Erwartung einer nicht absehbaren Zukunft. Zukunft zerfällt hier wiederum oftmals selbst in zwei Zeitqualitäten: die noch bevorstehende, nun der geistlichen Besinnung verpflichtete irdische Lebenszeit und das jenseitige Leben nach dem Tod.

Als Besonderheit der Weltklagen Walthers ist die enge Verflechtung des Frau Welt-Topos mit struktureller Zeittopik bzw. mit den konventionalisierten zeitbezogenen Topoi Zeitklage und *laudatio temporis acti* sowie mit dem Lebensalter- und Generationentopos hervorzuheben. Hierzu lassen sich vereinzelt Parallelen im Werk Neidharts finden (s. u.). **Walthers Lied *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen*** (Bein, Ton 70 / L 100,24) reflektiert den Moment, in dem „Walther“ der Frau Welt seinen endgültigen Entschluss zur Weltabsage mitteilt. In ihrem Versuch, ihn umzustimmen, zeigt Frau Welt ihm keine erstrebenswerten Perspektiven für die Zukunft auf, sondern erinnert ihn an die schöne Vergangenheit (*gedenke, waz ich dir êren bôt*, Str. II, V. 3; *gedenke an mangan liechten tac*, Str. IV, V. 3). „Walther“ geht jedoch aus Furcht, wieder in die Fänge der Frau Welt zu geraten (Str. IV, V. 7 f.), und aus Sorge um sein Seelenheil (Str. IV, V. 10) nicht darauf ein. Die Erinnerung an die Vergangenheit und damit an die positiven Seiten des Weltlebens ist nur noch als Wunschenken erlaubt (*daz tæet ich wunderlîchen gerne*, Str. IV, V. 6 – nämlich *an mangan liechten tac* zu denken). Die Imperative *gedenke* (s. o.) und *bedenke dich* (Str. II, V. 8) unterstützen noch einmal den Kontrast von Vergangenheit (Erinnerung) und Gegenwart (Entscheidung).

„Es herrscht also nicht nur Spannung in der horizontalen Ebene des dramatisch sich steigernden Dialogs, sondern ebenso in der vertikalen zwischen der zurückliegenden und der augenblicklichen Lebenssituation.“³⁵

„Walthers“ Entscheidung kann jedoch nur durch eine vollständige Loslösung von der Vergangenheit und selbst der Erinnerung daran getroffen und durchgehalten werden.

Auffällig ist der doppelte (dies- und jenseitige) Zukunftsbegriff: Frau Welt droht „Walther“ mit der Aussicht auf eine, im Vergleich zum gegenwärtigen Stand, unerfreuliche irdische Zukunft (*bedenke dich, dîn leben ist guot. | sô dû mir rehte widersageset, | sôn wirst dû niemer wol gemuot*, Str. II, V. 8 ff.); die Zukunft, i. S. einer eschatologischen Perspektive (zum Ausdruck gebracht in der geist-

35 Thiel 1956, S. 91 f.

lichen Metapher: *ich wil ze herberge varn*, Str. IV, V. 10)³⁶ erweist sich jedoch als eigentlicher Orientierungspunkt für das Handeln in und das Verhalten gegenüber der Welt und ist insofern bestimmend für „Walthers“ Entscheidung.

Die strukturellen Zeittopoi korrelieren in diesem Lied mit den topischen Attributen der Frau Welt. Der Moment der Entscheidung zur Weltabsage wird mit der Frau Welt-typischen Umkehrbewegung in Verbindung gebracht: Erst habe ihn der schöne Anblick der Welt von vorne angezogen (*Dô ich dich gesach reht under ougen*, | *dô was dîn schouwen wunderlich*, Str. III, V. 5 f.), dann jedoch die Wahrnehmung ihrer hässlichen Rückseite abgestoßen (*doch was der schanden else vil*, | *dô ich dîn hinden wart gewar*, | *daz ich dich iemer schelten wil*, Str. III, V. 8 ff.). Die zeitliche Abfolge ist unumkehrbar, es gelingt Frau Welt nicht, Walther erneut zur Betrachtung ihrer schönen Vorderseite, d. h. zur Erinnerung an die positiv erlebte Vergangenheit zu bewegen.³⁷ Ausgelöst durch den scheußlichen Anblick verliert die irdische Zeitqualität (als Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) jegliches Gewicht und wird durch die Aussicht auf die jenseitige Zeit ersetzt. Die an die Frau Welt-Figur geknüpfte Bildtopik ist demnach eng mit struktureller Zeittopik verflochten.

Von Interesse in diesem Zusammenhang ist auch das *wirt-gast*-Motiv, das den narrativen Rahmen des Lieds bildet.³⁸ Im Vergleich mit den ‚Lehensbitten‘ an Otto (Bein, Ton 12, Str. II / L 32,12) und Friedrich (Bein, Ton 11, Fassung nach A, Str. II / L 28,1) ist die *gast*-Rolle mit der des fahrenden Sängers identifizierbar, über den geistlichen Kontext des Lieds wird mit dem Motiv des Reisenden zudem die geistliche Vorstellung des menschlichen Lebens als Pilgerreise evoziert.³⁹ Während in den genannten Sprüchen die Rolle des *wirtes* die Wunschrolle Walthers ist, da sie Handlungsspielräume und eine Dauerhaftigkeit eröffnet, die der *gast*-Rolle des fahrenden Sängers versagt ist, wird im ‚Abschied von Frau Welt‘ die Rolle des Reisenden aufgewertet. Dabei ist

36 Zur Metapher der *herberge* siehe ausführlicher Fleet 1973, Hoffmann 1976, S. 366 f. u. Schumacher 2000, S. 182 ff.; Kellner erscheint die allegorische Deutung zwar naheliegender, aber „nicht zwingend“ (Kellner 2014, S. 207).

37 Zwar ließe sich hinsichtlich der Rollenverteilung des Lieds von einer „simultanen Präsenz divergenter Denkformen (wie Angedenken und Lossagung, Abkehr und Abschied)“ (M. Kern 2009, S. 121 f.) sprechen; bezogen auf die Perspektive des männlichen, den Autor repräsentierenden Sprechers aber herrscht ein klares, unumkehrbares Nacheinander. Die Abkehr vom Weltlichen wird auf dieser Ebene als endgültig inszeniert.

38 Vgl. Paddock 2008, S. 183 f.

39 Vgl. ebd., S. 184.

die Doppelkonstruktion von Interesse: Frau Welt soll dem *wirt*, hinter dem man den Teufel vermuten darf,⁴⁰ von Walther ausrichten, dass er seine Schuld abgetragen habe. Man kann daraus ein Abhängigkeitsverhältnis der Welt vom *wirt* ablesen,⁴¹ dem sie zuarbeitet, wenn sie Walther verführt. Dies entspricht der topischen Gleichsetzung von Welt und Teufel, wobei die Doppelkonstruktion bei Walther Parallelen zur patristischen Vorstellung der Welt als ‚Haus‘ des Teufels aufweist.⁴² Der Gegensatz von *herberge* und *wirt* verbildlicht den Dualismus von Gott und Teufel, wobei das *varn* antithetisch zum Verweilen steht. Die Dichotomie von Weltzeit und Ewigkeit wird in den Vorstellungen von *herberge*, Wirtshaus und Reise verräumlicht, wobei der Sprecher sich zwischen zwei ‚Stationen‘ befindet: der Sicherheit vorgaukelnden, aber nicht bietenden, weil letztlich temporären Station⁴³ ‚Welt‘ und „der jenseitigen, wahren ‚Herberge der Ewigkeit“⁴⁴. In Betracht zu ziehen wäre auch Schumachers Interpretation von *herberge* als Klostermetapher.⁴⁵

In **Walthers** Lied *Ein meister las* (Bein, Ton 96 / L 122,24) versucht der Sprecher, sich von seinem Hang zum Weltlichen loszusagen und zu einer bußfertigen Einstellung zu gelangen: *Mîn armez leben in sorgen lit, | der buoze wære michel zît.* (Str. II, V. 9 f.). Dies unterscheidet sich deutlich vom ‚Abschied von der Welt‘, wo der Entscheidungsprozess, wie gesagt, bereits abgeschlossen ist und selbst die Erinnerung an weltliche Freuden nur noch als Wunschdenken möglich erscheint. Bemerkenswerterweise trifft der Sprecher, trotz der in der letzten Strophe zweimal hervorgehobenen Zeitknappheit (Str. IV, V. 6 u. 13 f.), keine letztgültige Entscheidung. Kern, der diesem Lied in seiner Abhandlung zur Weltflucht eine Fußnote widmet, bringt dieses Phänomen auf den Punkt,

40 Vgl. Priebsch 1918, S. 466; Schumacher 2000, S. 172; Schumacher 2009, S. 105 f.; gegen diese Gleichsetzung argumentieren Kartschoke 2001, S. 157–160 u. Kellner 2014, S. 204 f.

41 In der Forschung wurde an die Rolle der Bediensteten eines professionellen Gastwirts bzw. der Ehefrau des *wirts* (Ehemann, Gastgeber, Hausherr) gedacht, siehe Brunner/Hahn/Müller/Spechtler 2009, S. 220; Schumacher 2009, S. 106; die von Priebsch 1918, S. 465 f. eingebrachte Deutung des *wirtes* als Ehemann wird von Kartschoke 2001, S. 151 f. wieder aufgegriffen.

42 *Domus diaboli hic mundus dicitur.* (Guibert von Novigento: *Moralium in Genesim Liber VII*, zitiert nach Thiel 1956, S. 19).

43 Vgl. Paddock 2008, S. 184.

44 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 645, vgl. Hoffmann 1976, S. 367.

45 Vgl. Schumacher 2000, S. 184.

wenn er von „den Formeln einer kaum zu vollziehenden Abkehr“⁴⁶ spricht, in denen sich die ‚unsichere‘ Negativität gegenüber der Welt äußere.

Dagegen ließe sich ggf. einwenden, dass die durch Willenskraft allein nicht zu vollziehende Abkehr von der Weltliebe zur Gottesliebe, vom weltlichen zum geistlichen Paradigma, auf der sprachlichen Ebene vollzogen wird. Das Wortpaar *gemeine* (Substantiv) und *gemeine* (Verb) (Str. IV, V. 3 u. 7) – eines von mehreren Homonymen in diesem Lied⁴⁷ – suggeriert, dass die göttliche Allgewalt auch auf den Sprecher einwirken wird: Christus sei gewaltig über die *gemeine* („Gemeinschaft“) und möge es daher dazu kommen lassen, dass der Sprecher ihn in rechter Weise *gemeine* („liebe“). Damit wird nicht nur das Entfachen der Gottesliebe im Sprecher als eine Art logische Konsequenz aus der Allgewalt Christi dargestellt – dies geht ja schon aus dem syntaktischen Kausalzusammenhang hervor. Darüber hinaus wird die nach Gott gebildete *gemeine* und eine erwartete subjektive Haltung, das *gemeinen* Christi, lautlich zur Deckung gebracht. Die in der ersten Strophe beklagte *similitudo* des Sprechers zur Welt wäre damit aufgehoben und ersetzt durch eine *similitudo* zu Christi. Hinzu kommt, dass die Formulierung *der welte gemeine* (Str. IV, V. 3) grammatisch doppeldeutig ist, denn *gemeine* kann nicht nur Substantiv mit pränominalen Genitivattribut *der welte* sein, sondern auch Adjektivattribut zu der dann im Dativ stehenden *welte*. Neben der Bedeutung ‚Menschheit‘ – *welte* wäre hier dann mehr oder weniger synonym zu dem Substantiv *gemeine* – käme auch ‚Schöpfung‘ infrage. In jedem Fall wird allein über das Wort der Weltbegriff der vorherigen Strophen, wo *welt* mit *mundus* gleichzusetzen war, aufgegriffen und neu kontextualisiert. Durch die Verbindung mit dem Schöpfungsgedanken wird der ursprüngliche, paradiesische Zustand, der Zustand vor der Erkenntnis, zwar nicht wiederhergestellt, aber zumindest evoziert.

Die Welt wird in *Ein meister las* nicht personifiziert, dennoch sind topische Attribute der Frau Welt in eigenwillig modifizierter Form in diesem Lied verarbeitet (s. u.). Auch hier lassen sich die Zeitebenen (sündige) Vergangenheit, (vom Gedanken der Umkehr bestimmte) Gegenwart und die Aussicht auf eine jenseitige, vom Dualismus von Gott und Teufel bestimmte Zukunft wiederfinden (*und mêrte ie dem tievel sînen schal. [...] nû ringe und senfte ouch Jêsus mînen val. [...] Heiliger Crist, [...] mache mich reine, | ê mîn <unreine> | sêle versinke in daz verlorne tal*, Str. III, V. 11.14 u. Str. IV, V. 1 u. 12 ff.). Bestimmend für die Verflechtung mit dem bildhaften Frau Welt-Topos ist hier jedoch der *vanitas*-Topos (Str. I), also nicht die Kontrastierung verschiedener Zeiten, sondern der an der

46 M. Kern 2009, S. 103, Anm. 9.

47 Vgl. Turco 2015, S. 176.

Welt wie am eigenen, alternden Körper beobachtbare Prozess einer graduellen Verschlechterung (s. u.). In Hinsicht auf den *vanitas*-Topos ist in der zweiten Strophe das Schlüsselwort *wandelbære* zu erwähnen.⁴⁸

Auch in Walthers ‚Alterston‘ *Ir reiniu wip, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21)⁴⁹ liegt eine Verschränkung des Frau Welt-Topos mit struktureller Zeittopik vor. Wie Schweikle beobachtet, erfolgt „die Abrechnung mit dem *mundus* „zurück- und vorausblickend“⁵⁰; überhaupt arbeitet das ganze Lied mit wechselnden zeitlichen Perspektivierungen (gegenwarts-, vergangenheits-, zukunftsbezogen, dieseits-, jenseitsbezogen).⁵¹ Auffällig ist die Projektion der Erfahrung von Alter und Todesnähe auf die apostrophierte und personifizierte Welt (Str. III). Die Erfahrung des ausbleibenden Lohns wird in den Unannehmlichkeiten des Alters erfasst: Die Welt treibe mit dem gealterten Sänger ihr *gumpelspil* (Str. III, V. 7): *Lache uns eine wile noch, | din jâmertac wil schiere komen | und nimet dir, daz dû uns hâst genomen, | und brennet dich darumbe iedoch* (Str. III, V. 9–12).⁵² Walthers aus den ‚Lehensbitten‘ an Otto und Friedrich (s. o.) bekannte rhetorische Technik, einen ungleich stärkeren Gegner durch das Postulat einer analogischen Entsprechung ihrer beider Schicksale unter Druck zu setzen, funktioniert in diesem Fall durch die Anwendung von Lebensaltertopik und Heilsgeschichte auf die Welt.⁵³ Spezifisch für Walthers Strophe ist nicht nur die Konsequenz, der sündigen Welt eine Zukunft im Höllenfeuer anzudrohen, sondern auch, auf die Verschränkung der Zeitebenen bezogen, die Denkfigur der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Der Welt stehe erst noch bevor, was Walther schon jetzt zu spüren bekomme; durch die Antizipation einer anderen, jenseitigen Zeitqualität, die für alle mit gleichem Maß misst und in die alle Weltzeit mündet, kann er seine momentane Unterlegenheit (bedingt durch die Unterworfenheit unter das weltliche Gesetz der Vergänglichkeit) kompensieren und in ein Überlegenheitsgefühl transformieren.

48 Siehe hierzu den Exkurs am Ende dieses Unterkapitels.

49 Die zugrunde gelegte Edition Beins folgt der Strophenfolge der B/C-Fassung.

50 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 769.

51 Vgl. ebd.

52 Ähnlich argumentiert der Sprecher in Neidharts Lied *Niemand soll sein trawren tragen lenger* (c 45 / z 36), siehe hierzu Kap. III.1.2 u. III.1.3 dieser Arbeit.

53 Ähnlich heißt es später in Sprüchen Friedrichs von Sonnenburg über die Welt: *si lidet alter unde vrost* (Masser, Nr. 9, V. 3); *vro werlt, ich muoz an iu verzagen, | ir smelzet sam der sne* (Masser, Nr. 22, V. 7 f.); auch die Analogie zwischen der Versündigung des Menschen und der Welt findet sich bei Friedrich von Sonnenburg: *diu werlt ist anders niht wan menschen unde menschen kint; | Swa menschen kinder sündent, da beget diu werlt vil sünden arc* (Masser, Nr. 10, V. 10 f.).

Bedeutsam für die Verschaltung von Zeittopik und dem Frau Welt-Topos ist Jan-Dirk Müllers Interpretation der Schlusstrophen der B/C-Fassung: Er sieht in der Metapher *niht visch unz an den grât* (Str. IV, V. 12)

„eine klare Anspielung auf die Frau-Welt-Thematik in [Str.] III. Der trügerische Charakter der Welt wird meist in einer Metaphorik des Vorne und Hinten oder des Außen und Innen ausgelegt: Was schön scheint, ist in Wirklichkeit abscheuerregend. Auf diese klare Struktur spielt das Bild zwar an, doch wandelt es sie ab. Es besagt nur, daß, was *visch* scheint, nicht bis zum Kern *visch* ist. Die der Frau-Welt-Metaphorik inhärente Opposition wird damit aber abgeschwächt. Nimmt man die folgende Strophe als Explikation des Bildes, dann wird der Gegensatz zeitlich interpretiert: Was einstmal war, ist dies nicht bis zuletzt. Vergänglichkeit ist Signum der gefallenen Kreatur.“⁵⁴

Auch in **Walthers** Lied *Die hêrren jehent, wan sul den frowen* (Bein, Ton 22 / L 44,35) kann man eine Verzeitlichung (früher/heute) der topischen Opposition vorne/hinten (Frau Welt) beobachten: Dass die Frauen Schuld (Verursachertopos) am schlechten Zustand der Welt trügen (wobei nicht Welt als *mundus*, sondern als höfische Gesellschaft gemeint ist), wird folgendermaßen begründet: *si sehent niht frælich ûf als ê, | si wellent alze nider schowen* (Str. I, V. 3 f.). Der Wegfall einstmal vorhandener Tugenden wird als Wechsel der Blickrichtung der *vrouwen* (früher nach oben, jetzt nach unten) dargestellt; hierin ist eine Analogie zur Drehbewegung der Frau Welt zu sehen, die von der horizontalen auf die vertikale Ebene verschoben wird. Diese sehr spezifische Ausgestaltung ist eine Variation der häufiger zu beobachtenden Kombination von Weltklage, *laudatio temporis acti* und Zeitklage, die sich z. B. auch in **Walthers** Spruch *Sô wê dir, Welt, wie übel dû stêst!* (Bein, Ton 10, Str. III / L 21,10) findet (siehe spezifische Ausformungen dieser Toposkombination bei Walther unten). In **Neidharts** Lied *Si klagent, daz der winder* (WL 28)⁵⁵, speziell in den Fassungen C und c (die kürzere R-Fassung kann geschlossen als Frau Welt-Lied im Sinne einer Schelte des *mundus* verstanden werden), wird die Welt in der dritten Strophe mit der höfischen Gesellschaft identifiziert und kritisiert, dass ihr (allegorischer) Hofstaat nun aus Lastern und nicht mehr, wie vormalis, aus *triuwe, kiusche* und *guot gelæze* (C) bzw. *triuwe, zuht* und *êre* (c) bestehe.⁵⁶

54 J.-D. Müller 1995, S. 12.

55 SNE I: R 13 / C Str. 11–19 / c 88; handschriftliche Überlieferung: R (fünfstr.), C (neunstr.), c (neunstr.).

56 Auch die Perspektive des Sprechers, der sich als Zeuge des gesellschaftlichen Werteverlustes ausgibt (*des ich noch gedenke wol al da her von kinde*, C, Str. 13 [III], V. 5 vgl. c 88, Str. IV, V. 5), spricht für Gesellschaftskritik/Zeitklage und nicht Weltklage im eigentlichen Sinne.

In Neidharts Lied *Nun frâwent eûch, ir frehen kinder* (SNE II: z 38) dient eine topische Weltklage (*der welt laff, den wais ich wol. | gancz alles untrew ist si vol, | die welt jecz gat | der schanden pfat | gemainklich alle frist*, z 38, Str. VI, V. 8–12), zur Einleitung einer von Frau Ehre vorgetragenen Zeitkritik.⁵⁷ In Neidharts Lied *Sumers und des winders beider vientschaft* (WL 34)⁵⁸, das wie WL 28 zur Gruppe der sog. *Werltsüeze*-Lieder gerechnet wird, wechselt der Sprecher vom Toposkomplex aus Minneklage, Dienstaufkündigung, Frauenkritik und Weltschelte zu Zeitklage und *laudatio temporis acti* (in R/d ist noch eine Altersklage zwischengeschaltet); das Vergangenheitslob ist durch eine Spiegelraub-Reminiszenz und den damit einhergehenden Verursachertopos spezifisch gestaltet.⁵⁹

In ausgeprägter Form findet sich die genannte Toposkombination in Walthers Lied *Bî den liuten nieman hât* (Bein, Ton 89 / L 116,33), das das Frau Welt-typische Moment der Täuschung aufgreift, das hier aber nicht Attribut der Frau Welt⁶⁰, sondern des Sprechers ist: *Alsô hân ich dicke mich betrogen | und durch die werlt menige fröide erlogen; | daz liegen was aber lobelich* (Str. I, V. 5 ff.).⁶¹ Täuschung erscheint hier vor allem als Akt der Selbsttäuschung und des Selbsttrostes (*und træste selben mich*, Str. I, V. 4). Anlass ist die *sende nôt* (Str. I, V. 3); d. h. die Selbsttäuschung dient als Substitut für das Ersehnte, dessen Mangel Kummer verursacht. Der Sprecher klagt vor der *werlt* (Gesellschaft) über diesen Selbstbetrug sowie das Vortäuschen von *vröide*, die er gar nicht empfinde (Str. I, V. 4, Str. III, V. 1 ff.), und entlarvt, indem er die *werlt* als

57 Frau Ehre ist aufgrund allgemeiner Geringschätzung aus dem Land geflohen, ihre Schilderung des Weltenlaufs entspricht einem umfassenden, alle Bereiche (Unrecht statt Recht, Geldfälschung und -entwertung, allgemeine Billigung von Hoffart, Meineid, Krieg, Geiz, Wucher, Geringschätzung alter Werte wie Gerechtigkeit, Demut, Geduld usw.) betreffenden Sitten- und Werteverfall. Einen ähnlichen Inhalt hat Oswalds Lied *Mich fragt ein ritter* (Kl 112).

58 SNE I: R 40 / d 7 / c 91; handschriftliche Überlieferung: R (neunstr.), c (dreizehnstr.), d (zehnstr.).

59 Siehe hierzu ausführlicher im Kap. III.1.2.4.

60 Zur Interpretierbarkeit der *werlte* als Frau Welt siehe Bauschke 2004, S. 193 f. u. 204.

61 Dies korrespondiert einer vielfältig im Minnesang zum Ausdruck gebrachten Haltung des Sängers, nach außen *vröide* zu zeigen und damit sein oft an Verzweiflung grenzendes Leid zu kaschieren, siehe etwa Walthers Lied *Weder ist ez übel oder guot* (Bein, Ton 94 / L 120,25), Str. I oder Reinmars Lied *Dem gelich entuon ich niht* (MFMT XLIII / MF 191,34), Str. I; zum performativen Widerspruch, dass über dieses Verbergen der Gefühle vor einem Publikum gesprochen wird, siehe J.-D. Müller 1999.

Adressatin und Ursache seiner ‚Lügen‘ darstellt,⁶² zugleich sich selbst als Frau Welt-ähnliche Figur. Zeitklagetypisch ist mit *werlt* in erster Linie die höfische Gesellschaft gemeint, gleichwohl schwingt in modifizierter Form der *contemptus mundi* mit, etwa in den Versen: *Leider ich muoz mich entwenen | maniger wunne, der min ouge an sach* (Str. II, V. 1 f.)⁶³. Diese suggerieren eine aus geistlichen Motiven resultierende Haltung der Weltabkehr,⁶⁴ werden dann aber in eine Zeit- und Gesellschaftsklage gewendet: *war nâch sol sich einer senen, | der nit gloubet, waz hie vor geschach? | Der weiz lützel, waz daz daz sî, gemeit* (Str. II, V. 3 f.). Laut Bauschke steht „das gesamte Lied unter dem Vorzeichen einer Zeiten- und Weltenschelte“⁶⁵, welche an einen Altersdiskurs gekoppelt sei:⁶⁶ Mit *einer* [...] | *der nit gloubet, waz hie vor geschach* würde dann die Haltung eines unerfahrenen, also jüngeren Menschen zum Ausdruck gebracht, von der sich der Sprecher abgrenzt, woraus für ihn die Rollenfiktion des Älteren, Erfahreneren ableitbar wäre.

In den beiden handschriftlichen Fassungen sind die Verse folgendermaßen überliefert:

war nach sol ich einer senen · der nit glöbet was hie vor geschach · der weis lúzel was das si gemeint (C 410 [427]);

war nach sol sich einer sene · der niht gelaubet waz hie vor geschach · der weiz lützel waz daz si gemeint (E 94).⁶⁷

-
- 62 Vgl. ähnlich in dem singular in h überlieferten geistlichen Lied *Got herre, <verre> mane ich dich* (Bein, Anhang 3, Ton 24 / L 174,1), in dem der Sprecher in einem gebetsartigen Sündenbekenntnis seine Schlechtigkeit vor Gott eingesteht: *Sô bedenket wol din güete, | daz mich hât betrogen | der werlte süeze. ir valschen ræte | hân becrenket min gemüete; | dicke ich hân gelogen.* (Str. II, V. 7–11).
- 63 Neben der nahe liegenden Parallele zum *entwonen* im ‚Abschied von Frau Welt‘ (s. o.), auf die Bauschke (2004, S. 194) aufmerksam macht, ist auch an die Assonanz *wenen/wænen* zu denken. Würde man *entwenen* dann (im Sinne einer Wortneuschöpfung) als *ent-wænen* interpretieren, ergäbe sich die Bedeutung ‚vom Wahn, von der Illusion befreien‘. Hierin könnte man dann eine Parallele zum *tumbe[n] wân zer werlte*, den der Sprecher aufgeben muss und will, in *Ein meister las* (s. o.) erkennen.
- 64 Diese korrespondiert mit der topischen Weltklage in Str. IV.
- 65 Ebd., S. 193.
- 66 Vgl. ebd., S. 204; siehe auch ihre kritische Auseinandersetzung mit dem – u. a. von Mohr (1971) angenommenen – Konnex von Altersdiskurs und Altersdichtung/-stil, vgl. ebd., S. 204 ff.
- 67 C, Bl. 143v u. E, Bl. 173v; Transkription auf Basis der Faksimiles in Walther von der Vogelweide 1977, o. S. u. S. 216.

Das in beiden Handschriften überlieferte *gemeint* wird von Bein (wie auch von Schweikle) durch *gemeit* konjiziert, was aufgrund des Reims (*gemeit* – *arbeit*, V. 5 f.) und auch inhaltlich sinnvoll erscheint. Dem in den Handschriften überlieferten *gemeint* ließe sich eventuell Sinn abgewinnen, wenn man es mit ‚mitgeteilt‘ (von *gemeinen*)⁶⁸ übersetzen und für *lützel waz* die Bedeutung ‚kaum etwas‘, ‚nichts‘⁶⁹ annehmen würde. Die Übersetzung von Vers 4 könnte dann lauten: ‚Der weiß kaum etwas, das sei mitgeteilt.‘ Es ginge in dem Vers dann im Wesentlichen darum, die Glaubwürdigkeit des welterfahreneren Sprechers zu betonen. Die inhaltliche Anbindung an die folgenden Verse wäre mit dieser Lesart aber nicht gegeben.

Aufschlussreicher für die Interpretation erscheint die nur in C überlieferte Textvariante *ich einer*: Laut Bein ist diese C-Lesart „grammatikalisch nicht zu erklären (möglich wäre *ich eine*)“⁷⁰. Dem ist hinsichtlich der Bedeutung ‚einzig, allein‘⁷¹ zuzustimmen, möglich wäre m. E. jedoch eine Übersetzung von *einer* mit ‚einer‘⁷²: ‚Was soll ich einer ersehnen, der nicht (mehr) glaubt, was ehemals geschehen ist.‘ oder: ‚Was soll ich (als) einer, der nicht (mehr) glaubt, was geschehen ist, ersehnen.‘ Der Sprecher würde dann nicht über andere, jüngere Leute sprechen, die keine bessere Vergangenheit erlebt haben, sondern über sich selbst aussagen, dass er nicht oder nicht mehr in der Lage ist, an das Vergangene zu glauben.

Eine solche Interpretation ist nicht zwingend von der C-Lesart abhängig, sondern kann auch auf die E-Lesart *sich einer* übertragen werden; das Ich würde sich in diesem Fall hinter der Instanz des *eine[n]* i. S. von ‚irgendeinen‘ verbergen. Damit wäre die Altersrolle zwar nicht obsolet, aber fakultativ; entscheidender ist die gesellschafts- und minnebezogene Resignation, die sich bei dem Sprecher eingestellt hat. Eine solche Deutung ließe sich mit Blick auf die Strophen III und V erhärten: In der dritten Strophe bekundet der Sprecher, dass *höher fröide* (Str. III, V. 3) als die nur vorgetäuschte ihm nur unter folgender Bedingung wieder zuteil werden könne: *Werdent tiusche liute wider guot, | und træstet sî mich, diu mir leide tuot, | sô wirde ich aber wider vrô* (Str. III, V. 5 ff.). Die Restauration gesell-

68 Vgl. Lexer, S. 60.

69 In BMZ belegt ist die Wendungen *lützel iht* (‚nichts‘), vgl. BMZ, Bd 1, S. 1061.

70 Beins Textkritischer Kommentar in Walther von der Vogelweide 2013, S. 668.

71 „Bedeutet es ‚allein, einzig‘, so flektiert *ein* nur schwach“ (Mettke 2000, S. 162, § 100, vgl. ebd., S. 170, § 113b).

72 Siehe BMZ, Bd. 1, S. 416; bei Walther findet sich folgende Referenzstelle im Lied *Ich bin als unschedelichen frô* (Bein, Ton 18, Fassung nach C / L 41,13), Str. V, V. 1 f.: *Ich bin einer, der nie halben tac | mit ganzen fröiden hât vertriben*.

schaftlicher Werte und die Erhörung durch die umworbene Dame (*sie*) werden kombiniert und so die Rolle des Minnenden und des Gesellschaftskritikers zusammengeführt. In der fünften Strophe zeigt sich der Sprecher hinsichtlich der Gültigkeit des traditionellen Werbeverhaltens unsicher:

*wirbe aber ich, sô man ê pflac, | daz schadet mir lihte, sus enweiz ich wie. | Doch verwæne
ich mich der fuoge dâ, | daz der ungefüegen werben anderswâ | genæmer si danne wider
sie* (Str. V, V. 3–7).

Dies korrespondiert mit der Haltung des ‚Ungläubigen‘ in der zweiten Strophe: Das Ich kann an das, was früher geschehen ist, nicht (mehr) glauben, weil das, was früher gegolten hat, nicht mehr gilt; mit dem Verlust an Gültigkeit wäre auch der Erinnerungswert selbst anzuzweifeln. Die Toposkombination von Zeitklage und *laudatio temporis acti* wird in der fünften Strophe mit persuasiver Wirkungsabsicht in der Funktion einer *captatio benevolentiae* formuliert, wobei die nur mit dem Personalpronomen *sie* bezeichnete Adressatin mit der *werlt* (Str. I, V. 6), zu identifizieren ist. Insgesamt erscheinen Minnemotiv und -terminologie „im Gesamtkontext eher als Einkleidung einer Gesellschaftsklage über die Diskrepanz zwischen früheren und gegenwärtigen Verhältnissen“⁷³.

1.1.1. Exkurs *wandel/wandelbære*

Ein zentraler Terminus, der sich in Walthers und Neidharts Liedern im Zusammenhang des Frau Welt-Topos bzw. der Frau Welt-ähnlichen *vrouwe* verschiedentlich findet, ist *wandelbære* und in Entsprechung dazu das Substantiv *wandel*. Es handelt sich dabei um eine der topischen Attributierungen der Frau Welt, die aber auch auf andere Instanzen applizierbar ist. In diesem Wort überlagert sich zeitliche mit moralischer Semantik, wobei die negative moralische Bedeutung wohl aus der Grundbedeutung ‚veränderlich‘ resultiert: Für eine traditionsgebundene Gesellschaft bedeutet Wandel eher Veränderung zum Schlechten als zum Guten hin. Interessanter für die im Folgenden genannten Lieder ist jedoch, dass die Bedeutung ‚tadelnswert, fehlerhaft‘ einen Zustand bezeichnet, die Bedeutung ‚veränderlich‘ hingegen einen Prozess. Der Begriff vereint also zwei verschiedene Aspekte der Zeit und erzeugt damit automatisch eine Polyvalenz. Hinzu kommt die (negativ konnotierte) Bedeutung ‚wankelmütig‘, die Bezeichnung einer Charakterschwäche, deren Träger sich im Zustand einer nicht linear-progressiven, sondern einer zwischen verschiedenen Richtungen hin- und herschwankenden Veränderlichkeit befindet.

73 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 755.

In **Walthers** Lied *Ein meister las* (Bein, Ton 96 / L 122,24) tadelt der Sprecher seine törichte Hoffnung (*tumber wân*) auf die Welt als *wandelbære* (Str. II, V. 1 ff.). Vorherrschend ist hier sicherlich die moralische Bedeutung ‚tadelnswert, schlecht‘, wie an der Begründung *wand er bæsez ende gît* (Str. II, V. 4) deutlich wird. Bezogen auf den Gesamtkontext des Liedes ergibt jedoch auch die Bedeutung ‚veränderlich‘ Sinn, da der Sprecher ja um die Ablösung von der Welt ringt und sich somit in einem inneren Wandlungsprozess befindet.

In *Die zwivelære sprechent, ez si allez tôt* (Bein, Ton 34 / L 58,21)⁷⁴ erkennt der Sprecher, dass seine *vrouwe wandelbære* ist:

Ich wände, daz si wære missewende frî, | nû sagent sie mir ein ander mære. | si [= die zwivelære] jehent, daz niht lebendiges âne wandel sî, | sô ist ouch mîn frowe wandelbære.
(Str. II, V. 1–4)

Wandelbære kann hier gleichzeitig zum Ausdruck bringen, dass die *vrouwe* 1. ‚tadelnswert‘ (negativer Zustand), 2. ‚veränderlich‘ (also sich im Laufe der Zeit verändernd), 3. ‚wankelmütig‘ (nicht an einen bestimmten Orientierungspunkt gebunden) ist. Das Präteritum *wände* signalisiert, dass der Sprecher sich von dieser Einschätzung bereits distanziert hat.⁷⁵ Die Aussage ist bemerkenswerterweise in einen verkürzten Syllogismus eingebunden: Nichts Lebendiges ist *âne wandel*; die *vrouwe* ist lebendig; demnach ist sie *wandelbære*. An diese logische Einleitung schließt sich die präzise Bestimmung ihres *wandels* an, welcher darin bestehe, nicht zwischen Freund und Feind unterscheiden zu können: *Ich kan aber niht erkennen, waz ir missestê, | wan ein vil kleine: | si schadet ir vienden niht, und tuot ir friunden wê* (Str. II, V. 5 ff.). Dieser vermeintlich kleine Makel ist ein Verstoß gegen den abendländischen Konsens, gegen eine der zentralen, allgemein anerkannten Grundannahmen: Dass man seine Freunde gut, seine Feinde schlecht behandeln soll, gehört immerhin zu den in der aristotelischen *Topik* wiederholt als Beispiel angeführten anerkannten Meinungen (*endoxa*).⁷⁶ Das, was vom Sprecher als kleiner Makel dargestellt wird, ist also nach anerkannter Meinung eine Ungeheuerlichkeit. Die bereits in den Anfangsversen der Strophe vorgenommene Entgegensetzung der

74 Handschriftliche Überlieferung: A (vierstr.), B (vierstr.), C (sechsstr.), E (fünfstr.), F (einstr.); Beins Edition folgt der C-Fassung.

75 Vgl. Aussage des Ich in Morungens Lied *Ich waene, nieman lebe, der mînen kumber weine* (MFMT XXII / MF 138,17): *Ich waene, si ist ein Vênus hère, die ich dâ minne, | wan si kan sô vil* (Str. III, V. 1 f.). Auch in diesem Lied kommt es, nach immer weiteren Überhöhungen der Geliebten, zu einer gewissen Distanzierung des Sprechers: *Wê, waz rede ich? jâ ist mîn geloube boese | und ist wider got.* (MF 139,11 f.), jedoch nicht aus einer so ernüchterten Betrachtung heraus wie in Walthers Lied.

76 Vgl. Aristoteles: *Topik*, I, 10 [104a] u. II, 7 [112b-113a].

persönlichen, freundlich voreingenommenen, aber eben auch naiven Sprecherperspektive mit der an einem allgemeinen Wahrheitsanspruch orientierten Haltung der *zwivelære* wird in der ganzen Strophe durchgehalten. Die Ebene des allgemein Anerkannten und damit als wahr zu Erachtenden wird zunächst durch die Form des Syllogismus markiert, dann durch das ‚Zitat‘ eines aristotelischen Beispielsatzes. Walther verbindet also dialektisch-enthymematische Argumentation und höfisch angemessenes Sprechen über die *vrouwe*. Eine weitere Spezifizierung erfährt der *wandel* der *vrouwe* durch die Selbstdarstellung des Sprechers in der dritten Strophe (L 59,10)⁷⁷. Mit dem Satz *ich bin niht niuwe* (Str. III, V. 8) inszeniert er sich als Kontrastfigur zur *wandelbæren vrouwe*. Er beklagt, dass sein Festhalten an den alten Tugenden der *schame unde triuwe* (Str. III, V. 6) ihm heutzutage nur schaden würde, und formuliert dabei in äußerster Knappheit eine Zeitklage mit *laudatio temporis acti*. Von dieser Strophe aus betrachtet, stünde der Begriff *wandelbære* für die bereits erfolgte Veränderung der Gesellschaft zum Schlechten hin. Gesellschaftlicher Werteverlust wird, wie auch in anderen Liedern, insofern an die Figur der höfischen Damen gebunden, da diese als zentrale Urteils- und Vorbildinstanzen gelten, die insbesondere das Minneverhalten der Ritter steuern können.

Auffällig ist die Entgegensetzung von objektivierenden, auf Allgemeingültigkeit zielenden Aussagen mit solchen, die die subjektive Wahrnehmung des Sprechers wiedergeben. Er hatte die *vrouwe* für *misewende frî* gehalten, also angenommen, dass sie nicht vom Besseren zum Schlechteren abweichen könne. Die subjektive Ebene wird durch die Formulierung *ich wân*de herausgestellt. Dieses Wort ist ebenso wie der *wân* in *Ein meister las* (s. o.) eine Assonanz zu *wandel* und *wandelbære*. *Wân* bezeichnet die „ungewisse, nicht völlig begründete ansicht oder meinung, das bloss vermuten, glauben, erwarten, hoffen“⁷⁸, *wænen* analog dazu „meinen, glauben, vermuten, ahnen, erwarten hoffen“. Die Einführung der Begriffe in beiden Liedern legt nahe, *wân* und *wænen* als semantische Verknüpfungen zu *wandel* und *wandelbære* zu sehen. Für *wandel* und *wandelbære* werden damit die ohnedies konnotierten Bedeutungen des Ungewissen und Unsicheren verstärkt. Gleichzeitig wird aber jeweils auch die Ebene subjektiver Wahrnehmung als veränderlich und unbeständig charakterisiert: In *Die zwivelære sprechent, ez si allez tôt* wird die Idealisierung der *vrouwe* durch den Sprecher als bloße Vermutung entlarvt, die logischem Denken und nüchterner Betrachtung nicht standhält. In *Ein meister las* (s. o.) wird die *vanitas*-Vorstellung direkt auf

77 Die Strophe folgt, außer in C, in keiner Fassung direkt auf die eben besprochene Strophe.

78 Lexer, S. 307.

den *wân* projiziert: *Ein tumber wân, | den ich zer welte hân, | der ist wandelbære* (Str. II, V. 1 ff.). Bis in sein Denken hinein erscheint der Mensch als Welt-ähnlich. Der Sprecher entwirft sich damit, vergleichbar zu *Bî den liuten nieman hât* (s. o.), als Figuration der Frau Welt; gleichzeitig ist das *wandelbære* hier jedoch auch Movens zur Ablösung von der Welt und zur geistlichen Umkehr.

In **Walthers** Lied *Die hêrren jehent, wan sul den frowen* (Bein, Ton 22 / L 44,35)⁷⁹ wird der Begriff *wandelbære* auf das höfische Publikum bezogen. Nach einer Schelte seiner *vrouwe* (*si tumbet, obe si niht entobt*, Str. II, V. 3) formuliert der Sprecher eine (partielle) Publikumsschelte: *getorst ich vor den wandelbæren, | ich lobte die ze lobenne wæren* (Str. II, V. 5 f.). Wohl dieselbe Personengruppe bezeichnet er einige Verse später als die *bæsen* (C/B) bzw. *lösen* (A) (Str. II, V. 9). Dies spricht für eine eindeutige Eingrenzbarkeit des Begriffs *wandelbære* auf die moralisch negative Bedeutung; es handelt sich also an dieser Stelle nicht um einen Zeittopos. Mit dem Schlüsselbegriff *wandelbære* wird die *vrouwen*-Schelte ausgedehnt auf alle tadelnswerten Damen im Publikum, was bedeutet, dass die Frau Welt-Ähnlichkeit hier von einer Einzelperson auf eine Gruppe übertragen wird. Wiederum kommt der Aspekt der Urteilsfähigkeit ins Spiel, wobei es hier der Sprecher ist, der sich als beurteilende Instanz behaupten muss.

In **Neidharts** Lied *Si klagent, daz der winder* (WL 28)⁸⁰ findet sich der Begriff *wandelbære* in einer nur in der C-Fassung überlieferten Strophe. Der Satz *Min frowe ist wandelbere* (C, Str. 14 [IV], V. 1) ist als These gesetzt, die in der übrigen Strophe ausgeführt wird. In Hinsicht auf die Zeittopik erscheint relevant, dass die Strophe auf eine Zeitklage folgt, in der der Sprecher den Verlust der alten Werte am Hof der *vrouwe* beklagt. Diese Strophe wird durch eine ähnliche Setzung eingeleitet wie die *wandelbære*-Strophe: *Nu hat <si> sich verkeret* (C, Str. 13 [III], V. 1). Der Begriff *wandelbære* wird ansonsten moralisch definiert: als Abgeneigtheit gegen Gott und alles Gute und gegen denjenigen, der sich an solchen höheren Werten orientiert. Beklagt wird in diesem Fall nicht explizit die fehlende Urteilsfähigkeit der *vrouwe*, sondern dass sie andere (ihre Diener) mit Hass verfolgt, wenn diese nach dem Besten streben: *swer die besten minnet, dem ist si nidig und gehas, | swer sich ze gote nehet, | er si eigen oder vri, der wirt von ir gesmehet* (C, Str. 14 [IV], V. 3 ff.). Abschließend legt der Sprecher dem Publikum die (rhetorische) Frage vor: *nu seht, ob ich ze frowen wol an ir behalten si* (C, Str. 14 [IV], V. 10), ruft demnach das Publikum als eine Art Schiedsinstanz an.

79 Handschriftliche Überlieferung: A (dreistr.), B (dreistr.), C (vierstr.), Bein ediert nach C; Textvarianz im folgenden nach Beins Lesartenapparat zitiert.

80 SNE I: R 13 / C Str. 11–19 / c 88.

Die rhetorische Frage *Ist daz niht ein wandel an der vrowen min* (R 40, Str. III, V. 1, vgl. c/d) in **Neidharts Lied *Sumers und des winders beider vientschaft*** (WL 34)⁸¹ eröffnet – zunächst unspezifisch – die Vorstellung einer Veränderung zum Negativen hin, denn *wandel* meint gleichermaßen Veränderung wie Charakterschwäche. Der folgende Vers spezifiziert dies mit dem typischen Frau Welt-Attribut des *kranken lōns*, der auf der Ebene der Frau Welt-Figur als Konstante aufzufassen ist. Die in *wandel* jedoch zweifelsohne mitschwingende Vorstellung der Veränderung würde hingegen der subjektiv gehegten und nun enttäuschten Erwartungshaltung des Sprechers entsprechen, der sich für seine treuen Dienste schlecht entlohnt sieht. Der Begriff *wandel* charakterisiert in diesem Fall also sowohl die moralische Verfasstheit der *vrouwe* als auch die Sprecherperspektive und bezeichnet im ersten Fall einen Zustand, im zweiten Fall die subjektive Erfahrung einer Veränderung zum Negativen bzw. das Ausbleiben der erhofften positiven Wendung.

1.2. Welt und Minne

Auf den engen Konnex, der zwischen den Allegorien der Frau Welt und der Frau Minne, zwischen der Frau Welt-Gestalt und der Figur der konkreten Minneherrin sowie zwischen den Gattungen der Welt- und Minneklage besteht, ist verschiedentlich hingewiesen worden. Neben Liedern, in denen die Frau Welt-Figur einigermaßen klar umrissen ist,⁸² stehen solche, in denen die Figur changiert und es zur Überlagerung von Frau Welt, Frau Minne und konkreter Minneherrin kommt.⁸³ Neben dieser figurlichen Unschärfe liegt häufig eine Überlagerung

81 SNE I: R 40 / d 7 / c 91.

82 Walther: *Frô Welt, ir sult dem wirtu sagen* (Bein, Ton 70 / L 100,24), *Ir reiniu wîp, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21); Oswald: *Ich spûr ain tier* (Kl 6), *Wie vil ich sing und tichte* (Kl 23); siehe auch Walthers Sprüche *Sô wê dir, Welt, wie ûbel dû stêst!* (Bein, Ton 10, Str. III / L 21,10), *Tumbiu Werlt, ziuch dinen zoum, wart umbe, sich!* (Bein, Ton 12b / L 37,24).

83 Walther: *Wie sol man gewarten dir* (Bein, Ton 35 / L 59,37), *Minne diu hât einen site* (C) bzw. *Ich hân ir gedienet* (E) (Bein, Ton 33 / L 181,1), *Mîn frowe ist ein ungenædic wîp* (Bein, Ton 29 / L 52,23), *Die zwîvelære sprechent, ez si allez tôt* (Bein, Ton 34 / L 58,21), *Ich hân ir sô wol gesprochen* (Bein, Ton 17 / L 40,19), *Die hêrren jehent, wan sul den frouwen* (Bein, Ton 22 / L 44,35); Neidhart: *Sumers und des winders beider vientschaft* (WL 34 / L 54), *Si klagent, daz der winder* (WL 28 / L 55), *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* (WL 30 / L 56), *Niemant soll sein trawren tragen lenger* (SNE II: c 45 / z 36), *Seit die lieben summertage* (SNE II: c 89); Oswald: *Ain anefangk* (Kl 1), *Wenn ich betracht* (Kl 3), *O snôde werlt* (Kl 11), *Solt ich von sorgen werden greis* (Kl 59).

der Ebenen von Welt- und Minnedienst vor.⁸⁴ Als Sonderfall ist die Selbstcharakterisierung des Sprechers durch Attributierungen aus dem Frau Welt-/Frau Minne-Kontext zu erwähnen.⁸⁵ Von besonderer Bedeutung für die Gestaltung der Frauenfigur (Frau Welt, Frau Minne, konkrete Minneherrin) wie auch der Sprecherrolle bzw. der Welt-/Minnedienerfigur ist zudem der Alterstospos.⁸⁶

1.2.1. Zur religiösen Verwendung des Welttopos in Liedern Walthers und Oswalds

Bedingt durch die verschiedenen Traditionen, in denen der Welt-/Frau Welt-Topos steht, fällt es schwer, von einem einheitlichen Topos bzw. einer einheitlichen Figur zu sprechen. In der Forschung wird ausgehend vom doppelten Gebrauch des *wertl*-Begriffs in den mhd. Texten zwischen Welt als *mundus* (Tradition der Weltverachtung, des *contemptus mundi*, die sich vorrangig in Predigten, geistlichen Traktaten und Spruchdichtung findet) und Welt als höfischer Gesellschaft (Tradition der Zeitklage) unterschieden.⁸⁷ Im Minnesang kommt es zu einer Verklammerung von Welt- und Minnethematik, was sich auf der figurlich-topischen Ebene (Frau Welt, Frau Minne, Minneherrin) wie auf der thematischen Ebene zeigt: Minnedienst als vornehmster Weltdienst, als Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung, aber auch – im Sinne der *mundus*-Tradition – *minne* als Inbegriff weltlicher *vanitas*, die eine geistliche Umkehr, eine Absage an den *mundus* notwendig macht.

84 Walther: *Waz hât diu welt ze gebenne* (Bein, Ton 63 / L 93,19), *Bi den liuten nieman hât* (Bein, Ton 89 / L 116,33); *Wie sol man gewarten dir* (s. o.), Neidhart: *Wolde sîn die freudelôsen niht an mir verdriezen* (WL 21 / L 84), Oswald: Kl 1, Kl 9, Kl 11.

85 Walther: *Bi den liuten nieman hât* (s. o.), *Ein meister las* (Bein, Ton 96 / L 122,24); Reinmar: *Ich alte ie von tage ze tage* (Schweikle, Nr. VII / MF 157,1), *Daz beste, daz ie man gesprach* (Schweikle, Nr. XII / MF 160,6), Oswald: *Wenn ich mein krank vernunft nârlichen sunder* (Kl 10).

86 Walther: *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen* (s. o.), *Minne diu hât einen site* (s. o.), *Waz hât diu welt ze gebenne* (s. o.) (Verjüngungsmotiv), *Wie sol man gewarten dir* (s. o.), *Ir reiniu wîp, ir werden man* (s. o.), *Die zwiwelære sprechent, ez sî allez tôt* (s. o.) (*niht niuwe*); Neidhart: *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* (s. o.), *Sumers und des winders beider vientschaft* (s. o.), *Niemant soll sein trawren tragen lenger* (s. o.), *Wolde sîn die freudelôsen niht an mir verdriezen* (s. o.); Oswald: *Solt ich von sorgen werden greis* (Kl 59); siehe auch Neidhart: *Der mai hat menig hercz hoch erstaiget* (SNE II: c 30 / f 14); Reinmar: *Der lange sîeze kumber min* (Schweikle, Nr. XV / MF 166,16), *Ich alte ie von tage ze tage* (s. o.).

87 Siehe Ilgner 1975, S. 187 ff.; vgl. auch Kap. III.1. dieser Arbeit.

Die geistlich orientierte *mundus*-Vorstellung dominiert in **Walthers** Lied *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen* (Bein, Ton 70 / L 100,24), der ‚Abschiedsdialog‘ ist von Thiel, Hoffmann, Schumacher und Fleet zu Recht als geistliches Lied interpretiert worden. Die von Wehrli konstatierte Nähe zur Minneabsage⁸⁸ ist unter gattungsmäßigem Gesichtspunkt wie auch die Gestaltung der Frau Welt-Figur betreffend nicht von der Hand zu weisen. Eine religiöse Verwendung des Welttopos liegt auch in **Walthers** ‚Alterston‘ *Ir reiniu wip, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21) und seiner ‚Elegie‘ *Owê, war sint verschwunden alliu miniu jâr!* (Bein, Ton 97 / L 124,1) vor.

Die entsprechenden Passagen aus dem ‚Alterston‘ wurden bereits im Kapitel III.1.1. diskutiert. Obwohl die Weltklage in allen überlieferten Fassungen (außer der fragmentarischen Fassung w*) an die beiden an die höfische Gesellschaft adressierten Strophen anschließt, der Weltbegriff also nicht gänzlich vom Gesellschaftsbegriff zu trennen ist, dominiert die *mundus*-Semantik. Auch die als Weltabsage und -klage zu definierenden Verse: *waz spriche ich tumber man durch minen bæsen zorn? | swer dirre wunne volget, der hât jene dort verlorn* (Str. II, V. 15 f.), der ‚Elegie‘ sind in eine Zeit- und Gesellschaftsklage eingebettet; *werlte* (Str. II, V. 4) wird zunächst in der Bedeutung ‚Gesellschaft‘ verwendet. Der Sprecher leitet von der Klage über den gesellschaftlichen Wandel und Werteverlust in eine Weltschelte über, die im engeren Kontext einer geistlichen Mahnung steht, schließlich aber für einen Kreuzzugsaufruf instrumentalisiert wird.⁸⁹ Auf diese spezifische Funktionalisierung soll im Rahmen der vorliegenden Fragestellung nicht detaillierter eingegangen werden – wichtig ist, dass es keine Überlagerung mit dem Minnekontext gibt und die Attributierung dem *mundus*-Topos zuzurechnen ist: Walthers Darstellung der Welt als *ûzen schœne, wiz, grûen und rôit, | und innan swarzer varwe, vinster sam der tôt* (Str. III, V. 3 f.) stellt mit der Dichotomie innen/außen eine Variante der Dichotomie vorne/hinten dar. Im vorangehenden Vers *ich sihe die bittern gallen mitten in dem honige sweben* (Str. III, V. 2) wird die Falschheit der Welt charakterisierende Antithese süß vs. bitter⁹⁰ aufgegriffen.

88 „Trotz der Weltabsage am Schluß handelt es sich, rollenmäßig, fast noch um ein Minnelied“ (Wehrli 1989, S. 110); ähnlich sieht dies Kellner, die vom „Modus eines neuen Liedes, das mit der Konstellation des Minneliedes spielt und dem die Gattung des Minneliedes zugrundeliegt“ (Kellner 2014, S. 208), ausgeht.

89 „Indem sie Alterslied und Kreuzlied zusammenzwingt, verschränkt die ‚Elegie‘ [...] zwei Formen der Weltabkehr, die im Kairos und in der Praxis ihres Vollzugs differieren: die des bewaffneten Pilgers und die des Alten“ (M. Kern 2009, S. 104).

90 Vgl. Ilgner 1975, S. 183 f., Thiel 1956, S. 22.

In Oswalds Lied *Ich spür ain tier* (Kl 6), das den Wunsch geistlicher Umkehr angesichts des nahenden Todes ausgestaltet, bittet der Sprecher um den Lohn der Welt:

O welt, nu gib mir deinen lon, | trag hin, vergiss mein bald. | hett ich dem herren für dich schon | gedient in wildem wald, | so füer ich wol die rechten far. | got schepfer, leucht mir Wolkensteiner klar. (Str. III, V. 13–18)

Durch die Kontrastierung der *welt* mit dem *herren* (Gott) klingt das Bild der Frau Welt zumindest an. Im Vordergrund steht das *vanitas*-Motiv, wobei Vergänglichkeit hier als – vom Sprecher sogar gewünschte – Vergesslichkeit der Welt dargestellt wird. Nicht nur in der Haltung des Sprechers, der sich von der Welt losmachen will und losgemacht hat, erinnert diese Weltabsage Oswalds an Walthers ‚Abschiedsdialog‘, sondern auch durch die extensive Verwendung von Rechnungs-, Schulden- und Geldmetaphern.⁹¹ Gewisse Ähnlichkeit mit der Weltklage in Walthers ‚Alterston‘ hat die abschließende, an die Welt selbst adressierte Weltklage in Oswalds *Wie vil ich sing und tichte* (Kl 23), ein ganz im Zeichen des *memento mori* stehender Rückblick auf ‚sein‘ Leben:

Welt, mich nimpt immer wunder, | wer dich neur hab geplent, | und sichst täglich besunder, | das uns der tod entrent: | heut frisch stark, morgen krenklich und übermorgen tod. | dein lob ist unverfänglich, | bedenkst du nit die not. (Str. V, V. 25–32)

Zwar wird der Welt nicht damit gedroht, dass auch sie von Alter und Tod gezeichnet sei, aber der Sprecher greift die Ehre der Welt an: Wenn sie die menschliche Not nicht bedenke, gebühre ihr kein Lob. Sie befinde sich, wenn sie das menschliche Elend nicht wahrnehme, in einem Zustand der Verblendung. Mit dieser Applikation der Haltung des verblendeten Weltdieners auf die Welt selbst wird diese, ähnlich wie bei Walther, durch den Einsatz rhetorischer Mittel geschwächt.

Den genannten Liedern ist gemein, dass in ihnen ein Sprecher an der Schwelle des Todes oder im Gedanken an den Tod eine rückblickende Auseinandersetzung mit seinem Leben, der Welt und teilweise der Gesellschaft vornimmt. Der Gestus der Weltabsage und -verachtung verbindet sich mit dem der geistlichen Umkehr. An diesen Liedern, in denen die Welt nur vereinzelt als Frauengestalt auftritt, lässt sich ein topisches Repertoire festmachen, das im Folgenden in seiner Überblendung mit dem Minnekontext untersucht werden soll. Die Welt (*mundus*) ist durch folgende Attributierungen charakterisiert:⁹²

91 Siehe hierzu Schumacher 2000, S. 172, ders. 2001, S. 262–267 u. Kap. II.1.4. dieser Arbeit.

92 Die im Folgenden genannten, an der Liedlyrik erarbeiteten Attribute entsprechen im Wesentlichen denen, die Ilgner auf die Weltschelte in der Spruchdichtung bezogen erwähnt, siehe Ilgner 1979, S. 181–184.

- Doppelseitigkeit, Falschheit: schöne, lockende Vorder-, hässliche, abstoßende Rückseite bzw. entsprechend gegensätzliches Äußeres (Oberfläche) und Inneres (Kern);
- die (falsche) Anziehungskraft der Welt wird beschrieben als Schönheit, Farbigkeit und Süße, ihr (wahres) todbringendes Wesen als Hässlichkeit, Widerwärtigkeit, Finsternis, Schwärze, Bitterkeit;
- das Motiv des Lohns und des Dienstes, häufig verbunden mit dem Torenmotiv;
- den Antagonismus von Welt und Gott.

Auch bezogen auf die Darstellung des Verhältnisses von Mensch und Welt lassen sich anhand der genannten Lieder einige Charakteristika ermitteln. Der Mensch ist Teil des Irdischen (der Welt), von dem er sich loslösen und befreien muss, um das ewige Seelenheil erlangen zu können. Durch die (ansatzweise) Personalisierung der Welt wird dieser Prozess als rhetorisch-dialogischer Schlagabtausch mit der Welt darstellbar, in dem es zu einem beständigen Wechsel von überlegener und unterlegener Position kommt. Das Verhältnis von Mensch und Welt ist zunächst klar hierarchisch das von Diener und Herrin. Auch durch ihre vergleichsweise lange, das menschliche Leben weit überdauernde Lebensspanne ist die Welt in einer überlegenen Position. Die Dienstwilligkeit des Menschen sichert sie sich durch Lockungen und Lohnversprechungen, die sich am Ende als falsch und nichtig erweisen, so dass der Mensch, der um ihretwillen sein Seelenheil aufs Spiel gesetzt hat, der Welt ohnmächtig gegenübersteht. Aus dieser verzweifelten Position heraus wird die Weltklage und -schelte in den Liedern zu einem ungleichen Kräftemessen, bei dem der Mensch zumindest rhetorisch die Oberhand gewinnen kann. Dabei werden folgende Strategien verfolgt:

- Die Welt wird auf eine Stufe mit dem Menschen gesetzt, z. B.: Beide werden als Alter und Tod unterworfen beschrieben,⁹³ nicht nur der Mensch, sondern auch die Welt wird als verblendet dargestellt.
- Der Welt wird durch den Gestus der Absage, z. B. in Form einer Dienstaufkündigung oder durch Entzug des Lobs, die Macht abgesprochen.

Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich mit Liedern, in denen es zur Überlagerung der Figuren der Frau Welt und der konventionellen Minneherrin kommt.

93 Vgl. Ilgner 1979, S. 186; M. Kern 2009, S. 312.

1.2.2. Drehbewegungen

Die Drehbewegung der Frau Welt bzw. das Umschlagmoment in der Wahrnehmung des Weltdieners sowie die Dichotomie vorne vs. hinten und das sich daran knüpfende Täuschungs- und Enttäuschungspotential findet sich in den Liedern Walthers in verschiedenen Variationen. In **Walthers ‚Abschiedsdialog‘** (s. o.) liegen Drehbewegung, Gegensatz von Vorder- und Rückseite, Ambivalenz von anziehender Schönheit und widerwärtiger Hässlichkeit als geschlossene Einheit vor. Analytisch betrachtet ist jedoch von variablen Einzelattributen auszugehen, die auch einzeln sowie in modifizierter Form vorliegen und dabei in andere Kontexte eingebunden werden können. Jan-Dirk Müller hat in seiner Interpretation des **‚Alterstons‘** gezeigt, dass auch scheinbar entfernte Bildbereiche in den Kontext des Frau Welt-Topos gestellt werden können.⁹⁴ Nicht nur die Relation von Vorder- und Rückseite, sondern auch die von Außen- und Innenseite⁹⁵ muss also mit in die Überlegungen einbezogen werden. So heißt es in Walthers Lied ***Min frowe ist ein ungenædic wip*** (C) bzw. ***Min frouwe ist ein unsælic wip*** (E) (Bein, Ton 29 / L 52,23):

*Ich gesach nie houbet baz gezogen, | in ir herze kunde ich nie gesehen | ie dar under bin ich
gar betrogen⁹⁶ | daz ist an den triuwen mir geschehen.* (Str. II, V. 1–4, nach C)

Das täuschende Äußere steht im Gegensatz zur konventionellen Minneherrin des Hohen Sangs⁹⁷; als Gegenmodell zu dieser Frau Welt-ähnlichen hartherzigen *vrouwe* verweist das Ich auf *wiben, die mit werdekeit | lebent [...]* *Und die schæne sint dâ zuo* (Str. V, V. 3 ff., nach C)⁹⁸, die er in der Fremde angetroffen habe. Die innere und äußere Distanzierung von der *vrouwe* ist hier nicht Gestus der Weltabkehr, sondern Frauenschelte als Bestandteil programmatischer Kritik der *hohen minne*, die die Sprecherhaltung bestimmt. Es kommt damit zu einer, in dem Lied an verschiedenen Stellen (siehe unten) beobachtbaren, Verschmelzung von Attributen der Frau Welt mit denen einer ins Negative verkehrten konventionellen Minneherrin. Auch bei dieser liegt eine Schein/Sein-Problematik, eine Diskrepanz zwischen Äußerem und Innerem vor, indem sie nach außen abweisend erscheint und damit ihre wahren Gefühle verbirgt. Ihre (scheinbar) abweisende Haltung ebenso wie ihre Schönheit sind Zeichen ihrer Tugendhaftigkeit und Vollkommenheit und insofern gegensätzlich zu den trügerischen Lockungen der Frau Welt.

94 Vgl. J.-D. Müller 1995, S. 12.

95 Vgl. Ilgner 1979, S. 184.

96 Dieser Vers lautet in E abweichend: *wenne daz weiz ich wol, bin ich betrogen* (Str. III, V. 3).

97 Vgl. Schweikles Kommentar in Walthers von der Vogelweide 2006, S. 687.

98 Die Strophe ist in E nicht überliefert.

In **Walthers** Lied *Weder ist ez übel oder guot* (Bein, Ton 94 / L 120,25)⁹⁹ wird diese Schein/Sein-Problematik in Bezug auf die Minneherrin explizit thematisiert:

Si sehe, daz si innen sich bewar | – si schinet úzen fröidenrich –, | daz si an den siten iht irre var, | sô wart nie wip sô minneklich, | Sô tæte ir lop vil vrouwen lobes entwich | ist si nâch ir wirde gefurrieret | die schæne, die si úzen zieret | kan ich ir denne gedienen iht, | des wirt bî selken èren ungelônet niht. (Str. III)

Mit dieser Forderung wird die „Übereinstimmung von *innen* und *úzen*, die *schæne* als Spiegelung innerer Werte entsprechend der griech. *Kalokagathia*, als Vorbedingung für ein uneingeschränktes Lob der *frouwe*¹⁰⁰ vorausgesetzt. Die Schein/Sein-Problematik wird in der Figur des Sprechers zweifach gespiegelt: zunächst, indem er bekundet, sein Leid vor der Gesellschaft verbergen zu können (Str. I, V. 1–4), sodann, indem er seine Unfähigkeit, sich in ihrer Gegenwart adäquat zu äußern, zum Ausdruck bringt:

swie dicke ich ir noch bî gesaz, | sô wesse ich minner danne ein kint. | Ich wart an allen mînen sinnen blint. | des wær ich anderswâ betæret. | si ist ein wip, diu nit gehoeret | und guoten willen kan gesehen. (Str. V, V. 3–8)

Mit der Rolle des kindischen Liebesnarren greift Walther auf das Repertoire der Venus/Frau Welt-Topik zurück. An dieser Stelle wird jedoch deutlich, dass die *vrouwe* keine Frau Welt-Figur ist, da der Sprecher ihr unterstellt, mehr auf Gedanken als auf Worte zu achten, also Inneres dem Äußeren, das Sein dem Schein vorzuziehen.

Variationen der Drehbewegung der Frau Welt finden sich – in die Vertikale verlagert – im metaphorischen Auf- und Niederblicken¹⁰¹ der *vrouwen* in **Die hêrren jehent, wan sul den frouwen** (Bein, Ton 22 / L 44,35)¹⁰² sowie im metaphorischen *winden* und *entwinden* der Welt in Walthers **Wie sol man gewarten dir** (Bein, Ton 35 / L 59,37). Die Verse *Wie sol man gewarten dir, | Welt, wilt dû alsô winden dich? | wænest dich entwinden mir? | nein, ich kan ouch winden mich.*

99 Handschriftliche Überlieferung: C/E (fünfstr.), F (dreistr.), O überliefert das Lied fragmentarisch bis Str. II, V. 4 (nach C/E); die zugrunde gelegte Edition von Bein folgt bis Str. II, V 1–4 der O-Fassung und danach der C(E)-Fassung.

100 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 551.

101 Vgl. ähnlich, hier aber als Augenbewegung des Ich, Morungens Lied *Wie sol vröidelôser tage* (MFMT XIX.XXIX / MF 143,4): *dur die wolken sach ich hô. | nû muoz ich mîn ouge nider zer erde lân* (Str. II, V. 3 f.). Die Verse beschreiben das getrübtete Hochgefühl des Sprechers, als er bemerkt, dass die Geliebte sich ihm aus Sorge vor der *huote* entzieht; siehe zu dem Lied ausführlicher unten.

102 Siehe hierzu die Ausführungen in Kap. III.1.1. dieser Arbeit.

(Str. I, V. 1–4) spielen mit der Drehbewegung der Frau Welt: Ihr Drehen (*winden*) wird von dem Sprecher als Versuch interpretiert, sich von ihm loszumachen (sich ihm zu *entwinden* bzw. E: *entwenden*). Er verweist jedoch auf seine Fähigkeit, sich ebenfalls zu *winden*, sich also den von Frau Welt vorgegebenen Verhaltens- und Bewegungsmustern anzupassen, sie – so könnte man zunächst herauslesen – durch nachahmende Anpassung daran zu hindern, sich ihm zu entziehen. In den folgenden Versen: *Du wilt sêre gâhen, | und ist ouch unnâhen, | daz ich dir noch sîle versmâhen* (Str. I, V. 5–7), wird die Bedeutung von *winden* als ‚sich umwenden‘ deutlicher: Nicht nur die Frau Welt kann dem Sprecher den Rücken zukehren, sondern auch umgekehrt. Es liegt also eine Mischung aus Werbung und Dienstaufkündigung vor. In Hinsicht auf den Frau Welt-Topos ist zu bemerken, dass das Moment des Um- und Abwendens zwar das Bild der Vorder- und Rückseite evoziert, jedoch nicht den Gegensatz von Schönheit und Hässlichkeit, Attraktion und Ekel. Die Drehbewegung greift hier vielmehr den aus dem Repertoire der *hôhen minne* bekannten Entzug des Blicks/Anblicks auf, wie an folgender Stelle noch deutlicher wird: *Welt, dû solt niht umbe daz | zürnen, daz ich lônēs man. | træste mich ein wênic baz, | sich mich minneclîchen an* (Str. III, V. 1–4).¹⁰³ Verfolgt man den Argumentationsgang des Liedes in den verschiedenen Fassungen,¹⁰⁴ so wird deutlich, dass die Bewegung des *windens*, als Drehen, sich Um- und Abwenden, zu einer Art Ringen des Sprechers mit der Frau Welt geworden ist, indem er ständig zwischen Werbung und Absage, Schmeicheln und Kritik wechselt. Das bereits anhand der Lieder *Ein meister las* und *Die zwiwelære sprechent, ez sî allez tôt* (s. o.) im Zusammenhang mit *wandel* und *wandelbære* diskutierte Wort *wænen* tritt auch hier wieder auf und ist durch Alliteration mit *winden* verbunden. Diesmal ist es die Welt, die glaubt, sich dem Sänger entziehen, ihm seinen Lohn vorenthalten zu können. Indem der Sprecher der Welt die unsichere Position des *wæmens* zuweist, stellt er seine eigene, vermeintliche Überlegenheit heraus.¹⁰⁵

Das genaue Ausloten von Wortbedeutungen gehört, wie schon gesagt, zum methodischen Grundbestand der aristotelischen Topik, weswegen dem Phänomen der Homonymie besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.¹⁰⁶ Während in sachorientierter Rede möglichst Eindeutigkeit erzielt werden soll, um Missverständ-

103 Vgl. die Bitte des Sprechers in Morungens einstrophigem Lied MFMT XIX.XIX (MF 137,10): *Vrowe, wilt du mich gern, | sô sich mich ein vil lützel an.* (V. 1 f.).

104 Siehe hierzu ausführlich Goerlitz 2005; Loleit 2012.

105 Eine ähnliche Überbietungsrhetorik findet sich in Morungens *Vil sîeziu senftiu toeterinne* (MFMT XIX.XXXIV / MF147,4): *Waenent ir, ob ir mich toetet, | daz ich iuch iemer mêt beschouwe?* (V. 5 f.).

106 Siehe hierzu Kap. I.1.3. dieser Arbeit.

nisse von vornherein zu vermeiden, ist für die im engeren Sinne poetische Rede von einer inhärenten Mehrdeutigkeit auszugehen (Polyvalenz-Prinzip). Insofern kann auch der kontextuell recht eindeutig mit ‚nun hat sie sich (ins Gegenteil) verändert‘ (o. ä.) zu übersetzende Vers *Nu hat <si> sich verkeret* (C, Str. 13 [III], V. 1) aus **Neidharts** Lied *Si klagent, daz der winder* (WL 28)¹⁰⁷ als Drehbewegung interpretiert werden: *sich verkêren* – hier auf Werteverlust und Tugendverfall im Hofstaat der *vrouwe* (Frau Welt?) bezogen – bedeutet auch ‚umwenden, sich abwenden‘. Die lockende, trügerische Anziehungskraft der *vrouwe*, die nur in einer singular in C überlieferten Strophe ausdrücklich als *werltsüeze* bezeichnet wird, wird von dem über ausbleibenden Lohn bei treuem Dienst enttäuschten Sprecher hypertrophisch zum Bild der schamlosen, hurenhaften Verführerin gesteigert. In der Bezeichnung der *vrouwe* als *losiu hoveribe*¹⁰⁸ (R 13, Str. II, V. 2, vgl. C/c) changiert das Adjektivattribut *lôs* zwischen den Bedeutungen ‚mutwillig, fröhlich, freundlich, anmutig; leichtfertig, durchtrieben, verschlagen, frech‘¹⁰⁹, bildet also die ganze Ambivalenz einer Frau Welt-ähnlichen Frauengestalt ab. Bedeutsamer ist die Jagdmetapher: *sunden schanden ræizelchloben* (R 13, Str. II, V. 2) bzw. *sündenreizel schandenklobe* (C, Str. 12 [II], V. 2; verballhornt in c 88, Str. II, V. 2: *sündenraizell schandenkol*). Der Begriff *reizel* bezeichnet eine im Kontext der Jagd, insbesondere der Vogeljagd verwendete Lockspeise, *klobe* ein gespaltenes Holzstück, das ebenfalls besonders zum Vogelfang eingesetzt wird.¹¹⁰ Die singular in c 88, Str. IX überlieferte ‚Vogelhaus-Strophe‘ (nach der in dieser Handschrift das Lied betitelt ist: *Das vogelhaus*) führt diese Metapher weiter aus, indem sie das Verhältnis von Sänger und Dame in das des singenden, aber dafür auch zu fütternden Vogels und seines Besitzers transformiert.¹¹¹

Den Zusammenhang weiblicher Schönheit und Bosheit behandelt **Oswalds** Lied *Wenn ich betracht* (Kl 3): *Ain schön bös weib | ist ein geziertes strick, ein spies des herzen, | ein falscher freund, der ougen want, | ein lust trüglicher smerzen* (Str. III, V. 1–4, vgl. auch Str. I, V. 7–18). Die bereits in diesen Metaphern erkenn-

107 SNE I: R 13 / C Str. 11–19 / c 88.

108 *hoveribe* = ‚Hohure‘, vgl. Lexer, S. 94.

109 Lexer, S. 129; vgl. die ähnlich doppeldeutige Verwendung der Wörter *löse* und *loeselich* in Reinmars Lied *Herre, wer hât sie begozzen* (MFMT XXI.LXVII), Str. I, V. 3 u. 4, vgl. Tervooren 1991, S. 69.

110 Der ganz auf die Vogeljagd spezialisierte *reizelklobe* wird nur in R als Einzelwort überliefert, jedoch enthält der *sündenreizel schandenklobe* in C beide Lexeme und kann vielleicht auch als zu einem Wort zusammengezogener Neologismus gelesen werden.

111 Siehe dazu auch unter dem Aspekt von Dienst und Lohn.

bare Nähe zum Frau Welt-Topos (trügerische äußere Schönheit bei falschem, todbringendem Wesen) wird fortgesetzt in den Versen: *Dorumb so rat ich jung und alt, | fliecht böser weibe glanz. | bedenkt inwendig ir gestalt, | vergifftig ist ir swanz* (Str. III, V. 13–16). Hartmann verweist für das Wort *swanz* auf die Bedeutung

„Zierde, Gepränge“, dann erweist sich der Vers als abschließende Warnung vor dem in V. 38 erwähnten verzierten Liebesband u. -pfeil. Insgesamt deuten die Attribute äußerlicher, trügerischer Schönheit u. Zierde nicht auf irgendein ‚Insekt‘ (RÖLL), sondern spielen auf das traditionelle Bild der ‚Frau Welt‘ an[.]¹¹²

Diese Assoziation drängt sich allerdings auch dann auf, wenn man an der Übersetzung ‚Schwanz‘ festhält, denn sowohl die bildende Kunst als auch die Literatur zeigt Frau Welt als Mischwesen aus Mensch und Tier, wobei der schlangen- bzw. drachen- oder auch pfaunenartige Schwanz eines ihrer Attribute ist.¹¹³ Das der Gnomik zuzuordnende Lied, in dem von der schönen bösen Frau als ‚Gattung‘ die Rede ist, wechselt am Schluss scheinbar vom Modus des Verallgemeinerbaren zum Konkreten, wenn der Sprecher sich selbst in die Schar der von bösen Frauen betrogenen biblischen und antiken männlichen Minnesklaven einreicht: *ouch ward betoubet, | gevangen durch eins weibes list | der von Wolkenstein, des hank er manchen tritt* (Str. III, V. 10 ff.). Die fingierte Betroffenheit evoziert die Figur einer konkreten Geliebten, deren Züge jedoch gänzlich allgemein und abstrakt bleiben.

In Oswalds Lied *Mein buel laisst mir gesellschaft zwar* (Kl 58) könnte man die Zyklik des Jahreskreislaufs als Variation der Drehbewegung betrachten und in der vom Sprecher ausführlich geschilderten Geliebten eine ausgefallene Variante der Frau Welt-Figur erkennen: *Mein buel laisst mir gesellschaft zwar, | recht als die monat tuent dem jar* (Str. I, V. 1 f.). Dieser Vergleich kann, wenn man die Geliebte und den Sprecher mit dem Mikro-, die Monate und das Jahr mit dem Makrokosmos in Verbindung bringt, in die Nähe des Frau Welt-Topos gerückt werden. Zwar würde es sich um eine sehr außergewöhnliche Gestaltung dieses Topos handeln (zugrunde liegt hier ja zunächst einmal der Jahreszeitentopos), jedoch spricht die Dramaturgie für eine Analogie bzw. Nähe zum Frau Welt-Topos: Januar: Kälte der Geliebten; Februar bis April: Schwanken zwischen Liebesglück und -leid, Unentschiedenheit, Launenhaftigkeit der Geliebten; Mai bis August: Beschreibung ihrer Schönheit, nach dem Muster der klassischen *descriptio* von Frauenschönheit in die einzelnen Körperteile segmentiert; September: Geliebte vergisst den Sprecher; Oktober: Hoffnung auf bevorstehendes Liebesglück, Sehnsucht; November: Geliebte hat wechselnde Liebhaber; Dezember: ständige Kälte.

112 Hartmann 1980, S. 101, Anm. 220.

113 Siehe hierzu Thiel 1956, S. 172 f., Lutz 1990, S. 285 u. Abb. 28, 30, 32 und 35.

Wie die Frau Welt-Figur ist auch die in der Abfolge der Monate allegorisierte Geliebte eine ambivalente Figur, wobei der Gegensatz zwischen äußerer Schönheit/Liebreiz und innerer Kälte/Launenhaftigkeit herausgearbeitet wird.

Eine Überlagerung der Mikro-/Makrokosmosvorstellung mit der Frau Welt-Figur wäre auch für **Walthers *Mîn frowe ist ein ungenædic wîp*** (Bein, Ton 29 / L 52,23) zu diskutieren: *Môht ich ir die sternen gar, | mînen unde sunnen | zeigene hân gewinnen, | daz wær ir, sô ich iemer wol gevar.* (Str. II, V. 5–8). Sonne, Mond und Sterne stehen metaphorisch für das Unerreichbare, das Kostbarste, mit dem der Sprecher seine ungnädige Minneherrin beschenken würde, wenn es ihm möglich wäre; sie sind somit Ausdruck seiner treuen, ausschließlichen, vollendeten Liebe. *sterne*, Sonne und Mond bilden jedoch auch das Weltall (*mundus*). Mit dieser Ersetzung der Lohnerwartung durch den Wunsch, ein Geschenk zu machen,¹¹⁴ wird die Integrität des Sprechers gesteigert und dadurch unterstrichen, dass seine Schelte der hartherzigen und launischen Minneherrin berechtigt sein muss.

In diesem Zusammenhang ist auch **Morungens Lied *Wie sol vröidelôser tage*** (MFMT XIX.XXIX / MF 143,4) zu erwähnen. In der ersten Strophe klagt der Sprecher über die eigene, langjährige Freudlosigkeit und zugleich über den gesamtgesellschaftlichen Freudeverlust und führt dies auf den sorgenvollen Zustand der *werlt* zurück: *Sît daz diu werlt mit sorgen sô gar betwungen stât* (Str. I, V. 5). Die *werlt* (Gesellschaft), die bereits durch die Pose der von Sorge Überwältigten personifiziert wird, wandelt sich im Folgenden zur Frau Welt-Figur, wobei nicht mehr auszumachen ist, ob es sich um eine durch eine Zeitklage eingeleitete Minneklage oder um eine im Gewand der Minneklage weitergeführte Zeitklage handelt. Neben traditionellen Frau Welt-Attributen der Schwäche/Krankheit (*Es hoeret niht ze liebe ein sô kranker vriundes muot*, Str. III, V. 5) und des Betrügens, das hier allerdings eine positive Wendung erfährt (*wil aber sî die huote alsô triegen, dâst uns beiden guot*, Str. III, V. 6), steht eine kosmische Metaphorik: *Ich was eteswenne vrô, | dô mîn herze wânde nebet der sunnen stân, | dur die wolken sach ich hô. | nû muoz ich mîn ouge nider zer erde lân.* (Str. II, V. 1–4) Das Verhältnis von Ich-Instanz und Sonne wird einem Verschiebungsprozess unterworfen: Der Sprecher sieht sich einerseits – Ausdruck höchsten Liebesglücks – sonnengleich, auf einer Höhe mit der Sonne (Geliebten); andererseits beschreibt er den Blick auf den Sonnenlauf von der Erde aus: Zur auf der Höhe stehenden Sonne muss aufgeblickt

114 Eine Verkehrung des Dienst-Lohn-Verhältnisses, zumindest auf der sprachlichen Ebene, findet sich auch in Reinmars Lied *Wie ist ime ze muote wundert mich* (Schweikle, Nr. IV / MF 153,14), Str. VII, V. 4 f.

werden, der Blick senkt sich, wenn die Sonne im Untergang begriffen ist. Ähnlich wie bereits an anderen Beispielen diskutiert, wird auch hier Frau Welt-Topik auf den Sprecher übertragen, der Sprecher also zur Frau Welt-ähnlichen Figur; indem mit Erde und Sonne die Vorstellung des Kosmos hervorgerufen wird, bleibt auch die im Bild der Sonne dargestellte Geliebte Teil der Frau Welt-Konstruktion.

Grundsätzlich dürfte es schwer sein, eine Grenze zwischen einer an die beleuchteten Himmelskörper geknüpften Lichtmetaphorik und dem Frau Welt-Topos zu ziehen. So ist etwa auch **Neidharts** Lied *Nu sage an, sumer, war wiltû den winter hine fliehen?* (WL 15)¹¹⁵ im weitesten Sinne als Frau Welt-Lied zu interpretieren: Der Sprecher versucht der Geliebten, aus deren Gunst ihn die Dörper drängen, einen Gnadenerweis abzurufen. *frowe, nu tû genade schin | vor unser tage none* (C, Str. 243 [IV], V. 7 f.); *fraw, thu mir hillffe schein | vor meiner tage none* (c 109, Str. III, V. 7 f.). Eine Assoziation zum sommerlichen Sonnenschein (der *summer* wird in C/c jeweils in den Eingangsversen der ersten und dritten Strophe angeredet) stiftet das Wort *schin/schein*, wenn dieses hier auch in der Bedeutung ‚sichtbar, offenbar‘ verwendet wird. Mit dem Wort *none* wird der – ebenfalls von der Sonne bestimmte – Tageslauf beschrieben, wobei Tageszeiten- und Lebensaltertopik überblendet werden. Die C-Fassung stellt beide, *vrouwe* und Sprecher, als dem Alterungsprozess unterworfen vor, die c-Fassung nur den Sprecher. Dieser vergleicht sich bzw. seine Lebenszeit in der folgenden Strophe noch expliziter mit dem Sonnenlauf: *Min tage löfent von der hōhe uf die neige. | frowe, trōste mich die wile ich uf der hōhe ste!* (C, Str. 243 [IV], V. 1 f., vgl. c 109, Str. IV, V. 1 f.).¹¹⁶ Das Verhältnis von Sprecher und *vrouwe* wird mit dem Zusammenspiel von Sonne und Erde verglichen und analog dazu in der folgenden Strophe mit dem von Erde und Mond: *trostes ich noch nie vergas, | do dú schone vor mir sas | alsam ein voller mane* (C, Str. 244 [V], V. 7 f., vgl. c 109, Str. V, V. 7 f.). Wie der Höchststand der Sonne ist auch der Vollmond ein temporärer Zustand, eine Phase. Die Betrachterperspektive ist erdgebunden, der Sprecher sieht die Geliebte, wie man den Vollmond von der Erde aus sieht. Ähnlich wie in Morungens Lied kann man jedoch nicht von einer durchgehaltenen Betrachterperspektive sprechen, sondern von einer Perspektive, die durch die Bewegung der Himmels-

115 SNE I: C Str. 240–244 / A Str. 4–5 / c 109; handschriftliche Überlieferung: C (fünfstr.), A (zweistr.), c (fünfstr.); A überliefert nur eine der beiden hier zur Diskussion stehenden Strophen, die Fassung wird daher ausgeklammert.

116 Die Altersrolle, typisches Attribut des Sprechers im Kontext des Frau Welt-Topos, wird am Ende der Strophe antizipiert: Die *vrouwe* möge seinem Leid ein Ende machen, *e das min vil tumber lip | in senden sorgen alt* (C, Str. 243 [IV], V. 7 f., vgl. c 109, Str. IV, V. 7 f.).

körper induziert wird und die das Abhängigkeitsverhältnis des Sprechers von der *vrouwe* zum Ausdruck bringt. Das Metaphernarsenal dieser Lieder greift, wie gesagt, weit über die gängigen Frau Welt-Attribute hinaus. Es bleibt insofern fraglich, inwieweit man diese Lieder direkt dem Frau Welt-Topos zuordnen kann, jedoch kann man ihnen sicherlich insoweit eine Nähe zum Frau Welt-Topos zuweisen, als mit mhd. *werlt* u. a. die gesamte Schöpfung, also auch Welt und Weltall, bezeichnet wird.

Die ganz vom *vanitas*-Topos bestimmte Eingangsstrophe von Walthers Lied *Ein meister las* (Bein, Ton 96 / L 122,24) entwirft das Bild einer schönen, aber vergänglichen Welt/Natur, an der der Sprecher seine eigene Vergänglichkeit wiedererkennt:

*Ein meister las, | troume und spiegelglas, | daz si zem winde | bi der stæte sîn gezalt. | loup
und gras, | daz ie mîn fröide was, | – swie ich nû erwinde, | ich dunke mich alsô gestalt – |
Dar zuo bluomen manicvalt, | diu heide rôt, der grüene walt, | der vogellin sanc ein trûric
ende hât, | dar zuo der linde | süeze und linde. | sô wê dir, Welt, wie dirz gebende stât!*
(Str. I)

Dieser Anfang entspricht mit der Autoritätenberufung dem *argumentum* einer Predigt und wird im Folgenden in amplifikatorischer Weise auf die Situation des Sprechers übertragen und ausgelegt. Als Referenz für die Vergänglichkeit von Traum und Spiegelglas gilt in der neueren Forschung Sir 34,2 f.;¹¹⁷ auch die Vergänglichkeit des Grases stellt, wiederum in Verbindung mit dem Traummotiv, eine Bibelallusion (Ps 89[90],5 f.) dar.¹¹⁸ Die im Folgenden gewählten Bilder entstammen dem topischen Repertoire des Minnesangs. Walther lässt, während er ihre Vergänglichkeit beklagt, noch einmal kurz die Pracht dieser natürlichen Statisten aufleuchten, wenn er im Vers *diu heide rôt, der grüene walt* die Farbigkeit der Welt betont.¹¹⁹ Betont wird die Sinnlichkeit der Welt, ihre Wahrnehmbarkeit durch die Sinne: Mit den Farben wird der Gesichtssinn angesprochen, daraufhin auch mit dem Vogelgesang der Gehörsinn, mit *süeze und linde* der Geruchssinn. Im Bild der schönen, aber vergänglichen sommerlichen Natur werden *vanitas*- und Jahreszeitentopos verschaltet. Die topischen Statisten des Minnesangs vermitteln die Vorstellung weltlicher, vergänglicher Freuden, unter die wohl auch

117 Vgl. Küsters 1989, S. 362, Scholz 2005, S. 159.

118 Vgl. Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 764.

119 Das Aufleuchten-Lassen der Welt – als Natur – in ihrer Farbenpracht findet sich noch ausgeprägter im Lied *Diu welt was gelf, rôt unde blâ* (Bein, Ton 52 / L 75,25). In diesem Lied wird zudem direkt der Kontrast des Farbigen zum Bleichen gesetzt: an die Stelle des Vogelgesangs ist das Gekrächze der Nebelkrähe getreten, die *bleich und übergrâ* (Str. I, V. 6) geworden sei.

die *minne* und vielleicht die durch den Minnesang vermittelte Freude und die dadurch erreichte gesellschaftliche Anerkennung gezählt werden dürfen.

Im Schlussvers der ersten Strophe (*sô wê dir, Welt, wie dirz gebende stât!*) wird die Welt als Dame dargestellt, die einen Kopfputz (die zuvor beschriebene Natur) trägt.¹²⁰ Damit wird gleichermaßen die äußere Schönheit und Anziehungskraft wie auch die Vergänglichkeit der Welt ein weiteres Mal herausgestellt. Es ist aber nicht der Schmuck selbst, sondern dessen Zustand, der im predigthafte Ton beklagt wird. Hiermit wird implizit auf die positive Schmuckfunktion der Welt verwiesen, wie sie etwa in einem Spruch Friedrichs von Sonnenburg erörtert wird.¹²¹

Die Schönheit der Frau Welt ist in diesem Lied Frauen- und Naturschönheit (*locus amoenus*), die aus dem Minnesang zitierten Versatzstücke verweisen gleichermaßen auf die Bereiche Natur wie *minne*. Die *vanitas*-Klage betrifft die Welt als physische Natur wie als höfische Gesellschaft. In den folgenden Strophen wird der Weltbegriff mit dem Dualismus von Gott und Teufel in Verbindung gebracht – ein Aspekt, auf den im Folgenden noch einzugehen sein wird. In Hinsicht auf die Verschmelzung von Welt- und Jahreszeitentopos ist bemerkenswert, dass über die Farbwörter im Folgenden eine Analogie zwischen Ich und Welt gestiftet wird: *nû vorhte ich siecher man den grimmen tôht, [...] von vorhten bleichent mir diu wangen rôht* (Str. II, V. 11.14). Die *similitudo* zwischen Sprecher und Welt wird in diesem Lied, anders als etwa im ‚Alterston‘, nicht als Drohgebärde eingesetzt; der Sprecher inszeniert die Welt eher als ihm verwandte Leidensgenossin, von der er sich nur schwer trennen kann und an der er den gleichen Verfall beobachtet wie an sich selbst. Dies wird am deutlichsten in den bereits zitierten Versen: *swie ich nû erwinde, | ich dunke mich alsô gestalt*. Das Verb *erwinden* beinhaltet das bereits im Kontext des Lieds *Wie sol man gewarten dir* (s. o.) diskutierte Lexem *winden* und evoziert die Drehbewegung der Frau Welt. *Erwinden*, in den Bedeutungen ‚zurücktreten‘, ‚sich enden‘, ‚aufhören‘, ist hier Tätigkeit des Sprechers, der seine Ähnlichkeit zur Frau Welt herausstellt. Die explizit ausgesagte Ähnlichkeit ist die Vergänglichkeit, wobei durch die evozierte, für den Welttopos charakteristische Drehbewegung auf der Wortebene ein enger Konnex zwischen Sprecher und Welt gestiftet wird.

120 Vgl. Thiel 1956, S. 68; Stammler deutet das *gebende* auf die höfische Kleidung hin, ohne auf den Zusammenhang der Bildbereiche *vrouwe* und *werlt*/Natur einzugehen (vgl. Stammler 1959, S. 44).

121 *Wil si [= die Welt] betrahten niht daz got mit ir bekleidet wart | unde ane sünde wuohs uz ir nach menschelicher art, | So tuot si als ein fulez mos daz einen vrischen brunnen birt | und daz doch selbe niht gevrishet noch gereinet wirt!* (Friedrich von Sonnenburg, Masser, Nr. 6, V. 9–12).

1.2.3. Zum Verhältnis von Welt- und Minnedienst in Liedern Walthers

Die Überlagerung von Minne- und Weltdienst und deren Aufkündigung, die Applikation der Dienst-/Lohn-Struktur auf Minne- wie Weltdienst sowie der Antagonismus zwischen Welt/Dame und Sänger als Widerstreit gegensätzlicher Wertesysteme lässt sich an den Liedern Walthers, Neidharts und Oswalds umfangreich belegen.

In Walthers Liedern bleiben trotz der Überlagerung von Welt- und Minnedienst die Figuren der Welt und der *vrouwe* als zwei Pole bestehen. Es handelt sich um zwei Bildbereiche, die einander angenähert, parallel zueinander konzipiert oder auch in Konkurrenz gesetzt werden können. So charakterisiert die Haltung des Dienens und Werbens gleichermaßen das Verhältnis des männlichen Rollen-Ich zur Dame wie zur Welt (Gesellschaft):

Im Lied *Wie sol man gewarten dir* (Bein, Ton 35 / L 59,37), in dem die Adressatin durchweg die Welt ist, welche teils die Konturen einer Minneherrin trägt, teils mit der höfischen Gesellschaft zu identifizieren ist,¹²² verschmelzen die folgenden zwei Züge des Rollen-Ich: die fast spruchsängerhafte Rolle des um gesellschaftliche Anerkennung ringenden Sängers und die klassische Rolle des werbenden Ritters.¹²³ Die singulär in E¹²⁴ überlieferte Zusatzstrophe L 183,1 erweitert die Semantik der (Frau) Welt um die Bedeutung des Publikums.¹²⁵ Das Spannungsverhältnis von Welt- und Minnedienst (bzw. angedrohter Aufkündigung desselben) tritt besonders im spielerischen Herumreden um die Art des Lohns zutage: *Dû hæst lieber dinge vil, | der mir einez werden sol* (Str. II, V. 1 f.). Obgleich es naheliegend ist, hierin den Minnelohn zu sehen, legt sich der Sprecher nicht fest. Eine Konkretisierung erfolgt nur in der 2. E-Zusatzstrophe (L 183,8), wo es am Ende heißt: *Ich wölte oc ein vil cleine. | weistû, waz ich meine? | wider liebe liep, daz eine* (Str. VI^{EO}, V. 6 ff.). Welt- und Minnedienst werden in diesem Lied zwar enggeführt, aber – mit Ausnahme der E-Fassung – nicht direkt miteinander identifiziert. Dies bedeutet, dass die Vielschichtigkeit des Welttopos erhalten bleibt

122 Siehe hierzu Kap. I.2.3. dieser Arbeit.

123 Vgl. Loleit 2012, S. 257; Goerlitz sieht in den überlieferten Fassungen zudem eine unterschiedlich gewichtete, „potentielle Öffnung der Bedeutung von *Werlte* auf ‚mundus‘ hin“ (Goerlitz 2005, S. 65, vgl. ebd., S. 68).

124 Die O-Überlieferung bricht an dieser Stelle ab und überliefert nur die ersten beiden Verse der Strophe.

125 Goerlitz sieht das in der Schlusstrophe von E adressierte Publikum als der zuvor angeprangerten *tören jugent*, dem törichten Gefolge der Frau Welt, zugehörig (vgl. Goerlitz 2005, S. 67).

und dieser, gerade durch seine Unentschiedenheit, als Bindeglied zwischen den verschiedenen thematischen Strängen funktionalisiert wird. Das metaphorische *winden* und *entwinden*, das der Welt zugeschrieben wird, beschreibt somit zugleich die Bewegung(en) des Textes. Die Aussage *nein, ich kan ouch winden mich* (Str. I, V. 4) kann nahezu als metafiktionales Programm aufgefasst werden.

Die Eingangsverse des Liedes *Waz hât diu welt ze gebenne* (Bein, Ton 63 / L 93,19) scheinen zunächst in eindeutigerer Weise das Verhältnis von Welt- und Minnedienst festzulegen. Thiel behandelt diese Verse ganz im Kontext der Minne- als Form der Weltbejahung.¹²⁶ Beachtenswert erscheint jedoch meines Erachtens die den Versen inhärente Doppeldeutigkeit: *Waz hât diu welt ze gebenne | liebers danne ein wîp, | daz ein sende herze baz gefröwen müge?* (Str. I, V. 1 ff.). Neben der vordergründigen Bedeutung, dass der schönste Lohn der Welt die Liebe einer Frau sei, lassen sich diese Verse auch so verstehen, dass die Welt nichts Angenehmeres bieten kann, als es eine Frau bieten könnte.¹²⁷ *Wîp* kann in diesen Versen also als Akkusativobjekt (das, was von der Welt gegeben wird), aber auch als Subjekt (diejenige, die gibt) aufgefasst werden.

Der Inhalt der Verse entspricht dem traditionellen Gedanken vom Minne- als vornehmsten Weltdienst, wie er im Lied *Ein wîser man vil dicke tuot* (MFMT XV. VII / MF 103,35)¹²⁸ Heinrichs von Rugge formuliert wird:

In hân niht vil der vröide mër | von ir [= der Welt] wan eine, diu ist sô grôz, | diu machet mich sô rehte hër, | an vröiden al der werlte genôz | Wie möhte ich baz ze heile komen? | ez ist mir iemer unvernomen. | des vröit sich herze und al der lîp | ûf alsô minneclîchen trôst: | sô meine ich nieman wan ein wîp. (Str. X)

Durch die beschriebene Doppeldeutigkeit der Verse wendet Walther diesen Gedanken dergestalt, dass er *welt* und *wîp* konkurrieren lässt; die Welt wird nicht direkt allegorisiert, aber die Rivalität zwischen beiden kann durchaus als Rivalität zwischen zwei Frauen verstanden werden. Bemerkenswert ist zudem die Wortwahl: *wîp* und eben nicht *vrouwe*. Damit wird in der ersten Strophe des Liedes die Frau als solche gepriesen, die aller abweisenden, hierarchisierenden Attribute der Minneherrin entbehrt und damit auch der Frau Welt-Figur denkbar unähnlich ist.

Dagegen wird in der E-Fassung des Liedes *Ich hân ir sô wol gesprochen* (Bein, Ton 17, nach EU^x / L 40,19) der Vorwurf ungerechter, weil nicht nach Verdienst

126 Vgl. Thiel 1956, S. 48 f.

127 Hierfür müsste man von einer elliptischen Konstruktion ausgehen: ‚Was hat die Welt Angenehmeres zu geben(,) als eine Frau (geben kann).‘

128 Die Liedfassung, in der diese Strophe überliefert ist, steht im Reinmar-Corpus der Hs. C.

gehender Entlohnung und (damit einhergehend) schlechter Behandlung derer, die treue Dienste leisten, an Frau Minne gerichtet:

Frowe Minne, ir sult mir lônên | baz denne einem andern man, | unde sult mîn schônên | baz, wande ich iu baz gedienet hân. | Waz sol iu der niuwe site, | daz ir manigen êret, | der iuch hin wider unêret? | da verderbet ir die besten mite. (Str. IV)¹²⁹

In *Minne diu hât einen site* (Bein, Ton 33, Fassung nach C / L 57,23) wird in ähnlicher Weise die Bevorzugung eines jüngeren Rivalen inszeniert. Mit ihrer Neigung zu jungen Toren (*weizgot, wan daz si [...] tôren triuget*, Str. II, V. 8 f.; *daz si gêt mit tôren umbe | springent als ein kint*, Str. III, V. 2 f.) gleicht die Minneherrin der Frau Welt in *Wie sol man gewarten dir* (s. o.) mit ihrer fatalen Neigung zur *tôren jugent*. Mit dem Verweis auf seinen *hôhen muot* (Str. IV, V. 4) wechselt der Sprecher in *Minne diu hât einen site* die Ebene vom werbenden Ritter zum gesellschaftliche Anerkennung einfordernden Sänger. Damit wendet er sich, zumindest partiell, von der Minne ab und zur Gesellschaft hin, wodurch es implizit zu einer Polarisierung von Welt- und Minnedienst kommt.

1.2.4. Weltschelte und Frauenkritik in Liedern Neidharts

Die Gestaltung des Welttopos in den Liedern Walthers arbeitet einerseits dem neuartigen spruchsängerhaften Duktus innerhalb von Minnesang, andererseits der programmatischen Wendung gegen die konventionelle Spielart der *hôhen minne* zu. Die zahlreichen Verbindungselemente zwischen *vrouwe*, Welt und Minne werden in den Liedern genutzt, um zwischen gesellschaftskritischen und Minnethemen hin- und herzuwechseln bzw. um beide miteinander zu verbinden. Zudem ermöglicht die Einführung einer *vrouwe* mit Frau Welt-ähnlichen Zügen einen bisher unbekanntem Grad der Frauenkritik, da diese immer zugleich in Richtung der Frau Welt zielt. Die tendenzielle Ununterscheidbarkeit von Weltschelte und Frauenkritik setzt in den entsprechenden Liedern ein innovatives Potential frei. Eben diese Engführung von (Frau) Welt-Topos und konventioneller Minnethematik ist auch in den sog. *Werltsûeze*-Liedern und diesen thematisch nahestehenden Liedern Neidharts erkennbar. Im Folgenden möchte ich **Neidharts** Winterlied *Sumers und des winders beider vientschaft* (WL 34)¹³⁰ exemplarisch unter der Frage diskutieren, inwiefern die *vrouwe* in dieser Liedgruppe

129 Die Strophe ist nur in E/U⁸ überliefert.

130 SNE I: R 40 / d 7 / c 91; da die neunstrophige R-Fassung alle für die Fragestellung einschlägigen Strophen enthält, wird sie der folgenden Analyse zugrunde gelegt.

einfach mit der Frau Welt-Figur gleichgesetzt werden darf. Besonderheiten in den anderen Liedern werden nur kurz und überblickshaft angesprochen.

Das Lied eröffnet mit einem winterlichen Natureingang, in welchem der Sänger vor der zerstörerischen Kraft des Winters warnt, der *uns allen widersæit* (R 40, Str. I, V. 9), also Fehde angekündigt, habe. In der zweiten Strophe besetzt der Sänger selbst die Position des Winters: *Also han ich miner vrowen widersagt* (R 40, Str. II, V. 1), deren Attributierung damit aber keinesfalls der topischen Gleichsetzung von *vrouwe* und Sommer folgt. Die *vrouwe* wird vielmehr als Frau Welt-ähnliche Figur eingeführt: Sie jage *gûten vriunt in veindes striche* (R 40, Str. II, V. 4), sie bringe ihren Diener um die Gnade Gottes (R 40, Str. II, V. 6 f.), sie vergelte treuen Dienst mit *chranche[m] lon* (vgl. R 40, Str. III, V. 2). Die Dienstaufkündigung wird, ähnlich wie in Walthers Abschiedsdialog und *Ein meister las* sowie Oswalds *Ich spûr ain tier* (s. o.) zu einer von Höllenangst motivierten, geistlichen Umkehr. Hierauf folgt in der vierten Strophe eine Reflexion über das eigene Singen (*Swaz ich nu gesinge, daz sint chlageliet*, R 40, Str. IV, V. 1), die in eine Altersklage mündet. Str. V – eingeleitet durch eine *laudatio temporis acti*, gefolgt von einer Zeitklage – setzt den Spiegelraub Engelmars als Beginn des allgemeinen Verlustes höfischer *vröide* (Verursachertopos). Die Reminiszenz an den Spiegelraub bildet die Brücke zur Dörperthematik (R 40, Str. VI–VII); an die Dörperschelte schließt sich eine an (Frau) Minne adressierte Minnereflexion, -klage und -schelte mit deutlicher, ins Obszöne abgleitender Sexualmetaphorik (R 40, Str. VIII–IX) an.¹³¹

131 Die zehnstrophige d-Fassung unterscheidet sich im Strophenbestand nur darin, dass sie als Zusatzstrophe eine sog. Trutzstrophe (d 7, Str. X) überliefert, in der *Her Nithart* in die seinem Singen angemessenen ständischen Schranken (höfisch, nicht dörperlich) verwiesen wird. Die dreizehnstrophige c-Fassung weist in Str. I–III identischen Strophenbestand und -folge wie die R/d-Fassung auf. Darauf folgt die (in R/d als Str. V überlieferte) Zeitklage-Strophe. Im Unterschied zur R/d-Fassung überliefert c zwischen Zeitklage (c 91, Str. IV) und zweistrophiger Minnereflexion, -klage und -schelte (c 91, Str. VI–VII) singularär eine ausgeprägt gnomische Betrachtung über Glück und Unglück (c 91, Str. V). Ebenfalls singularär überliefert ist die Reflexion über das Singen mit Selbstnennung und Ankündigung freudiger Lieder (c 91, Str. VIII), die in die aus R/d bekannte *klageliet*-Strophe (c 91, Str. IX) mündet. Die Überleitung zu den gegenüber der R/d-Fassung deutlich erweiterten Dörperstrophen (c 91, Str. X–XIII) findet sich in der achten c-Strophe: *Genug fragen in dem lande umberal, | wer er mûg sein, der also sang | von den thumen gauch, der vil in der werlt sind* (c 91, Str. VIII, V. 1 ff.). (Die zwar zu dem Thema des Singens passende, inhaltlich aber völlig konträre *klageliet*-Strophe wirkt an dieser Stelle deplatziert.)

Die zweite und dritte Strophe werden traditionell so interpretiert, dass es sich bei der undankbaren *vrouwe*, der der Sprecher den Dienst aufkündigt und die Fehde ansagt, um die allegorische Frau Welt handele, das Lied wird somit unter die sog. *Werltsüeze*-Lieder gezählt.¹³² Laut Kivernagel wird Frau Welt „an keiner Stelle ausdrücklich erwähnt“¹³³; sie könne aber „wegen des an die beiden anderen Werltsüeze-Lieder erinnernden Zusammenhangs alleine mit der ‚vrouwe‘ gemeint sein“. Ausgangspunkt für diese Gleichsetzung ist die nur in der C-Fassung von ***Si klagent, daz der winder*** (WL 28)¹³⁴ explizit erfolgende Allegorese der Frauenkritik als Weltklage/-schelte: *Nu nimt genüge wunder, | wer dú selbe frowe si, die ich mit sange besunder | mit minem hohen lobe so rehte wol getúret han. | si heisset Werltsússe* (C, Str. 18 [VIII], V. 1–4).

Zu einer weiteren expliziten Identifikation von *vrouwe* und Welt kommt es in einem nur in c und z überlieferten elfstrophigen Sommerlied, das thematisch und von der Sprecherhaltung her der Gruppe der *Werltsüeze*-Lieder zuzurechnen ist: ***Niemand soll sein trawren tragen lenger*** (SNE II: c 45 / z 36). Im Kontext der Dienstaufkündigung wegen schlechter Behandlung tritt in c an die Stelle der *vrouwe* die Welt, von der er sich mit neuen (geistlichen?) Liedern zu spät abgewendet habe: *und hett ich got núr halb gedint so lange, | als ich der werlt hab getan* (c 45, Str. VI, V. 5 f.); im Unterschied dazu bleibt z im Bild des Minnedieners: *als ich der zarten hab getan* (z 36, Str. VI, V. 6). Die partiellen Festschreibungen der *vrouwe* als Frau Welt vereindeutigen die Figur jedoch keinesfalls. In Hinsicht auf die topischen Attribute, die die *vrouwe* in die Nähe der Frau Welt rücken, ist bereits im Zusammenhang mit Walthers Liedern verdeutlicht worden, dass sie nicht eindeutig der Frau Welt zuzuordnen sind. Daher sollen die in ***Sumers und des winders beider vientschaft*** (s. o.) vorliegenden topischen Attribute, die in Richtung der Frau Welt zu weisen scheinen, im Folgenden einer kritischen Analyse unterzogen werden. Für eine Gleichsetzung der *vrouwe* mit Frau Welt sprechen insbesondere der topische *chranche*[.] *lôn* (R 40, Str. III, V. 2), die Vorstellung, in ihrem Dienst zur Hölle zu fahren (R 40, Str. III, V. 5)¹³⁵, sowie die religiös motivierte Abkehr vom Minne-/Weltdienst. Dass der Minnedienst hier als Weltdienst erkannt und in ihm eine Gefährdung für das Seelenheil gesehen wird, impliziert jedoch nicht automatisch, dass sich der Sprecher von der Frau Welt abkehrt – mögliche Alternativen zur Frau Welt wären eine konkrete, un-

132 Siehe Thiel 1956, S. 76 ff.

133 Kivernagel 1970, S. 129, das folgende Zitat ebd.

134 SNE I: R 13 / C Str. 11–19 / c 83.

135 In c wird dies neutraler als Dienst bis zum Lebensende formuliert: *wer in irm dinst uncz an sein ende fert* (c 91, Str. III, V. 5).

dankbare Minneherrin oder ggf. die Frau Minne. Gerade in der zweiten Strophe sind viele Formulierungen äußerst doppeldeutig: Die metaphorischen ‚Fesseln‘ des ‚Feindes‘ im Vers *sit si gûten vriunt in veindes striche iagt* (R 40, Str. II, V. 4) sind zwar mit Teufel und Hölle assoziierbar,¹³⁶ die Formulierung erinnert jedoch auch an die in Walthers Lied *Die ziwelære sprechent, ez si allez tôt* (Bein, Ton 34 / L 58,21) an der Minneherrin geäußerte Kritik, dass diese nicht zwischen Freund und Feind zu unterscheiden wisse.¹³⁷ Auch die beiden folgenden Verse *ich wil mir ein lange wernde vrowen spehen, | diu mich hinz gotes hulde wol bringen mach* (R 40, Str. II, V. 5 f.) führen zur geistlichen Thematik (Str. III) hin, lassen sich aber, anders als es etwa Goheen in ihrer auf den gnomischen Gehalt des Lieds konzentrierten Interpretation darstellt,¹³⁸ nicht auf einen geistlichen Gehalt reduzieren. Die in der Edition von Wiefßner/Sappler (WL 34) – Goheens Textgrundlage – vorgenommene Emendation *vrône* („Herrendienst“)¹³⁹ stützt sich zudem auf keine der überliefernden Handschriften.¹⁴⁰ Ähnlich wie die Stricke des ‚Feindes‘ steht auch hier die geistliche Deutungsmöglichkeit (*vrouwe* als Marienfigur, *vröide* als geistliche Freude/*minne*) neben einer weltlichen, auf eine konkrete Minneherrin (R/c) bzw. auf weltliche Freude (d) bezogenen. Eindeutig auf die Welt als *mundus* zu beziehen, ist also lediglich die dritte Strophe. Auch in dieser Strophe bildet jedoch der Eingangsvers *Ist daz niht ein wandel an der vrowen min?* (R 40, Str. III, V. 1) eine Brücke zur vorangehenden Minnethematik, denn *wandel*¹⁴¹ ist ein Schlüsselwort sowohl der Weltschelte wie auch der Frauenkritik im Kontext der Minneklage.

Topische Attributierungen, die auch zum Komplex der (Frau) Welt gehören, sind die Klage über unangemessene Behandlung im Alter sowie die Zeitklage (R 40, Str. IV–V). Beide sind hier deutlich an die Figur des Sängers und den Hauptgegenstand seiner Lieder, die Dörperthematik, gebunden und dabei mehr

136 In diese Richtung zielt die Interpretation Goheens: „Die Fesseln des Bösen implizieren die *mundus*-Figur, die in christlicher Remythisierung Welt und Teufel gleichsetzt“ (Goheen 1993, S. 205).

137 Vgl. Kap. III.1.1.1. dieser Arbeit.

138 Vgl. Goheen 1993, S. 205.

139 Die Emendation orientiert sich offensichtlich an der Sprecherhaltung in Neidharts Lied *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* (WL 30 / SNE I: R 20 / O Str. 18–21 / c 90): *ich wil einem herren dienen, des ich æigen bin*, R 20, Str. IV, V. 3.

140 *ich wil mir ein lange wernde vrowen spehen*, R 40, Str. II, V. 5; *so wil jch mir ain wernde fröide spehen*, d 7, Str. II, V. 5; c: *so wil ich mir ein werde frawen spehen*, c 91, Str. II, V. 5.

141 Siehe Kap. III.1.1.1. dieser Arbeit.

im Sinne einer assoziativen Verknüpfung als einer expliziten Verbindung an den (Frau) Welt-Topos angelagert. Zudem kann an dieser Stelle nicht mehr, wie in der dritten Strophe, von der Welt als *mundus* gesprochen werden, da der Subtext *welrt* hier in der Bedeutung der höfischen Gesellschaft vorliegt – dies wird u. a. an folgender Textvarianz deutlich: *ê do sang ich daz gûten liuten [der welte, d, der welrt, c] wol gezam* (R 40, Str. IV, V. 3, vgl. d 7, Str. IV, V. 3, c 91, Str. IX, V. 3).

In der Herausarbeitung einer einheitlich gnomischen Liedaussage homogenisiert Goheen den Text,¹⁴² dessen Strophenabfolge jedoch durch Brüche, Themenwechsel und oftmals eher locker-assoziative Bezüge gekennzeichnet ist. Zwar finden sich in dem Lied geistlich-lehrhafte Passagen, diese stehen aber neben konventioneller Minneklage, frivoler Minneparodie und Dörperthematik. Der (Frau) Welt-Topos fungiert als wichtiges Verbindungselement, kann jedoch m. E. nicht für alle thematischen Wendungen, die das Lied nimmt, herangezogen werden. Goheen subsumiert etwa den Alterstpos unter die Dienstaufkündigung:

„Das Alter stellt die Kraft des Willens auf die Probe, sich von den Freuden des Diesseits zugunsten des Seelenheils loszusagen. Von der Furcht vor dem Tode zeugt der Fluch auf die Fesseln, die den Menschen an das Sinnenleben ketten.“¹⁴³

Neben den bereits vorab gebrachten Einwänden würde diese Engführung der Strophen II–IV der R/d-Fassung eine einheitliche Sprecherposition voraussetzen, von der man jedoch nicht einfach ausgehen kann. Augenfällig ist vielmehr der Facettenreichtum an Haltungen, die von dem Sprecher/Sänger eingenommen werden und zwischen denen er fast spielerisch hin- und herwechselt.

Auch die Minnereflexion und die schließlich frivol-obszöne Minneschelte kann mit dem (Frau) Welt-Topos in Verbindung gebracht, aber nicht unter diesen subsumiert werden.¹⁴⁴ Die hier apostrophierte und somit personalisierte Minne trägt Züge der aus Neidharts Sommerliedern bekannten Figur der ‚geilen Alten‘, weist aber auch deutliche Parallelen zu Walthers Frau Minne aus dem Lied *Minne diu hât einen site* (Bein, Ton 33 / L 57,23) auf, dessen Sprecher kritisiert, dass die Minne sich so weit von ihrem Idealbild entfernt habe, dass er sich ihrer schämen müsse. Topische – auch aus Walthers Lied bekannte – Attribute wie Torheit (das Fehlen *gûter witze*, R 40, Str. VIII, V. 2), Geilheit und ihrem Rang unangemessener

142 Dies gelingt ihr zudem nur durch die Aussparung der Dörperstrophen (mit Ausnahme der Zeitklage-Strophe mit Spiegelraub-Reminiszenz).

143 Goheen 1993, S. 204.

144 In diese Richtung argumentiert hingegen Goheen: „Neidharts *mundus*-Figur verflucht die erotische Beziehung des Mannes zur Frau als unheilvolle Macht des Sexualtriebs“ (ebd., S. 206).

Umgang, in diesem Fall auf den Stand, nicht auf das Alter bezogen, aus dem Umkreis der Venus-Minne lassen die (Frau) Minne in diesem Lied als Spiegelfigur der (Frau) Welt erscheinen. Die Vorstellung der *kranken  re* (*des ist din ere chranch*, R 40, Str. VIII, V. 7), der auf die gesellschaftliche Werteordnung rekurriert, und der angeprangerte Verlust einer solchen Orientierung bilden ein zentrales Verbindungselement einerseits zur Zeitklage, andererseits zum (Frau) Welt-Topos. Letzteres tritt noch expliziter im folgenden Vers zutage: *daz du, vrowe, hab undanch* (R 40, Str. VIII, V. 8). Der topische *chranche l n* der (Frau) Welt erscheint aufgesplittet und rhetorisch gewendet: Undank – der sprichwörtliche Lohn der Welt – wird ihr nun selbst zuteil. Der belehrend-tadelnde Gestus des Sprechers weist Parallelen zu dem des Ich in Walthers Lied *Minne diu h t einen site* auf und entspricht dem in Neidharts D rperliedern unternommenen Versuch, die rivalisierenden Dörper durch Rekurs auf die allgemeingültigen Normen des Höfischen in ihre Schranken zu verweisen bzw. dadurch den erlittenen Ansehensverlust wettzumachen. Der auch in diesem Lied zum Ausdruck gebrachte  rger über die rivalisierenden, mit unh fischen Mittelnwerbenden und dabei erfolgreichen Dörper findet sich in den beiden Minnestrophen in abstrahierter Form in den Figuren von *ritter*, *kneht* und Frau Minne wieder: *in din h erin vingerlin ein chneht den vinger dranch*. || *Daz sis niht dem ritter an den vinger stiez, | do iz in der niwe und in der wirde was!* (R 40, Str. VIII, V. 9 – Str. IX, V. 2). Frau Minne gleicht, auch darin ist sie der Frau Welt ähnlich, einer Hure: *minn ist so gem t, | der mit w erch ir willen t t, | daz si da hin minnet da ir ere ist unbeh t*. (R 40, Str. IX, V. 7 ff.) Durch die zahlreichen, u. a. auf sich überschneidenden Topoi basierenden Querbezüge zwischen den Strophen wird eine Einheit des an und für sich Heterogenen erzeugt, ohne dass sich jedoch eine gnomische oder anders geartete Gesamtaussage daraus ableiten ließe.

Auch außerhalb der Gruppe der sog. *Werlts eze*-Lieder findet sich eine für das Verhältnis von Minne- und Welt dienst relevante Passage, nämlich die vierstrophige Minneklage im Lied *Wolde s n die freudel sen niht an mir verdriezen* (WL 21)¹⁴⁵. Der Sänger klagt über die Hartherzigkeit einer Frau, *die <ist> herczen und auch mutes herter denn ein adamant* (c 65, Str. II, V. 2), und darüber, dass, wenn auf eine andere seine Liebe gefallen wäre, *mir wer leicht bas gelonet denn mir gelonet sei* (c 65, Str. V, V. 2). Die Strophe schließt mit einem Appell an die ungn dige Geliebte: *hercek nigin, ich was dir ie mit trewen bei, | las das hercze mein also in trauren nicht verderben, | fraw, nach der werlt lon will ich lenger werben* (c 65, Str. V, V. 4 ff.). Da

145 SNE II: c 65 (achtstr); A Str. 47 (Niune) und C Str. 4 (Rubin von R diger)  berliefern jeweils unter anderem Autornamen nur die erste Strophe des Lieds.

u. a. in den ersten drei Strophen das Bild der Augen, die ihm diese unglückliche, törichte Liebe eingehandelt hätten, amplifikatorisch entfaltet wird, ist von einer konventionellen Minneklage auszugehen. Die Ankündigung, weiterhin um *der werlt lon* werben zu wollen, bezieht sich daher wohl auf das im klassischen Konzept der *höhen minne* verankerte Streben nach gesellschaftlichem Ansehen durch den Minnedienst. Die Entgegensetzung von diamanthartem Herz der Geliebten und ihrer äußerlichen Schönheit, durch die die Augen des Sprechers betört wurden, weist sicherlich gewisse Parallelen zur Frau Welt-Figur auf; die Kontextualisierung entspricht aber insgesamt einer konventionellen Minneklage, die in einen um das selbstreflexive Thema des Singens kreisenden Strophenkomplex eingebunden ist.

Neidharts Lied *Meie, din lihter schin* (SL 30)¹⁴⁶, laut Bennewitz „ein Sonderfall des Winterliedtypus“¹⁴⁷, steht den *Werltsüeze*-Liedern thematisch sehr nahe. An die in der zweiten Strophe erhobene Klage über unentlohnten Dienst, der den Sprecher an den Frauen generell zweifeln lässt, schließt in der dritten Strophe die Klage über (vorzeitige) Alterung durch unerwiderte Liebe an, was allerdings noch nicht zwingend den Rahmen einer konventionellen Minneklage sprengt. In die Richtung des Welttopos weist dann aber die Minnelehre an die Jugend, die der Sänger aus der Altersrolle heraus formuliert (vgl. R 37, Str. IV, c 19, Str. V). Das Thema des Ansehens wird am Ende der Strophe latent ins Geistliche gewendet, denn die Formulierung *aller sælden sælich* schließt prinzipiell das Seelenheil ein:

der daz lop behalte, der ist an missewende, | aller sælden sælich unz an sîn ende. | diu liet ich der wærlt zeiner bezzerunge [zu pessrung in die welde, c] send. (R 37, Str. IV, V. 15 ff., vgl. c 19, Str. V, V. 15 ff.)

Eine Identifikation der in den vorangehenden Strophen besungenen *vrouwe* mit der Frau Welt ist in dieser Strophe nur in der R-Fassung möglich. Die Formulierung *der welde* lässt offen, ob der „Ratschlag des Sängers [...] den Zustand der Gesellschaft verbessern“¹⁴⁸ soll oder ob die personifizierte (Frau) Welt selbst als Besserungsbedürftige adressiert wird. Die Formulierung in c, dass die Strophe *in die welde* gesendet wird, bringt eindeutig zum Ausdruck, dass das Vorgetragene einen Nutzen für die Gesellschaft haben soll.

146 SNE I: R 37 / Ma / G* / c 19 [18] / s 9; handschriftliche Überlieferung (ohne die fragmentarischen Fassungen in MA und G): R (vierstr.) / c (neunstr.) / s (sechsstr.).

147 Bennewitz 1987, S. 129; Warnings mit Bezug auf die von ihr untersuchte R-Gruppe erhobener Einwand, „dass kein anderes Winterlied völlig auf die Dörperthematik verzichtet“ (Warning 2007, S. 199), ließe sich mit Blick auf die c-Fassung des Lieds, die Dörperstrophen enthält, entkräften.

148 Warning 2007, S. 202.

Insgesamt liefert die c-Fassung deutlichere Anknüpfungspunkte an den Frau Welt-Topos: Die an die jungen Männer gerichtete Minnelehre (vgl. c 19, Str. IV) folgt auf eine minnebezogene Zeitklage, die von einer Frau gesprochen wird (vgl. c 19, Str. III). Während der Beginn der Frauenrede durch eine *inquit*-Formel klar markiert ist, bleibt unklar, ob die Minnelehre in der c-Fassung von dem männlichen Sprecher oder noch von der Frau geäußert wird. Lediglich die zusammenfassenden Schlussverse (vgl. c 19, Str. V, V. 15 ff.) sind, aufgrund der darin thematisierten Verfasserrolle, auf jeden Fall dem männlichen Sprecher zuzuweisen. In der Zeitklage fallen mit *krank* und *twerch* Begriffe aus dem Umkreis des Frau Welt-Topos: *ist die mynne worden kranck | und stet gar offt zwerchem schranck, | we dir, teusche landt!* (c 19, Str. IV, V. 12 ff.). Die Klage darüber, dass die Minne schwach geworden und verkehrt worden sei, geht in Richtung einer Personifikation und lässt die Gestalt der Frau Minne (Spiegelfigur der Frau Welt) aufscheinen. In diesen Kontext passt dann auch, dass der Sprecher den Minne- bzw. Weltdienst weiterführt und dabei in Konkurrenz mit den jungen Rivalen tritt:

doch so will ich mit den jungen nach iren hulden singen. | was ob noch mein dinst an gieng bos ende mag bringen. | mich wundert, das mir ir güt so sere mag bezwingen. (c 19, Str. VI, V. 15 ff.)

1.2.5. Welt- und Minnedienst in Liedern Oswalds von Wolkenstein

Das Verhältnis von Welt- und Minnedienst wird in den Liedern Oswalds gänzlich anders perspektiviert als bei Walther und Neidhart. Zunächst ist festzuhalten, dass die Vorstellung eines höfischen Minnedienstes (außer als Zitat) in diesen Liedern nicht vorkommt, während die religiöse Dimension und damit verbunden der Gestus der Weltabsage insgesamt deutlich stärker ausgeprägt ist. Sinnliche Liebe wird in den Bereich weltlicher und damit nichtiger Freuden eingeordnet, die Geliebte teilweise mit Frau Welt-ähnlichen Zügen ausgestattet, wobei Welt mit *mundus* gleichzusetzen ist. Die Gestalt der Geliebten erfährt im Vergleich mit den Liedern Walthers und Neidharts eine deutliche Konkretisierung, indem die Sinnlichkeit der Liebe betont und die Gestalt der Geliebten mit (pseudo-)biographischen Zügen ausgestattet wird.

Das Lied *Ain anefangk* (Kl 1) kreist um die Pole weltlicher und geistlicher *minne*. Die das Lied bestimmende Situation der Gefangenschaft (Str. II, V. 18, Str. III, V. 13 ff., Str. VI, V. 6–12) wird als Buße für ein sündiges Leben dargestellt, wobei Sünde hier mit den erlebten Liebesfreuden gleichgesetzt und die Geliebte als „Werkzeug und Strafvollzieher Gottes“¹⁴⁹ inszeniert wird. Der Sprecher

149 Schwob 1979, S. 83.

schildert die treue Ergebenheit zur langjährigen Geliebten (vgl. Str. II, V. 1–12), deren Schönheit er verfallen sei (*ir rotter mund hett mir das herz verschart*, Str. II, V. 12) und mit der er manche Liebesnacht verbracht habe (Str. II, V. 13–16). Die Erinnerung an Liebesfreuden wird kontrastiert mit der aktuellen Gefangenschaft: *mit trauren ich das überwind, | seid mir die bain und arm beslagen sind* (Str. II, V. 17 f.).¹⁵⁰ Die Bande, in denen der Sprecher liegt, sind (auch) Liebesbande:

„Der Topos vom Minneband, Minnestrück, Minnegefängnis, oder wie immer dies in der mittelalterlichen Lyrik und Epik außerordentlich beliebte Bild für die zwanghafte Macht der Liebe im einzelnen ausgestaltet ist“¹⁵¹,

hat laut Schwob im Spätmittelalter eine „moralisierende Umdeutung erfahren“ und sei „zum Bild für die Sünde der Unkeuschheit geworden.“¹⁵² Kellner sieht in

„der irdischen Liebe des Sängers [...] exemplarisch die Verfallenheit des Ich an die Welt [...]. Bei Oswald wird die Geliebte nicht als Frau Welt in Szene gesetzt und allegorisiert, doch die Vorstellung scheint implizit mitzuschwingen.“¹⁵³

Die aus der höfischen Lyrik bekannte Engführung der beiden Toposbereiche *vrouwe* (Minnedame) und Frau Welt wird in Oswalds Lied zusätzlich ins fingierte Autobiographische¹⁵⁴ und ins Konkrete gewendet. Ist der Ausruf *o wertlich lieb, wie swär sind deine pünt!* (Str. V, V. 18) etwa ohne Weiteres in eine kognitive Aussage umwandelbar, so gilt dies nicht für die konkretisierte Ausgestaltung dieser allegorischen Ausdrucksweise: Der Sprecher beschreibt die fünf eisernen Folterfesseln, in denen er gefangen liegt, und schildert analog dazu die vergangenen Umarmungen seiner Geliebten (vgl. Str. VI). Welt- und Minnedienst werden in diesem Lied aus geistlicher Perspektive unter dem Begriff des Sündigen rubriziert; in der Figur der Geliebten scheint an manchen Stellen die der Frau Welt (als negatives Pendant der konventionellen Minneherrin) auf. Dass die Geliebte jedoch nur partiell als Frau Welt-Figur aufgefasst werden kann, wird besonders deutlich, wenn der Sprecher am Ende im Angesicht des Todes um das Wohl, das Seelenheil der Geliebten bittet:

150 Siehe hierzu die Analyse in Kap. II.1.3.4. dieser Arbeit.

151 Schwob 1979, S. 81, das folgende Zitat ebd.

152 Ebd., S. 82.

153 Kellner 2013, S. 62.

154 Diese Wendung ins Autobiographische funktioniert deiktisch, d. h., sie ist an den Sprecher gebunden, der auf eine das Lied konstituierende Personen-, Raum- und Zeitstruktur verweist, ohne sie näher ausführen zu müssen.

*Ich nim es auf mein sterben swär, | so swer ichs doch genueg, | das ich der frouen nie gevär |
von ganzem herzen trueg. | schaid ich also von diser welt, | so bitt ich got, das si mein nicht
engelt. (Str. VII, V. 13–18)*

Als Unterschied zur Gestaltung des Frau Welt-Topos in den Liedern Walthers und Neidharts wäre zudem festzuhalten, dass der Frauenfigur in Oswalds Lied persönliche Schuld zugesprochen wird.

Im Lied **O welt, o welt, ein freud der kranken mauer** (Kl 9) ‚unterbricht‘ ein (pseudo-)biographischer Rückblick die zunächst ganz mit topischen Mitteln, wenn auch mit kühnen Metaphern, geführten Weltklage:

*O welt, o welt, ein freud der kranken mauer, | wie swär du bist! dein lon, der wirt mir
sauer, | seid du auff mich gevallen hast | und druckst mich auf die erden. | Weltliche freud,
ein tuech von bitterm ende, | wer dich recht kant, der koufft dich nicht behende, | wil er icht
wesen fremder gast | gen manger frouen werden. | Was hilft mich, das ich manig nacht | in
grossen freuden han gewacht | in dreuzehenthalben jaren? | nu muess ich wachen, seufzen,
zittren ellentleich. | all heiligen guet, die engel in dem himelreich | man ich, das si mir helfen
vast | mein laid zu guet eraren. (Str. I)*

Die Liebesfreuden werden dabei vor allen anderen vom Sprecher selbst erfahrenen weltlichen Freuden (Reisen, beruflicher Erfolg, Besitz, vgl. Str. II) angeführt. Das Lied evoziert in der Eingangstrophe die Situation der Gefangenschaft. Die genaue Angabe *in dreuzehenthalben jaren* (Str. I, V. 11) rekurriert auf die in Kl 1 genannte Zahl an Jahren (*wol dreuzen jar und dennocht mer*, Kl 1, Str. II, V. 3), die er mit der (grausamen) Geliebten verbracht habe. Es handelt sich auch in diesem Lied also wiederum um eine besondere Ausgestaltung der traditionellen Konstellation, dass Welt- bzw. Minnedienst eine geistliche Orientierung verhindern, dass die *vrouwe* der Hinwendung zu Gott und damit dem ewigen Seelenheil des Sprechers im Wege steht bzw. gestanden habe. Jedoch wird eine konkrete *vrouwe* nicht einmal erwähnt, nur die als Selbstzitat auslegbaren Verse 9 ff. und die Kontrastierung der freudig durchwachten Nächte mit dem Wunsch, *fremder gast | gen manger frouen werden* (Str. I, V. 7 f.) zu sein, lassen auf einen Minnekontext schließen.

Parallelen zu Kl 1 lassen sich auch im Lied **Solt ich von sorgen werden greis** (Kl 59) festmachen: Der autobiographische Bezug zur Gefangenschaft von 1421¹⁵⁵ im Zusammenhang mit dem Erbschaftsstreit um Hauenstein wird hier explizit hergestellt: *Viertausent mark begert ir herz | und Hauenstain* (Str. III, V. 9 f.). Anders als Kl 1 überformt Kl 59 die Gefangenschaft nicht durch eine geistliche Deutung und blickt – im Unterschied zu Kl 1, wo ja simuliert aus

155 Siehe zum historisch-biographischen Hintergrund Schwob 1979, S. 33–48.

der Gefangenschaftssituation heraus gesprochen wird – zudem auf das Geschehene zurück. Vorherrschend ist ein oft ins Ironische gewendeter Groll gegenüber der grausamen Geliebten. Erneut findet sich die Bitte um ihr Seelenheil, hier allerdings ironisch gebrochen: Er sagt, dass er für sie hätte bitten müssen, wenn sie ihn ins Jenseits gebracht hätte, denn sie habe dafür gesorgt, dass er gefoltert worden sei (Str. II, V. 11–16). Die Gleichsetzung von Liebe und Ketten/Fesseln wird in diesem Lied durch den Austausch eines Goldkettleins, wohl eines Liebespfandes, gegen eine eiserne Armfessel (Str. I, V. 5–12) zum Ausdruck gebracht. Hier allerdings quält die dem Sprecher noch immer attraktiv erscheinende Geliebte ihn, indem sie es mit einem anderen treibt (Str. I, V. 13 f.). Unabhängig davon, ob es sich hierbei vielleicht um eine (metaphorisierte) Anspielung auf einen realen Vorfall handeln mag,¹⁵⁶ greift Oswald damit auf den Topos der Minnerivalität zurück. Eine Allusion an den Frau Welt-Topos findet sich zudem in den Schlussversen: *Do si mir pfaiff der katzen lon, | do darrt ich ir der meuse don. | fünf eisen hielsen mich gar schon | durch iren willen lange* (Str. III, V. 13–16). Hierin lässt sich eine Analogie zum Lohn der Welt erkennen, die – wie die Katze die Maus – den in ihre Macht geratenen Menschen mit dem Tod ‚belohnt‘.

In allen drei Liedern Oswalds ist der Frau Welt-Topos auch über das Gefangenschaftsmotiv herzuleiten. So vergleicht etwa Tertullian

„in einem naheliegenden, auch später noch öfters auftretenden Bild die Welt mit einem Kerker voll tieferer Finsternis, schwererer Ketten und durch die menschlichen Leidenschaften stärker verpesteter Luft als sie irgendein Gefängnis aufzuweisen habe.“¹⁵⁷

Dass die Gefangenschaft zugleich als Minnegefangenschaft inszeniert wird, korrespondiert zu der ambivalenten Rolle der Geliebten als Minneherrin, Verführerin und (von Gott eingesetzter) Zuchtmeisterin.¹⁵⁸

156 Siehe ebd., S. 176 ff.

157 Closs 1934, S. 1.

158 Dies entspricht den beiden von Voß generell für Oswalds Gefangenschaftslieder konstatierten konkurrierenden „Deutung- und Wertungsparadigmen“ (Voß 2005, S. 55): einerseits „die höfische Ethik allgemein, einbegriffen die Liebesethik im besonderen, von der her die Geliebte als die schuldhaft Handelnde erscheint“ (ebd.), andererseits „der religiöse Liebesgedanke, von dem her Oswald sich selbst die Schuld an seiner Lage zuerkennen muß, ohne daß dadurch die Schuld der Geliebten aufgehoben würde“ (ebd.).

1.3. Welt und Alter

Zahlreiche Lieder, die im engeren oder weiteren Sinne als Frau Welt-Lieder eingestuft werden können, werden in der Forschung als ‚Alterslieder‘ bezeichnet, weil das männliche Rollen-Ich aus der Perspektive des gealterten bzw. dem Tode nahen Sängers spricht. Die unter den Rubriken ‚Alterslied‘ oder ‚Weltklage‘ versammelten Texte sind in der Regel Gattungshybride.¹⁵⁹ Aus diesem Grund und da der Begriff ‚Alterslied‘ latent biographisch besetzt ist,¹⁶⁰ erscheint mir eine Subsumierung der im Folgenden zu besprechenden Lieder unter die genannten Oberbegriffe nicht sinnvoll. Demnach wird die Frage des Alters hier auch nicht unter biographischen Gesichtspunkten, sondern ausschließlich als „binnenpoetisches Konstrukt“¹⁶¹ zu diskutieren sein. Dabei soll mit Alter i. S. von Lebensalter neben dem Greisen- und dem reifen Alter auch das kindliche Alter erfasst werden. Zudem muss dem Umstand Rechnung getragen werden, dass das höhere Lebensalter nicht zwangsläufig Attribut des männlichen Rollen-Ich, sondern oftmals auch der *vrouwe* ist.

In **Walthers *Waz hât diu welt ze gebenne*** (Bein, Ton 63 / L 93,19) erhofft sich das Ich ewige Jugend bzw. beständige Verjüngung durch erwiderte Liebe: *und næme iemer von ir schæne niuwe jugent* (Str. II, V. 10). Dieser Vers wird bezogen auf die unzugängliche (*zwir beslozzten*, Str. II, V. 1) Herrin, zu deren Körper und zu deren *tugent* er gerne die Schlüssel besäße (Str. II, V. 7 f.). Der Verjüngungstopos wird hier als Wunschdenken einer von den Zwängen der *hohen minne* befreiten Liebe funktionalisiert.

159 Vgl. Wehrli 1989, S. 109, Brunner/Hahn/Müller/Spechtler 2009, S. 217

160 Dies zeigt u. a. die viel diskutierte Frage, ob ein Sänger, der aus der Altersrolle spricht, nicht selbst gealtert sein müsse. Die in der älteren Forschung (Mohr 1971) biographistisch motivierte Ineinssetzung von Rollen-Ich und Sänger/Autor wird von Cormeau, wenn auch nicht ohne Problematisierung, bis zu einem gewissen Grade im Rahmen des Performanzarguments weitergeführt, siehe Cormeau 1985, S. 148 ff., ähnlich auch Brunner/Hahn/Müller/Spechtler 2009, S. 122; Scholz bezeichnet eine solche biographische Deutung der Altersrolle als „denkbar“, betont jedoch, „daß der Anteil des Biographischen an diesem Ich für uns nicht faßbar wird“ (Scholz 2005, S. 151); von Bloh (2002) schließlich führt an einem breiten Liedkorpus eine Funktionsanalyse des Altersmotivs im Minnesang durch und entfernt sich dabei von der Frage nach der konkreten Lebenssituation des Sängers.

161 V. Mertens 2006, S. 429: „Alter im Minnesang ist uns nur als Rolle zugänglich, Alter ist ein binnenpoetisches Konstrukt, dessen Bezüge zur gesellschaftlichen und biologischen Wirklichkeit nicht durch den Blick auf die Performanz bestimmt werden können.“

Häufiger Bestandteil der Selbstattributierung des Sprechers im Kontext der Frau Welt-Lieder ist dagegen die Klage, im Dienst an der *vrouwe* bzw. der Welt alt geworden zu sein.¹⁶² Diese verbindet sich oftmals mit derjenigen über schlechte Behandlung (durch *vrouwe*, Welt, Gesellschaft). Der Sprecher bringt diese von ihm als unangemessen empfundene, weil seinen beständigen Dienst und seine in der Vergangenheit erbrachten Leistungen missachtende Behandlung mit Außer-Kraft-Setzung gültiger Normen und Werte (Gesellschaftsordnung, Altershierarchie) in Verbindung. Neben der Vorstellung, dass die Welt rund um den Sprecher aus den Fugen geraten sei, bzw. der letztlich ähnlich gelagerten Klage über den ungerechten *ordo* des Alters steht die Einsicht in eine fundamental andere Wertordnung: Die im Dienst von *vrouwe*, Gesellschaft, Welt verbrachten Jahre erscheinen dem Sprecher aus der Altersrolle heraus als unnützlich, da sie ihn daran gehindert hätten bzw. noch hinderten, sich geistlich zu orientieren, und damit letztlich sein Seelenheil gefährdeten.

In Neidharts *Niemant soll sein trawren tragen lenger* (SNE II: c 45 / z 36)¹⁶³ findet sich die Klage über schlechte Behandlung im Alter verbunden mit der Sorge um das Seelenheil. Die Altersrolle wird zunächst in der gnomischen Wendung an einen jungen Mann deutlich, dem der Sprecher rät, seine Zeit – wie die Waldvögelin – in den Dienst Gottes zu stellen (c 45, Str. III, V. 6 f.). Er selbst sei zeitlebens durch seine *vrouwe* daran gehindert worden, ein *gottes diener* zu sein, und müsse nun, alt, krank und dadurch dienstunfähig geworden, ihre Schmähungen und ihren Spott ertragen und auf die Zeichen ihrer Wertschätzung verzichten, die er als junger Mann erfahren habe (c 45, Str. VI–V). Hieran schließen sich Dienstaukündigung und Weltabsage an:

162 Beispiele: Walther, *Min frowe ist ein ungenædic wip* (Bein, Ton 29, Fassung nach C / L 52,23), gegenüber der Minneherrin: *nû brâht ich doch einen jungen lip | in ir dienst und darzuo hōhen muot* (Str. I, V. 3 f.); *Owè mīner wunneklicher tage! | waz ich der an ir verstāmet hân* (Str. III, V. 1 f.); Walther: ‚Alterston‘ (Bein, Ton 43 / L 66,21), gegenüber der Welt als *mundus*: *nû bin ich alt und hâst mit mir dīn gumpelspil* (Str. II, V. 7); Neidhart: *Sumers und des winders beider vientschaft* (WL 34 / SNE I: R 40 / d 7 / c 91), gegenüber der Gesellschaft: *ê do sang ich daz gūten liuten wol gezam. | sit daz mich daz alter von der iugende schiet, | do muz ich dulden, des ich e was ungewan* (R 40, Str. IV, V. 3 ff.). In den Liedern Walthers und Neidharts lassen sich weitere Beispiele finden, die jedoch aufgrund ihrer Kombination mit anderen Attributierungen aus dem Bereich der Alterstopik und dem angrenzenden Toposbereich Weisheit/Torheit ausführlicher besprochen werden müssen.

163 Die Analyse orientiert sich an der c-Fassung, z-Lesarten werden nur bei signifikanten Abweichungen einbezogen.

Nun will ich williglichen von ir schaiden | und will ir nimer wesen untertan | seit mir ir valsche túck so sere laiden, | der ich oft vil empfunden han. | und hett ich got núr halb gedint so lange, | als ich der werlt hab getan – das rewet mich mit meinem newen gesange –, | ja hett er mich nicht also verlan. (c 45, Str. VI)

Der neue Gesang kann mit einer Hinwendung zu geistlich-lehrhafter Dichtung identifiziert werden, die in diesem Lied teilweise (am ausgeprägtesten in der dritten Strophe) vollzogen ist, in der siebten Strophe durch eine neuerliche Hinwendung zur Dörperdichtung aber sozusagen wieder sabotiert wird:

Nun han ich doch zu got noch gut gedinge, | dabei so mag ich sein gelassen nicht, | ich muß auch von den túmen toren singen, | die zu gogelfur haben pflicht. (c 45, Str. VII, V. 1–4)

Diese Wendung ließe sich so verstehen, dass der Sprecher nun die in der sechsten Strophe bereits angekündigte Kompromissformel, sich halb Gott, halb der Welt zu widmen, beherzigt. In z wird dieser Bezug noch deutlicher, da die Dörperlieder hier explizit als Dienst an der *vrouwe* herausgestellt werden: *und wils durch meiner frawen lassen nit* (z 36, Str. VII, V. 2). Jedoch auch die beiden Fassungen gemeinsame Formulierung, dass die *túmen toren* (c) bzw. *óden tórpel* (z) zu närrischem Treiben verpflichtet seien, stellt diesen Bezug her: Die tórrichten Dörper sind Inbegriff der dummen Weltediener, von denen sich der Sprecher distanziiert, indem er seine Belustigung über sie äußert;¹⁶⁴ in der Schlusstrophe bringt er zum Ausdruck, dass er die Dörper gerne tot sähe. Damit behält der Sprecher die Haltung der Weltabsage partiell bei, da er sich mit den Dörpern zwar einem weltlichen Sujet widmet, sich diesem jedoch abschätzig-ablehnend gegenüber verhält. Es bliebe zu fragen, inwiefern man in dem Lied einen Konnex zwischen erinnerter Jugend und auf die Dörper projizierter Torenrolle erkennen kann. Dies würde eine weitere Verbindungslinie zwischen den, wie bei Neidhart häufig, thematisch heterogenen Strophen herstellen und einen doppelten Bezug zu der ohnedies mit Frau Welt-ähnlichen Zügen ausgestatteten *vrouwe* stiften: Frau Welt, die sich (ähnlich wie Frau Minne) mit jungen Männern und mit Toren umgibt. Dieses topische Personal findet sich einmal auf der Ebene der erinnerten Ich-Rolle, einmal auf der Figurenebene, wobei sich der Sprecher/Sänger von beidem, vom einen wehmütig, vom anderen abschätzig-spöttisch distanziiert und damit seinen weltlichen Sujets (der Minneklage und der Dörperdichtung) entsagt, während er sie bedient. Der Gestus der Weltabsage, hier eng geknüpft an die Altersrolle, ist damit perpetuierbar, ohne dass (wie teilweise bei Walther) der Moment des Entschlusses und Fast-Entschlusses permanent umkreist werden müsste.

164 Vgl. c 45, Str. IX, V. 4; in z reagiert er hingegen schmallend, also gerade nicht distanziiert.

In **Neidharts Wolde sîn die freudelösen niht an mir verdriezen** (WL 21)¹⁶⁵ gibt der Sprecher/Sänger in der Altersklage in der sechsten Strophe seinen Entschluss bekannt, das Singen aufgrund von Zweifeln hinsichtlich der Entlohnung und der *welt freude krencke* (c 65, Str. VI, V. 1) aufzugeben. Den Weltdienst, hier ausdrücklich mit dem *hof* in Verbindung gebracht, bezeichnet er als schwere Bürde, die er aus Altersgründen nicht mehr tragen könne. Die Anforderungen des Hofes stünden dem *gesunden* (c 65, Str. VI, V. 5), also dem Seelenheil, entgegen. Die Strophe bildet einen diametralen Gegensatz zur vorangehenden, in der er zwar Klage über die *vrouwe* führt, aber an einer werbenden und dienenden Haltung festhält: *fraw, nach der werlt lon wil ich lenger werben* (c 65, Str. V, V. 6). Der Argumentationsbruch kann in diesem Fall am ehesten mit dem Prinzip der Poetik der Einzelstrophe erklärt werden, d. h., dass zwei thematisch ähnliche, in der Aussage jedoch konträre Strophen aneinandergereiht worden wären. *Wert lon* wäre dann als Stichwort zu verstehen, das mit *welt freude krencke* wieder aufgegriffen und dabei neu kontextualisiert wird. Ähnlich wie in *Niemand soll sein trawren tragen lenger* (s. o.) leitet auch hier die Weltabsage (in diesem Fall deutlich als Absage an das weltlich-höfische Leben und an die Sängerrolle) eine Reflexion über die Dörperlieder ein: Zwar habe er in letzter Zeit keine Lieder produziert, in denen Dörper vorkämen, jedoch seien sie ihm winters und summers vor Augen, und es sei mit einem neuen Lied zu rechnen.

Neben der typischen Rolle des gealterten männlichen Ich oder der gealterten *vrouwe* kommt in den Liedern auch eine kindliche, jugendliche bzw. kindische Altersrolle vor; diese wird vom Sprecher, der *vrouwe* oder den Rivalen eingenommen. Die verschiedenen Ausformungen dieser Rollen lassen sich anhand von **Neidharts Lied *Allez, daz den sumer her mit vreuden was*** (WL 30)¹⁶⁶ darstellen. Der Text weist zahlreiche Parallelen zu Liedern Walthers auf. In der zweiten Strophe führt der Sprecher Klage über sein eigenes Alt-Gewordensein, die er mit einer typischen Weltklage über den zunehmenden moralischen Verfall der Christenheit und der Sorge um das eigene Seelenheil kombiniert (vgl. c 90, Str. II, V. 5–10). In der dritten Strophe kontrastiert er seine Bußbereitschaft mit dem Wunsch seiner Herrin, er möge ihren Kindern neue Lieder vortragen (vgl. c 90, Str. III, V. 1 ff.). Dass es sich bei dem Publikum nicht um die Kinder einer konkreten Minneherrin handelt, sondern um die törichte junge Schar der Welt-

165 SNE II: c 65.

166 SNE I: R 20 / O Str. 18–21 / c 90; handschriftliche Überlieferung: R (siebenstr.), O (vierstr.), c (zwölfstr.). Da einige für den vorliegenden Kontext relevante Strophen in R und O z. T. nicht überliefert sind, konzentriert sich die folgende Analyse auf die c-Fassung.

diener, tritt in der vierten Strophe explizit zutage.¹⁶⁷ Der Sprecher in der Altersrolle tritt in zweifacher Weise aus der Schar der jungen Weltdiener heraus: Aus Sorge um sein Seelenheil will er nicht mehr für die Weltkinder singen (Str. III) und nicht mehr der *vrouwe* mit seinem Gesang dienen, sondern *einem herrn dienen, des ich æigen pin* (c 90, Str. IV, V. 3).

Nachdem der Sprecher die *vrouwe* als Herrin über junge Weltdiener und in der Folge als uralt und zugleich dümmer als ein Kind (vgl c 90, Str. IV–V) attribuiert hat, kommt die Altersrolle des Sprechers auf metaphorischer Ebene ins Wanken, da er sich nach der Weisheit der Gotteskinder sehnt:

*Seitt die weisen alle haissen gottes kind | – wer ich dann weis, so kóme ich mit yne an der
kinder schar | zu der sampnung, da ist mir laider vere hin – | und der werlt holden alle
toren sind, | got von himelreich, gib mir dein gelaît dar.* (c 90, Str. VI)

Die c-Strophen V und VI arbeiten mit den komplementären Topoi von Alter/Weisheit und Jugend/Torheit bzw. ihrer ebenfalls topischen Unterminierung in den Figuren der törichten Alten und des weisen Kindes (*puer senex* bzw. *senex puer*)¹⁶⁸ und kombinieren diese Topoi mit dem Dualismus von Welt und Gott. Dabei kommt es jedoch zu keiner eindeutigen Bewertung der Altersstufen, sondern hohes Lebensalter wird auf Sprecherebene einerseits negativ mit körperlichen Einschränkungen und fehlender Wertschätzung, andererseits positiv mit erlangter Einsicht und Abgeklärtheit konnotiert. Auf der Ebene der *vrouwe* wird das hohe Lebensalter negativ konnotiert, da es nicht mit altersangemessenem Verhalten einhergeht. Die topische Verbindung von Alter und Weisheit wird auf der Sprecherebene also tendenziell erfüllt und auf der Ebene der *vrouwe* dann konterkariert. Kindes- und Jugendalter finden sich auf der Figurenebene zweifach besetzt: zum einen als Altersangabe bezogen auf die jüngeren Mitstreiter um die Gunst der *vrouwe*, zum anderen als Vergleichsgröße für das Gebaren und den geistigen Entwicklungsstand der *vrouwe*. In beiden Fällen wird Kindheit bzw. Jugend mit der Torheit der Welt und ihrer Diener in Verbindung gebracht. Dagegen wird kontrastierend die Vorstellung der Weisen als Kinder Gottes gesetzt und damit (im Irrealis) ein Zustand beschrieben, der vom Sprecher für sich selbst als unerreichbar bezeichnet wird. Das gealterte Rollen-Ich steht in der c-Fassung somit zwischen zwei Gruppen von Kindern: den törichten Weltkindern und den weisen Gotteskindern. Das Heraustreten aus einem Zustand der Torheit und

167 In O wird die Herrin sogar explizit als Frau Welt angeredet: *Ghenadelose vrowe, vor wuerlt [sic!], waz wult ir min?* (O, Str. 20 [III], V. 1).

168 Siehe Curtius 1965, S. 108–112 und zur christlichen Vorstellung des *senex puer* Gnilka 1972, S. 106–111.

Weltverbundenheit in einen der Weisheit und Gottesnähe wird auf Sprecherebene einerseits mit dem Alt-Gewordensein, andererseits auf metaphorischer Ebene mit einer wünschenswerten altersmäßigen Rückentwicklung in Verbindung gebracht, womit die aktuelle Situation des Sprechers als unabgeschlossener Prozess, als Übergangsstadium charakterisiert wird.

Zur Inszenierung der Welt als törichte Alte findet sich in Neidharts Liedern eine Parallele in der Figur der geilen Alten aus den Mutter-Tochter-Liedern. Diese wurde in der Forschung als mögliche Vorbildfigur für Walthers alte und liebestolle Frau Minne diskutiert.¹⁶⁹ Noch ausgeprägter ist die Nähe der alten, kindischen Welt und ihrer Dienerschaft zur Konzeption der gealterten Frau Minne in Walthers *Minne diu hât einen site* (s. o.). In diesem Lied werden verschiedene Alters- und Zeittopoi überblendet:

„Zeitlosigkeit wird umgemünzt in hohes Lebensalter, die Perspektiven der (persönlichen) Lebenszeit und des (überpersönlichen) Weltenlaufs werden überkreuzt. Zu diesen beiden Zeitmodellen kommt als drittes das Generationenmodell hinzu: Die Minne verursacht, durch ihre Bevorzugung der Jugend, eine Konkurrenzsituation zwischen den Generationen, bei der die Älteren per se benachteiligt sind.“¹⁷⁰

Beide Lieder¹⁷¹ – *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* und *Minne diu hât einen site* – verbindet neben den Figuren- und Motivähnlichkeiten zudem die poetologische Dimension,¹⁷² in Walthers Lied als Kritik am Kozept der *höhen minne* und als Postulat, dass Minnesang auch eine gesellschaftskritische, ethische Dimension habe.¹⁷³

169 Vgl. u. a. Mohr 1971, S. 342 f., Cormeau 1985, S. 159; Linden weist auf die ältere, in die Antike zurückreichende Tradition der liebeslustigen Alten hin (vgl. Linden 2009, S. 141) und hält die Überlegungen zu einer möglichen Neidhart-Rezeption Walthers hinsichtlich der Frage nach der „poetologischen Produktivität von Alterstopoi [für] nebensächlich“ (ebd., S. 152).

170 Loleit 2010, S. 133.

171 Die Vergleichbarkeit des Lieds Neidharts mit denen Walthers ist in der R-Fassung nur rudimentär gegeben, beschränkt sich in O auf Walthers *Minne diu hât einen site* und umfasst in c zusätzlich die beiden genannten Frau Welt-Lieder Walthers.

172 Siehe zur poetologischen Dimension des Neidhart-Lieds die Ausführungen in Kap. III.2.1.3.

173 Vgl. Cormeau 1985, S. 159 f.; von Bloh 2002, S. 137; „Der kreativ-gestalterische Umgang mit dem Topos der liebestollen Alten erweist sich somit eher als ein Arbeiten an den Variablen der Gattung Minnesang als an einer Phänomenologie der Lebensalter. Das Alter interessiert hier weniger als biologisches oder soziologisches, sondern als literarisches Paradigma im Ringen um die Frage nach dem richtigen Minnesang, es wird zum Vehikel poetologischer Diskussion“ (Linden 2009, S. 164).

Walthers Rollen-Ich wird – anders als Neidharts – vom Rivalitätsdenken beherrscht: Walther überblendet das Bild der jungen Rivalen, die ihm die Gunst der Frau Minne abspenstig gemacht haben, mit dem der törichten Venusnarren.¹⁷⁴ Neidharts Rollen-Ich präsentiert sich gar nicht in der Rolle des werbenden Ritters, sondern ist auf die Sängerrolle reduziert. Dieser will er sich aus Sorge um sein Seelenheil entledigen, obwohl die Herrin weiterhin seinen Dienst einfordert. Er soll für die (Welt-)Kinder als Zielpublikum singen und fordert statt dessen, dass ‚tausend Junge‘ dieses Amt an seiner Stelle übernehmen sollen. Die Dienstabsage ist also nicht einer Kränkung geschuldet, sondern an die Altersrolle und die damit notwendig verbundene Sorge um das Seelenheil gebunden. Im Vergleich mit den Liedern Walthers ist das Verhältnis von *vrouwe* und Sprecher insofern auch analog zum ‚Abschied von Frau Welt‘ (Bein, Ton 70 / L 100,24) konzipiert, in dem die Welt weiterhin an den Diensten Walthers interessiert ist. In diesem Lied wird die verführerische Süßigkeit und Persuasionskraft der Welt herausgearbeitet; eine Entsprechung hierzu findet sich in der c-Fassung von Neidharts Lied

*sie hat mich verlaitet uncz an das ende gar | und hat noch gedingen zu einem ymmer
werden diener mein. | also sagt mir ein bot, den hett sie zu mir gesandet, | und empot mir
offenbar | ir dinst und auch ir mynne. (c 90, Str. V, V. 4–8)*

Zu dem in der c-Zusatzstrophe entfalteten Gegensatz von den törichten Welt- und den weisen Gotteskindern findet sich eine Entsprechung in **Walthers** Lied **Ein meister las** (Bein, Ton 96 / L 122,24). Der Sprecher bittet Christus:

*gib mir die list, | daz ich in kurzer vrist | dich gemeine | alsam die erwelten kint. | Ich was
mit gesehenden ougen blint | und was aller guoten dinge ein kint, | swie ich mine missetät
der welte hal. (Str. IV, V. 5–11)*

Der topische Zusammenhang von Kindheit und Torheit wird durch den Reim von *kint* und *blint* hergestellt wie auch dadurch, dass fehlende Urteilskraft als Defizit von Kindern wie auch von Toren (Str. III, V. 9 f.) dargestellt wird. Die Ich-Rolle vereinigt auf den Ebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft die (metaphorische) des unvernünftigen Kindes, die des gealterten, von Krankheit und Todesfurcht gezeichneten Mannes (Str. II, V. 11) und die (als bildhafter Vergleich

174 Darüber, inwiefern die jungen Günstlinge der Minne auch für jüngere, konkurrierende Minnesänger stehen könnten, kann nur spekuliert werden. Lindens Interpretation, in dem jüngeren Rivalen den sozusagen personifizierten neuen Sang zu sehen, in dessen Armen die alte Minne herumgewirbelt werde (vgl. ebd., S. 152), erscheint zu weit gegriffen. Zwar vereint in diesem Lied der Sprecher Sängerr- und Liebhaberrolle, dies gilt aber nicht zwangsläufig auch für den Rivalen.

eingesetzte) des auserwählten Kindes.¹⁷⁵ Dies ist ein Unterschied zu Neidharts Lied, in dem sich der Sprecher von den jungen Toren und der kindischen *vrouwe* distanziert und sein eigenes Weisheitspotential und damit selbst die Möglichkeit einer Zugehörigkeit zu den weisen Gotteskindern anzweifelt.

Das Bild der Weisen als *gottes kint* (Neidhart) bzw. der *erwelten kint* (Walther), der auserwählten Kinder, rekurriert auf die biblische Vorstellung der Gotteskindschaft.¹⁷⁶ In den Evangelien finden sich mehrere Referenzstellen, wonach Jesu Kinder zu sich gerufen und die Jünger ermahnt habe, sich ein Beispiel an den Kindern zu nehmen (Mt 18,2 ff., Lc 9,47 f.; Mc 10,14 f.). Der erste Johannesbrief verwendet mehrmals die Anrede *filioli* (I Io 2,1.12.18), ‚Kindlein‘, und erläutert die Gotteskindschaft u. a. als Überwindung der Welt (I Io 3,1 f. u. 5,5). Der Versuch, der törichten alten Minneherrin zu entsagen und zum weisen Gotteskind zu werden, kann als bildhafte Umsetzung der im ersten Johannesbrief beschriebenen Vorstellung der Gotteskinder als Kinder nicht von dieser Welt, als Gott und nicht dem Teufel zugehörig (I Io 3,9 f.) gelesen werden. In diesem Zusammenhang erscheint auch das in Kapitel II.4.2. ausführlicher dargestellte christliche Ideal der Alterstranszendenz als spirituelle Überwindung der Lebensalterstufen von Interesse: Mit kindischer Torheit fällt der Mensch hinter sein geistiges Lebensalter zurück; das dem entgegengesetzte Ideal des weisen Kindes, das sein physisches Lebensalter geistig überschreitet, ist für den Sprecher nicht mehr realisierbar, er orientiert sich dementsprechend an dem dazu komplementären Ideal des positiv besetzten geistigen Kindseins im Sinne der Gotteskindschaft. Dieses Ideal hat im monastischen Kontext spezielle Ausdeutungen erfahren.¹⁷⁷ Möglicherweise weist die Formulierung *wer ich dann weis, so kôme ich mit yne an der kinder schar | zu der sampnung* (c 90, Str. VI, V. 2 f.) auf den monastischen Kontext; *samenunge* bedeutet allgemein ‚versammelte Menge, Gesellschaft‘, aber auch speziell ‚geistliche Kongregation, Konvent‘¹⁷⁸. Man könnte hierin also, ähnlich wie es für die metaphorische *herberge* in Walthers ‚Abschiedsdialog‘ vorgeschlagen wurde,¹⁷⁹ das Motiv des Rückzugs ins Klosterleben erkennen.

175 „To explain the apparent contradiction of the poet’s lamenting having behaved like *ein kint* while simultaneously wishing to become more like one, Walther, I would offer, bemoans having acted like the deficient *kint* of Aristotelian provenance rather than in the manner of the ‚erwelten kint‘ who have the ‚list‘ to love Christ properly“ (Turco 2015, S. 176).

176 Siehe hierzu Lutterbach 2008, S. 39 ff.

177 Siehe ebd., S. 41–58.

178 Lexer, S. 176.

179 Vgl. Schumacher 2000, S. 184.

1.4. Grundkonstellation der Lieder mit (Frau) Welt-Topos

Die Lieder mit (Frau) Welt-Topos sind in vielen Fällen durch eine kontrastive Zeitgestaltung bzw. Thematisierung von Zeit gekennzeichnet, die auf dem Grundmuster früher – heute – zukünftig basieren, wobei den Zeitebenen Zeitqualitäten entsprechen. Im Rahmen geistlicher Lieder kommt, aus einem aktuellen Moment der Entscheidung heraus, der Gegensatz von Weltzeit und Ewigkeit zum Tragen. Rückblick auf die vergangene, nun als nutzlos empfundene, weil sündhaft verbrachte Lebenszeit und Vorausblick auf die ‚Zukunft‘ im Jenseits bestimmen die Haltung des Sprechers und führen ihn zu Erkenntnis und Bereitschaft zur geistlichen Umkehr. Dieses Grundmodell wird, u. a. durch Variation der Zeitgestaltung, vielfach modifiziert; so lassen sich Unterschiede sowohl hinsichtlich der Gestaltung der aktuellen Sprech- und Entscheidungssituation wie auch hinsichtlich der verbleibenden Zeitspanne feststellen.¹⁸⁰

Die im Minnesang teilweise zu beobachtende subjektivierende Aneignung auch sog. gnomischer Themenbereiche wird in Bezug auf die Zeitgestaltung in den behandelten Liedern an der Bedeutsamkeit des *nû*, des Augenblicks des Sprechens, ersichtlich. Im Frau Welt-Kontext ist dieses *nû*, u. a. anknüpfend an die geistliche Exempelliteratur, als Moment der Entscheidung und Wendepunkt ausgeprägt. Damit ist ein qualitativer, nicht jedoch ein struktureller Unterschied zur Sprechsituation im Minne- und Werbelied gegeben. Die zahlreichen Überlagerungen von geistlicher und weltlicher Thematik, die in der partiellen Ununterscheidbarkeit der Figur der Frau Welt und der Minneherrin kulminieren, betreffen ebenfalls die Zeitgestaltung. Der für den geistlichen Frau Welt-Kontext zentralen Frage nach Ablösung und Umkehr entspricht im Minnekontext die (durchgeführte oder geplante) Dienstaufkündigung (*revocatio*), wie etwa in Walthers Lied *Min frowe ist ein ungenædic wip* (s. o.). Auch diese ist häufig mit einem reflektierenden Rückblick auf die Vergangenheit verbunden (erfolglose Anstrengungen, erfahrene Zurücksetzungen durch die Geliebte usw.). Generell ist die Sprechsituation im Minne- und Werbelied ausgeprägt vergangenheits- und zukunftsgeprägt und dabei als Entscheidungssituation gestaltet. Dieses zeitliche Gerüst ermöglicht eine unterschiedliche semantische Füllung, wobei geistlicher und Minnekontext in fast ununterscheidbarer Annäherung überlagert oder in assoziativ verknüpften thematischen Blöcken nebeneinander gestellt werden können. Hier wäre etwa an die dichotomische Entgegensetzung bei gleichzeitiger Engführung von weltlicher und geistlicher Liebe in Oswalds Lied *Ain anefang* zu denken oder an die *Werltsüeze*-Lieder Neidharts (s. o.).

180 Siehe hierzu exemplarische Analysen in Kap. III.1.1. dieser Arbeit.

Die doppelte semantische Besetzung von *werlt* als *mundus* und Hofgesellschaft und die daran gebundene Gattungshybridität von Welt- und Zeitklage bringt eine weitere Zeitqualität ins Spiel: die gelobte Vergangenheit (*laudatio temporis acti*), die der schlechten Gegenwart (Zeitklage) entgegengehalten und mit einem Ausblick auf die Zukunft verknüpft wird. Die der *laudatio temporis acti* explizit oder implizit inhärente Vorstellung einer wünschenswerten Restauration des Vergangenen führt zu einer Umformung der vordergründig linearen Zeitstruktur in einen Zyklus. Damit wäre die Zeitstruktur, die an die Vorstellung der *werlt* als *mundus* gebunden ist, grundsätzlich unterschieden von der, die mit der *werlt* als Hofgesellschaft einhergeht. Qualitativ zu unterscheiden ist vor allem die säkulare Ausrichtung der Zeit- und Gesellschaftsklage im Unterschied zur geistlichen Ausrichtung der Weltklage. Die zeitliche Grundstruktur einer Abgrenzbarkeit der Jetztzeit (Zeit des Sprechens) von einer vergangenen und einer wie immer gearteten zukünftigen Zeit und die damit einhergehende zurück- und vorausblickende Perspektive kann jedoch als beiden gemeinsames Grundgerüst festgehalten werden. Hinzu kommt die für beide Gattungen charakteristische Altersperspektive, durch die das Moment der Lebenszeit als subjektives Beurteilungsschema der die Welt bzw. die Gesellschaft betreffenden Zeitläufe sowie des Dualismus von Weltzeit und Ewigkeit explizit gemacht wird.

Die mit wechselseitiger Überlagerung einhergehende Kombination von Welt-, Zeit- und Altersklage, bspw. in Walthers ‚Alterston‘ (s. o.), bedeutet immer auch eine semantische Mehrfachbesetzung dessen, was vergangen und dessen was zukünftig ist. In Bezug auf den ‚Alterston‘ etwa folgt der Rückblick auf das minnesängerisch Geleistete dem säkularen Konzept von Dienst und Lohn. An den *Werltsüeze*-Liedern Neidharts kann der rasche Wechsel bzw. die Überblendung von Welt-, Minne-, Zeit- und Altersklage beobachtet werden. Der Forschung haben diese thematischen Überlagerungen häufig Anlass für gattungsbezogene Überlegungen geboten. Dass mit Gattungsbezeichnungen wie ‚Welt‘- oder ‚Altersklage‘ nicht klar umrissene Liedtypen, sondern nahezu ausschließlich komplexe Hybridbildungen erfasst werden, ist vielfach angesprochen worden. Aber auch das Ausweichen auf andere Klassifikationen ist nicht unproblematisch; so erscheint etwa Schumachers Vorschlag, für die entsprechenden Lieder Walthers alternativ die Rubrik ‚Religiöse Lyrik‘ einzuführen,¹⁸¹ kaum umsetzbar. Die Problematik erwächst ja gerade daraus, dass die Texte selbst die Abgrenzung zwischen Weltlichem und Geistlichem oftmals nicht einhalten. Nicht einmal stropfenbezogen lässt sich eine solche Einteilung konsequent durchführen, da es häufig inner-

181 Vgl. Schumacher 2000, S. 188.

halb einer Strophe zu Überlagerungen von Welt-, Zeit-, Minne- und Altersklage kommt. Da gerade die Ausbildung von Hybridgattungen ein zentrales Moment der Gattungsinnovation und -variation darstellt, sind die unter den Begriffen Welt- und Altersklage versammelten Lieder in der Regel hochkomplex. In ihnen wird Minnesang an seine Grenzen geführt. Das teilweise Vorhandensein gattungsmäßig eindeutiger ausgerichteter Fassungen (z. B. die R-Fassung von Neidhart *Si klagent, daz der winder*, s. o.) entspräche dann entweder einer Komplexitätsreduktion in Hinsicht auf einen bestimmten Aufführungskontext, ein bestimmtes Zielpublikum oder wäre als Kernfassung denkbar, an die sich nach und nach weitere Strophen mit dem Ergebnis zunehmender Komplexitätssteigerung angehängt hätten.

Die zwischen *vrouwe* und Frau Welt changierende Kippfigur zeichnet sich dadurch aus, dass sie zwei in ihrer ästhetisch-moralischen Wertigkeit konträr zueinander stehende ‚Seiten‘ hat. Die schöne Vorderseite kann sich in einem Augenblick wenden und den Betrachter mit einem Schlag erkennen lassen, dass er es mit der Frau Welt zu tun hat. Diese plötzliche Erkenntnis und Einsicht ist jedoch nur eine von mehreren möglichen Rezeptionsformen der Frau Welt, daneben gibt es auf textinterner Ebene z. B. den wiederkehrenden Zweifel an der moralischen Integrität der hartherzigen *vrouwe*, die ‚Geschichte‘ der Rückfälle des Ich, das sich von der Minneherrin bzw. der Frau Welt wieder und wieder hat gefangen nehmen lassen usw. Für den textexternen Rezipienten erweist sich die Suche nach in die Lieder eingewobenen Frau Welt-Merkmalen als reizvolles und z. T. kaum abschließbares Unterfangen. Dabei gibt es eine Reihe von Indizien, die dafür sprechen, es mit einer Frau Welt-Figur zu tun zu haben, z. B. der Vorwurf der Hässlichkeit und Verdorbenheit, Anspielungen auf das Alter und Zweifel an der moralischen Integrität, welche sämtlich der konventionellen Darstellung der Minneherrin nonkonform wären. Allerdings lässt die Dame das um sie werbende männliche Ich gerade durch die Einhaltung moralischer Standards (ver)zweifeln, ist doch die äußerliche Ablehnung und das Nicht-Erhören, hinter denen der Werbende auch Undank vermuten könnte, zentraler Bestandteil des Programms der *hohen minne*. Anders als die Frau Welt tritt die konventionelle Minneherrin jedoch in keine Interaktion mit dem Sänger/Ritter, lockt ihn also auch nicht durch Versprechungen in das Dienstverhältnis. Gleichwohl wird der Sänger in der Rolle des Minnenden und Werbenden oft durch seine eigene Hoffnung bzw. Selbsttäuschung, durch die – was nicht entscheidbar ist – richtige oder falsche Interpretation der von der Dame ausgestreuten Zeichen an den Minnedienst gebunden. Eine akzentuiert negative Bewertung der *hohen minne* als auf Einseitigkeit gegründete *wân*-Minne

findet sich etwa in der Anklage der Minnesänger in Hartmanns von Aue vergeistlichtem Kreuzlied *Ich var mit iuweren hulden* (MFMT XXII.XVII / MF 218,5):

Ir minnesinger, iu muoz ofte misselingen, | daz iu den schaden tuot, daz ist der wân. [...] ir ringent umbe liep, daz iuwer niht enwil. | wan müget ir armen minnen solhe minne als ich? (Str. III, V. 1 f.7f.)

Der dialektische Minnebegriff gewinnt seinen „Anspielungs- und Bedeutungsreichtum erst durch die Rückbeziehung der *ausgesprochenen* ‚weltlichen‘ Minnethematik zur *unausgesprochenen* ‚religiösen‘ Kreuzzugsthematik.“¹⁸² Laut Urbanek liegt das ‚rednerische Partei-Interesse‘ des Ich

„weniger im Kampf *gegen* das Lager der *minnesinger*, sondern, wie bei jeder lauterer Rede im *genus deliberativum*, im Kampf *für* eine als Wahrheit erkannte neue Erkenntnis, in diesem Fall die der wahren Minne, des *amor dei*.“¹⁸³

Hartmanns Lied arbeitet also mit der abwechselnd über den weltlichen und geistlichen Bezugsrahmen definierten *minne* ebenfalls mit einer schwer zu fassenden Kippfigur. Die Problemstellung des Liedes nähert sich z. T. der in den (Frau) Welt-Liedern behandelten an.

Interessant für die Variation des (Frau) Welt-Topos in den Liedern erscheinen auch Elemente mit ausgeprägt strukturellem Charakter, z. B. die Drehbewegung, die Dichotomien von vorne und hinten, außen und innen, schön und hässlich, falsch und wahr, Täuschung und Ent-Täuschung. Diese Elemente lassen sich, wie gezeigt wurde, in sehr verschiedener Weise realisieren, so dass ein Bezug zum Welttopos erst bei genauer Betrachtung ersichtlich und der Rezipient in das Spiel zwischen Täuschung und Ent-Täuschung einbezogen wird. Dieses in den Liedern in seiner emotional-affektiven, moralischen und kognitiven Dimension diskutierte Täuschungspotential wird dadurch auf (rezeptions)ästhetischer Ebene als Erkenntnisproblem dargestellt, das ‚Versteckspiel‘ der Frau Welt wird auch zum ästhetischen Prinzip. Dieses interagiert mit dem dialektischen Moment des Wählens, Beurteilens und Entscheidens, das u. a. über das Gegensatzpaar von Weisheit und Torheit verdeutlicht wird, aber auch über die vom Sänger in diesen Liedern häufig eingenommenen Rollen des *tören*, des an Erfahrung gereiften sowie des vom Alter gezeichneten Mannes repräsentiert wird.

182 Kuhn 1968, S. 5, Hervorhebungen i. Orig. gesperrt,

183 Urbanek 1992, S. 45, Hervorhebungen i. Orig. z. T. gesperrt.

2. Vergangenheiten

2.1. Perspektiven in und auf Zeit

Was vergangen, jetzt oder zukünftig ist, ist es aus der Warte dessen, der spricht, sowie dessen, der zuhört. Die Frage nach Vergangenheitskonstruktionen in den behandelten Liedern betrifft also Sprecher- und Publikumperspektive, das innere und das äußere Kommunikationssystem.¹⁸⁴ Im Folgenden sollen Lieder untersucht werden, in denen mit dem Zeitpunkt des Sprechens (Denkens) gespielt wird, in denen es zu Verschiebungen der zeitlichen Perspektivik kommt und in denen der Vorgang des Erinnerns und Vergessens thematisiert und reflektiert wird.

2.1.1. Gegenwärtige Vergangenheit

Neidharts Winterlied *Mirst von herzen leide* (WL 27)¹⁸⁵ verbindet eine Minneklage mit dem Bericht über neuerliches Ungemach, das dem Sänger *Hiwer an einem tancze* (R 6, Str. IV, V. 1) durch den Dörper Lanze widerfahren ist: Dieser habe einem Mädchen einen Schleier und einen Blumenhut vom Kopf gerissen (vgl. R 6, Str. IV) und damit noch Engelmars Schandtät überboten: *er ist ungevüger danne wilen Engelmar, | der gewaltichlichen nam | den spiegel Vrideronen* (R 6, Str. V, V. 8 ff.). Eine nur in den Fassungen R, C und c, jeweils mit deutlicher Textvarianz überlieferte Strophe kreist um den Erinnerungsakt. In R und c folgt die Strophe direkt auf die Schilderung des Schleierraubs und den Vergleich mit Engelmars Spiegelraub, während sie in C ohne Bezug auf die genannten Vorfälle an den Natureingang angeschlossen ist. Der Sänger konstatiert einen engen, in der Erinnerung begründeten Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit:

Die min vil alten schulde | wechet mir die niwe: | ez hat ein getelinch | hiwer an mir erwechet, swaz mir leides ie geschah. (R 6, Str. VI, V. 1–4)

Dise núwe schulde | wechet ie die (...) alte: | es hat ein geiler getelinge | húre an mir erwechet swaz mir leides ie gischach. (C^b, Str. 19 [II], V. 1–4)

Diese alte schuld | wecket mir die newen: | es hatt derselb gattelinge | hewer an mir vernewett, das mir laider nye beschahe. (c 92, Str. VI, V. 1–4)

184 Siehe zur doppelten Adressatenstruktur der Lieder meine Ausführungen an mehreren Stellen in Kap. I.2.5. dieser Arbeit.

185 SNE I: R 6 / A Str. 3 / O Str. 1–5 / C^b Str. 18–23 / c 92; handschriftliche Überlieferung. R (siebenstr.), A (einstr.), O (fünfstr.), C^b (sechsstr.), c (neunstr.). Soweit keine signifikante Varianz vorliegt, erfolgt die Zitation ausschließlich nach der R-Fassung.

Der sehr abstrakte Gedanke, dass auf der Erinnerungsebene ein Zusammenhang zwischen altem und neuem Vergehen besteht bzw. entsteht, wird in den handschriftlichen Fassungen R/C und c in umgekehrter Richtung formuliert: In R/C weckt das neue Vergehen die Erinnerung an das alte.¹⁸⁶ Die Vorstellung, dass der aktuelle Vorfall dem Sänger den Spiegelraub in Erinnerung ruft, erscheint im Kontext der vorangehenden Strophe plausibel. In c steht *die neuen*; es handelt sich um ein Akkusativobjekt (Akk. Sg. oder Pl., schwache Deklination). Somit wäre es hier das alte Vergehen, das an das neue bzw. die neuen (Schleier- und Kranzraub auch als zwei Vorfälle auffassbar) erinnert – diese Abfolge erscheint weniger plausibel. Die C-Fassung, in welcher der Bezug durch die Strophenfolgevarianz unklar bleibt, entspricht aussagemäßig der R-Fassung, wobei hier das *ie* befremdlich wirkt, da es sich dann nicht um einen einmaligen Erinnerungsakt, sondern um einen wiederkehrenden handeln würde.

Auch der folgende – in R und C identisch formulierte – Gedanke, dass der aktuelle Vorfall in dem Sänger all das ‚aufgeweckt‘, also ihm neu ins Gedächtnis gerufen habe, was ihm jemals Schlimmes widerfahren sei, wird in c variiert: Der zentrale semantische Unterschied zwischen *vernewett* (*verniuwet*) und *erwecket* im vorliegenden Zusammenhang besteht darin, dass mit *erwecket* ausgesagt wird, dass die Erinnerung wieder aufgerufen wird, mit *vernewett* hingegen, dass es zu einer Neuauflage bzw. Wiederholung des vergangenen Ereignisses kommt.¹⁸⁷ Während in R/C die durch den aktuellen Vorfall wieder ausgelöste schmerzliche Erinnerung der Summe des vom Sänger überhaupt erfahrenen Leides entspricht, übersteigt der aktuelle Vorfall in c jede einzelne Leiderfahrung des Sprechers. In R/C wird der Erinnerung die Kraft zugesprochen in einem Moment alle leidvollen Erlebnisse gleichzeitig wieder aufrufen und summieren zu können; in c wechselt der Sprecher von der Ebene des Erinnerns zu der aktuellen Erlebens.

Das metaphorische *erwecken* (in c ersetzt durch *wecken* und *verniuwen*) verdeutlicht, dass durch die Erinnerungstätigkeit das im Gedächtnis ruhende Vergangene wieder ins Bewusstsein gebracht werden kann. Neben dem üblichen Überbietungsschema – ‚der Dörper, um den es gerade geht, ist noch schlimmer als die eigentlich beispiellose Exempelfigur Engelmar, d. h., das Gegenwärtige übertrifft das Vergangene an Schlechtigkeit‘¹⁸⁸ – wird Vergangenheit nicht nur

186 Allerdings erscheint das *min* in R missverständlich, da es sich ja nicht um eine Schuld, ein Vergehen des Sängers, sondern Engelmars handelt.

187 *verniuwen* = ‚erneuen; neu od. erneuert hinstellen, auffrischen, restaurieren, reformieren, verjüngen, wiederholen; neu ergründen‘ (Lexer, S. 274).

188 In diesem Lied ist der Erinnerung demnach eine stärkere Bedeutung zuzumessen, als sie Lienert für diesen speziellen Text wie auch generalisierend für das Spiegel-

als Erfahrungsraum von Leid, sondern auch als neuerliche Ursache für weiteres Leid (welches vom Ich immer wiedererlebt werden kann) definiert. Die fiktive Vergangenheit ist mehr als nur Vergleichsmaßstab für die fiktive Gegenwart, denn die negative Qualität der aktuellen Vorfälle zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass sie die vergangener übertrifft, sondern dass die Vorfälle den Sprecher in schmerzhafter Weise an vergangenes Leid erinnern und ihn dadurch in gesteigerter (weil summierter) Form damit konfrontieren.

Bei dem Dörper Lanze handelt es sich um eine Figur, die in mehreren Liedern auftritt. Da eine Entstehungschronologie der Lieder nicht eruierbar ist und die Reihenfolge der Lieder beim Vortrag gewechselt haben mag, ist nicht zu sagen, in welchem Lied Lanze eingeführt wird. Der Strophe, in der die Auswirkung des aktuellen Vorfalls auf die Gemütslage des Sprechenden reflektiert wird, ist ein Eigenwert zuzusprechen. Der Sprecher wechselt – vergleichbar dem Erzähler eines *bispels* – vom narrativen zum diskursiven Register: Die Reflexion über das Erinnern ist Teil einer Auslegung, jedoch mehr im Sinne einer Selbsterkundung als einer moralischen Ausdeutung. Durch diese Selbstreflexion wird die bereits in der Minneklage zum Ausdruck gebrachte Leiderfahrung intensiviert und vergegenwärtigt.

Das Lied eröffnet einen fiktiven Erfahrungsraum: Veranlasst durch die aktuellen Ereignisse, wird die Erinnerung an sämtliche leidvollen Erfahrungen der Vergangenheit wachgerufen. Dabei ist der Tempuswechsel bemerkenswert: Während in den vorangehenden Strophen von den neuerlichen Verfehlungen der Dörper, die auf der Ebene des *hiuwer* angesiedelt werden, im Präteritum berichtet wird (vgl. Str. R 6, Str. III–V), wechselt der Sprecher ins Präsens, wenn er über das ‚Aufwecken‘ der alten durch die neue *schulde* spricht. Wenn er den Dörper als Verursacher für die leidvollen Erinnerungen erwähnt, betont er mit dem Zeitadverb *hiuwer* die Aktualität dieses Vorkommnisses und setzt es mit der Wahl des Perfekts von der inhaltlich unbestimmter gehaltenen präsentischen Formulierung sowie von dem vorangegangenen im Präteritum gehaltenen Bericht über den Vorfall ab. Die Erfahrungsebene wird also auch durch Grammatik und Lexik besonders akzentuiert. Unter narratologischem Gesichtspunkt ist zu vermerken, dass der

raubmotiv annimmt: „Auf der Ebene der Liedfiktion sind die Selbstzitate zumeist motiviert als Erinnerungen des Sängers: *Dise alten schulde | wecket mir diu niuwer* (WL 27, VI,1 f.). Letztlich erfüllen die Zitate aber nur die kompositorische Funktion, die Einführung neuer Figuren und Episoden zu motivieren, indem sie Vergleichsgrößen abgeben nach dem Muster ‚Dieser neue Dörper X und sein Verhalten sind genauso schlimm wie bzw. noch schlimmer als jener bekannte Dörper Y‘“ (Lienert 1989, S. 12).

Sprecher auf eine den berichteten Ereignissen vorgängige Zeit Bezug nimmt, die von der Reichweite her zwar nicht genau bestimmt ist, aber, zum Ausdruck gebracht durch das Zeitadverb *ie*, den gesamten Erinnerungsraum bzw. speziell die leidvollen Minneerlebnisse und die Auseinandersetzung mit Rivalen des Sprechers einschließt. Es handelt sich um eine Analepse auf der Grenze zur Achronie (Genette), da nicht Chronologie, sondern das Sich-Überlagern von Vergangenen und Gegenwärtigem die Zeitstruktur dieser Verse bestimmt. An dieser Stelle wird die Vorstellung einer in ihrer Gesamtheit auf den Sprecher eindringenden Summe der Erfahrungen zum Ausdruck gebracht. Laut Koselleck ist Erfahrung nach ihrem Anlass datierbar.¹⁸⁹ Dass der aktuelle Anlass, die leidvolle Begebenheit, sich auf die dadurch wachgerufenen ausschließlich schmerzlichen Erinnerungen und somit auf die Erfahrung des Sprechers auswirkt, zeigt das mit der Erfahrung einhergehende Selektionsprinzip und die vom Moment des Erinnerns abhängige ‚Färbung‘. Argumentativ in den Kontext des Lieds eingebunden, bietet das Lied an dieser Stelle eine Reflexion über Erfahrung und Erinnerung. Hierdurch erhalten die Verfehlungen des Dörpers Lanze nämlich eine weit über den konkreten Vorfall hinausgehende Dimension, indem sie den Sprecher schlagartig mit der Gesamtheit des erlebten Leids konfrontieren.

Welche leidvollen Erfahrungen dies sein mögen, wird nicht eigens erwähnt – diese Leerstelle kann von einem mit den Liedern Neidharts vertrauten Publikum allerdings leicht gefüllt werden. Die Anschläge durch die Dörper, denen sich die männliche Rollenfiktion der Lieder regelmäßig ausgesetzt sieht, können als bekanntes und somit inferentiell erschließbares Wissen vorausgesetzt werden – ebenso der Hang des Ich dieser Lieder, einige besonders einschlägige Ereignisse, wie etwa den Spiegelraub, immer aufs Neue ins Gedächtnis zu rufen, in jeweils aktuellen argumentativen Kontexten zu verwenden und den Inhalt dieser Geschichten dabei zu variieren. Dass der konkrete Gehalt der Leiderfahrung des Sprechers von *Mirst von herzen leide* im Vagen bleibt, kann als performatives Element verstanden werden, mit dem die Erinnerungen des Publikums mit denen der fiktiven Sprech-Instanz vernetzt werden. Zwar wäre es höchst problematisch, auf der Werkebene von einer liedübergreifenden Rollenfiktion der Lieder Neidharts auszugehen (zumindest insoweit man dabei eine kohärente Identität der verschiedenen Ichs annehmen wollte) – für die Rezeptionsebene der Hörenden oder Lesenden wäre eine solche allerdings denkbar. Auch wenn Ricœur seine an Iser und Jauß angelehnten rezeptionsästhetischen Überlegungen speziell auf die Lektüre bezieht, lässt sich an den vom ihm geprägten Begriff der Lektüre als

189 Vgl. Koselleck 1984, S. 356.

„lebendige Erfahrung“¹⁹⁰ im vorliegenden Zusammenhang anknüpfen. Gerade die Unbestimmtheitsstellen lenken laut Ricoeur darauf hin, dass der wirkliche Autor im implizierten Autor erlischt und umgekehrt der implizierte Leser im wirklichen Leser Gestalt gewinnt.¹⁹¹ Wie gesagt, lässt sich diese auf Basis von Werken der neuzeitlichen Erzählliteratur erarbeitete Theorie sicherlich nur eingeschränkt auf den Bereich der mittelalterlichen Lyrik beziehen. Jedoch erscheint es als mögliche Deutung, dass die in die Erzählsequenz eingebaute Reflexion über das Erinnern eine Öffnung zum Publikum markiert, auf dessen ‚Kenntnisse‘, ‚Erfahrung‘ bzw. ‚Erinnerung‘ das Ich zugreifen kann. Die Konturierung des fiktiven Rollen-Ich ist somit auf die Auslagerung der auf der Fiktionsebene ‚eigenen‘ Erfahrungen des Ich in das Gedächtnis des ‚wirklichen‘ Publikums angewiesen; das Publikum wird zum Mitspieler.

2.1.2. Antizipiertes Erinnern/Vergessen

In Reinmars Lied *Ich gehabe mich wol und enruochte iedoch* (Schweikle, Nr. XXV / MF 175,1) sowie in Oswalds *Und swig ich nu die lenge zwar* (KI 117) versetzt sich der Sänger jeweils in die Zukunft und stellt sich die Haltung anderer vor, die auf sein dann bereits der Vergangenheit angehörendes Werk blicken. Reinmar antizipiert posthume Anerkennung, Oswald das baldige Vergessenwerden im Falle, dass er sein Singen einstellen würde.

Reinmars Blick in die posthume Zukunft: *mich beginnet noch nâch mînem tôde klagē | maniger, der nu lîhte enbære mîn* (Str. IV, V. 6 f.),¹⁹² bildet in B/C den Liedschluss. In E folgt diese Strophe auf die einzige Strophe des Lieds, die im Präteritum gehalten ist (ansonsten überwiegen Präsens und Irrealis) und die keine gegenwärtige Befindlichkeit oder mögliche, bloß vorgestellte Verhaltensweisen, sondern eine fingierte Vergangenheit beschreibt:

Die ich mir ze frouwen hate erkorn, | da vant ich niht wan ungemach. | Waz ich guoter rede hân verlôrn! | jâ die besten, die ie man gesprach. | Si was endelichen guot. | nieman konde si von lûge gesprochen hân, | ern hete als ich getriuwen muot. (Str. V)

Durch die Koppelung der beiden Strophen wird die sängerische Qualität doppelt herausgestrichen: einmal als Selbstlob – wobei der Sänger sich durch den Verweis auf die besondere Aufrichtigkeit seiner Rede vom denkbaren Vorwurf der Eitel-

190 Siehe Ricoeur 1991, S. 275.

191 Vgl. ebd., S. 277.

192 Ähnlich die Verse *die nû vil lîhte mîn enbernt, | die windent danne ir hende.* (Str. III, V. 3 f.) in Reinmars Lied *Ich tuon mit disen dîngen niht* (MFMT XXI.XLV / MF 193,22).

keit befreit –, einmal als fingiertes Lob durch einen zukünftigen anderen. Das in die Zukunft projizierte Lob ist durch das eine größere Personenzahl suggerierende *maniger* zunächst i. S. gesellschaftlicher Anerkennung (Anerkennung durch das Publikum, durch Dichterkollegen etc.) interpretierbar: In E wird durch den vorangehenden Bezug auf die *vrouwe* und den Minnedienst auch diese als über den Verlust des Sprechers klagende Figur denkbar (obgleich das männliche Genus von *maniger*, *der* dies zunächst gerade nicht nahelegt).

Sozusagen unter umgekehrtem Vorzeichen steht Oswalds vorausgedachtes Vergessenwerden bei sängerischer Inaktivität: *Und swig ich nu die lenge zwar, | so würd mein schier vergessen gar, | durch khurze jar niemand mein gedächte* (Str. I, V. 1 ff.). Zwar steht dieses Gedankenspiel durch die Betonung der Flüchtigkeit des Irdischen thematisch den an Kl 5, Kl 6, Kl 11 und Kl 23 (s. u.) zu beobachtenden perspektivischen Verschiebungen näher als dem eben behandelten Lied Reinmars. Bemerkenswert erscheint jedoch die strukturelle Gemeinsamkeit, dass jeweils ein ‚Umweg über die Zukunft‘ (Genette) genommen wird. Als Besonderheit der in beiden Liedern vorliegenden Form des ‚antizipierten Rückgriffs‘¹⁹³ ist festzuhalten, dass der vorausgedachte Moment des Gedenkens außerhalb der Ich-Instanz, bei Reinmar sogar außerhalb der Lebenszeit des Sängers angelegt ist.

In Reinmars Lied reflektiert der Sänger über die für ihn typische Klagehaltung. Die zitierte Stelle ist als *amplificatio* dieses Themas aufzufassen, indem der Sprecher das zu erwartende posthume Lob gleichfalls als – nun von den anderen auszusprechende – Klage darstellt; durch den Zeitsprung wird der Klagende zum Beklagten. Argumentatorisches Ziel ist es, das Publikum (und ggf. die *vrouwe*) zur Wertschätzung des Sängers zu bewegen, was auch am den beiden Versen direkt vorangehenden Satz *Wan sol mir genædic sin* (Str. IV, V. 5) deutlich wird.

Oswalds in der Tradition der Sangspruchdichtung stehendes Lied belehrt über die Folgen unmäßigen Trinkens. Ein thematischer Bezug zum Lied ist allenfalls lose gegeben, wenn man den Gedächtnisverlust als eine der ‚hirnvernebelnden‘ Wirkungen übermäßigen Alkoholgenusses sehen wollte. In der prologartigen Eingangsstrophe wird der spekulative Vorgriff auf das Vergessenwerden in der Zukunft bei längerer Inaktivität zum Anlass neuerlichen Singens:

Dorumb so wil ich heben an | zu singen wider, ob ich kan, | von manchem man, der sich mit dem geträchte | Verkeren tuet, so im der wein | zu nahent kompt und im veriert das hieren sein[.] (Kl 117, Str. I, V. 3–8)

Die auffällige Entgegensetzung von Konjunktiv (Potentialis) und Indikativ korreliert mit inhaltlichen Antithesen (*die lenge* – *durch khurze jar*; *swig ich* – *so wil ich*

193 Vgl. Genette 2010, S. 49.

heben an zu singen wider), von denen die auf das Gedächtnis bezogene allerdings auf der Wortebene unausgeführt bleibt: Das Vergessenwerden wird doppelt zum Ausdruck gebracht (*so würd mein schier vergessen* und *niemand mein gedächte*), das Erinnert-Werden wird durch das Singen des Lieds selbst ins Werk gesetzt.

Bei Reinmars Vorgriff auf posthume Wertschätzung wie auch bei Oswalds Vorgriff auf das Vergessenwerden und dem daraus abgeleiteten Impuls zum Singen handelt es sich um Varianten der *captatio benevolentiae*, die bei Reinmar auf das Werk bzw. die fiktive Sänger-/Minnender-Rolle zu beziehen wäre, bei Oswald auf das folgende lehrhafte Lied. In Oswalds Lied ist die *captatio benevolentiae* im Rahmen der Prologtopik einzuordnen. Demgegenüber erscheint die argumentatorische Einbindung bei Reinmar deutlich komplexer: Einerseits wird, wenn man die Stelle rein thematisch betrachtet, der Aufruf zur Wertschätzung mit dem *maniger* nicht eindeutig adressiert und eröffnet damit eine Leerstelle, die mit einem im Lied genannten Personenkreis zu füllen wäre (alle diejenigen, die *jehent*, | *daz ich anders niht wan künne klagen*, Str. II, V. 1 f.; mögliche Hassler und Neider, vgl. Str. IV, V. 1; die *vrouwe*, vgl. Str. V), aber auch mit dem (lied-externen) Publikum seiner Lieder. Andererseits wird die Stelle auch über die Figur der Anachronie mit anderen Stellen vernetzt, z. B. mit den hypothetischen Prolepsen in den Schlussversen der zweiten Strophe: *gesæhe ich wider abent einen kleinen boten*, | *sô gesang nieman von fröiden baz* (Str. II, V. 6 f.), und in der dritten Strophe: *Obe ich dise unsælde erwenden kan*, | *sô vert ez nâch ungenâden wol* (Str. III, V. 3 f.). Von diesen unterscheidet sich der Vorgriff auf das posthume Lob syntaktisch, da es keine konditionale Struktur aufweist. Bezieht man die genannten Stellen inhaltlich aufeinander, ergäbe sich daraus als mögliche Aussage: Während der Ausgang der Minne unsicher erscheint, verbürgt sich der Sänger für den Wert seiner Lieder. Auf der temporalen Ebene kontrastiert der antizipierte Rückblick den genannten minnebezogenen Prolepsen wie auch der auf die Qualität der *rede* bezogenen Analepse. Diese Anachronien werden in der Achronie des antizipierten Rückblicks der anderen synthetisiert, was auf der inhaltlichen Ebene mit der Zusammenführung des Minnenden- und des Sängerdiskurses zusammenpassen würde.

2.1.3. *Ubi sunt*-Topik

Die Vergänglichkeit (*vanitas*) ist ein häufiges Thema der Lieder Oswalds, wobei der Sänger die Rolle des reuigen, um Gnade bittenden Sünders einnimmt. Da sich Zeiterfahrung in diesem Kontext nicht mehr an irdischen, sondern an jenseitigen Maßstäben orientiert, sind auch die messbaren Einheiten einem Umwertungsprozess unterworfen bzw. außer Kraft gesetzt.

– owe der grossen nöte –, | *seid all mein jar zu ainem tag | geschübert sein, die ich ie hab verzert* (Str. I, V. 10 ff.), heißt es in **Oswalds** Lied *Ich spür ain tier* (Kl 6).¹⁹⁴ Die Verse erinnern an Psalm 89, in dem die Flüchtigkeit und Nichtigkeit des irdischen Lebens vor Gott geschildert werden. Die Anfangsverse der zweiten Strophe alludieren Ps 89,12 (*ut numerentur dies nostri sic ostende | et veniemus corde sapienti*) und führen zugleich die Zeitlogik des Psalms in paradoxer Weise weiter: *Erst deucht mich wol, | solt ich neur leben eines jares lenge | vernünfftiglich in diser welt* (Str. II, V. 1 ff.).¹⁹⁵ Wenn alles irdische, sündhafte Leben vor Gott nichtig, wie ein Tag (Ps 89,4) und eine siebzigjährige Lebenszeit wie im Flug vergeht (Ps 89,10), so kann in einem einzigen vernünftig (klug) verlebten Jahr vielleicht die Sündenschuld der vorangegangenen Lebenszeit vergolten werden. Die gedankliche Verbindung von Zeitverknappung und Aufschub¹⁹⁶ ähnelt der Psalmenreferenz in II Pt 3,8; es kann zudem eine gedankliche Nähe zu Prv 10,27 (*timor Domini adponet dies et anni impiorum breviabuntur*) gesehen werden.

Die zunächst rein quantitative Umwertung der Zeiterfahrung (das Zusammenschieben, die Reduktion der gesamten Lebensspanne auf einen Tag), in der die Verzweiflung des zurückblickenden Sängers zum Ausdruck kommt, wird in eine qualitative Umwertung, die dem Sänger neue Hoffnung gibt, transformiert. Dieses Schöpfen neuer Hoffnung im Moment größter Verzweiflung entspricht der Sicherheit, die dem *contemptor mundi* laut Manfred Kern generell eigen ist:

„Wer den *contemptus mundi* formulieren kann, ist einer, der schon immer in Sicherheit ist. Er weiß um jene Separation, die schon in den genannten Stellen des ‚Neuen Testaments‘ die Verdammung der Welt erst möglich macht, und er hat diese Separation längst mitvollzogen. Die poetische Welt-Allegorie hingegen narrativiert diesen Sprechakt: Sie skizziert, was ihm vorausgeht, sie involviert ihre Weltminner und späteren Weltverächter in einer Weise, die der apodiktischen Redegewalt des *contemptor mundi* in Predigt und Traktat zuwiderläuft.“¹⁹⁷

Von besonderem Interesse an dem Lied Kl 6 ist jedoch zusätzlich die verschobene Zeitlogik, die die Außer-Kraft-Setzung irdischer Zeitmaßstäbe sozusagen fort-schreibt, indem nicht mehr Dauer, sondern Qualität zählt. Viele nutzlos verlebte Jahre könnten durch ein vernünftig und gottgefällig verbrachtes Jahr wettgemacht werden.

194 Das Lied ist in Kap. II.1.1.3. dieser Arbeit bereits mit Blick auf die Sünde der Zeitverschwendung untersucht worden.

195 Vgl. ähnlich Kl 10, Str. I, V. 9–14 (siehe hierzu unten).

196 Siehe hierzu das Kap. II.1.4.1. dieser Arbeit.

197 M. Kern 2009, S. 158; siehe Hinweise auf einschlägige neutestamentliche Referenzstellen ebd., S. 136 f.

Auch im Lied *O snöde werlt* (Kl 11) arbeitet **Oswald** im Kontext der Weltklage mit einer verschobenen Zeitperspektivik:

*wo sind mein freund, gesellen? | wo sein mein eldern, vodern hin? | wo sein wir all neur
uber hundert jar?* (Str. VII, V. 4 ff.)

Der *vanitas*-Gedanke wird nicht allein, wie etwa in Walthers ‚Elegie‘, als Erleben von eingetretenen Veränderungen, sondern als Vorausdenken zukünftiger Veränderungen formuliert. In der ‚Elegie‘ beklagt der Sänger in der Altersrolle den Wandel der heimatlichen Landschaft und die Alterung seiner ehemaligen Gefährten. In Kl 11 nimmt der Sänger, ausgehend vom Gedenken an bereits verstorbene Freunde und Verwandte, schließlich eine posthume Perspektive auf sein eigenes ‚Verschwinden‘ und das des Publikums ein.¹⁹⁸ Die Spanne der 100 Jahre vergegenwärtigt selbst für die Jüngsten ihren Tod. Die ferne Zukunft ist die, in der die Menschen der Gegenwart abwesend sind. Oswald arbeitet mit der Gedankenfigur der Frage und unterstreicht die Bedeutsamkeit der Stelle durch Steigerung (*incrementum*), Anapher und Parallelismus. Gefragt wird nach dem Verbleib der Abwesenden, was die Möglichkeiten des Himmels oder der Hölle impliziert. Die Fragen dienen somit dazu, das Publikum auf eindringliche Weise von der Notwendigkeit der Umkehr zu überzeugen. Dies geht auch aus dem Kontext der Verse hervor: Investiert werden solle nicht in irdische Gebäude, die einen selbst überdauern, sondern in ein Schloss im Himmel (Str. VII, V. 1 ff. u. V. 13–18).

An dieser Stelle wäre daran zu denken, dass Fragen gemäß der Topik Mittel der Beweisführung sind. Der Redner geht einen Fragenkatalog durch, um zu überzeugenden Argumenten zu gelangen – ist dem Gesprächspartner bzw. dem Publikum die Antwort auf die Frage bereits bekannt oder zielt die Frage gerade darauf, auf eine Unsicherheit in der gegnerischen Argumentation hinzuweisen und diese damit auszuhebeln, so kann die Frage auch als Gedankenfigur eingesetzt werden. Dies ist hier der Fall, wo die möglichen Orte aufgerufen und zugleich ein Gefühl der Unsicherheit über den Verbleib hervorgerufen wird. Die *wo*-Fragen entsprechen dem Stil der Predigt und der gnomischen Literatur; so konfrontiert etwa Heinrichs von Melk *Von des todes gehugede* mit derartigen Fragen bei der fingierten Betrachtung der Leiche eines frisch Verstorbenen:

*nv sich, wa sint seiniv mvzige wart, | da mit er der frowen hohvart | lobet vnt saeite? [...]
nv sich, wa ist daz chinne mit dem niwen barthare? [...] wa sint die fvze, da mit er gie |
hoefslichen mit den frowen?¹⁹⁹*

198 Das kollektivierende *wir* bezieht nicht nur das zeitgenössische Publikum, das *hic et nunc* dem Vortrag beiwohnt, sondern auch jedes andere spätere Lesepublikum ein.

199 Heinrich von Melk 1994, S. 44, V. 607 ff., 616 f. u. 622 f.

Kalning schreibt zur Funktion der *Ubi sunt*-Reihen, diese würden meist

„zur Darstellung der Vergänglichkeit, die alle gleichermaßen trifft, verwendet, eine Motivik, die auch die vor allem bildhaften Darstellungen der Totentänze prägt.“²⁰⁰

Traditionell wird nach dem Verbleib wichtiger Personengruppen (Regenten, Weise, Eroberer), irdischer Reichtümer und einzelner biblisch-antiker Persönlichkeiten gefragt.²⁰¹ An Oswalds Fragenkatalog erscheint daher speziell, dass er vom Standpunkt des ‚Ich‘ (Sprecher) und des ‚Wir‘ (Sprecher und Publikum) ausgeht.²⁰² Wie bereits u. a. am Beispiel von *Ain anefangk* (Kl 1) diskutiert,²⁰³ macht Oswald die ‚Ich‘-Instanz, in diesem Fall erweitert zum ‚Wir‘, zum Exemplum. Der Topos der Vergänglichkeit der Bauten, in Bonaventuras *Soliloquium* Teil der *Ubi sunt*-Reihe,²⁰⁴ findet sich in Kl 11 in der Nähe der *Wo sind*-Fragen, jedoch formal nicht als Frage gestaltet. Vielmehr wird die Vergänglichkeit der Prunkbauten in Antithese zur Dauerhaftigkeit der vergleichbar bescheidenen „Grabsteinplatte“²⁰⁵ gesetzt: *Wir pauen hoch auf ainen tant | an heusern, vesten zier, | und tät doch gar ein schlechte wand, | die länger werdt dann wir* (Kl 11, Str. VII, V. 12–16); daraus wird nach Art einer Konklusion die Lehre gezogen: *pau dort ein sloss, das dich werdt ewikleich* (Str. VII, V. 18).

Das Wortspiel mit *werdt* – in V. 16 abgeleitet von *wërn* („Bestand haben, dauern, wahren, bleiben“), in V. 18 von *wern* („schützen, verteidigen“)²⁰⁶ – entspricht der aus der dialektischen Argumentation bekannten Technik des Auslotens der Wortbedeutungen in Hinsicht auf Doppeldeutigkeiten. Interessant erscheint, dass die topische Präferenzierung des Dauerhafteren vor dem weniger Dauerhaften hier also nicht nur thematisch umgesetzt, sondern zugleich auf der Ebene des Wortwörtlichen durchgespielt wird: Das *wërn* ist auch ein *wern*, soweit die ‚richtige‘

200 Kalning 2009, S. 432.

201 Siehe die Belegstellen ebd., S. 433 ff.

202 Dass Oswald mit der Tradition der *Ubi sunt*-Reihen vertraut war, geht aus dem Lied *Wenn ich betracht* (Kl 3) hervor, in dem er mit der aufeinander folgenden Nennung von David, Salomon, Aristoteles, Alexander und Absolon (Str. II, V. 11–18) den Minnesklavenkatalog mit dem der *Ubi sunt*-Fragen mischt (vgl. Wachingers Kommentar in Oswald von Wolkenstein 2007, S. 361 f.).

203 Siehe hierzu Kap. I.2.3. und II.1.1.3. dieser Arbeit.

204 „[...] wo die Schönheit des Leibes, wo die edle Gestalt, die jugendliche Anmut, wo die weitgedehnten Besitzungen, die mächtigen Schlösser, die Weisheit dieser Welt? ([...] *ubi pulchritudo corporis, forma elegans, iuvenilis decor, praedia magna palatia immensa, mundi sapientia?*)“ (Bonaventura 1958, S. 114 ff.).

205 Marold 1995, S. 23.

206 Vgl. ebd.

Zeitdimension – die des Ewigen und nicht die des Irdischen – als Orientierungspunkt gewählt wird.

Der Sänger in Oswalds Lied diskutiert, wenn auch indirekt, mit der Welt und führt als schärfstes Argument die Zeitlichkeit des Irdischen an. Indem er sich ganz auf das Moment der Abwesenheit stützt und dieses in eine ferne Zukunft hinausverlagert, dabei das gegenwärtige *wir* als verschwunden vor Augen stellt, rufen die Verse auch das anagogische *quo tendas* auf: ‚Wohin sollst du streben?‘, und verweisen das Publikum somit auf einen ‚Ort‘ jenseits der irdischen Welt.²⁰⁷

Ähnlich wie in Kl 6 kommt es in Kl 11 zur Entgrenzung zeitlich getrennter Einheiten, indem die chronologische Ordnung (damals – heute – in Zukunft) zwar beibehalten wird, der Standpunkt des Sprechens aber nicht gegenwartsadäquat ist. Mit diesem Zeitgerüst spielt auch das Lied *Wie vil ich sing und tichte* (Kl 23), in dem der Sprecher nach einem vierstrophigen Rückblick auf sein abenteuerliches Leben eine Welt- und Altersklage formuliert:

Welt, mich nimpt immer wunder, | wer dich neur hab geplent, | und sichst täglich besunder, | das uns der tod entrent: | heut frisch stark, morgen krenklich | und übermorgen tod. | dein lob ist unverfänglich, | bedenkst du nit die not. (Str. V, V. 25–32)

An der Abfolge *heut frisch stark, morgen krenklich | und übermorgen tod* (Str. V, V. 29 f.) fällt zunächst auf, dass sie sich gleichermaßen auf Mensch und Welt beziehen lässt. Das *uns* kann die Menschen meinen, auf deren Zeitlichkeit, also Alterungsprozess und Tod, die Welt aufmerksam gemacht werden soll. Das *uns* kann sich aber auch auf den Sprecher und die Welt selbst beziehen, die somit eine „Schicksalsgemeinschaft“²⁰⁸ bilden würden. Wie Kern an Altersliedern Walthers (‚Elegie‘, ‚Alterston‘, ‚Frau Welt‘-Dialog) festmacht, transportiert auch Oswalds Lied die

„Erkenntnis, dass die Relation zwischen Subjekt und Welt dem Diktat der Zeitlichkeit unterworfen ist, und zwar in einem zweifachen, akuten und prinzipiellen Sinne: Akut insofern, als das eigene Leben an sein Ende gekommen ist; prinzipiell, indem Weltzeit und Welt selbst als endlich erkannt sind.“²⁰⁹

207 Diese Bewegung findet sich auch in *Von des todes gehugde*, jedoch nicht in der poetischen Dichte wie im Lied Oswalds.

208 M. Kern 2009, S. 121.

209 Ebd., S. 125; in eine ähnliche Richtung geht die Parallelisierung von (formelhafter) Zeit- und Altersklage in Neidharts Lied *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* (WL 30 / SNE I: R 20 / O Str. 18–21 / c 90), vgl. Kap. III.2.3 dieser Arbeit.

Obgleich die Altersrolle in Kl 23 (ähnlich wie in Walthers ‚Abschiedsdialog‘) brüchig bleibt,²¹⁰ unterwandert sie die deiktischen Verweise auf *morgen* und *übermorgen* bis zu einem gewissen Grad. Diese sind, da das *heut* mit *frisch stark* assoziiert wird, von einem jugendlichen Sprecher aus zu denken, wohingegen der Sänger in der von ihm eingenommenen Altersrolle eigentlich bereits die Stufe des *morgen* verkörpert und die Stufe des *heut* im vorangegangenen Erfahrungsbericht durch einen verlebendigen Rückblick auf die Vergangenheit veranschaulicht. Anders als in Kl 5, wo der Sänger sich in der Altersrolle an einen jungen Mann wendet, richtet sich der Sänger in Kl 23 an keine bestimmte Altersgruppe. Die Abfolge ‚heute – morgen – übermorgen‘ ist zeitlos gültig, wodurch sich Diskrepanzen zwischen der allgemeingültigen Folge und der konkreten Sprechsituation ergeben, wenn der Sprecher das jugendliche Alter überschritten hat. Ähnlich wie in Kl 5 ist das fortgeschrittene bis greise Lebensalter jedoch die Warte, von der aus sich der Wahrheitsgehalt der allgemeingültigen Aussage aus eigener Erfahrung (teilweise) bestätigen lässt.

Die an Oswalds Lied *O snöde werlt* (Kl 11) diskutierte Frage nach dem Verbleib findet sich – als, wie zu zeigen sein wird, poetologische Frage – in **Neidharts** Lied *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* (WL 30)²¹¹ bezogen auf den Verbleib der Dörper. In R handelt es sich um eine aus den Reihen des Publikums gestellte Frage, in c befragt der Sänger sich selbst:²¹²

mine vriunde sprechent, ir sunget weilein verre baz. | siu nimt immer wunder, wa di dorper chomen sin, | di da waren hie bevor | uff Tulnære velde. (R 20, Str. V, V. 5–8)

mein freund die sprechen, ich sünge weilent verre pas. | mich nympt wunder, wo die törper komein sein, | die da waren hie bevor | auff disem Tullner velde. (c 90, Str. VII, V. 5–8)

Die Frage dient zur Einleitung der Dörperstrophen und zur Einführung einer neuen Dörperfigur (vgl. R 20, Str. VI, c 90, Str. VIII),²¹³ was der von Lienert konstatierten kompositorischen Funktion der Selbstzitate entspricht.²¹⁴ In c wird die Beschreibung

210 Siehe hierzu ausführlicher im folgenden Unterkapitel.

211 SNE I: R 20 / O Str. 18–21 / c 90.

212 O überliefert die Strophe nicht.

213 Vgl. ähnlich in Neidharts Lied *Owê, lieber sumer, dîner sîeze bernden wîinne* (WL 29 / SNE I: R 18 / C Str. 117–131 / c 113): *Weiz aber iemen, wa die sprænzeleræ sin verschwunden? | ich wæn, daz ir keiner in dem lande si beliben. | we waz man ir hiet uff Tulner velde vunden! | ez ist wol nah minem willen, sint si da vertriben. | alle dauhten si sich wert | mit ir langem hare, | hiwer tumber danne vert. | seht an Engelmaren [Hillemaren, c, Hillemare, C]! (R 18, Str. IV, V. 1–4; vgl. C Str. 118 [II], V. 1–4, c 113, Str. VII, V. 1–4).*

214 Vgl. Lienert 1989, S. 12.

der neuen Dörper durch die eingeschobene Frage nach dem Verbleib Engelmars und der Harnisch-Käufer unterbrochen: *hat aber yemant den gesehen, der Friderún irn spigell nam | und die zu Wyen ettwo kauufften platten gut?* (c 90, Str. VIII, V. 5 f.).²¹⁵ Die Frage nach dem Verbleib der Dörper generell bzw. bestimmter Dörper erinnert an die *wo*-Fragen im Lied Oswalds, denen jedoch deutlich stärker ein predigthafter, gnomischer Gestus eignet. Letzterer ist auch in Neidharts Lied nicht ganz von der Hand zu weisen, da eine wichtige Sangerhaltung dieses sog. *Werltsueze*-Liedes die Welt- und Altersklage ist. Die Fragen erfüllen nicht nur die Funktion der Einführung neuer Figuren, sondern dienen der Überleitung von der geistlich akzentuierten Weltklage zum irdisch-komischen Dörperthema.²¹⁶ Insofern erscheint es passend, dass die Frage nach dem Verbleib der Dörper in sich selbst den Bruch dieses Registerwechsels trägt: Sie ähneln den predigthafter-gnomischen *wo*-Fragen, lenkt den Blick aber eben dann doch nicht auf Tod und Sterben, sondern auf das Feld der Fiktion, des Erfundenen. Hier ist die Frage dazu angetan, den Sänger aus seinem *trauren* (c 90, Str. VII, V. 1) herauszureißen und zur Produktion neuer Dorperlieder zu bewegen. Die Frage bewirkt somit einen Richtungswechsel von der geistlichen zur weltlichen, von der gnomischen zur fiktionalen Sprechweise, bewirkt also eine Umkehr, jedoch eben keine geistliche.

Die Frage nach dem Verbleib erfundener Figuren ist eine zutiefst poetologische Frage: Wo sind die Figuren, wenn nicht von ihnen berichtet wird, wenn das Buch geschlossen, der Vortrag zum Ende gekommen ist? Was passiert mit den Figuren, wenn der Autor keine Geschichten mehr erzählt, in denen sie vorkommen? Der Sänger beantwortet diese Frage nicht, sondern reagiert mit Geschichten von neuen Dörpern, die (durch einen Vergleich in R bzw. die zitierte Frage in c) von den ‚alten‘ Dörpern abgesetzt werden. Die Frage nach dem Verbleib steht damit weiterhin im Raum, ohne das Publikum, wie die *wo*-Fragen bei Oswald (s. o.), zu einer bekannten Antwort hinzulenken. In der c-Fassung wird jedoch an den analogischen Gestus der *wo*-Frage am Ende des Liedes angeknüpft:

Nun will ich den losen torppern urlaub geben [...] ich enmage nicht mer gespotten ir flant-schait, | ich han mir getrachtett in ein ander leben. (c 90, Str. IX, V. 1 u. 3 f.)²¹⁷

-
- 215 R arbeitet an dieser Stelle nicht mit der Frageform, sondern mit einem Vergleich: *er ist noch torscher danne der uns Vrideroun ir spiegel nam | oder iene, die ze Wienne weilen choften platen* (R 20, Str. VI, V. 5 f.).
- 216 Vgl. eine ähnliche Wendung in Neidharts Lied *Niemant soll sein trawren tragen lenger* (SNE II: c 45 / z 36), siehe hierzu Kap. III.1.3. dieser Arbeit.
- 217 Die O-Fassung, die auf drei Strophen mit Weltschelte und Dienstaufkündigung die endgültige Dorperverabschiedung folgen lässt, ist am konsequentesten im Sinne einer reinen Weltklage konzipiert.

Es folgt in der zwölften Strophe eine Summe der Werke und ein Gebetsschluss, in dem der Sänger die geistliche Umkehr vollzieht. Dieser Prozess ist von den Dörperstrophen einerseits unterbrochen worden, andererseits lenken diese, wie gezeigt wurde, auch selbst darauf hin. Die Frage des Sängers nach den ihm und dem Publikum vertrauten Figuren gleicht der Frage nach dem Verbleib der geliebten Menschen – jedoch steht der Sänger selbst vor der Entscheidung, sich von den Figuren zu trennen. Die Dörperfiguren sind somit intensivster Ausdruck des Weltlichen, von dem sich der Sänger gemäß der Logik des Welt-Gott-Dualismus lossagen muss.

Die Schlusswendung der c-Fassung scheint darauf angelegt, den Vorwurf der ‚Unernsthaftigkeit‘ auszuräumen, den etwa Kivernagel in seiner Interpretation der R-Fassung erhebt:

„Die impulsive Hinwendung zum Dörperspott zeigt die fehlende Ernsthaftigkeit und die bloße Formelhaftigkeit der anfänglichen Weltabsage auf, so daß der Sänger, der sie vorträgt, unglaubwürdig wird.“²¹⁸

Dass die c-Fassung eine zweifache Wende vollzieht – vom Geistlichen zum Weltlichen und wieder zurück zum Geistlichen – entspricht der späten Überlieferungszeit. Die c-Fassung reagiert hiermit wohl auf einen am predigthaftern Stil, wie er auch in Liedern Oswalds von Wolkenstein ausgebildet ist, orientierten Publikumsgeschmack. Die R-Fassung hingegen endet mit den vergnüglichen Dörperstrophen, zu denen zwar ein Übergang geschaffen wird, die inhaltlich aber doch in scharfem Kontrast zur Weltklage stehen. Dennoch erscheint Kivernagels Wertung der Weltklage als ‚unernst‘ und ‚bloß formelhaft‘ m. E. auch für die R-Fassung unangemessen. Eine solche Wertung ergäbe nur Sinn, wenn man das Lied chronologisch interpretierte, als Selbstdarstellung eines Sängers, der sich vom Weltlichen (*minne* bzw. *wert*) lossagte, die Haltung des reuigen Sünders einnahm und dann doch rückfällig würde. Naheliegender erscheint es, in Weltklage und Dörperthema zwei gleich gewichtige Themenschwerpunkte des Lieds zu sehen, zwischen denen vermittelt werden muss. Anders als in der Exempelliteratur bildet das diskursive Element nicht den Abschluss, sondern wird vom lyrischen Natureingang und den lyrisch-epischen Dörperstrophen gerahmt. Zwischen den thematischen Blöcken werden Übergänge geschaffen, ohne dass es jedoch ein Entsprechungsverhältnis im Sinne von *narratio* und *moralisatio* geben würde.

Bedeutsam erscheint, dass das Dörperthema Bezüge sowohl zum Minne- als auch zum Weisheitsthema unterhält. Besonders deutlich tritt dies in der c-Fassung

218 Kivernagel 1970, S. 119.

zutage, in der sich die Minneherrin (aufgrund ihres mehr als tausendjährigen Alters wohl Frau Minne höchstpersönlich), der Sänger und die Dörper jeweils durch Torheit auszeichnen.²¹⁹ Wie oben bereits im Zusammenhang mit den *w*-Fragen in Oswalds Lied *Wenn ich betracht* (Kl 11) ausgeführt, werden *Ubi sunt*-Reihen häufig im Rahmen der *vanitas*-Thematik verwendet. Hierzu passt die Ineinanderblendung des Abschieds von den Dörpern bzw. dem Dörper-Thema mit der Geste der Weltabkehr. Die Dörper sind Inbegriff weltlichen Dichtens, aber auch Inbegriff des Weltlichen, wie z. B. an ihrer immer wieder beklagten Modetorheit ersichtlich wird, die auch hier thematisiert wird:

Ir rók, ir hût, ir gúrtell, die sind zinzellsweche. | ir swert gleich lang, schuh uncz auff die knyge gemalett | als sie die den sumer tragen zu den kirchtagen. (c 90, Str. IX, V. 1–3, vgl. R 20, Str. VII, V. 1–3)

Den direkt darauf folgenden Vers: *uppigliches mutes sint sie ellentrich*²²⁰ (c 90, Str. IX, V. 4, vgl. R 20, Str. VII, V. 4), könnte man folgendermaßen übersetzen: ‚bei/von leichtfertiger, übermütiger, hoffärtiger Gesinnung sind sie tapfer/kühn. *uppiglich* knüpft mit der Bedeutung ‚leichtfertig, hoffärtig‘ an die Modetorheiten an, gehört aber mit den Bedeutungen ‚nichtig, leer, eitel‘ auch zum *vanitas*-Wortschatz. Damit würden die Dörper als Anhänger der vergänglichen Welt charakterisiert. Das Substantiv *uppecheit* – das ebenfalls ‚Leichtfertigkeit, Übermut‘, aber auch ‚Eitelkeit, Nichtigkeit, Vergänglichkeit‘ bedeuten kann – wird bereits in der Einleitung der Dörperstrophen verwendet: *es vert noch einer mit spor, | des uppecheit ich melde* (R 20, Str. V, V. 9 f.); *es get noch einer auff irer spor, | des uppigkait ich melde* (c 90, Str. VII, V. 9 f.). Beyschlag übersetzt *uppecheit* mit ‚Narrheit‘; eine Übersetzung mit ‚Nichtigkeit, Vergänglichkeit‘ ist aber ebenfalls möglich und würde auf eine religiöse Deutungsebene hinlenken. Die Dörper wären dann als Inbegriff des Zeitlichen, Weltlichen, des Verhaftetseins im Irdischen, der *vanitas* (Vergänglichkeit) zu verstehen, als Repräsentanten der Welt, der der Sänger entsagen will. Der Dörper und die *vrouwe* bilden mithin Kehrseiten der Welt als *mundus* und höfische Gesellschaft, wobei die Dörper ein Zerrbild der letzteren sind.

219 Frau Minne sei dümmer als ein siebenjähriges Kind (c 90, Str. V, V. 1 f.), der Sänger wäre gerne klug, ist aber der Welt verfallen und somit ein Narr (c 90, Str. VI, V. 1–4), die Dörper werden in diesem wie auch in anderen Liedern als törichte Figuren dargestellt, in der c-Fassung trägt einer bezeichnenderweise den Namen *Eselmút* (c 90, Str. IX, V. 7).

220 Wiefßner/Fischer/Sappler und Beyschlag konjizieren gegen die überlieferten Fassungen *ellenclich*.

Entscheidend ist, dass über die Analogie – Loslösung von der Dame, den Dörpern, der Welt – hinausgehend die religiöse mit einer ästhetischen Problemstellung verschränkt wird. Diese ästhetische Ebene tritt besonders in der Reflexion über das Singen und Dichten von Dörperliedern zutage. Neidharts *Werltsüeze*-Lied kann diesbezüglich in die Nähe von Walthers ‚Alterston‘²²¹ gerückt werden, wobei die Frage nach dem Wert, der Idealität des Höfischen in diesem Lied am Zerrbild der Dörper diskutiert wird. Während die Dame bei Walther als höfische Konkurrenz zum *summum bonum* aufgefasst werden kann,²²² liegt die Anziehungskraft der Dörper nicht in ihrer Idealität, sondern in ihrer komischen Selbstüberschätzung und plumpen Eitelkeit, im permanenten Missklang zu den höfischen Standards. Beyschlags Übersetzung von *uppecheit* mit ‚Narrheit‘ trägt diesem Aspekt Rechnung, wenn man den Spiegelcharakter des Nürrischen mitberücksichtigt, welcher ja Attraktion und Abschreckung durch das wiedererkannte Selbstbild vereint und somit erkenntnisfördernd²²³ wirken kann. Dass die Narrensemantik in den Kontext des Lieds passt, zeigt die Parallelüberlieferung zu c 90, Str. XI in der Hs. O; hier ist explizit von *odelgouchen* und ihrer *goughelheyt* (O, Str. 21 [IV], V. 1 u. 3) die Rede.

Die Schlussstrophe von c treibt das religiös-ästhetische Dilemma auf die Spitze und löst es zugunsten der religiös motivierten Weltabsage:

*Vier und hundert weis die ich gesungen han | von newn die der werlt noch nicht volkumen
sein, | und ein tagweis: nicht mer meins gesanges ist. | was ich doran uppiglichen han
gethan, | das machet nú die Werlt und ire thummeraiß kind. | das gerúche zu vergeben mir
herr vater Ihesu Crist. | seit ich deiner hulde gere, | so las mich hie gepússen | durch willen
deiner marter ere, | des pitt ich dich vil sússenn. (c 90, Str. XII)*

In dieser Fassung werden die Figuren der *vrouwe* (bzw. Minne) und der Dörper wie in einer Allegorese als Welt und ihre Kinder ausgedeutet. Das auf die Dörper bezogene Attribut *uppeclich* wird adverbial auf den Sprecher und sein sängerisches Schaffen bezogen. Ohne die Dezidiertheit der abschließenden Auslegung lässt sich ein solcher Zusammenhang auch in der R-Fassung festmachen, denn auch hier wird das Attribut *uppliclich* nicht nur in Bezug auf das Dörperthema verwendet, sondern, wie in c, bereits zuvor, im Kontext der Dienstabsage an die *vrouwe*, zur Charakterisierung der weltlichen Minnelieder: *ich bin in dem willen, daz ich wil die sele nern, | die ich von got geverret han | mit uppliclichem sange* (R 20, Str. III, V. 6 ff., vgl. c 90, Str. III, V. 6 ff.).

221 Siehe hierzu im Kap. II.1.2.2.

222 Vgl. J.-D. Müller 1995, S. 19.

223 Vgl. Bleuler 2013, S. 144.

2.1.4. Der ‚Spiegelraub‘ als zeitlicher Nullpunkt

In einer Reihe von Liedern Neidharts erhält Engelmars Spiegelraub über den Dörper-/Minnekontext hinaus eine zeitgeschichtliche Dimension, die allerdings so unspezifisch bleibt, dass dem Publikum ermöglicht wird, in der jüngsten Vergangenheit vorgefallene Negativereignisse mit Engelmars Spiegelraub in Verbindung zu setzen:

Im Lied *Nû klag ich die bluomen und die liechten sumerzît* (WL 23)²²⁴ behauptet der Sänger, dass seit dem Spiegelraub so viel Unheil geschehen sei, wie zuvor über einen langen Zeitraum nicht. Die Dauer wird in den überlieferten Fassungen unterschiedlich angegeben: in R ist von 100, in B/O von 30 Jahren die Rede, während c und d unbestimmter bleiben: *vor manger joren* (c 123, Str. V, V. 4); *by manger cziten* (d 3, Str. XI, V. 4). Die Unerhörtheit der im Gefolge des Spiegelraubs vorgefallenen Geschehnisse wird in R/B/O quantitativ (*nie so vil*, R 24, Str. V, V. 4, vgl. B/O), in c/d qualitativ (*soliche ding nye*, c 123, Str. V, V. 4, vgl. d) begründet, in keiner Fassung werden jedoch konkrete Geschehnisse angesprochen.

Im Sommerlied *Meie, dîn liechter schîn* (SL 30)²²⁵ wird der Spiegelraub relativ datiert, nämlich als von dem Moment des Sprechens aus gerechnet dreißig Jahre zurückliegendes Ereignis, auf das der Sänger seine grauen Haare zurückführt.

*Sein ist für war | dreissig iar, | das der torppel Engelmar | Friderún irn spigel clar | prach.
des trag ich grawes hare | baide still vnd offenbar, | das es ye geschah. | ymer seit | vor [von,
s] der zeitt | trúg ich seinem kúnen [seinen chrumpen, s] neitt, | und [des, s] auch etwen ein
streit | stet in dem land weitt. | ay das ir so luzcel leit, | das ist mein ungemach. (c 19 [18],
Str. VIII, V. 1–14; vgl. s 9, Str. V, V. 1–14)*

Es handelt sich um ein lange vergangenes, aber keinesfalls vergessenes Ereignis. Der Hass des Sängers beschränkt sich nicht auf Engelmar, sondern erstreckt sich auf seine gesamte Sippschaft (*trug ich seinem kúnen neitt*, c 19 [18], Str. VIII, V. 10). Der bei einem Tanzgeschehen verübte Spiegelraub wird in der Strophe als ehrverletzendes Ereignis interpretiert, das fehde- und kriegsähnliche Zustände hervorruft. Inwieweit sich diese Fehden auf die Sippschaften der Dörper beschränken oder weiter ausgreifen, bleibt im Unklaren.

Auch im Winterlied *Sumers und des winders beider vientschaft* (WL 34)²²⁶ wird Engelmars Spiegelraub als Ursache für die nun allgemein herrschende Trauer

224 SNE I: R 24 / B Str. 12–22 / O Str. 27–34 / c 123 / d 3; handschriftliche Überlieferung: R (neunstr.), B (elfstr.), O (achtstr., Fragment), c (zwölfstr.), d (zwölfstr.).

225 SNE I: R 37 / Ma / G* / c 19 [18] / s 9; die Spiegelraubstrophe, wie auch weitere Dörperstrophen, sind in R nicht überliefert.

226 SNE I: R 40 / d 7 / c 91.

und Klage genannt.²²⁷ Im Sommerlied **Komen ist ein wünnelicher meie** (SL 27)²²⁸ wird parallel der Verlust des *vrômuot* und derjenige von Friederuns Spiegel beklagt:

Vromût ist uz Osterrich entrunnen, | wir mugen uns ir und Vrideraunen spiegel wol verchunnen [irr und Friderûnen spiegel muß wir verkunnen, c]. | den spiegel solte wir [w. doch wol, c] verchlagen, | Vromut uf den handen tragen, | und dies uns [ob wirs her, c] wider gewonnen. (R 8, Str. VIII, vgl. c 39 [38], Str. VIII)

Nachdem zunächst resignierend der Verlust von *vrômuot* und Spiegel als gegeben hingenommen wird (‚darauf können bzw. müssen wir verzichten‘), wird in den Folgeversen nur der Verlust des Spiegels als endgültiger deklariert, über den auch nicht mehr weiter geklagt werden sollte; *vrômuot* hingegen sei durch gemeinschaftliches Bemühen restituierbar. Mit dem vergangenen Spiegelraub, der hier nicht explizit als Ursache des *vröide*-Verlustes genannt wird, korreliert die in der ersten Strophe im Natureingang zum Ausdruck gebrachte freudige Aussicht auf das Kommen des Kaisers.²²⁹

In ihrer Analyse von **Der linden welnt ir tolden** (SL 22)²³⁰ beschreibt Laude den Spiegelraub als ‚Leerstelle‘ und macht dies an der sängerischen Selbstreflexion fest, die – in der Strophenfolge der R-Fassung – an die Schilderung des Tanzgeschehens anschließt. Diese Reflexion tritt an die Stelle einer expliziten Darstellung des Spiegelraubs,²³¹ auf den der Sänger zwar im Folgenden zu sprechen kommt, jedoch direkt auf der Ebene des wertenden Kommentars (R 52, Str. VI, V. 4 ff.). Der Sänger hätte das Tanzlied singen sollen, konnte aber den Einsatz nicht geben:

Do sich aller liebs gelich begunde zweien, | so sold ich gesungen habn den reyen, | wan dzaz ich der stunde | niht bescheiden chunde | gegen der zit, | so diu summerwunne manigem herczen vreude git. (R 52, Str. V)

Laude deutet dies als „Orientierungslosigkeit in der Zeit“, die den Sänger als seine eigene Figur in einem gleichsam ins ‚epische Präteritum‘ verlegten Geschehen

227 Siehe die Besprechung des Lieds im Kap. III.2.1.4. dieser Arbeit.

228 SNE I: R 8 / c 39 [38], handschriftliche Überlieferung: R (achtstr.), c (fünfzehnstr.).

229 Dieser Hoffnungsschimmer wird in der nur in c überlieferten Trutzstrophe allerdings unterminiert, indem die Ankündigung des Kaisers als ‚reiner‘ Topos ohne Wahrheitsgehalt entlarvt wird: *Herr Neithart, ewer kaiser ist zu lange, | den bringet ir uns alle jar mit ewrm newen gesange. | des wer auch den pawren nott, | die sind vil nahendt hungers todt | und dúnnet yne die wange (c 39 [38], Str. XV).*

230 SNE I: R 52 / C^b Str. 15–17 / c 26 [25]; handschriftliche Überlieferung: R (zehnstr.), C^b (dreistr.), c (fünfzehnstr.); im Folgenden beziehe ich mich nur auf die R-Fassung.

231 Der Vorfall werde in keinem Lied „unmittelbar geschildert“ (Lienert 1989, S. 5).

ereilte²³² und durch welche „eine verwirrende Rollendoppelung förmlich sichtbar gemacht werden soll“. Die Unfähigkeit des Sängers, in diesem Moment den Einsatz zu geben, entspricht einer Zäsur, die mit dem unerhörten Vorfall korrespondiert; der Sänger schildert die Störung auf der musikalischen Ebene und umgeht es so, den ‚Spiegelraub‘ zu erzählen.

Vielleicht könnte man die Bedeutung, die der Spiegelraub für die mit diesem Motiv arbeitenden Lieder Neidhards hat, mit dem Begriff des ‚axialen Moments‘ erfassen – Ricœur verwendet diesen Begriff im Rahmen seiner Überlegungen zur kalendarischen Zeit:

„ein Gründungsereignis, mit dem eine neue Ära anheben soll [...], bestimmt den *axialen Moment*, von dem aus alle Ereignisse datiert werden; er ist der Nullpunkt der Berechnung[.]“²³³

Für die geschilderten Geschehnisse und Erinnerungen bildet die Spiegelraub-Szene wieder und wieder den Bezugspunkt, die darauf folgende Zeit wird weiter unterteilt in eine Zeit Engelmars und eine Zeit nach Engelmar, z. T. wird der zeitliche Abstand zum Spiegelraub nach Art einer Maßeinheit verwendet. Müllers Volte gegen „die angebliche ‚Banalität der Vorfälle‘, aus denen Neidhart seine Empörung bezieht“²³⁴, ließe sich mit dieser Beobachtung weiter untermauern; die Lieder schaffen sich mit dem ‚Spiegelraub‘ eine eigene ‚Zeitrechnung‘.

2.1.5. Perspektivische Verschiebungen im Zusammenhang mit Zeitklage und *laudatio temporis acti*

Das Phänomen verschobener Zeitperspektiven war auch in den vorangehenden Abschnitten schon Gegenstand der Untersuchung, soll hier jedoch noch einmal an drei ausgewählten Liedern, die mit der Topik von Zeitklage und *laudatio temporis acti* arbeiten, analysiert werden. Ausgangspunkt ist **Walthers *Ez wær uns allen*** (Bein, Ton 67 / L 97,34). Das singular in C überlieferte, fünfstrophige Lied, von dem hier nur die Strophen I–III besprochen werden sollen, beginnt mit einer Klage über den *vröide*-Verlust der Gegenwart, der besonders auf die fehlende Fähigkeit der *jungen* zur *vröide* zurückgeführt wird. Die einleitende *laudatio temporis acti* wird verbunden mit einem Restitutionstopos: *Ez wær uns allen | einer hande sælden nôt, | daz man rehter fröide schöne pflæge als ê* (Str. I, V. 1 ff.). Von den drei behandelten Liedern weist dieses Lied die klarste Zeitperspektivik

232 Laude 2007, S. 229; das folgende Zitat ebd.

233 Ricœur 1991, S. 169 f.

234 J.-D. Müller 2001b, S. 327; eine solche Banalität unterstellt z. B. Lienert 1989, S. 14.

auf: Zu Beginn klagt der Sänger von einem iberlegenen Standpunkt aus iber die aktuelle Jugend, der eine falsche, nämlich gleichgultige²³⁵ Grundhaltung attestiert wird.²³⁶ Im Verlauf des Lieds verliert sich jedoch diese klare Grenzziehung, indem der Sprecher sozusagen die Seiten wechselt. Ab der zweiten Strophe tritt er nicht mehr als iberlegener Moralist auf, sondern als unglücklich Minnender, der sich selbst nur muhlsam den Anstrich der *vröide* geben kann.²³⁷ In der Logik des Textes entspricht dies einem Positionswechsel: vom Tadler der Jugend wird er zum Ankläger der Umstände. Die Verbindung von Minne- und Zeitklage wird bereits in der zweiten Strophe durch das markant an den Anfang gesetzte *Nu* deutlich. In der dritten Strophe wird dann ersichtlicher, auf wen die Kritik abzielt:

Vor den merkaeren | kan nu niemanne liep geschehen, | wan ir huote twinget manegen werden lip. [...] Doch mueze ich noch die zit leben, | daz ich si willic eine vinde, | so daz diu huote uns beiden swinde (Str. III, V. 1 ff. u. 7 f.)

Getadelt wird die Gesellschaft als iberstrenge Aufsichtsinstanz, die erfüllte Liebe und damit letztlich auch *vröide* verhindere. Analog zum in der ersten Strophe aus der Altersperspektive heraus geäußerten Wunsch nach Wieder-in-Kraft-Treten des Vergangenen findet sich nun die hoffnungsvolle Erwartung einer *huote*-losen Zeit. Die Perspektive des Lieds kann insofern als verschoben bezeichnet werden, als dem Sprecher keine eindeutige Altersperspektive zugewiesen werden kann: Gemäß seinem iberlegenen, das Verhalten der Jugend an vergangenen Maßstäben messenden Gestus in der ersten Strophe müsste man dem Sprecher ein reiferes oder höheres Alter unterstellen. Die zweite und dritte Strophe lassen hingegen an einen Sprecher im minnefahigen Alter denken, der bezogen auf sein eigenes Liebesglück hoffnungsvoll in die Zukunft blickt. Die Altersperspektive entspricht in Verbindung mit der direkt an den Anfang gesetzten *laudatio temporis acti* einer Außenperspektive, der im Rahmen der Minneklage eine Innenperspektive entgegengesetzt wird.

Das Lied *Die grisen wolten michs iberkomen* (Bein, Ton 95 / L 121,33) formuliert in unterschiedlicher Perspektivierung Welt- bzw. Zeitklagen. Die mittlere Strophe, in der der Sprecher iber die ungerechte Verteilung der materiellen Guter

235 Vgl. Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 561; Schweikle arbeitet diesen Tenor auch in seiner Übersetzung deutlich heraus: „daß nämlich den Jungen Freude so recht verächtlich ist“ (*daz dien jungen froide tuot so rehte we*, Str. I, V. 6).

236 Siehe zu altersspezifischen Verhaltensstandards die Ausführungen zur Lebensalterstopik im Kap. II.2.2.1. dieser Arbeit.

237 Siehe hierzu ausführlicher im Kap. III.2.2.3. dieser Arbeit.

in Hinsicht auf das Verdienst des Einzelnen reflektiert und dabei auch über die eigene Benachteiligung klagt, soll ausgeklammert bleiben, da die Zeitklage hier ohne die Vergangenheit als Referenzgröße geführt wird.

Die erste und dritte Strophe arbeiten mit einer „perspektivische[n] Doppelung“²³⁸. In der ersten blickt der Sprecher auf einen länger zurückliegenden Streit mit den Alten zurück. Diese hätten behauptet, nie habe es um die Welt trauriger gestanden, und der Sprecher muss ihnen, obwohl er ihnen damals zornig widersprochen habe, im Nachhinein Recht geben (*die hânt den strît behalten | nû wol lenger denne ein jâr*, Str. I, V. 9 f.).²³⁹ In der dritten Strophe kontrastiert er eine *laudatio temporis acti* mit einer Weltklage, wobei seine eigene Klagehaltung eine Konstante von der Vergangenheit zur Gegenwart bildet: In der Vergangenheit, als alle froh waren, habe niemand seine Klage hören wollen; erst jetzt schenke man ihm Glauben. Schweikle sieht das Zusammenspiel von Pessimismus (*der grîsen*, Str. I, des Sängers Str. III) und Unglauben (des Sängers, Str. I, der anderen, Str. III) als eine Art struktureller Konstante der beiden Strophen und interpretiert die perspektivische Doppelung als „rhetorische[n] Kunstgriff zur Intensivierung der Aussage“²⁴⁰. Genau festzumachen, worin die Liedaussage besteht, erweist sich allerdings als Problem. Sicherlich geht es in dem Lied um die „allgemeine Verderbtheit (Str. 1 und 3) und Ungerechtigkeit der Welt (Str. 2)“. Jedoch geht es, mit Ausnahme der zweiten Strophe, auch um das Problem, wie man zu der Überzeugung gelangt, dass die Welt schlecht ist und immer schlechter wird. Hier kann für beide Strophen als gemeinsamer Tenor festgehalten werden, dass nicht Belehrung durch Autoritäten, sondern nur die selbst gemachte Erfahrung zu dieser Erkenntnis führt. (Ähnlich wie im zuvor besprochenen Lied *Ez wær uns allen* wechselt der Sprecher auch hier zwischen einer Erfahrungs- und einer normativen Perspektive.) Damit diskutiert das Lied letztlich auch seine eigenen Wirkungsmöglichkeiten sowie die Grundvoraussetzungen gnomischer Literatur. Die Perspektive des Sängers ist nur begrenzt als Altersperspektive deutbar: Die erste Strophe kann sicherlich als (fiktive) Rückerinnerung an den – als eigenen

238 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 748.

239 Mit dem ein Jahr überschreitenden Zeitraum wird wohl die Rechtsgültigkeit des ‚Sieg‘ der *grîsen* eingeräumt, auch wenn nicht die für die Rechtssprache typische Paarformel ‚Jahr und Tag‘ verwendet wird; „[Jahr und Tag] bzw. *annus et dies* ist eine geläufige ma. Frist (Fristenberechnung), innerhalb derer eine (Rechts-)Handlung, insbes. ein Anspruch oder Widerspruch, geltend gemacht werden musste“ (Dusil 2012, Sp. 1348).

240 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 748; das folgende Zitat ebd.

fingierten – Standpunkt des rebellischen jungen Mannes gelesen werden. In der dritten Strophe nimmt der Sprecher jedoch den eher altersunabhängigen Standpunkt des Kritikers und Moralisten ein, der die Zustände beklagt hat, ohne Gehör zu finden. Er hat sowohl in der Zeit allgemeiner *vröide* Klage geführt als auch nun in der von *vröide*-Verlust geprägten Gegenwart. Inhaltlich unklar bleibt, was er zu beklagen hat, während alle anderen *vrô* sind. Die andere – altersbezogene – Deutungsmöglichkeit wäre die, dass es die vormals Jungen sind, die ihm nun Glauben schenken. Auch dann wäre aber nicht zu erklären, warum *nieman* seine Klagen hören wollte und weswegen er, obwohl selbst noch nicht ins Alter gekommen, hätte Klage führen sollen. Mir scheint, dass die Perspektivenstruktur dieser Strophe keinesfalls auf eine Lösung abzielt, sondern mit *nû* und *hie vôr* als deiktischen, auf die wahrnehmende Person und die zeitlichen Umstände bezogenen Größen spielt. Dem entspricht in der ersten und dritten Strophe das Missverhältnis von autorisierter Lehre (Klage) und eigener Erfahrung: Die durch Autoritäten verbürgte Weltklageposition ist von zeitloser, unanfechtbarer Gültigkeit, ihre Vermittlung über die Generationen hinweg ‚funktioniert‘ jedoch nur als gestörte, weil zeitlich versetzte Kommunikation.²⁴¹

Die Anfangsverse von *Die grîsen wolten mîchs überkomen* haben Ähnlichkeit mit den ersten beiden Versen von **Reinmars Als ich mich versinnen kan** (Schweikle, Nr. XXII / MF 172,23): *Als ich mich versinnen kan, | sô gestuont diu werlt nie sô trûrig mê*. Hier attestiert der Sänger die Schlechtigkeit der Welt direkt aus eigener Erfahrung und nimmt die eigene Lebensspanne als Maßstab für diese Feststellung. Das Problem der Gegenwart sei, dass nichts so verlaufe, wie man es sich wünsche: *Ich waene, iender lebe ein man, | des dinc nâch sîn selbes willen gê* (Str. I, V. 3 f.). Dieser als exzeptionell für die Gegenwart beklagte Zustand ist in Wirklichkeit ein alter: *Wan daz ist und was ouch ie, | anders sô gestuont ez nie* (Str. I, V. 5 f.). Die subjektive (an einem vergleichsweise kurzen Zeitraum bemessbare) Perspektive wird durch die allgemeine, sozusagen historische Perspektive bestätigt und zugleich entkräftet. Wenn es um die Welt immer so traurig gestanden habe wie nie zuvor, so wäre dies ein (wenn auch paradoxaler) Normalzustand, der zudem, wie aus dem als Pointe gesetzten Schlussvers zu entnehmen ist, temporär sei: *wan daz beidiu lieb und leit zergie* (Str. I, V. 7). Die eingangs formulierte an der Welt verzweifelnde Sprecherhaltung ist nicht Produkt fundamentaler Erkenntnis, sondern Resultat einer temporären Laune des Verliebten. Passenderweise schließt sich an diese Pseudo-Weltklage in den folgenden zwei Strophen eine Minneklage an.

241 Zum Generationenmodell siehe Kap. II.2.3.2. dieser Arbeit.

2.2. Rückblick

2.2.1. Die Position des *ungevüegen* im Kontext von Zeitklage und *laudatio temporis acti*

Die Figur des Rückblicks findet sich in Liedern Walthers und Neidharts regelmäßig in Verbindung mit der Toposkombination Zeitklage/*laudatio temporis acti*. Wenn Walthers Sänger-Ich eine Zeitklage in Verbindung mit dem Lob der Vergangenheit äußert,²⁴² tritt es zumeist in der Rolle desjenigen auf, der nicht in die eigene Zeit passt bzw. zum Zeitgeist Unpassendes äußert. Der Sänger inszeniert sich als Relikt aus der Vergangenheit (*ich bin niht niuwe*), auf die er zurückblickt und auf die zurückzublicken er auch sein Publikum auffordert. Der betonte Gegensatz zwischen Gegenwart und Vergangenheit manifestiert sich in der Figur des Sängers als Bruch, der dadurch entsteht, dass er in die falsche Zeit versetzt ist. Dabei kann der Sänger diachrone Zeit synchronisieren, und zwar, indem er das Alte im Neuen verkörpert.

Auf die Problematik der mit der antithetischen Topik von beklagter Gegenwart und gelobter Vergangenheit verbundenen Zeitstruktur ist Lienert am Beispiel der Lieder Walthers ausführlich eingegangen: Der Vergleich von *ê* und *nû* zielt auf ein „nie erreichtes Ziel in der Zukunft hin“²⁴³. Die gelobte Vergangenheit fungiere vorrangig als „Vergleichsgröße: sie repräsentiert die Norm, an der die Gegenwart gemessen wird“²⁴⁴, die Berufung auf die Vergangenheit zielt, im Sinne eines zukunftsgerichteten Appells, darauf, „höfische Werte wieder in Geltung zu setzen“²⁴⁵. In den Liedern wird eher eine imaginierte Vergangenheit einer imaginierten Gegenwart gegenübergestellt. Einerseits erzeugt die Zeitklage (aber eben auch das Vergangenheitslob) zwar ‚Realität‘, andererseits gibt es jedoch keine fassbare Referenz. Gegenwart und Vergangenheit bleiben gleichermaßen unspezifisch, sie bleiben Leerstellen.

Walthers Lied *Wer gesach ie bezzer jâr?* (Bein, Ton 90 / L 118,12) beginnt mit den rhetorischen Fragen *Wer gesach ie bezzer jâr, | wer gesach ie schæner wîp?* (Str. I, V. 1 f.), welche klar darauf zielen, der Gegenwart eine unvergleichliche Perfektion zuzusprechen. Was wie ein Preislied beginnt, wandelt sich indes unmittel-

242 „Lob der Vergangenheit und Gegenwartskritik gehören zum traditionellen Gestus des Spruchdichters; Zeitklage zieht sich indes als ‚Dauerthema‘ auch durch Walthers Minnelieder“ (Lienert 1996, S. 370).

243 Ebd., S. 378.

244 Ebd., S. 375.

245 Ebd., S. 376; Lienerts Annahme, dass die gelobte Vergangenheit fiktiv sei, die kritisierte Gegenwart hingegen Realitätscharakter habe, erscheint nicht zwingend.

bar darauf zur Minneklage: *daz entroestet mit ein hâr | einen unsæligen lîp. | Wizzet, swem der anegenet an dem morgen fruo, | dem gêt unglücke zuo* (Str. I, V. 4–6). Das Lied spielt in allen Strophen mit dem Reiz des Unpassenden: der Unglückliche, vermutlich der unglücklich Liebende, der nicht in die ideale, sommerlich assoziierte gegenwärtige Zeit passt (Str. I); die sorglos Liebenden, die einerseits nicht in den Winter passen, andererseits aber gerade doch (Str. II); eine schöne und tugendhafte Frau, die in *alsô valschen tagen* sozusagen auf verlorenem Posten steht (Str. III). Alle drei Strophen bleiben skizzenhaft und ohne einen über assoziative Anknüpfungen und strukturelle Analogien hinausgehenden Zusammenhang. Der Sänger schlüpft in verschiedene Rollen: In der ersten Strophe ist er der Fürsprecher oder identisch mit dem Unglücklichen; in der zweiten Strophe tritt er als naiv-verschmitzter Erzähler auf, der das Publikum zur Bewertung einer bestimmten Situation auffordert und sich schließlich selbstironisch zum Schweigen ermahnt, um die winterlichen erotischen Freuden vielleicht selbst zu erleben; in der dritten Strophe unterstützt er die Klage einer tugendhaften, schönen Frau, die an den falschen Wertmaßstäben der Gegenwart leidet. Wenn er schließlich, im Gefolge der Zeitklage erwartbarerweise, das Vergangenheitslob anstimmt (*Hie bevor wær ein lant gefröiwet umbe ein sô schæne wîp: | waz sol der nû schæner lîp?*, Str. III, V. 5 f.), so variiert er damit ein weiteres Mal die Grundfigur des Unpassenden. Diese Figur liegt der Zeitklage zugrunde, aber auch den verkehrten Jahreszeitentopoi: Traditionell korrelieren Sommerzeit und Liebesglück, Winterzeit und Liebesleid – im Lied wird diese Korrelation aufgehoben und mit den Nicht-Entsprechungen gespielt. Die mittlere Strophe unterbricht den ernsthaften Charakter der Minne- und Zeitklage. Auffällig ist, dass der Sänger beide Klagen nicht direkt ausspricht, sondern in der ersten Strophe eine allgemeingültige statt einer subjektiven Aussage formuliert und in der dritten Strophe die Klage der Frau nur unterstützt (*Ich wil einer helfen clagen*, Str. III, V. 1), also die Rolle eines Rechtbeistands übernimmt. In dieser Strophe fordert er indirekt ein spezifisches Minneverhalten ein, das das Ich in der zweiten Strophe gedanklich aufgegeben hat: *Waz hân ich gesprochen? wê, dâ solt ich hân geswigen, | sol ich iemer sô geligen!* (Str. II, V. 5 f.) Das Unpassende strukturiert also nicht nur die Gedankengänge und Topoi der einzelnen Strophen, sondern bestimmt die Komposition des gesamten Lieds. Gerade weil dieses Lied in so untypischer Form auf Zeitklage und Vergangenheitslob hinführt, lenkt es den Blick auf die Struktur des Bruchs, des Unpassenden. Dieses Moment soll im Folgenden an weiteren Liedern untersucht werden, wobei neben thematischen Umsetzungen insbesondere das Wortfeld *vuoge/unvuoge, gevüege/ungevüege* Gegenstand der Analyse sein wird.

Willson beschreibt *vuoge* – wie *recht*, *zuht* und auch *mâze* – als „Worte, die den Sinn von Ordnung wiedergeben. *Ordo* bedeutet von Grund auf richtig, gerecht, geziemend und billig.“²⁴⁶ Das Substantiv *unvuoge* wie das Adjektiv *ungevüege* deuten dementsprechend auf einen Ordnungsverstoß hin. In der Spiegelraub-Strophe aus **Neidharts** Lied *Des sumers und des winders beider vientschaft* (WL 34)²⁴⁷ wird dem Dörper Engelmar, dessen Spiegelraub die gesamte Welt in Klage und Trauer versetzt hat, das Attribut *ungevüege* zugebracht,²⁴⁸ er damit also als ‚ungestüm‘ bzw. ‚böse, schlimm‘²⁴⁹ bezeichnet:

E do chomen uns so vredenrichiu iar; | do di hohgemüten waren lobesam. | nu ist in allen landen niht wan trouren unde chlagen. | sît daz der ungevüege dorper Engelmar | der vil lieben Vrideroun ir spiegel nam, | do begunde trouren vreud üz al den landen iagn, | da si gar verswant. | mit der vreude wart versant | zuht und ere, disiu driu sœit læider niemen vant. (R 40, Str. V)

Wenn man einbezieht, dass Engelmars Tat die Grenze zwischen der zu lobenden, weil freudenreichen Vergangenheit und der gegenwärtig herrschenden Freudlosigkeit markiert, eröffnet sich ein weiterer Sinn dieser Wortwahl: Grundbedeutung des Substantivs *vuoge* ist ‚Fuge‘, d. h. „die stelle wo zwei theile an einander gefügt sind“²⁵⁰. Engelmars Tat hingegen führt zu einem Abbruch der freudenreichen Jahre und zu einer solch extremen qualitativen Veränderung, dass die Gegenwart nur mehr als Antithese zur Vergangenheit beschreibbar ist. Die Welt ist durch Engelmars Tat sozusagen ‚aus den Angeln gehoben‘, es gibt kein Verbindungsstück zwischen heute und früher, da das *trouren* die *vröide* verjagt und ersetzt hat. Auf der rhetorischen Ebene allerdings gibt es eben eine solche *vuoge*, nämlich die konventionalisierte Verbindung von Zeitklage und *laudatio temporis acti*.

Dass *vuoge* im *ungevüegen* verborgen sein kann, wird im Übergang vom Natureingang zur Minneklage des Lieds deutlich. Der als Feind des Sommers eingeführte Winter sei mit seinen *vrunden* gekommen, er sei *hie mit einer ungevüegen chraft* (R 40, Str. I, V. 4) und habe den Wald um sein Laub und die Heide um ihren Glanz und ihre Blumen gebracht und dadurch allen die Fehde angekündigt. Ausgerechnet mit dieser *ungevüegen* Gestalt vergleicht sich nun der Sänger, der

246 Willson 1971, S. 647, Anm. 5.

247 SNE I: R 40 / c 91 / d 7; soweit keine signifikanten Abweichungen vorliegen, erfolgt die Zitation ausschließlich nach der R-Fassung,

248 Die c-Fassung überliefert hier sinnentstellend: *seit der ungefüge dórpper und Engelmar | der vil lieben Vriderún irn spiegel nam* (c 91, Str. IV, V. 4 f.).

249 Vgl. Lexer, S. 253.

250 BMZ, Bd. 3, S. 439.

seiner Dame den Dienst aufgekündigt hat: *ir sæit in iwer hût, er hat uns allen widersæit.* || *Also han ich miner vrowen widersagt* (R 40, Str. I, V. 9 u. Str. II, V. 1). Fehdeankündigung und Dienstaufkündigung werden mit dem gleichen Wort – *widersagen* – zum Ausdruck gebracht und so die Ähnlichkeit zwischen Sänger und Winter hervorgehoben.²⁵¹ Insofern der Sänger in diesem Lied als Tadler und Kritiker der Dame auftritt und den gesamten Bereich des Minnedienstes von einer unpassenden, nämlich religiösen Warte aus betrachtet, erweist sich die indirekte Selbstattributierung als *ungevüege* als sinnvoll.

Bevor wir anhand von Liedern Walthers die von diesem eingenommene Pose des *ungevüegen* als eines quer zur Gesellschaft Stehenden näher beleuchten, soll die Ambiguität speziell auch des *gefüegen* an zwei Textstellen aus **Reinmars** Lied ***Ich weiz den weg nû lange wol*** (Schweikle, Nr. XIII / MF 163,14) aufgezeigt werden: Dort stellt der Sänger die rhetorische Frage: *War umbe füeget diu mir leit, | von der ich hôhe solte tragen den muot?* (Str. IV, V. 1 f.). Die Wendung *leit vüegen* ist wohl in erster Linie mit ‚Leid zufügen‘ zu übersetzen. Zum Bedeutungsspektrum von *vüegen* gehört aber auch „passlich gestalten, mildern, bessern“²⁵². Die Antithese von *hôhem muot* und *leit* wird also, ähnlich wie oben für den rhetorischen Zusammenhang von Zeitklage und *laudatio temporis acti* dargestellt, auf der Wortebene ‚verfügt‘. Inhaltlich ließe sich dies auf das durch die Dame repräsentierte doppelte Gesicht der Minne als *liep* und *leit* bringende beziehen. Die Minne verbindet also widersprüchliche Gefühle, was in der i-Fassung des Lieds im Schlussvers der Strophe auch in der Gefühlsschilderung des Sprechers zum Ausdruck kommt: *hân ich gegen der lieben under wîlen ein gefüegen zorn.* Der zu den Todsünden zählende *zorn* bedeutet im höfischen Kontext einen Verstoß gegen das Gebot der Affektbeherrschung und impliziert eigentlich das Gegenteil von *gevüege*; die prinzipiell also unverträgliche Verbindung dieser beiden Ausdrücke benennt jedoch die den Sänger auch bei großer Enttäuschung auszeichnende Fähigkeit, seine Affekte zu kontrollieren.

Wörter aus dem Wortfeld *vuoge* im Kontext von Zeitklage und *laudatio temporis acti* werden zum einen als binärer Code für moralisch lobens- bzw. tadelnswertes Verhalten verwendet. In **Walthers** Lied ***Ane liep sô manic leit*** (Bein, Ton 60 / L 90,15) etwa werden die Ausdrücke *vuoge* und *unvuoge* mit den kontrastierenden

251 Mit dieser Analogie wird auch gleich ein Alterssignal gesetzt, da der Winter in der Regel das Greisenalter symbolisiert. Das Altern wird übrigens als ebenso einschneidende qualitative Veränderung beschrieben wie der Wechsel von der *vröide* zum *trûren* oder der vom belaubten zum entlaubten Wald: *sit daz mich daz alter von der iugende schiet, | do muz ich dulden, des ich e was ungewan* (R 40, Str. IV, V. 4 f.).

252 Lexer, S. 301.

Bedeutungen ‚Wohlanständigkeit, Schicklichkeit, anständiges Benehmen‘ und ‚Unanständigkeit, Unschicklichkeit, ungestümes, ungebührliches Benehmen‘²⁵³ benutzt:

Hei, wie wol man in [= den wiben] dô sprach, | dô man die fuoge an in gesach! | nû siht man wol, | daz man ir minne mit unfuoge erwerben sol. (Str. III, V. 5–8)

Das monierte Verhalten entspricht dem, das auch in **Reinmars** Lied ***Ich weiz den weg nû lange wol*** (Schweikle, Nr. XIII / MF 163,14) mit anderen Worten getadelt wird:

ich sihe wol, swer nû vert sêre wüetende als er tobe, | daz den diu wip noch minnent ê | danne einen man, der des niht kan. (Str. III, V. 6 ff.)²⁵⁴

Unvuoge bzw. das darunter zu subsumierende Verhalten erscheint in der beklagten Gegenwart als erfolgreicher Verhaltensstandard, dem sich der Einzelne kaum entziehen kann.²⁵⁵ Genau umgekehrt verhält es sich in der gelobten Vergangenheit, wie folgende Verse aus **Walthers** Lied ***Die schamelösen, liezen si mich âne nôt*** (Bein, Ton 40, Fassung nach B / L 64,13)²⁵⁶ bekunden:

Dô zuht gebieten mohte, wie schuof siz dô: | tûsent werten einem ungefüegem man, | unz er schône sich versan, | und muose sich versinnen, | sô vil was der gefüegen dô. (Str. IV, V. 5–9)²⁵⁷

-
- 253 Siehe die im BMZ, Bd. 3, S. 439 f. unter *vuoge* und *unvuoge* genannten Bedeutungen.
- 254 Hübner akzentuiert den performativen Widerspruch, der – im Kontext des Lieds betrachtet – in diesen Worten liegt: „Ein dezentes Verhalten führt bei Frauen gerade nicht zum Erfolg; erfolgreich ist vielmehr ein Wüterich, wie ihn der Sänger, der freilich noch nie auf solche Weise über die Frauen gesprochen hat, gerade selbst gibt“ (Hübner 2004, S. 153).
- 255 Eikelmann schreibt in Bezugnahme auf Reinmars Lieder *Der lange sîeze kumber mîn* (Schweikle, Nr. XV / MF 166,16) und *Herzeclîcher vröide wart mir nie sô nôt* (MFMT XXI. LI / MF 196,35): „*vuoge* und *zuht*, Angemessenheit und Höflichkeit im Miteinandersprechen erweisen sich als Forderungen, gegen die – in der Sicht des Sprechers – das Verhalten des sozialen Umfeldes aufs äußerste verstößt“ (Eikelmann 1988, S. 28).
- 256 Handschriftliche Überlieferung: B (vierstr.), C¹ (einstr.), C² (vierstr.), A (zweistr.), E (dreistr.); die C-Fassung beginnt, abweichend von B/E, mit der Strophe *Swie wol diu heide in meniger varwe stât* (L 64,13); die Zitation erfolgt, soweit nicht anders angegeben, nach der von Bein edierten B-Fassung.
- 257 Str. IV der von Bein edierten C-Fassung des Lieds (C, Str. 218) überliefert, entgegen allen anderen Fassungen, in V. 9 die Lesart *der ungefüegen*; die Wendung *sô vil was der ungefüegen dô* wäre – folgt man Beins Vorschlag, dies auf die *schamelösen* (V. 1) rückzubeziehen (vgl. Beins Erschließungshilfe in Walther von der Vogelweide 2013, S. 264) – dann wohl als Ironie aufzufassen: ‚so viele‘ im Sinne von ‚so gut wie keine‘ *ungefüegen* habe es damals gegeben.

Das Wortpaar *gevüege/ungevüege* rekurriert auf die Eigenschaft der *vuoge* bzw. *unvuoge* und das daran gebundene Verhalten; gleichzeitig ist die Grundbedeutung des Sich-Fügens enthalten: *gevüege* bezeichnet also denjenigen, der sich fügt, der fügsam ist, *ungevüege* eben das Gegenteil.

Während *vuoge* (als Verhaltensnorm) per se positiv, *unvuoge* per se negativ ist, ist zumindest die zuletzt genannte Bedeutung von *gevüege/ungevüege* wertemäßig relativ, weil abhängig von den Umständen, in die man sich zu fügen hätte. Durch diese situative Relationiertheit erhält der *gevüege-/ungevüege*-Begriff eine Ambivalenz, durch die er sich in bestimmten Verwendungskontexten einer einfachen binären Codierung entzieht. Im Kontext von Zeitklage und *laudatio temporis acti* treten die daraus resultierenden Ambivalenzen und Paradoxien im Verhältnis von Ich und Gesellschaft zutage.²⁵⁸

In der gelobten Vergangenheit ist der *ungevüege* eine unsympathische, tadelnswerte Figur, die es in ihre Schranken zu weisen gilt – anders in der beklagten Gegenwart, wo der Sänger selbst diese Position bekleidet. Im Lied ***Hie bevor, dô man sô rehte minnekliche warp*** (Bein, Ton 25, Fassung nach C / L 48,12) erörtert der Sänger die Auswirkungen des moralischen Zustands der höfischen Gesellschaft, der sich insbesondere auch an der Art des Minnewerbens ablesen lässt, auf „Stil und Inhalt seines Sanges“²⁵⁹. Dabei erscheint das Zusammenspiel der in allen mehrstrophigen Fassungen (C/A/B/E) als Anfangsstrophe überlieferten Strophe *Hie bevor, dô man sô rehte minnekliche warp* (L 48,12) mit der nur in C und E

258 Im ‚reinen‘ Minnekontext zeigen sich diese Ambivalenzen z. B. in dem komplizierten Verhältnis von ‚innen‘ und ‚außen‘: In der B/C-Fassung von Heinrichs von Morungen Lied *Ich bin iemer der ander, niht der eine* (MFMT XIX.XIb / MF 131,25) wird das Missverhältnis zwischen den zur Schau gestellten und den empfundenen Gefühlen mit Hilfe des *vuoge*-Begriffs problematisiert: *owê, daz iemen sol vür vuoge hân, | Daz er sêre klage, | daz er doch von herzen niht meinert, | also einer trüret unde weinet | unde er sîn niemen kan gesagen* (Str. III, V. 4–8). Das vergleichende *also* zielt auf die Nicht-Entsprechung von Ausdruck und Gefühl, ohne dass beide Fälle moralisch identisch zu werten wären. Während das Zur-Schau-Stellen unechter Gefühle tadelnswert, also eben keine *vuoge* ist, verrät das Nicht-Zum-Ausdruck-Bringen tief empfundener Gefühle Anstand, also *vuoge*. Am Stropheneingang wünscht sich der Sprecher dementsprechend: *Wolte sî mîn denken vür daz sprechen | und mîn trûren vür die klage verstân* (Str. III, V. 1 f.), dass also die Dame sein Schweigen positiv deuten würde. Durch diese Form des Anstands zeichnet sich auch der Sprecher in Reinmars Lied *Dem gelich entuon ich niht* (MFMT XXI.XLIII / MF 191,34) aus: *swenne iht leides mir geschih, | mit vuoge ichz tougenlichen trage | Und gedenke „es wirdet rât“* (Str. I, V. 3 ff.).

259 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 706.

überlieferten Strophe *Zwô fuoge hân ich doch, swie ungefüege ich sî* (L 47,36) von besonderem Interesse, weil diese Strophen über das Wortfeld *unvuoge, vuoge* und *ungevüege* miteinander vernetzt sind. Die im Reinmar-Corpus der Handschrift E überlieferte Fassung ordnet diese beiden Strophen direkt nacheinander an und setzt sie damit in einen engeren argumentativen Zusammenhang als in der C-Fassung. Der folgenden Analyse wird daher vorrangig die E-Fassung zugrunde gelegt, die – wie im Abgleich mit der C-Fassung (die ich nach der Edition Beins wiedergebe) deutlich wird – auch einige inhaltlich relevante Abweichungen im Wortlaut aufweist:

Hie vor do man so rehte minnēclichen warp · do woren mine sprūche fraudenrich · sit dū minnecliche minne · also verdarp · do sanc auch ich ein teil vnminnecliche · immer als ez denne stat · also sol man denne singen · swenne vngefūge nu zer gat · so singe ich von houeschen dīngen · noch kummet fraude vñ sanges tac · so wol im ders erbiten mac · ders gelaubē ich kōnde noch gefūgen. die fūge · wenne vñ wie man singen sōlte ·(E-Fassung, Str. I [355])²⁶⁰

Hie bevor, dô man sô rehte minnekliche warp, | dô wāren mīne sprūche ouch frōidenrīche. | sit daz diu minneklich minne alsô verdarp, | sit sanc ouch ich ein teil vnminneclīche. | Iemer als ez danne stāt, | alsô sol manz danne singen. | swenne unfuoge nū zergāt, | sô singe aber von hübschen dīngen. | noch kumt frōide und sanges tac: | wol im, ders erbeiten mac! | der mirz gelouben wolte, | sô erkande ich wol die fuoge. | wenne unde wie man singen solte. (C-Fassung nach Bein, Str. I)

Zwo fūge han ich doch swie vngefūge ich si · der han ich mich von kinde her ver einet · ich bin den frōn bescheidenlicher fraude bi · vñ lache vngerne so man bi mir weinet · durch die lūte bin ich frō · durch die lūte wil ich sorgen · ist mir anders denne also · waz dor vmmē ich wil doch borgen · swie sie sint so wil ich sīn · daz sie iht verdriezze mīn · manigem ist die fraude vmmere der ist auch bi den lūten swere · (E-Fassung, Str. II [356]).

Zwô fuoge hân ich doch, swie ungefüege ich sî, | der hân ich mich von kinde her vereinet. | ich bin den frōn bescheidenlicher frōide bî, | und lache ungerne, swâ man bî mir weinet. | Durch die liute bin ich frô, | durch die liute wil ich sorgen. | ist mir anders danne alsô, | waz dar umbe? ich wil doch borgen. | swie si sint, sô wil ich sīn, | daz sie niht verdriezze mīn. | manigem ist unmære, | swaz einem anderen werre: | der sî ouch bî den liuten swære. (C-Fassung nach Bein, Str. IV)

In der direkten Kombination der beiden Strophen scheint der Facettenreichtum des behandelten Wortfelds auf: Die aktuelle Verfasstheit der Gesellschaft und des Sängers wird in E mit dem Ausdruck *vngefūge* (E, Str. I, V. 7 u. Str. V, V. 1) be-

260 E (Reinmar), Bl. 190r, die im Folgenden zitierte E-Str. ebd.; Transkription auf Basis des Faksimiles in: Walther von der Vogelweide 1977, S. 236; Unterpunktung in der Handschrift als Tilgungszeichen verwendet; Schaft-s wird durch s wiedergegeben.

geschrieben. Dass es sich dabei um unterschiedliche Wortarten – Substantiv (Str. I) bzw. Adjektiv (Str. II) – handelt, wird, anders als in der C-Fassung (*unfuoge* und *ungefüege*, C, Str. I, V. 7 u. Str. IV, V. 1), auf der morphologischen und phonologischen Ebene nicht markiert. Der Sänger beschreibt sein eigenes Verhalten als Reaktion auf das der anderen, verhält sich in Entsprechung zu den äußeren Bedingungen also *ungevüege*. Dieses der Situation geschuldete Verhalten beschreibt er jedoch gleichzeitig als *vuoge*, also als angemessenes, schickliches Verhalten. Mit den dann näher explizierten *zwô vuoge* charakterisiert er sich als sensibel für die Stimmung der ihn umgebenden Menschen.

Die unterschiedlichen Gefühlslagen – Lachen und Weinen, Freude und Sorge – veranschaulichen die gesellschaftliche Stimmung. Der Sänger verdeutlicht damit einerseits, wie inadäquat es wäre, in der aktuellen Situation *minneclich* zu singen; andererseits betont er auch die Möglichkeit der Änderung zum Positiven. In der Eingangstrophe stellt er der negativen Gegenwart rückblickend die lobenswerte Vergangenheit und hoffnungsvoll vorausblickend eine bessere Zukunft gegenüber. Dass die aktuell vorherrschende freudlose und unhöfische Stimmung nur eine Phase ist, wird argumentatorisch gestützt, indem durch das in der *Zwô vuoge*-Strophe angeführte Motiv des Lachens und Weinens auf Ecl 3,4 (*tempus flendi et tempus ridendi*) angespielt und damit auf die dort (Ecl 3,1) formulierte allgemeinere Einsicht gelenkt wird, dass ‚jedes Ding seine Zeit‘ hat. Hieraus erklärt sich die Haltung des Abwartens, zu der der Sänger in der ersten Strophe rät, und die Beteuerung, dass er sehr wohl die *vuoge* erkennen würde, wann und wie man singen solle (Str. I, V. 12 f.). *Vuoge* ist an dieser Stelle zeitlich-situativ zu verstehen, nämlich als ‚passende Gelegenheit‘²⁶¹ (*kairos*), die es zu erkennen und zu nutzen gelte.

Durch den engen Bezug auf das Singen erhält das Wortfeld *vuoge* in der ersten Strophe eine rhetorisch-poetologische Bedeutung, die in der gesamten Begrifflichkeit mitschwingt. *vuoge* bedeutet auch ‚Geschicklichkeit, Kunstfertigkeit, Kunstgeschick‘ und ist somit als deutschsprachiges Pendant zum lateinischen Terminus *ars* aufzufassen.²⁶²

261 Vgl. Lexer, S. 302; in diese Richtung zielt auch Schweikles Übersetzung (‚die angemessenen Umstände‘).

262 Hübner setzt *vuoge* unter Bezugnahme auf die Schlussverse des ‚Literaturexkurses‘ des *Tristan* (*Nû hân ich rede genuoge | von guoter liute vuoge | gevüegen liuten vür geleit*, Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 4821 ff.) mit der Dichtkunst in Verbindung: ‚Die *vuoge*, von der Gottfried spricht, heißt in den Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts, die lyrische wie epische Texte traktieren, *ars versificatoria* oder *ars poetriae*“ (Hübner 2004, S. 140).

Ein Lied, in dem die ästhetische Bedeutung besonders deutlich zutage tritt, ist **Walthers** ‚Kunstklage‘ *Owê hovelîchez singen* (Bein, Ton 41 / L 64,31): „*vuoge* (und seine Ableitungen) ist neben *hovelîch/unhovelîch* ein Leitwort des Liedes; es impliziert meist ästhetische und ethische Bedeutung“²⁶³. Die gleich eingangs getadelten *ungefüege[n] dæne* (Str. I, V. 2), die das höfische Singen vom Hof verdrängt haben sollen, wurden in der Forschung vielfach mit Neidharts Dörperliedern identifiziert.²⁶⁴ Die Frage nach der Referentialität erscheint im vorliegenden Zusammenhang wenig bedeutsam und soll daher nicht weiter verfolgt werden. Wichtiger erscheint die hier von Walther eingenommene Pose „als der Anwalt und Garant für ein *hovelîchez* (64,31), ein *rechtez singen* (65,9) und seine *wirde* (64,35)“²⁶⁵:

Der uns fröide wider bræhte, | die rechte und gefüege wære, | hei, wie wol man des gedæhte, | swâ man von im seite mære! (Str. II, V. 1–4)

Dass der Sänger sich implizit mit diesem rühmenswürdigen ‚Retter‘ gleichsetzt,²⁶⁶ wird deutlich, wenn er sich selbst als Vertreter der alten, nun bedrohten und daher zu restituierenden Tradition ausweist: *doch volge ich der alten lêre* (Str. III, V. 4). In der Pose des *gevüegen* widersetzt er sich hier einem von *unvuoge* beherrschten Umfeld, erscheint „gleichzeitig aber integriert in eine ‚wir‘-Gruppe (L. 65,1).“

Sowohl *vuoge/gevüege* als auch *unvuoge/ungevüege* können zur Bezeichnung einer ästhetisch-moralisch lobenswerten Position verwendet werden; entscheidend ist, mit welchen weiteren Begriffen sie, z. B. im Kontext von Zeitklage und *laudatio temporis acti* mit der Opposition von ‚alt‘ und ‚neu‘, korreliert werden.

Die Position des *ungevüegen* im Lied *Hie bevor, dô man sô rehte minnekliche warp* (s. o.) korreliert mit der Selbstcharakterisierung als *niht niuwe* aus dem Lied *Die zwîvelære sprechent, ez sî allez tôt* (Bein, Ton 34 / L 58,21). Auch in diesem Lied spielt die Zahl Zwei eine wichtige Rolle, indem der Sänger zwei eigene Tugenden herausstellt und, in Hinsicht auf seine *vrouwe* zwei Fehler, aber auch

263 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 743.

264 Vgl. ebd.; laut Hahn lässt dies nicht auf eine wirkliche Geringschätzung von Neidharts „kongeniale[r] Minne- und Gesellschaftskritik“ schließen, sondern sei „wohl eher bewußte und gezielte Unterstellung, ein Mittel, vor dem Walther auch sonst nicht zurückschreckt, wenn er Konkurrenz abwerten will“ (Brunner/Hahn/Müller/Spechtler 2009, S. 123).

265 Ebd.

266 Er „lehnt es aber ab, unter den derzeitigen Bedingungen diese Rolle zu übernehmen“ (Brandt 1989, S. 162); das folgende Zitat ebd.

zwei Tugenden²⁶⁷ benennt. Den Sänger lassen seine zwei Tugenden, auch wenn an dieser Stelle weder das Wort *vuoge* noch *ungevüege* fällt, *ungevüege* erscheinen:

Zwo tugende hab ich, der si wilent namen war, | schame unde triuwe. | die schadent nu beide sere. nu schaden alsô dar! | ich bin niht niuwe: | dem ich da gan, dem gan ich gar.
(Str. III, V. 5–9)

Er inszeniert sich als Relikt einer vergangenen Zeit, in der Werte gegolten hätten, die in der Gegenwart nicht mehr zählen würden.²⁶⁸ Zeitklage wäre also Klage über die *unvuoge*, die von einem *ungevüegen* ausgesprochen wird. Es ist die Rolle des Unbequemen, des im positiven Sinne Unangepasten, die er hier beansprucht. In der Position des *ungevüegen* im Lied ***Hie bevor, do man so rehte minnekliche warp*** (s. o.) verbindet sich die unzeitgemäße Haltung des Wertkonservativen mit der Ablehnung jeglicher *unvuoge*. Unschickliches bzw. absurdes, ungereimtes Verhalten ist dem Sänger ja eben fremd, wie er betont, wenn er seine Stimmung (bzw. die seiner Lieder) an die ihn umgebende Atmosphäre anpassen will. Als unschicklich und ungereimt wäre vielmehr das Verhalten der *vrouwe* in *Die zwivelare sprechent, ez si allez tôt* zu bezeichnen, die gegen die Grundlagen der Moral bzw. der Dialektik verstößt.²⁶⁹ Diese Kritik ähneln dem generalisierend auf alle Frauen bezogenen Vorwurf im Lied *Hie bevor, do man so rehte minnekliche warp*:

Ich sage iu, waz uns den meisten schaden tuot: | diu wip gelichent uns ein teil ze sere, | daz wir in else liep sin ubel else guot. | seht, daz gelichen nimt uns froide und ere. | Schieden uns diu wip als e, | daz ouch si sich liezen scheiden, | daz gefrumt uns michels me, | mannen

267 Die zwei Tugenden seiner *vrouwe* – *Ich seit iu gerne tusent: irn ist niht me da, | wan schaene und ere* (Str. VI, V. 5 f.) – erscheinen allerdings bloss gegenüber ihrer vollständigen moralischen Diskreditierung: *si schadet ir vienden niht, und tuot ir friunden we* (Str. II, V. 7). Hierauf bezieht sich dann in der ambivalenten Preisstrophe der Vers: *zwei wandel han ich iu genennet* (Str. VI, V. 2).

268 Vergleichbares findet sich in Walthers Lied *Ane liep so manic leit* (Bein, Ton 60 / L 90,15), wo es heißt: *daz ich so gar ertoret bin | mit miner zuht, und mir daz nieman wert! | Mit den getriuwen alten siten | ist man nu ze der welte versniten.* (Str. II, V. 3–6). In dem als fünfstrophige Fassung im Walther-Corpus von E (und parallel als dreistrophige Fassung unter dem Namen Walthers von Mezze in C) überlieferten Lied *Ich han ein herze, daz mir noch sol* (Bein, Ton 107 / KLD 62.VII) beschreibt der Sänger mit Hilfe des Gegensatzes der *ungezogenen* und der *wolgezogenen* ein ähnliches Phänomen: *Der ungezogenen ist so vil, | die wolgezogen werdent schier unmaere. | jo wæn, ich uberkeren wil, | so rehte selic sint die lugenaere. | Sol man guot und ere erliegen, | war umbe sprich ich denne war? | ich kan alsô schone triegen, | als die da tragent geverwet har. | die frouwen verkerent uns den site, | die gerne herent löse reden; | nu haben, daz sie erwerben mite!* (Str. III).

269 Siehe hierzu den Exkurs zu *wandel/wandelbaere* im Kap. III.1.1.1. dieser Arbeit.

unde wiben beiden. | waz stêt übel, waz stêt wol, | sit man uns nicht scheiden sol? | edeliu wip, gedenket, | daz si ouch eteswaz kunnen | gelichens iuch, ir sit gecrenket. (C-Fassung nach Bein, Str. II)

Anknüpfungen an die Dialektik lassen sich hier über die Begriffe *scheiden* und die Opposition von *übel* und *guot* (bzw. *wol*) festmachen. Dabei entziehen sich die Frauen, indem sie ihre Rolle als gesellschaftliche Urteilsinstanz vernachlässigen, der dialektischen Aufgabe des Wählens und Vermeidens²⁷⁰ und verursachen damit eine regelrechte Krise, denn es fehlt den Männern nun an einer Handlungsorientierung. Das angedrohte Kontern, das *gelichen* der Frauen durch die Männer, soll die Frauen dazu provozieren, ihrer Aufgabe des Urteilens wieder nachzukommen.²⁷¹ Die nur von einer (der männlichen) Seite vorgenommene Unterscheidung und Beurteilung ist eine sehr abstrakte Spielart der nicht auf Wechselseitigkeit beruhenden Minne. In dem Lied überlagern sich mehrere Semantiken des Unterscheidens und Auswählens, indem dieses gleichzeitig als Problem der Liebeswerbung, des Minnesangs und der Dialektik als Kunst des Wählens und Unterscheidens evoziert wird. Die Antithese von Zeitklage und *laudatio temporis acti* ist Teil dieser Semantik, insofern der Sänger diese Toposkombination nutzt, um wertheethische Aussagen zu machen. Zeitklage und *laudatio temporis acti* gehören auf semantisch-funktionaler Ebene dementsprechend nicht nur der Kategorie Zeit, sondern auch der Kategorie Ethik und Moral an. Die moralische Frage von gut und schlecht wird mittels der Zeitvorstellung sozusagen entfaltet; damit würde der Zeittopik hier einerseits die Funktion einer ‚Präsentationstechnik‘ zukommen, andererseits impliziert sie auch selbst ethisch-moralische Semantiken.²⁷²

270 Vgl. Aristoteles: Topik, I, 11 [104b].

271 Die Problematik des Urteilens wird in *Maniger frâget, waz ich klage* (Bein, Ton 6 / L 13,33) unter einem anderen Blickwinkel diskutiert. Hier reflektiert der Sprecher darüber, dass seine aufrichtige Gesinnung für die Dame nicht zu erkennen sei, da andere ihre unaufrichtige (*valsche*) Liebe in ‚süße Worte‘ kleiden würden (Str. IV). Str. V führt die missliche Lage, in der sich die werbenden Männer und die umworbenen Damen nun befinden, auf ihren Ursprung zurück (Verursachertopos): *Der diu wip alrêrst betrouc, | der hât beide an mannen und an wiben missevarn* (Str. V, V. 1 f.).

272 Dies gilt nicht nur speziell für Zeitklage und *laudatio temporis acti*, sondern auch für den Jahreszeitentopos (indem den Jahreszeiten bestimmte, wenn auch variationsfähige Bedeutungen und Wertigkeiten zugeschrieben werden) oder den Lebensaltertopos (indem an die Lebensalter moralische Verhaltensstandards geknüpft sind).

Die Frage nach der Dauer ist das erste Unterscheidungskriterium, das Aristoteles in dem dem dialektischen Problem des Wählens und Vermeidens gewidmeten dritten Buch seiner Topik benennt:

„Zuerst ist also das, was längere Zeit andauert oder beständiger ist, wählenswerter als das, was dies in geringerem Maße ist (Πρῶτον μὲν οὖν τὸ πολυχρονιώτερον ἢ βεβαιότερον αἰρετώτερον τοῦ ἥττον τοιούτου).“²⁷³

Zeitklage und *laudatio temporis acti* transportieren dieses Kriterium in immer noch recht abstrakter Form; minnesangspezifischere Transformationen dieses Grundsatzes sind die in zahlreichen Liedern hervorgehobene *stæte* als wesentliche Eigenschaft der Minnediener und der langjährige, teils gar lebenslange Dienst.²⁷⁴ Indem von vornherein feststeht, dass das Altbewährte auch das Bessere ist, kann Walther mit Zeitklage und *laudatio temporis acti* argumentieren und seine Rolle des *ungevüegen* damit legitimieren, dass er an den alten (und damit eben per se guten, wählenswerten) Werten festhalte. Damit appelliert er zugleich an sein Publikum, sich an eben diesen Werten zu orientieren.²⁷⁵ Viel spricht dafür, auch für die gesellschaftskritische Spielart des Minnesangs bei Walther davon auszugehen, dass er vor (verschiedenem) Publikum vorgetragen hat, das zumindest insofern mit dem Vorgetragenen d'accord ging, als es zu einer Identifikation mit der Position des Sängers bereit war. Zeitklage fungiert ja nicht selten gleichzeitig als *captatio benevolentiae*, indem sich die Anwesenden indirekt von der Kritik ausgenommen fühlen dürfen. Walthers u. a. mittels der Zeitklage vorgeführte Kunst des Unterscheidens dient also zumindest teilweise sicherlich als künstliches Mittel, um in Verbindung mit dem Minnethema und den Fragen des richtigen Werbens auch den höfischen Wertekanon aufzurufen und neu zu verhandeln.

2.2.2. Wiederkehr der alten Zeiten? Zeitaktuelles bei Neidhart

Eine Variation der Toposkombination von Zeitklage und *laudatio temporis acti* ist die Umkehrung der traditionellen Wertung des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart in Form des ‚Nie-besser-als-heute‘. Diese Formel bestimmt, wie schon gesagt, den Eingang von **Walthers** Lied *Wer gesach ie bezzer jâr* (Bein, Ton 90 / L 118,12) und findet sich in Liedern **Neidharts**,²⁷⁶ etwa im Natureingang

273 Aristoteles: Topik, III, 1 [116a].

274 Siehe Beispiele hierfür im Kap. III.3.1. dieser Arbeit.

275 Hübner (2004) erörtert eine solche Wirkungsabsicht anhand von Reinmars Liedern; siehe hierzu ausführlicher im Kap. I.2.4.2. dieser Arbeit.

276 Neben den beiden hier besprochenen Liedern findet sich die Formel des ‚Nie-besser-als-heute‘ auch in den Natureingängen folgender Lieder Neidharts: *Alle die*

des Lieds *Vreude und wünne hebt sich aber wîten* (SL 25)²⁷⁷. Hier wird die Schönheit bzw. Preiswürdigkeit des Sommers durch eine vergleichende Anspielung auf die Zeit Karls des Großen hervorgehoben, wobei Jahreszeitentopos und *laudatio temporis acti* kombiniert werden. Das Gegenwartslob wird in der R-Fassung durch eine Publikumsapostrophe eingeleitet (*ir gevrîschet sit chunch Charls ziten | nie vogel schal, | di baz sungen umberal*, R 58, Str. I, V. 2 ff.), in der c-Fassung als subjektive Wahrnehmung des Sprechers ausgegeben (*ich vernam seitt kunig Karels zeiten | nye süsser gesanck. | die vogelein sein haben danck*, c 70, Str. II, V. 2 ff.). In c geht der Strophe ein konventioneller Natureingang voran. Für das Gegenwartslob wie für die Zeitklage dient die Vergangenheit als Maßstab, hier allerdings als einer, den die Gegenwart im Übermaß erfüllt. Die Vergangenheitskonstruktion ist jedoch nahezu absurd: Obgleich die Zeiten Kaiser Karls in so weit entfernter Vergangenheit liegen, dass sie sich persönlicher Erfahrung entziehen, wird der auch für das Vergangenheitslob in Liedern Walthers typische Gestus des ‚Ich war dabei‘²⁷⁸ bzw. ‚Ihr ward dabei‘ in Anspruch genommen. Der Sänger legitimiert sein Gegenwartslob somit durch zwei sich ausschließende Autorisierungsstrategien: Berufung auf ‚eigenes‘ Erleben und Referenz auf eine Art ‚goldene‘ Zeit, die sich der im engeren Sinne ‚eigenen‘ Erfahrung entzieht. Die Doppelung ist eher als hyperbolisches Lob zu verstehen, erst bei genauerem (wiederholtem) Hören oder Lesen erschließt sich vermutlich die in dem logischen Widerspruch enthaltene ironische Brechung. Diese paradoxe bzw. auf die Paradoxie hin zugespitzte Struktur arbeitet interessanterweise eine auch dem Topos der *laudatio temporis acti* grundsätzlich inhärente Denkfigur heraus: Das Altbewährte, auf das man sich beruft, ist immer zugleich ein Früher, das man selbst erlebt hat, und ein Früher,

den summer wellen lobeliche enpfahen (SL 15 / SNE I: R 22 / c 21 [20] / c 49 / m): *diu voglin, die der winder het betwungen, | di singent aber des mayen lop | baz danne si ie gesungen.* (R 22, Str. II, V. 3 ff.); *Willekomen si des meien schoene!* (SL 13 / SNE I: R 49 / R 14 / c 62): *Ine vernam | nie der voglin singen | so lobesam. | wol dir, sumerwunne! ich bin dem winder gram* (R 14, Str. I, V. 1 ff.; in c ist *nie* ausgelassen, so dass es sich nicht um die ‚Nie-besser-als-heute‘-Formel handelt); *Nu ist der küele winder gar zergangen* (WL 21 / SNE I: R 51 / C Str. 109–116 / c 23): *baz gesungen nie die vogel e noch sit.* (R 51, Str. I, V. 5; *Diu zît ist hie* (SL 10 / SNE I: R 11 / c 75): *ichn gesah vor mangan iar ein schoner nie* (R 11, Str. I, V. 2), *ich gesah es bei meinen zeiten schöner nye* (c, Str. I, V. 2); *Ich gesach den walt und al die heide* (SL 20 / R 48 / A (Gedrut) Str. 13–18 / c 50): *Ich gesah den walt und all die heide | nie vor manigen ziten in so liehter ougenweide [bey meinen tagen nye so in schoner augelwaide, c]* (R 48, Str. I, V. 1 f., vgl. c 50, Str. I, V. 2).

277 SNE I: R 58 / c 70; handschriftliche Überlieferung: R (fünfst.), c (achtstr.).

278 Vgl. Lienert 1996, S. 376.

das vor dem eigenen Erfahrungsraum liegt.²⁷⁹ Erst hierdurch kann ja der Eindruck von Dauer und Allgemeingültigkeit erzeugt werden.

In den Schlussversen der oben behandelten Strophe weist die c-Fassung eine deutliche Textvarianz gegenüber R auf. Während in R konstatiert wird, dass die Vögel frei von Sorgen seien (*alle gar verborgen | sin aber alle ir sorgen*, R 58, Str. I, V. 5 f.), heißt es in c: *gar verporgen | sey all morgen* (c 70, Str. II, V. 5 f.). Der durch die exklusive Lieblichkeit des Vogelgesangs angezeigte Wonnezustand lässt, so könnte man die Formulierung in c deuten, jedes Morgen vergessen; der präsentische Moment ist von solcher Perfektion, dass er keinerlei Gedanken an einen künftigen (anderen) Zustand aufkommen lassen soll.

Wie oben für Walthers *Ane liep sô manig leit* beschrieben, wird auch in Neidharts Lied *Vreude und wünne hebt sich aber witen* dem Gegenwartslob die Unzufriedenheit eines Einzelnen entgegengestellt, hier anhand der Figur einer Tochter, die sich bei einer Freundin darüber beklagt, dass die Mutter sie am Tanzen hindere, indem sie ihre Ausgehkleidung unter Verschluss halte; Hintergrund ist ein Konflikt um den richtigen Heiratskandidaten – die Mutter unterstützt die Werbung eines kleinen Gutsbesitzers, der Tochter steht der Sinn nach dem von Riuwental (R 58, Str. II–IV, c 70, Str. V–VII).

Die Rede des Sängers bindet durch den Verweis auf die Zeit Kaiser Karls die Schönheiten der Jahreszeiten in einen historischen Rahmen ein und verleiht damit dem Zustand der *vröide* gesellschaftliche Relevanz. Davon setzt sich die Rede der Tochter ab, nicht nur, indem sie Liebeskummer statt Freude zum Ausdruck bringt, sondern indem sie außerdem den fast schon erhaben zu nennenden *vröide*-Zustand des Natureingangs auf ein alltägliches Niveau, das sommerliche Tanzvergnügen, absenkt. Die c-Fassung vermeidet diesen krassen Registerwechsel, indem sie der Kaiser Karl-Strophe eine konventionelle Natureingangsstrophe voranstellt und zwei Tanzaufforderungsstrophen folgen lässt, an die die Klage der Tochter dann thematisch anknüpft.

Die Natureingangs- und Tanzaufforderungsstrophen der c-Fassung ähneln dem Einleitungsteil des Lieds *Komen sint uns die liechten tage lange* (SL 12)²⁸⁰ in der R- und c-Fassung (die C-Fassung überliefert nur eine Tanzaufforderungsstrophe). Der Natureingang dieses Sommerlieds, das in der Gestaltung der Kreuzzugsthematik als Botenlied/Botenbeauftragung deutliche Parallelen zum sog.

279 Dies entspricht Kosellecks Beobachtung, dass in der ‚eigenen‘ Erfahrung immer auch ‚fremde‘ erhalten ist, vgl. Koselleck 1984, S. 354.

280 SNE I: R 19 / C Str. 217–221 / c 28 [27]; handschriftliche Überlieferung: R (siebenstr.), C (fünfstr.), c (siebenstr.). Da in den im Folgenden zitierten Strophen keine signifikante Textvarianz vorliegt, erfolgt die Zitation ausschließlich nach der R-Fassung.

Anti-Kreuzzugsglied *Ez gruoet wol diu heide* (SL 11) aufweist, ähnelt dem des zuvor behandelten Gespielinnenlieds *Vreude und wünne hebt sich aber witen*. Der Lobpreis der sommerlichen Natur wird hier gleichfalls durch die Formel des ‚Nie-besser-als-heute‘ unterstrichen:

[...] *die vogel mit gesange, | di habent ein niwez vunden, | daz si nie vor mangen stunden
| baz gesungen. || Di den winder sendes herczen waren, | den gestunt der mut vor drizzech
jaren | nie ringer danne hiwer.* (R 19, Str. I, V. 3 – Str. II, V. 3).

Das Gegenwartslob arbeitet zwar auch mit Überbietungsrhetorik, ist aber nicht so übertrieben wie im oben besprochenen Gespielinnenlied, da mit dreißig Jahren ein erfahrbarer, persönlich bezeugbarer Zeitraum benannt wird. Dennoch enthält auch diese Vergangenheits-Gegenwarts-Konstruktion ein paradoxales Element, da die über die Naturtopik vermittelte Minnethematik dann ja Lebensalter-atypisch ausgespielt würde: Diejenigen, die vor dreißig Jahren jung waren, wären ja *hiure* eben nicht mehr im minnetypischen Alter. Vielleicht deutet sich in diesem Widerspruch bereits die politische Dimension des Lieds an, da das Ende des Kreuzzugs aus der Perspektive des hoffnungsvoll in die Zukunft blickenden Liebenden geschildert wird, der sich auf dem Rückweg vom Kreuzzug befindet und der geliebten Frau durch einen (in der C-Fassung sogar durch sieben) Boten ankündigen will, dass er bald heimkehren wird. Die gegenwärtige *vröide* bildet die Achse, um die Natureingang, Tanzaufforderung und Botenstrophen kreisen: Im Natureingang bildet die Vergangenheit den Vergleichsmaßstab, vor dem die Gegenwart als Zeit perfekter *vröide* erscheint; die Tanzaufforderungsstrophen sind gänzlich präsentisch; die Botenstrophen definieren die Gegenwart als Zeit der Vorfreude auf eine in naher Zukunft erwartete *vröide*: *allez min trouren daz sol haben ein ende* (R 19, Str. V, V. 2). Der Sprecher befindet sich insgesamt gesehen im Einklang mit dem allgemeinen Zustand der Natur und der Gesellschaft. Der Unterschied besteht darin, dass der höchste Zustand der *vröide* in der Natur und gesamtgesellschaftlich bereits eingetreten ist, vom Sänger selbst hingegen noch nicht erreicht, wenn auch unmittelbar erwartet wird.

Der Natureingang fungiert hier nicht kontrastierend wie im oben angeführten Gespielinnenlied *Vreude und wünne hebt sich aber witen*, sondern im Sinne einer Präfiguration. Diese Konstruktion liegt, in deutlich abgeschwächter Form, auch im Gespielinnenlied vor, in dem die Tochter unter dem Konflikt mit der Mutter leidet, aber auf das Liebesglück mit dem von Riuwental hofft. Der ähnliche Aufbau der Einleitungsstrophen in der c-Fassung des Gespielinnenlieds macht die Nähe zwischen den beiden Liedern noch deutlicher, wobei die Frauenrede in *Vreude und wünne hebt sich aber witen* als gegenüber den Einleitungsstrophen entpolitisiertes Reden über die *minne* gestaltet ist, die männliche Sängereden in *Komen*

sint uns die liechten tage lange hingegen als minnebezogene und zeitaktuelle Fortsetzung der *vröide*-Thematik des Natureingangs zu verstehen ist. Der scheinbar formelhafte Charakter des Natureingangs und der darin enthaltenen Zeittopik wird also in beiden Fällen nicht nur durch das Variationsprinzip aufgebrochen, sondern erfährt eine konkrete Semantisierung, wenn man ihn jeweils im Kontext des gesamten Liedtextes betrachtet.

In Neidharts Lied *Owê, winder, waz dû bringest* (WL 36)²⁸¹ freut sich der Sänger über das Gebot des Kaisers (dessen Kommen den Dörpfern in der vorangehenden Strophe angedroht wird), dass sie ihrer modischen Haartracht und Kleidung beraubt werden sollen und sich wieder *nach dem alten synnen gar | als man bej kunig Karell trug* (c 112, Str. VI, V. 6 f.) frisieren und kleiden müssen. Die angekündigte Restituierung der alten Ordnung (*ordo* der Kleidung als Zeichen ständischer Ordnung) wird mit zeitaktuellen Strophen kombiniert.²⁸² Die Dörper,

281 SNE I: R 46 / C* / c 112; handschriftliche Überlieferung: R (fünfstr.), c (zehnstr.); die folgende Analyse basiert auf der c-Fassung, da zwei der auf Herzog Friedrich bezogenen Strophen (c 112, Str. VII–VIII) in R nicht überliefert sind, der Herzog hier zudem nirgends explizit erwähnt wird und durch offene Bezüge der Personalpronomina zahlreiche Unklarheiten gerade hinsichtlich der zeitpolitischen Anspielungen entstehen; siehe hierzu Lindemann 2004, S. 218 ff.

282 Schon in der vorangehenden Strophe wird die bevorstehende Ankunft des Kaisers angedroht, auch bereits verbunden mit dem Haarschneidemotiv: *des kaisers kumen ist euch ein hagell, | man tut euch des hares an | pej den oren, oberthhalb dem span* (c 112, Str. V, V. 7 ff.). c überliefert singular eine dörperliche Gegenstrophe, in der einige Dörper die Flucht ergreifen wollen, um sich der kaiserlichen Ordnung (*schule*, c 112, Str. VII, V. 8) zu entziehen; *was ob si der schulmaister wifte | und sein scharppffes scherlein?* (c 112, Str. VII, V. 9 f.). Mit dem ‚Schulmeister‘ ist wohl der Babenberger Herzog Friedrich gemeint, der in der folgenden Strophe für seine Gerechtigkeit und *milte* gepriesen wird. R und c überliefern eine Strophe, in der die geplante Expansions- und Befriedungspolitik des Babenberger Herzogs in Ungarn (1234–35) (vgl. c 112, Str. IX, R 46, Str. V) gelobt wird. Datiert man das Lied vor Frühjahr 1235, d. h. vor der Begegnung des Babenberger Herzogs mit dem Kaiser im Hoflager bei Neumark, bei der letzterer ausgeschlagen hatte, ersteren mit einer Summe von 2000 Mark Silber bei seinen böhmisch-ungarisch Kriegsplänen zu unterstützen (vgl. Beyschlags Kommentar in *Die Lieder Neidharts* 1975, S. 598 f.), dann wäre die am Schluss der Strophe stehende Anspielung auf den Feldzug Kaiser Friedrichs II. von Sizilien nach Deutschland (*frid ein kaiser umb den Rein!*, c 112, Str. IX, V. 10) als „Pointierung“ (Klein 1986, S. 119) zu verstehen: Der Kaiser möge sich im Osten nicht einmischen, sondern die Befriedung dem Herzog überlassen (vgl. ebd., S. 120, Beyschlags Kommentar in *Die Lieder Neidharts* 1975, S. 599). Lindemann erwägt, dass das uneingeschränkte Lob Herzogs Friedrich, der in anderen Liedern Neidharts

die sich der alten (durch Kaiser Karl verbürgten) Ordnung widersetzen und somit die Ankunft des Kaisers (Friedrichs II.) fürchten müssen (vgl. c 112, Str. V, V. 7), begehren offensichtlich auch gegen den Babenberger Herzog Friedrich auf (vgl. c 112, Str. VII–VIII): Die Positionen Karls und des Babenberger Herzogs werden (vermutlich entgegen der realpolitischen Lage) einander angenähert und erst in der Schlusspointe (vgl. c 112, Str. IX, V. 10) voneinander abgesetzt.

Der Konflikt zwischen Kaiser und Herzog wird verschleiert, indem die Dörper als Widerpart beider hingestellt werden: Sie stehen sozusagen im Widerspruch zu jeder Ordnung: erstens der in der aktuellen kaiserlichen Politik begründeten; zweitens der von altersher, seit Karls Zeiten, verbürgten; drittens der durch die Befriedungspolitik des Herzogs zu schaffenden Ordnung. Die Dörperfiguren neutralisieren durch ihre allgemein ordnungswidrige Einstellung den im Lied angesprochenen politischen Konflikt und ermöglichen hierdurch ein Lob sowohl des Kaisers als auch des Herzogs, deren Politik durch die Anspielung auf Kaiser Karl jeweils als Restitutionspolitik dargestellt wird, was der von Lienert konstatierten Appellfunktion der Zeitklage entspräche.²⁸³ Durch die Karlsallusion wird der Politik des Kaisers wie auch des Herzogs Dauer, Tradition und damit Legitimation verliehen.

Neben der vordergündigen Verflechtung von Dörperschelte und politischer Aussage (Haartracht als Ausdruck einer neuen, verkehrten bzw. alten, wiederherzustellenden Ordnung) wird über das Haarmotiv auch der minnebezogene Konflikt zwischen Dörpern und Sängern thematisiert. Im Kontext der Minneklage sagt der Sprecher: *davon so grawet mir der lock* (c 112, Str. II, V. 10); diese Altersrolle wird in der Schlussstrophe der c-Fassung mit Bezugnahme auf die Dörper wieder aufgegriffen: *vor yne trag ich grawen part* (c 112, Str. X, V. 10). Die den Sprecher störende modisch lange, standesinadäquate Haarpracht der Dörper ist als Ausdruck von Jugend und Vitalität eben auch Zeichen einer Rivalität auf erotischem Gebiet: Der Sprecher sähe gern Gätzemanns *lang raides falbes hor* (c 112, Str. VI, V. 3) fallen. Die topische Altersklage verbindet hier einen resignativ-unterlegenen Gestus des gealterten Sängers in Bezug auf die Rolle des Minnenden mit einem Überlegenheitsgestus in Hinsicht auf politische Urteilsfähigkeit. Gerade in der c-Fassung, in der die Altersrolle mit dem bereits zitierten Schlussvers weiter ausgeführt wird, ist aber der damit einhergehende

Kritik erfahre, womöglich nur vordergündig aufgebaut werde, um diesen zwischen den Zeilen zu demontieren; die Imagination eines unrealistisch großen Ostreiches könne dann als Anzeichen herrscherlicher Hybris gewertet werden (vgl. Lindemann 2004, S. 223 f.).

283 Vgl. Lienert 1996, S. 376.

selbstironische Gestus unverkennbar. Die Ironie besteht weniger in der Kapitulation des gealterten Sängers vor der (jugendlichen) Unverfrorenheit der Dörper als vielmehr darin, dass das Dörperthema nach dem Fürstenlob und der kurzen, aber markanten Stellungnahme zum Konflikt zwischen Kaiser und Herzog wieder aufgegriffen wird, der Sänger somit seine eigenen Probleme für gleichbedeutend mit den großen politischen Konfliktherden der Zeit erachtet. In der Fiktion sind Machtpolitik und Minne zwei gleichrangige Sujets, zwischen denen der Sänger nach Belieben hin- und herwechseln kann. Die politischen Figuren dienen in der Fiktion sogar als Mittel, um die Dörper abzustrafen und (symbolisch) zu entmachten bzw. um ihnen eine solche Abstrafung und Entmachtung anzudrohen. Die c-Fassung zeigt deutlich, dass es bei dieser Drohung bleibt, da der Sänger ja am Ende vor den Dörpern kapituliert. Die ausgemalte machtpolitische Allgewalt des Herzogs (*wold er dennoch mer, daz bezwung er*, c 112, Str. IX, V. 9) trägt nicht zur Befriedung des zwischen Sängern und Dörpern beständig schwelenden Konflikts bei.

In dem Lied *Disiu wandelunge mange vröude bringet* (SL 28)²⁸⁴ tritt das Haarmotiv in variiert Form auf. Diesmal macht sich der Sänger, allerdings im Irrrealis, selbst zum Objekt einer Bestrafung:

*Stund ez in der wærlð alsam vor drizzech iarn, | der mich danne trouiriclichen seh gebaren, |
der solde mich zehant behöuten und beharen.* (R 10, Str. N I, V. 1 ff.)

Der Sänger sieht den Verstoß gegen das höfische *vröide*-Gebot in einer guten, von *vröide* geprägten Zeit als eine Art Verbrechen an, das nur mit den Körperstrafen des Schindens und Ausreißen bzw. Abschneidens der Haare angemessen zu ahnden wäre. Bezogen auf den vorangehenden Text ist es offensichtlich der Gestus der Zeitklage, für den sich der Sänger rechtfertigen muss. Die Argumentation verläuft ähnlich wie in den oben besprochenen Liedern Walthers: *ia wær ich ungevüeger zuhte wol wert* (R 10, Str. N I, V. 4). Mit diesem Satz inszeniert sich der Sänger wie das Rollen-Ich Walthers als Zeitkritiker, dessen Verhalten unter anderen äußeren Bedingungen als unanständig und unhöfisch zu betrachten wäre. Der zitierte Vers ist doppeldeutig, da *ungevüeger* sowohl als Adjektivattribut zu *zühete* als auch mit Bezug auf *ich* als satzwertige Ellipse lesbar ist. In der ersten Lesart unterstreicht es die Härte der Strafen: ‚solch grobhänd’ger Strafe wär’ ich wert²⁸⁵; in der zweiten Lesart charakterisiert es den Sprecher als

284 SNE I: R 10 / c 46; handschriftliche Überlieferung: R (achtstr.), c (achtstr.); soweit in der zitierten Passage keine für den Untersuchungskontext signifikante Textvarianz vorliegt, erfolgt die Zitation ausschließlich nach der R-Fassung.

285 Beyschlags Übersetzung in Die Lieder Neidharts 1975, S. 97.

ungevüege und bescheinigt ihm, dass er *zühte* (Manieren, gute Erziehung) nötig hätte bzw. ihrer würdig wäre. In der Vergangenheit hätte er demnach besserer Manieren bedurft bzw. er hätte über gute Manieren und Anstand verfügt. Das bereits in Hinsicht auf die Verwendung in Liedern Walthers diskutierte Wort *ungevüege* ist an dieser Stelle regelrecht als Kippfigur eingesetzt: Was in der gelobten Vergangenheit *ungevüege* im Sinne eines Verstoßes gegen Sitte und Anstand gewesen wäre, ist in der widrigen Gegenwart eine verständliche Reaktion auf die Umstände. Die Haltung des unangepassten und dadurch gerade seine Integrität wahrenen Zeitkritikers wird nicht so explizit herausgearbeitet wie in den besprochenen Liedern Walthers, der ‚Walther-Gestus‘ wird vielmehr mit der Formel *ich ungevüege* zitiert.²⁸⁶

Die zunächst scheinbar rein minnebezogene Zeitkritik des Lieds entpuppt sich am Ende als auf den aktuellen Kriegskontext bezogene Klage:

*Der uns nu die Deutschen und die Beheim bæte, | daz si niht enbranten unz man gesæete |
und daz ein iglich herre diu chleider von im tæte, | die man vor den vrowen niht solde tra-
gen, | da von wold ich singen und sagen, | und belib der vride noch stæte. (R 10, Str. N III)*

In diesen Versen äußert sich „die Furcht vor Brandschatzungen [...], wohl im Gefolge der Ächtung und zeitweisen Absetzung des Herzogs (1236–39)“²⁸⁷. Die unpassende Kleidung ist hier als Rüstung zu identifizieren, während in der anfänglichen Klage unklar bleibt, was mit den *vromden sachen* (R 10, Str. III, V. 3), mit denen sich die Männer *bewollen* (R 10, Str. III, V. 3, ‚rings umgeben‘, ‚versehen‘, auch: ‚besudelt‘) bzw. *bevahen* (c 46, Str. III, V. 3, ‚umfasst‘) hätten, gemeint sein könnte. Die *vromden sachen* werden am Ende als Konkretum (Kriegskleidung) und als Abstraktum (*valsche minne*) ausgedeutet:

*Wiln do di herren hoher minne phlagen, | do si bei herzenliebe gerne lagen, | do kunt seu
vor lieb der minne niht betragen. | nu ist ez an deu valszen minne komen, | deu hat der
werden minne ir lop benomen. | nimen sol mih furbaz vrogen. (R 10, Str. N II)*

286 Gleichzeitig setzt sich der Sänger damit selbst indirekt dem Vorwurf aus, sich *dörperlich* zu verhalten, denn *ungevüege* ist einer von vielen Ausdrücken für die Sünden und Fehlritte der Dörper (vgl. J.-D. Müller 2001b, S. 339). Im Winterlied *Des sumers und des winders beider vientschaft* (WL 34) wird der Dörper Engelmar als *ungevüege* bezeichnet (siehe hierzu oben); im Winterlied *Sumer, diner liehten ougenweide* (WL 26) heißt es über den Dörper Madelwig: *siner ungevüege ich vil verswige* (R 4, Str. III, V. 3); in einer anderen Strophe dieses Lieds bezeichnet der Sänger das Herzensleid, das er zu tragen habe, als einen *ungevüegen last*, | *der dem cheiser uberswenche wære* (R 4, Str. N II, V. 2 f.).

287 Schweikle 1990, S. 61.

Letztlich entfalten alle drei Schlusstrophen die in der dritten Strophe geübte Zeitklage weiter, wobei der Sprecher zunächst in einen allgemeinen Zeit- bzw. Weltklagegestus verfällt (vgl. R 10, Str. N I), dann zu einer minnebezogenen Zeitklage zurückwechselt (vgl. R 10, Str. N II) und schließlich zu einer explizit politisierenden Zeitklage übergeht (R 10, Str. N III).

In dem Lied werden zwei Vergangenheitssemantiken – das vergangene ideale Minneverhalten einerseits und die vergangene Friedfertigkeit andererseits – u. a. über die Kleiderfrage miteinander in Verbindung gesetzt. In beiden Fällen sind es die Männer, deren Verhalten kritisiert wird, wobei das Minnethema (falsches männliches Minneverhalten in der Gegenwart, idealtypisches Minneverhalten in der Vergangenheit) dominiert. Die gelobte Vergangenheit wird durch die deiktische Angabe *vor drizzech iarn* auf eine (vom Moment des Sprechens aus gedacht) bestimmte Zeit festgelegt; die Gegenwart wird durch die Anspielung auf die Kriegsbedrohung einigermaßen realistisch ausgestaltet. Mit diesen in das Lied eingeflochtenen Realismen lassen sich zwei mögliche Wirkungsabsichten verbinden: einerseits politische Zeitkritik, die sich hauptsächlich auf das unverfängliche Minnethema zurückzieht und dieses nutzt – Sprechen über falsches Minneverhalten würde somit zur politischen Aussage; andererseits die aktualisierende und dadurch interessante Gestaltung eines Topos. Beide Wirkungsabsichten sind letztlich nicht voneinander zu trennen. Beyschlag deutet die Angaben *alsam vor drizzech iarn* und *daz leben mir beginnet swaren* (R 10, Str. N I, V. 1 u. 6) als Altersklage.²⁸⁸ Jedoch enthält die Strophe keine Hinweise, dass es sich um eine selbst erlebte Vergangenheit handeln muss; das Vergangenheitsbild könnte auch aufgrund von Berichten anderer zustande gekommen sein. Die Klage darüber, dass dem Sprecher das Leben schwer werde, wird im Lied auf die als negativ empfundenen Umstände zurückgeführt, ist also nicht altersspezifisch ausgestaltet. Allerdings werden Zeit- und Altersklage auf der Ebene formelhaften Sprechens parallelisiert: *ia ist iz hiwer boser danne vert, | daz leben mir beginnet swaren* (R 10, Str. N I, V. 5 f.).

Die zeitkritische Haltung in diesem Lied ist im übrigen weder alters- noch geschlechtsgebunden. Die Grenzen zwischen männlicher und weiblicher Sprecherrolle sind fließend. Die von Wießner/Fischer wie auch von Beyschlag edierte Strophenfolge, in der die Gespielinnenstrophen direkt an den Natureingang gerückt werden, erscheint nicht plausibel: Zunächst richtet sich diese Anordnung gegen beide überlieferte Fassungen. Auch wenn man einbezieht, dass die Gesamtstrophenfolge der R-Fassung durch drei am Rand „ohne Einordnungszeichen“²⁸⁹

288 Vgl. Beyschlags Kommentar in *Die Lieder Neidharts* 1975, S. 597.

289 SNE I, S. 93.

nachgetragene Strophen tatsächlich etwas unklar ist, betrifft dies die Abfolge der R-Strophen I–V nur insoweit, als Nachtragsstrophen dazwischenzustellen wären. Auch dann bleibt die dritte aber der vierten und fünften R-Strophe vorgängig. Inhaltlich erscheint die in den beiden genannten Editionen vorgenommene Anordnung ebenfalls wenig plausibel. Die erste Gespielin bezeichnet die Rede ihrer Vorgängerin bzw. ihres Vorgängers, die oder den sie mit *Troutgespil* (R 10, Str. IV, V. 1) anredet, als *leren*, was durchaus auf die in der dritten Strophe geäußerte Haltung der Zeitklage, nicht aber zum fröhlich gestimmten sommerlichen Natureingang passt. Folgt man der Strophenfolge in c, so ergibt sich die Schwierigkeit, zu identifizieren, ob diese Strophe von einem Sprecher (dem Sänger) oder einer Sprecherin (der anderen Gespielin) gesprochen wird. Beyschlag übersetzt *trütgespil* mit „Freundin“²⁹⁰, das Wort ist aber als Maskulinum und Femininum belegt,²⁹¹ so dass von dieser Anrede her nichts zu entscheiden ist. Unabhängig davon, wie man entscheidet, stößt man auf das von Müller als wechselseitige „Mimikry der männlichen und der weiblichen Rede“²⁹² beschriebene Phänomen:

- Lösung A: Str. III = Sprecher (Sänger), Str. IV = Sprecherin (Geliebte des Sängers und Freundin der Sprecherin von Str. V): Männliche und weibliche Perspektive sind gleichermaßen kritisch, ohne zueinander finden zu können. Die zwischen den Geschlechtern bestehende Kluft betrifft die Unmöglichkeit wechselseitiger Liebe: *ob ich dir noch hilfe dine vroude meren, | wer meret mir di minen?* (R 10, Str. IV, V. 2 f.).
- Lösung B: Str. III = Sprecherin (identisch mit der Sprecherin von Str. V), Str. IV = Sprecherin (Freundin): Die zeitkritische Haltung der weiblichen Sprecherinnen steht der männlichen Zeitkritik in Härte in nichts nach, durchweg werden zudem die Männer als Verursacher der schlechten Zustände gesehen. Die als *ander* bezeichnete Freundin nimmt die Härte der Kritik insofern zurück, als sie, wie es in einigen Liedern Walthers gefordert wird, zwischen den Männern unterscheidet, also das weibliche Amt des Urteilens ausübt: *die man sint underscheiden* (R 10, Str. V, V. 1).

2.2.3. Minnebezogene Zeitklagen

Während die (minnebezogene und insbesondere gegen das männliche Geschlecht gerichtete) Zeitklage im oben besprochenen Lied *Disiu wandelunge mange vröude bringet* als konsensuell ausgewiesen wird, steht im Lied *Ine gesach die heide*

290 Die Lieder Neidharts 1975, S. 95.

291 Vgl. Lexer, S. 233.

292 J.-D. Müller 2001c, S. 342.

(SL 14)²⁹³ die erste Gespielin mit ihrer Zeitklage über die ‚Schlafmützigkeit‘²⁹⁴ der Jugend, den allgemeinen moralischen Niedergang und das veränderte, tadelnswerte Werbeverhalten der Männer allein da. Dies wird in der R-Fassung dadurch unterstrichen, dass sie sich selbst als verzagt charakterisiert; in den anderen Fassungen ist die Mutlosigkeit hingegen generelles Attribut der Jugend:

„die tumben [hübscher, C, iungen, c/f] sint entslaffen | ich bin verzagt. | vreud [zuht, C] und ere ist al der wærlð unmære, | die man sint wandelbære: | deheiner wirbet umb ein wip, der er getiwert wære.“ (R 15, Str. IV, V. 3–7, vgl. C/c/f)

Dieser Einwurf konterkariert den Aufruf des Sängers zu allgemeinem sommerlichen Frohsinn und Tanzvergnügen und die damit einhergehende Aufforderung an die jungen Frauen, sich herauszuputzen (*zieret iuch wol, daz iu die Baier danchen, | die Swab und die Vranchen*, R 15, Str. III, V. 5 f.). Die erste weibliche Sprecherin kontert: „*Gein wem solt ich mich zaffen?*“, R 15, Str. IV, V. 1). Ihre Gefährtin tadelt sie für diese negative Einstellung:

„mit vrouden sul wir alten. | der manne ist vil, | die noch gerne dienet guten weiben. | lat solhe red beliben. | ez wirbet einer umbe mich, | der trouren chan vertreiben.“ (R 15, Str. V, V. 3–7)

Später enthüllt sie der nun neugierig gewordenen Freundin – diese will ihr sogar ihren Gürtel für diese Information schenken –, dass sie vom Riuwentaler umworben werde. Durch die Kontextualisierung wird die Haltung der Zeitklage, obgleich die üblichen Stichworte fallen, entkräftet und nahezu unernsthaft.²⁹⁵

Auch im Lied *Nû klag ich die bluomen und die liechten sumerzît* (WL 23)²⁹⁶ finden sich minnebezogene Zeitklagen. Der Sänger wechselt vom Duktus der Minneklage

293 SNE I: R 15 / C Str. 146–150 / c 22 [21] / f 16; handschriftliche Überlieferung: R (siebenstr.), C (fünfstr., Fragment), c (neunstr.), f (siebenstr.); der folgenden Analyse liegt hauptsächlich die R-Fassung zugrunde.

294 „Schlafmützig sind die Burschen“ (Beyschlags Übersetzung in *Die Lieder Neidharts* 1975, S. 27); *entslaffen* könnte neben ‚eingeschlafen‘ auch ‚gestorben, entschlafen‘ bedeuten (vgl. Lexer, S. 41), nur die erste Übersetzung erscheint im vorliegenden Kontext aber sinnvoll, es sei denn, man würde ‚gestorben‘ metaphorisch verstehen.

295 Inwiefern man so weit gehen kann, sich einen gelangweilten Duktus der ersten weiblichen Rolle für die Vortragsgestaltung vorzustellen, ist allerdings schwer zu sagen. Eine solche Rolleninterpretation findet sich in der Einspielung von Liedern Neidharts durch das ensemble für frühe musik augsburg („Neidhart von Reuental: ‚Von hehren Frauen & tumpen Tölpeln‘. Minnelieder (13.-14. Jh.)“. Heidelberg: Christophorus, 2010, Lied Nr. 3).

296 SNE I: R 24 / B Str. 12–22 / O Str. 27–34 / c 123 / d 3; die Strophen mit minnebezogenen Zeitklagen sind, mit Ausnahme von O, in allen Handschriften überliefert

in eine Reflexion über das ungleiche Maß der *minne*: *ez ist ane reht, daz liebe <nicht> gelich wigt* (R 24, Str. VI, V. 8, vgl. c 123, Str. VI, V. 8), *es <ist> nu der sit, das minne niht mit rehter wage wigt* (B, Str. 18 [VII], V. 8). Diese allgemein klingende Aussage wird durch die folgenden Verse als speziell für die Gegenwart²⁹⁷ charakteristischer Zustand ausgewiesen: *do diu liebe wach | hie bevor gelicher wage | done het diu lieb ninder chrach [clak, B, kraft, c]²⁹⁸* (R 24, Str. VI, V. 9 ff., vgl. B 18, Str. VII / c 123, Str. VI, V. 9 ff.). In der siebten Strophe wird die Metapher des Abwiegens fortgesetzt:

Do man der wibe minne gegen der manne minne wach. | inerthalb des herzen tûr, | do wach mannes minne vûr. | nu ne chan sich gegen der wibe minne niht gewegen. (R 24, Str. VII, V. 1–4)

Der Sänger gelangt hier jedoch zu einem anderen Ergebnis, indem er nun gerade nicht das Gleichmaß idealisiert, sondern das der Vergangenheit zugehörige Ideal der hohen *minne*, bei der die Liebe des Mannes stärker ins Gewicht fällt als die der Dame, der Mann also mehr Liebe einbringen muss als diese. Der Sänger beklagt die Verkehrung dieses Verhältnisses in der Gegenwart und sucht nach Ursachen für die Veränderung:

ich enweiz aber niht, wen ich der schulden zeihen mach, | der die waren schulde hat. | zweier dinge gat uns ab, | daz wir man niht cheusche sin noch rehter wage wegen, | diu gelich trage | herzenliep gein der minne. (R 24, Str. VII, V. 5–10)

Liest man beide Strophen im Zusammenhang, so widerspricht der Sänger im generalisierenden Duktus der Zeitklage in der zweiten Strophe seinen zuvor in der ‚persönlichen‘ Minneklage geäußerten Gefühlen:

Ich was ie den wiben holder danne si mir sin. | das ich des enkelten sol, | daz enzimt in niht ze wol. (R 24, Str. VI, V. 1 ff.)

Ogleich die Strophen beide eindeutig von einem männlichen Rollen-Ich gesprochen sind (*uns, die man*), betrachten sie das Problem der Verhältnismäßig-

und bilden jeweils einen Block, in d in umgekehrter Reihenfolge als in R/B/c. Da die d-Fassung die *Do man*-Strophe mit großer Textvarianz und dabei inhaltlich wenig sinnvoll überliefert, wird diese Fassung für die folgende Analyse nicht berücksichtigt. Lesarten aus B/c werden nur bei signifikanter Textvarianz aufgeführt, ansonsten erfolgt die Zitation ausschließlich nach der R-Fassung.

297 In der B-Fassung wird der Gegenwartsbezug der Klage über das ungleiche Wiegen schon zuvor durch die Formulierung *es <ist> nu der sit*, B, Str. 18 [VII], V. 8, deutlich.

298 Die Lexeme *chrach* (*krach*) und *klac* haben die gleiche Bedeutung („Riss, Sprung“, vgl. Lexer, S. 108 u. 114); die Lesart *kraft* in c, die sich nicht ins Reimschema fügt, erscheint sinnentstellend.

keit männlicher und weiblicher Liebe einmal vom männlichen, einmal vom weiblichen Standpunkt. In der ersten Strophe klagt der Sänger darüber, dass er immer im Übermaß geliebt habe, und bewertet dies vor dem vergangenen Ideal wechselseitiger, gleichgewichtiger Liebe als ungerecht. In der zweiten Strophe besteht das gegenwärtige Manko nun gerade darin, dass die Liebe der Männer – anders als früher – weniger Gewicht in die Waagschale wirft als die der Frauen. Der Sprecher spricht sich nicht von diesem Vorwurf frei, rechnet sich in R/c (*wir man*) das allgemeine männliche Fehlverhalten sogar selbst an.

Die Strophen sind eng aufeinander bezogen: Verwendung derselben Metaphorik, Umkreisen des gleichen Themas, welches aus zwei Perspektiven (der männlichen und der – vom männlichen Sprecher simulierten – weiblichen) sowie unter Durchspielung zweier unterschiedlicher Minnekonzepte (wechselseitige, gleichgewichtige Liebe; *hōhe minne*) erörtert wird. Dass beide Strophen nicht zu einer gemeinsamen Lösung gelangen, sondern zu zwei sogar im Widerspruch zueinander stehenden, markiert die Geschlechterdifferenz: *minne* ist eine Frage des Blickwinkels, und ähnlich wie in Liedern Reinmars finden männliche und weibliche Perspektive nicht zueinander. Während Reinmar mit dem Gestaltungsmodus des getrennten Sprechens arbeitet, lässt Neidhart hier beide Perspektiven vom männlichen Sprecher einnehmen und diesen am Ende zu folgender Pointe gelangen: Die Männer brächten nicht das richtige Gewicht in die Waagschale der Liebe, nämlich nicht genug Herzensliebe (bzw. heimliche Liebe, B). Wo *inerthalb des herzens tūr* (R 24, Str. VII, V. 2) gemessen wird, erweist sich die Liebe der Frauen als stärker. Dieser Gedanke entspricht dem in Reinmars Frauenreden und Frauenstrophen durchexerzierten Problem der engen Grenzen weiblichen Minneverhaltens, bei dem sich tief empfundene Liebe als abweisendes Verhalten und Sprachlosigkeit äußert.

Zeitklage und *laudatio temporis acti* dienen in den beiden Strophen dazu, von der Ebene ‚persönlicher‘ Minneerfahrung zu einer allgemeingültigen Aussageebene zu gelangen, was, bezogen auf die gesamte Strophenfolge des Lieds, mehr oder weniger fassungübergreifend einem Wechsel von der Minneklage zum Frauenlob entspricht. Auffälligerweise enthalten nun gerade die minnebezogenen Zeitklagen zahlreiche Bezüge zu typischen Haltungen in Liedern Reinmars und Walthers. Die Nähe zu Walther liegt zum einen in der Minneallegorie, zum anderen darin, dass Minne- und Zeitklage mit einer Art Konzeptkunst verknüpft werden: Es mangelt an dem rechten Maß, der rechten Abwägekunst der Minne, was mit dem in vielen Liedern Walthers beklagten Phänomen der Einseitigkeit der Liebe assoziiert werden kann. Anders als in Walthers sog. Liedern der neuen hohen Minne (u. ä.) dient die minnebezogene Zeitklage nicht dazu, neue (als altbewährt ausgegebene)

Spielarten der Minne zu implementieren. Vielmehr wird die traditionelle Spielart der hohen Minne wieder in Geltung gesetzt. Die *laudatio temporis acti* bildet dabei den Raum für intertextuelle Bezüge und Anspielungen. Der ‚persönlichen‘ Minneerfahrung wird damit ein ‚öffentlicher‘ Raum der Minnedebatte entgegengestellt, in dem sich die aus individueller Erfahrung gesprochenen Standpunkte in ihr Gegenteil verkehren können.

Die für Neidharts Lieder so bedeutsame Differenz der männlichen und weiblichen Stimme(n) entspricht rhetorisch einer doppelten oder mehrfachen Oratorperspektive. In den dialogischen Partien der Lieder finden sich Rede und Gegenrede, wobei die Verteilung der Rede auf verschiedene Figurenstimmen im Wesentlichen dazu dient, den Redegegenstand in differenzierterer Weise darzulegen und ihn unter verschiedenen (einander widersprechenden, ergänzenden oder beipflichtenden) Gesichtspunkten zu betrachten. Neben dieser expliziten gibt es jedoch auch eine implizite Mehrstimmigkeit, die der Minneklage auf verschiedene Weise inhärent ist: als (ggf. verhinderter und gänzlich ins Monologische gekehrter und damit verinnerlichter) Dialog mit der Geliebten bzw. dem Geliebten; als Auseinandersetzung mit der Gesellschaft; als Auseinandersetzung mit anderen Sängern.

An Neidharts Lied *Nû klag ich die bluomen und die liechten sumerzît* (WL 23) konnte gezeigt werden, dass der Sprecher über den Umweg der weiblichen Perspektive zu einer Änderung seines Ausgangsstandpunkts gelangt. Dieser neue Standpunkt ist allgemeingültiger als die ‚persönliche‘ Leiderfahrung des Sängers und kann daher auch als Lehre an das Publikum vermittelt werden. Die persuasiven Techniken der Rhetorik werden zunächst als Selbstüberzeugung vorgeführt. Dies entspricht der von Hübner an Liedern Reinmars dargestellten Rolle des Minnesängers als Experte in Minnefragen, der seine Überzeugungskraft aus seiner überlegenen Kompetenz sowie der Außergewöhnlichkeit seines eigenen Erlebens einerseits und dem grundsätzlich angenommenen Konsens mit dem Publikum ableite.²⁹⁹ Ebenso wie direkten Aufforderungen und topischen Versatzstücken wie Zeitklage und *laudatio temporis acti* kommt der (explizit oder implizit) polyphonen Struktur der Lieder eine appellativ-persuasive Funktion zu, indem verschiedene Standpunkte durchgespielt werden. Zeitklage und *laudatio temporis acti* sind in der Regel klare Marker für ‚falsch‘ und ‚richtig‘. Wenn, wie in dem genannten Lied Neidharts, nicht eindeutig gesagt wird, worin das lobenswerte Verhalten in der Vergangenheit bestanden hat, und es in der Sängerede zu Selbstwidersprüchen kommt, signalisiert dies eine vorübergehende Orientierungslosigkeit. Betrachtet

299 Vgl. Hübner 2004, S. 147 u. 150 f.

man die Strophen, wie oben ausgeführt, als in sich geschlossenen Argumentationsgang, so entspricht der Standpunktwechsel des Sängers einer Kontextualisierung seiner Leiderfahrung: Vom individuellen Einzelstandpunkt aus erscheint das Leid unverhältnismäßig groß; unter Einbeziehung des weiblichen Standpunkts und der bewährten Spielregeln der Minne kann sich der Sänger in die Rolle des Leidenden fügen und von der Schelte seiner *vrouwe* in allgemeines Frauenlob übergehen. Dieser Gedankengang ist im Lied jedoch nicht stringent genug gestaltet, um über die unsichere Vergangenheitskonstruktion gänzlich hinwegsehen zu können. In dieser spiegelt sich die gedoppelte und nur durch den Aspekt der *herzensliebe* vereinbare (männliche vs. weibliche) Perspektive wider.

In der Überlagerung von Minne- und Zeitklage treffen zwei unterschiedliche Haltungen aufeinander: die ‚persönliche‘ und die generalisierende. Das Ich versucht seine Leiderfahrung durch den Rekurs auf allgemeingültige Normen zu kanalisieren, ‚persönliches‘ Leid zu verallgemeinern und dadurch zu legitimieren und ggf. zu lindern. Die subjektive Ich-Perspektive und der allgemeingültige Anspruch sind jedoch nur begrenzt einander annäherbar.

So verhält es sich auch in einer Strophe von **Reinmars** Lied *Ich weiz den weg nû lange wol* (Schweikle, Nr. XIII / MF 162,7: *Ein wîse man sol niht ze vil*)³⁰⁰:

Siu jehent, daz stæte si ein tugent, | der andern frouwe, wol im der sîn habe. | Si hât mit stæte in mîner jugent | mir gebrochen mit ir schœnen zûhten abe, | Daz ich si unz an mînen tût niemer mê gelobe. | ich sihe wol, swer nû vert sêre wûetende als er tobe, | daz den diu wîp noch minnet ê | danne einen man, der des niht kan. | ich gesprach in nie sô nâhe mê.
(Str. III)

Durch die einleitende Formel *Siu jehent* wird der allgemeingültige Anspruch des Gesagten verbürgt; es handelt sich um die zitierte Meinung anderer, mit der der Sprecher jedoch aufgrund seiner speziellen Situation nicht übereinstimmt: *stæte* sei, so die gängige Meinung, eine Tugend, sogar die oberste Tugend (*der anderen frouwe*³⁰¹); ihm aber sei durch die *stæte* der Geliebten als junger Mann Schaden zugefügt worden.³⁰² Die Strophe behandelt das beständige Nicht-erhört- worden-Sein aufgrund der beständigen Tugendhaftigkeit der Dame, ihrer *schœnen zûhte*.

300 Handschriftliche Überlieferung: B (dreistr.), C (sechstr.), E (sechstr.), A (dreistr.), i (einstr.).

301 Rupp übersetzt: „die Herrin der anderen (Tugenden)“ (Rupp 1980/81, S. 84).

302 Die Klage über *stæte* / *stætekeit* als Ursache von Leid findet sich auch in den Liedern *Niemen seneder suoche an mich deheinen rât* (Schweikle, Nr. XX / MF 170,36), Str. V, V. 7 (aus männlicher Perspektive) und *Sage, daz ich dirs iemer lône* (Schweikle, Nr. XXVII / MF 177,10), Str. V, V. 4 ff. (aus weiblicher Perspektive), jedoch dort jeweils als Klage über die eigene *stæte*.

Der Sänger spricht aus der Perspektive des ewig Erfolgllosen, der einem bestimmten höfischen Verhaltenskodex gefolgt ist und nun erkennen muss, dass andere, die sich nicht daran halten, Erfolg beim weiblichen Geschlecht haben. Durch das *nu* wird deutlich, dass es sich um eine Zeitklage handelt, die dazugehörige *laudatio temporis acti* (dass es Zeiten gab, in denen es um das höfische Minneverhalten besser stand) bleibt ausgespart.

In B beschließt die minnebezogene Zeitklage das dreistrophige Lied. In den anderen Fassungen (C/E/A) korrespondiert die Zeitklage mit einer anderen Strophe³⁰³ desselben Liedes, in der der *triuwe*-Verlust beklagt wird. Die Qualität des Von-Herzen-Sprechens (Str. IV, V. 6), durch die das Ich sich in der Vergangenheit ausgezeichnet habe, wird durch den Vers: *sol nu diu triuwe sin verlor*n (Str. IV, V. 7), ebenfalls in die Nähe einer *laudatio temporis acti* gerückt: Der Sänger selbst ist Exempel einer positiven, vergangenen Qualität, die nun verloren zu sein scheint und für die er auch keine Anerkennung bei seiner *vrouwe* erlangen konnte. Denkbar wäre jedoch auch, dass er beklagt, umsonst *triuwe* gewesen zu sein, da seine *vrouwe* ihm trotz treuer Dienste nur Leid zufügt. In jedem Fall erfüllt ihn der Verlust (bzw. die Verschwendung) der *triuwe* bisweilen mit einem *kleinen zorn* (Str. IV, V. 9), was zu der in der dritten Strophe ausgesprochenen *revocatio* passt. In der gegenwärtigen Situation zeichnet sich der Sprecher demnach in beiden Strophen nicht gleichermaßen durch Affektkontrolle aus wie in der Vergangenheit, womit sich die allgemeine Zerrüttung des höfischen Werbeverhaltens auch auf sein eigenes Verhalten auswirkt.³⁰⁴

Die – gerade was Strophenbestand und -folge betrifft – äußerst komplexe Überlieferungslage des Lieds kann im vorliegenden Zusammenhang nur begrenzt diskutiert werden.³⁰⁵ Festzuhalten ist auf jeden Fall, dass die beiden thematisch korrespondierenden Strophen in den Handschriften in keiner einheitlichen Abfolge überliefert sind. In der E-Fassung kann die Klage über den *triuwe*-Verlust (Str. IV) direkt auf die neuen Sitten im Bereich der Minnewerbung (Str. III) bezogen werden. Dies gilt im Prinzip auch für die Folge in A, in der die Strophen in umgekehrter Reihenfolge überliefert werden – der Zeitklagecharakter der Klage über den *triuwe*-Verlust kann hier erst nachträglich deutlich werden. In C wird eine gänzlich gnomische Strophe zwischen die beiden Minneklagen bzw. minnebezogenen Zeit-

303 Schweikle, Nr. XIII, Str. IV / MF 162,16; auch die Parzival-Handschrift i überliefert diese Strophe, jedoch als einzige Reinmar-Strophe überhaupt. Insofern ist dieser Uberlieferungszeuge hier auszuklammern.

304 Vgl. hierzu Kap. III.2.2.1. dieser Arbeit.

305 Eine ausführliche Diskussion sowie Transkriptionen der verschiedenen Fassungen liefert Rupp 1980/81.

klagen gerückt, in der vor voreiliger Beschuldigung der *vrouwe* und generell vor übler Nachrede gewarnt wird. In der C-Fassung wird der Zusammenhang zwischen den beiden hier diskutierten Strophen demnach am wenigsten herausgearbeitet.

Bezogen auf den Argumentationsgang des gesamten Lieds soll nur die E-Fassung vorgestellt werden:

Eya wiser man sol niht ze vil · sin wip gezihen noch versūchen dest min rat · von der er doch niht scheiden wil · vñ der warn schulde doch keine hat · swer wil al der w^selde ze ende kummen · der hat im ane not ein hertzeleit genummē · man sol bōser rede gedagen · vñ vrage nieman lange daz er doch vng^sne hōre sagen ·

Sie iehent daz die stete si ein tugent · der andern frauwe wol im der sie habe · die hat mir frauden an miner iugent · gebrochen mit ir schönen zūhten abe · daz ich sie vntz an minen tot nimm^s wil gelobe · ich sihe wol sw^s nu fert wütende als er tobe · daz dē dū wip minnēt e · denne einen man der des niht kan · ich gesprach in nie so nahe me ·

War v̄mme fūgent sie mir leit · von den ich hohe solte tragen den mūt · ion wirbe ich nit mit kūndekeit · noch durch versūchen so vil maniger tūt · ichn wart nie rehte vro wenne als ich sie sach · vñ gie von h^stzen gar swaz ie min munt wider sie gesprach · sol nv die trūwe sin verlorn · so darf des nieman wunde^s n han ich vnderwiln einen cleinen zorn

Tūt ein leit nach liebe we · so tūt auch liht ein lieb nach leide wol · swer wolle daz er fro beste · daz eine er durch daz ander liden sol · mit bescheidenlicher clage vñ ane arge site · zer werlde wart nie niht so gūt des ich ie gesach so gūt gebite · der die bescheidenlichen hat · der komes ie mit frauden hin · alsus mac min noch werden rat ·

Des ein vñ deheines me · mūz ich ein meist^s si die wile ich lebe · daz lob wil ich mir beste · vñ daz man mir die kunst vor alder werelde gebe · daz niht mannes [Bl. 188v] kan sin leit so schone trage · ez begat ein wip an mir des ich tac noch naht niht mac gedage · so bin ab^s ich so wol gemūt · daz ich ir haz ze frauden nime · owe wie reht vnsanfte doch daz selbe tūt ·

Ich weiz den wec nu lange wol · der von liebe get vntz an daz leit · der ander der mich wisen sol · vz leide in liep der ich mir vil vngereit · deiz [ei durch Punkte getilgt und über ei gesetztes a korrigiert in daz] mir was von gedanken waz vnmazzen we · des vber hōre ich vil vñ tūn reht als ich mis niht verste · git mīne nūr wanne vngemach so mūz mīne vnselic si · wenne ich sie noch ~~mīe~~ [am Rand steht in] bleicher varwe sach · (E, Bl. 188r-188v [Str. 326–331]³⁰⁶)

Ähnlich wie in Neidharts Lied *Nū klag ich die bluomen und die liehten sumerzīt* (s. o.) ändert der Sprecher seinen Standpunkt, und dies sogar mehrfach: In der

306 Transkription auf Basis des Faksimiles in: Das Hausbuch des Michael de Leone 1983; die Unterpunktungen und die Durchstreichung in der Handschrift sind Tilgungszeichen; Schaft-s wird durch s wiedergegeben.

Eingangsstrophe (E, Str. 326) erteilt er im Ton des Weisheitslehrers den Ratschlag, ein Mann solle eine Frau weder auf die Probe stellen noch beschuldigen, wenn er sich nicht von ihr trennen wolle. In den darauf folgenden, oben schon ausführlicher behandelten Strophen (E, Str. 327–328) übt der Sprecher nun allerdings Kritik an der Dame und bekundet seinen Unmut, um im Anschluss daran die dazu widersprüchliche Lehre zu vermitteln, dass nichts über geduldiges Ausharren gehe: *zer werlde wart nie niht so gût des ich ie gesach so gût gebite* (E, Str. 329, V. 6). In Übereinstimmung mit dieser Haltung verkündet er in der folgenden Strophe, sein Leid wie kein anderer mit Würde tragen zu wollen (E, Str. 330, V. 1–5). In der Schlusstrophe tritt der Sprecher dann jedoch erneut in der Rolle des Anklägers auf, der die Minne verfluchen will, da sie ihn bislang nur von der Liebe ins Leid geführt habe, aber nicht umgekehrt (E, Str. 331).

Zwar ist die Vergangenheitskonstruktion in diesem Lied weniger ambivalent als in dem Neidharts, jedoch ist auffällig, dass der Sprecher angesichts aktueller Umstände Zweifel an den Wertmaßstäben äußert, nach denen er in der Vergangenheit sein Werbeverhalten ausgerichtet hat. Mit diesen Zweifeln stellt er sich zunächst gegen die allgemeine Auffassung (*Sie iehent ...*), um dann in übersteigerter Form zu eben diesem verworfenen Standpunkt zurückzufinden. Das Pendeln zwischen Vergangenheit und Gegenwart entspricht einer dialektischen Denkbewegung, die sich einerseits an den gesellschaftlichen Maßstäben und Wertigkeiten, andererseits an dem konkreten Verhalten der *vrouwe* reibt; diese Dialektik ermöglicht die gedanklichen Kehrtwendungen. Das gewendete Argument bleibt nicht im Kognitiven stehen, sondern betrifft auch die Affekte: *haz* wird zum Auslöser von *vröide* (E, Str. 330, V. 8) statt, wie noch zwei Strophen zuvor, von *zorn* (E, Str. 228, V. 9). Der erneute Stimmungsumschlag in der letzten Strophe³⁰⁷ wirft den Sprecher wieder ganz auf die persönliche Misere und damit die subjektive Perspektive zurück (E, Str. 331, V. 1–6), die er jedoch durch einen sentenzartigen Gedanken zu generalisieren sucht (E, Str. 331, V. 7 f.). Der Allgemeingültigkeitsanspruch begründet sich hier in langjähriger Erfahrung, aus der der Sprecher nun (vorläufig) die Bilanz zieht (E, Str. 331, V. 9).

Die Spannung zwischen allgemeingültigen Aussagen und subjektiver Verfasstheit tritt auch in **Walthers** Lied *Ez wær uns allen* (Bein, Ton 67 / L 97,34) zutage. Nach der Kritik am *vröide*-Verlust der Jungen (Str. I, siehe dazu oben) beschreibt sich der Sänger in der zweiten Strophe als äußerlich *vrô* – um der Geliebten und der Gesellschaft willen. Er greift das Zeitklage-Thema der Eingangsstrophe damit auf, wendet es aber in eine ganz andere Richtung (Minneklage, Werbelied). Anders

307 In B/C wird diese Strophe hingegen als Eingangsstrophe verwendet.

als im Lied Reinmars, in dem der Sprecher an den verbürgten Werten zweifelt, beherrscht das Postulat der *vröide* in Walthers Lied beide Strophen. Die Vergangenheitskonstruktion in der ersten Strophe ermöglicht hier eine Distanzierung, durch welche der Sprecher normativ belehrend auftreten kann. Diese – an die Altersrolle gebundene – Distanz wird dann in der zweiten Strophe aufgegeben. Jedoch wird die Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart in dreifacher Weise transformiert:³⁰⁸ erstens in das Verhältnis von männlichem Sprecher und geliebter *vrouwe*: *Nû bin ich iedoch | frô und muoz bî fröiden sîn | durch die lieben, swie ez dar under mir ergât.* (Str. II, V. 1 ff.); zweitens in den Leib-Seele-Dualismus: *mîn schîn ist hie noch, | sô ist bî ir daz herze mîn, | daz man mich ofte sinnelôsen hât. | Hie solten sî ze samene komen, | mîn lîp, mîn herze, ir beider sinne!* (Str. II, V. 4–8); drittens in das Verhältnis von Minnendem und Gesellschaft (*merkære*, Str. III, V. 1, *huote*, Str. III, V. 9): *daz si des wol wurden inne, | die mir dicke fröide hânt benomen* (Str. II, V. 9 f.). Mit der Trennung von *lîp* und *herze* wird das – auch für den Diskurs mancher Kreuzlieder typische – Motiv der Fernliebe verwendet. Reduziert man die genannten Phänomene auf ein binäres Strukturmuster (alt – jung, männlich – weiblich, Körper – Seele, Individuum – Gesellschaft), so lassen sich Zeitklage und *laudatio temporis acti* als temporale Manifestation einer dem Minnesang inhärenten Dialektik von beklagter Trennung und ersehnter Vereinigung begreifen.

2.3. Rückblick aus religiöser Perspektive

Die religiös geprägte Zeitwahrnehmung unterscheidet, wie oben im Kapitel III.1.2. „Zeitlichkeit und Ewigkeit“ bereits dargelegt wurde, zwischen irdischer und jenseitiger Zeit, Weltzeit und Ewigkeit. Das Verhältnis zwischen den beiden Zeiten kann sowohl als paradigmatisch wie auch als syntagmatisch beschrieben werden. Auf paradigmatischer Ebene wird die Weltzeit durch die Ewigkeit ersetzt. Aus diesem Paradigmenwechsel lässt sich auch das Dilemma für den einzelnen Menschen erklären: Lebenszeit bedeutet Verhaftetsein in der irdischen Existenz und damit der Weltzeit. Der Tod beendet die irdische Existenz des Menschen und versetzt ihn nach christlich-mittelalterlicher Vorstellung von der irdischen in die jenseitige Zeit. Diese erhält durch den Dualismus von Himmel und Hölle, ewigem Seelenheil oder ewiger Verdammnis, ein für den Menschen bedrohliches Potential. Der Tod bedeutet, wie bereits an den Frau Welt-Liedern verdeutlicht wurde, einen

308 In der Abfolge des (singulär in C überlieferten) Textes verläuft die Transformation von der Zeitklage- zur minnespezifischen Topik. Allgemeiner gedacht, handelt es sich jedoch um Ausprägungen eines übergeordneten (topischen) Strukturmusters, siehe dazu unten.

völligen Umwertungsprozess. Durch die Überführung des Paradigmatischen ins Syntagmatische besteht die Möglichkeit, diesen Umwertungsprozess zu reflektieren und Vorbereitungen für das Jenseits zu treffen; auf syntagmatischer Ebene überlagern sich dabei zwei Zeitkonstruktionen:

- Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft als irdische Zeit- und Lebensstadien;
- Vergangenheit als irdische, Zukunft als jenseitige Zeit und das Heute, der aktuelle Moment, als Entscheidungspunkt zwischen diesen beiden Zeiten.

Von diesem zwischen Welt und Ewigkeit angesiedelten zeitlichen Moment aus ergibt sich die Möglichkeit zur Reflexion über die irdische Vergangenheit und über die Gestaltung der weiteren Lebenszeit. Diese Überlegungen sind häufig geprägt vom Gedanken der Zeitknappheit. An **Oswalds** Lied *Ich spür ain tier* (Kl 6) konnte bereits verdeutlicht werden,³⁰⁹ dass das Anlegen dieses Maßstabs nicht nur zu einer unerhörten quantitativen wie qualitativen Entwertung der Lebenszeit führen, sondern auch einen Umwertungsprozess in Gang setzen kann, der in eine völlig neue, quasi unirdische Zeitlogik mündet. Ähnliches ist zu beobachten an **Walthers** ‚Alterston‘ (Bein, Ton 43 / L 66,21), in dem er der Welt ihre Vergänglichkeit vorhält: *Lache uns eine wîle noch, | dîn jâmertac wil schiere komen* (Str. III, V. 9 f.). Die Weltzeit übertrifft die menschliche Lebenszeit an Dauer, ist aber ebenso wie diese begrenzt; im Angesicht der Ewigkeit werden die quantitativen Unterschiede unbedeutend.

Die syntagmatische Beschreibungsform ermöglicht eine Wertung der zur irdischen Zeit vollbrachten Werke als zum ewigen Seelenheil oder zur ewigen Verdammnis hinführend. Zwar gibt es keine Sicherheit darüber, ob die Gesamtheit der Werke letztlich zum Heil oder zur Verdammnis führt; dennoch können Vorsorge- und Vermeidungsstrategien entwickelt werden. Die in der irdischen Zeit angesiedelte Lebenszeit des Menschen wird auf diese Weise gedanklich in die jenseitige Zeit hinein verlängert. Anhaltspunkte für diese zukünftige Zeit liefert im Wesentlichen die Rückschau auf die (fiktive) biographische Vergangenheit unter der Frage ‚Wie habe ich gelebt?‘. Aus dieser Frage wird fast standardmäßig ein Impuls zur Umkehr abgeleitet, d. h. zur Absage an das Weltliche und zur Hinwendung zum Geistlichen.³¹⁰ **Oswalds** Lieder **Kl 1, Kl 6, Kl 9, Kl 10, Kl 23 und Kl 24** verbindet, dass der Sprecher seine vergangene Lebenszeit³¹¹ aus einer *memento mori*-Haltung heraus betrachtet und als nichtig in Hinsicht auf sein Seelenheil wertet. Die Schilderung

309 Siehe Kap. II.1.1.3. und II.1.4.1. dieser Arbeit.

310 Siehe hierzu auch das Kap. III.1. dieser Arbeit.

311 In Kl 1 konzentriert er sich auf die Erfahrung von Liebe und Leid durch die Geliebte, die das männliche Ich ins Gefängnis gebracht hat.

der Vergangenheit ist in Ausführlichkeit und Konkretheit äußerst unterschiedlich. So konkretisiert der Sprecher in *Kain freud mit klarem herzen* (Kl 24) die Klage über die sinnlos verbrachte Lebenszeit nur durch eine Jahresangabe:

*Ain schacz hab ich verloren, | köstlich, das ist mein klag, | und tuet mir immer zoren | umb
mein vergangen tag, | der ich schier hab vertriben | wol segs und vierzig jar, | sündtlich da-
rinn beliben; | das reut mich sicher zwar. (Str. III, V. 1–8)³¹²*

Die Aufnahme von Kl 23 in diese Gruppe wiederum zeigt, dass die Grenzen zu den Erzählliedern mit autobiographischem Duktus, insbesondere den Liedern von den Reisen, fließend sind. Auch die sog. ‚Lebensballade‘ *Es fuegt sich, do ich was von zehen jaren alt* (Kl 18) folgt dem Muster der Rückschau aus einer geistlichen Motivation heraus, bricht aber nicht mit gleicher Entschiedenheit mit der Vergangenheit wie die anderen genannten Lieder. Vielmehr unterliegt der Sprecher weiterhin der Macht der *minne*, wird von dem Gedanken an die Geliebte und vom Liebeskummer beherrscht (vgl. Kl 18, Str. IV, V. 4, Str. V–VI, Str. VII, V. 5 ff.), ist also im Weltlichen verhaftet.³¹³ Während Kern auf die gänzlich ausbleibende bzw. „bloß im Konjunktiv formulierte *conversio*“ und die damit verbundene „hyperbolische Zuspitzung der topischen Pose des weltverliebten lyrischen Subjekts“ hinweist, bezeichnet Fürbeth das Lied als

„Beicht- und Bußlied [...], das den Entscheidungszwang des Menschen zwischen *civitas diaboli* und *civitas Dei* thematisiert. Oswald schreibt das Lied aus der Perspektive desjenigen, der sich für die Gottesgemeinschaft entschieden hat; unter dieser Perspektive erhält sein bisheriges Leben die Signatur der ‚verkehrten Welt‘.“³¹⁴

Voraussetzung für diese Interpretation ist die Gleichsetzung der im Lied beschriebenen Minnedame mit der Jungfrau Maria.³¹⁵ Dass das Lied derart gegensätzlich interpretiert werden kann, lässt sich einerseits mit der vom Sprecher eingenommenen „weltlich-geistliche[n] Doppelperspektive“³¹⁶ erklären, andererseits mit den sich überlagernden Topiken von Venus und Maria sowie Venus und Frau Welt. Die Unentschiedenheit des Sprechers spiegelt sich sozusagen in der ambivalenten Topik des Liedes wider.³¹⁷

312 Es bleibt unklar, ob mit den 46 Jahren die gesamte Lebenszeit gemeint ist oder die Zeit der sündhaft verbrachten Jahre.

313 Vgl. M. Kern 2009, S. 81; die folgenden Zitate ebd.

314 Fürbeth 1996/97, S. 216 f.

315 Vgl. ebd., S. 213 f.

316 Hartmann 1993, S. 312.

317 Siehe hierzu auch die exemplarische Analyse zur Schlussstrophe der ‚Lebensballade‘ in Kap. II.1.2.3. dieser Arbeit.

Festzuhalten ist, dass die biographische Rückschau in den genannten Liedern mehr oder weniger deutlich unter dem Vorzeichen des Religiösen erfolgt und dass das, was als selbst erlebt und somit autobiographisch ausgegeben wird, den Status eines Exempels hat. Spicker bezeichnet die sieben abenteuerlichen Situationen in Kl 23 dementsprechend als „individualisierte‘ Erlebnisse, die als *exemplum* dienen“³¹⁸. Bedenkt man, dass einige der Lieder einen unverkennbar predigthaftern Ton haben, so lassen sich die erzählerischen Rückgriffe auf die ‚eigene‘ Biographie von ihrer Funktion her in die Nähe von Predigtmärlein rücken.³¹⁹ Zudem ist das Moment des fingiert Autobiographischen der Gattung Predigt nicht fremd. Ein in dieser Hinsicht extremes, wenn auch zeitlich späteres, Beispiel ist die predigtartige Erbauungsschrift *Ein andechtig geistliche Badenfahrt* (1514) von Thomas Murner; dieser Text ist auch insofern von Interesse, als Murner hier den Zusammenhang zwischen Sünder und Prediger/Priester aufzeigt.³²⁰ Dieser Gedanke liegt in gewisser Weise auch den genannten Liedern Oswalds zugrunde, denn der Sprecher berichtet von seinen eigenen Erfahrungen, seiner eigenen sündhaften Verstrickung u. a. deshalb, weil er sein Publikum bessern will. Entsprechend wechselt der Sprecher in den Liedern beständig zwischen generalisierend-gnomischem Gestus und (präntendierter) persönlicher Erfahrung.

Der Rekurs auf die ‚eigene‘ Biographie, die selbst erlebten und nun als falsch und sündhaft empfundenen Erfahrungen und Erlebnisse erfolgt teilweise nur bruchstückhaft, so im Lied *O welt, o welt, ein freud der kranken mauer* (Kl 9), in dem der Sänger einen Katalog der selbst erfahrenen Weltfreuden (erotische Liebe, Str. I, V. 9 ff. – verbunden mit der konkreten Angabe dreizehn Jahre –, Reisen, Str. II, V. 1 ff., höfisches Singen, Str. II, V. 3 ff., in verschiedenen Ländern erworbene Bildung: *manig klueghait fremder sinne*, Str. II, V. 5, Schätze, Str. II, V. 9) auflistet und auf ihren Nutzen befragt. Die Erinnerungen werden jeweils eingeleitet durch die rhetorische Frage: *Was hilft mich (nu) ...?*, was bedeutet, dass sie, noch bevor sie benannt werden, entwertet sind. In der dritten Strophe wechselt der Sprecher das Register, indem er seine Erfahrungen verallgemeinert. Durch seine eigene sündhafte Vergangenheit kann er die Richtigkeit der vorgetragenen Ermahnungen bezeugen und beglaubigen:

318 Spicker 2007, S. 116.

319 Gerade bei den schwankhaften Ausprägungen dieser Gattung werde „neben der exemplifizierenden Absicht des Predigers die Lust am Fabulieren spürbar, auch wenn eine ‚applicatio moralis‘ angehängt ist“ (Straßner 1978, S. 28).

320 Siehe hierzu Loleit 2008, S. 218 ff. u. S. 226–230.

Ain jeder mentsch, der lass sich nicht belangen | nach freuden gross, da mit er werd umbfangen. | für war, ich mag sein bürge wesen, | das end wirt im gar bitter. (Str. III, V. 1–4)

In den Liedern Kl 10 und Kl 24 rekurriert der Sprecher einerseits auf die ‚eigene‘ Lebenserfahrung, andererseits auf schriftlich und mündlich überliefertes Wissen (Kl 10, Str. II und III) bzw. auf die Schriftauslegung der Gelehrten (Kl 24, Str. II, V. 1 ff.). Das Lied **Wenn ich mein krank vernunft nürlichen sunder** (Kl 10) formuliert eine allgemeine Weltklage und Warnung davor, nach zeitlichem Gut und weltlichem Ansehen zu streben. Dieser Gedanke wird in zwei Strophen durch Bezugnahme auf die Vergangenheit gestützt: In der Eingangsstrophe bewertet der Sprecher sein weltlich ausgerichtetes Leben im Rückblick als törichte Verblendung:

Wenn ich mein krank vernunft nürlichen sunder | und vast bedenk der tummen welde wunder, | der ich ein tail ervaren han, | gesehen und gehöret, | So wundert mich vor allem nicht so sere, | das ich mein zeit neur lenk nach guet und ere | und dabei nie kain rue gewan; | der sinn bin ich bedöret. (Str. I, V. 1–8)

Welterfahrung wird im Kontext der geistlichen Umkehr dementsprechend als überflüssig (*üppiklichen*³²¹, Str. I, V. 13) und sündhaft abgewertet. In der dritten Strophe verallgemeinert der Sprecher – nach einer objektivierenden Eingangsformel (*Man list und sagt uns vil von alden jaren*, Str. III, V. 1) – seine eigene Welterfahrung als sozusagen in Geschichte und Gegenwart für alle Stände gültige und somit ubiquitäre. Die Parallelführung von Autopsie und allgemeinem Wissen wird deutlich an der wörtlichen Wiederholung von *wunder* und *ervaren* (*und vast bedenk der tummen welde wunder, | der ich ain tail ervaren han*, Str. I, V. 2 f.; *was wunderzaichen darinn sind erfahren, | seit das die werlt beschaffen ist*, Str. III, V. 2 f.). Mit *wunder* wird u. a. ein Gegenstand der Verwunderung bezeichnet (was sich gleichermaßen auf Ereignisse wie Dinge beziehen kann); *wunderzeichen* bezeichnet das besondere Vorzeichen oder das von Gott gewirkte Wunder.³²² Anders als in der ersten Strophe, wo mit *wunder* wohl alle faszinierenden, sehens- und staunenswerten weltlichen Dinge und Ereignisse gemeint sind, geht es in der dritten Strophe eher um Geschehnisse, aus denen man eine Lehre ziehen kann. Diese Geschehnisse ereignen sich zwar in der Welt, werden jedoch von Gott gesteuert: *Man vindt ouch noch derselben wunder gleichen, | die got verhengt den armen und den reichen* (Str. III, V. 5 f.). Die restliche Strophe führt aus, dass es sich um Momente der Erniedrigung insbesondere der Mächtigen handelt (es werden nur Angehörige der höheren Stände erwähnt: *babst, fürsten, herren, den ir list |*

321 Siehe zu *uppig* als *vanitas*-Begriff in Kap. III.2.1.3. dieser Arbeit.

322 Vgl. Lexer, S. 328.

vor unval nit mag trösten, Str. III, V. 7 f.), aus denen die Lehre von *humilitas* und *māze* gezogen werden kann. In Hinsicht auf die Vergangenheitskonstruktion fällt auf, dass Gegenwart und Vergangenheit als in diesem Punkt nicht unterscheidbar dargestellt werden: Derartige *wunder* hätten sich früher und würden sich heute ereignen. In beiden Strophen kommt es somit zu einer Nivellierung der (biographisch und historisch) als Zeitraum erfahrbaren Vergangenheit zugunsten des Moments der geistlichen Umkehr (Str. I) bzw. zugunsten des geistlichen Exempel-/Lehrcharakters (Str. III).

Im Lied *Kain freud mit klarem herzen* (Kl 24) bekundet der Sprecher in der Altersrolle (*des mir das alder mert*, Str. I, V. 8) Sorge um sein Seelenheil und Höllenfurcht angesichts des nahenden Todes (Str. I), die er – untermauert durch die Berufung auf die Autorität der Bibel und ihrer gelehrten Exegeten (*All maister uns das lesen | aus der vil hailgen schrift*, Str. II, V. 1 f.) – mit seinem sündhaften Leben und mangelnder Bußfertigkeit begründet (Str. II). Obgleich die Bezugnahme auf das ‚eigene‘ Leben, mit Ausnahme der Jahresangabe (*wol segs und vierzig jar*, Str. III, V. 6), höchst unanschaulich bleibt, fungiert das Ich auch in diesem Lied als Exempel: *so nimt mich immer wunder | (wes ich mich selber zeich), | das ich mein tödlich leben | hie büesslich nicht vertreib* (Str. II, V. 11–14). Der Sprecher nimmt bezogen auf sein Leben eine Betrachterhaltung ein, als ob er auf ein außerhalb seiner selbst liegendes Phänomen blicken würde. Diese Haltung findet sich auch in anderen Liedern wieder. Hofmeister apostrophiert sie in seiner Übersetzung von Kl 10 als ‚Blick von oben‘.³²³ Obgleich „von oben“ gegenüber dem Originaltext frei hinzugefügt ist, gibt dieser Zusatz doch treffend die Sprecher- als eine Art Betrachterhaltung wieder. In den genannten Liedern wird eine solche Haltung immer wieder durch die Formulierungen *sich wundern* und *wunder nemen* zum Ausdruck gebracht. In den Blick genommen wird dabei sowohl das Ich in Bezug auf die vergangene, bis an den gegenwärtigen Moment heranreichende Lebensführung des Sprechers wie auch die Welt bzw. die *conditio humana*.³²⁴

Hinsichtlich der genannten Lieder Oswalds kann man zwischen zwei Sprecherhaltungen unterscheiden:

1. Die Wahrnehmung des Sprechers entspricht dem Gefühl einer vollständigen Entwertung seiner weltlich orientierten Vergangenheit; das Ich formuliert seine Gedanken im Angesicht des Todes (Kl 6, Kl 9, Kl 24).

323 „Wenn ich mit meinem schwachen Verstand alles von oben betrachte“ (Oswald von Wolkenstein 2011, S. 32), Str. I, V. 1.

324 Beispiele hierfür sind: Kl 10, Str. I, V. 5 ff.; Kl 11, Str. VII, V. 1 ff. u. 7 f.; Kl 23, Str. V, V. 25–28; Kl 9, Str. IV, V. 13.

2. Der Sprecher weiß darum, dass alle weltlichen Wertmaßstäbe und Erfolge vor Gott nichts zählen und fürchtet das Jüngste Gericht (Kl 10, Kl 18, Kl 23). Diese – auch als Mahnung an das Publikum formulierte Einsicht (in Kl 10 und Kl 23) – entspricht aber insofern noch nicht der persönlichen Wahrnehmung, dass die vergangenen weltlichen Freuden keinerlei Wert mehr für ihn hätten. Der Sprecher redet nicht im Angesicht des Todes, wohl aber im Wissen darum, dass das menschliche Leben jederzeit vom Tod bedroht ist, der unverhofft und plötzlich eintreten kann.

Der Unterschied zwischen den beschriebenen Sprecherhaltungen besteht nicht bezüglich einer Prozesshaftigkeit oder Nicht-Prozesshaftigkeit der *conversio*. Diese wird in allen Fällen als Prozess beschrieben, wobei sie in einigen Liedern vollzogen, in anderen nur als notwendig empfunden wird. Gerade die zweite Sprecherhaltung arbeitet mit der Diskrepanz von subjektiver Empfindung und normativer Vorgabe. In Liedern Walthers, Reinmars und Neidharts finden sich die gegensätzlichen Bewertungen des Vergangenen ebenfalls im Zusammenspiel mit den genannten Pattern (Todesnähe, -bedrohung; *conversio*; Mahnung an das Publikum), allerdings mit immer wechselnden Verteilungen. In **Walthers *Ein meister las*** (Bein, Ton 96 / L 122,24) spricht das Ich aus der Altersrolle im Angesicht des Todes, kann sich aber nur mühsam dazu durchringen, die vergangenen weltlichen Freuden als wertlos zu empfinden. Umgekehrt ist die Altersrolle in dem ‚Abschiedsdialog‘ ***Frô Welt, ir sult dem wirte sagen*** (Bein, Ton 70 / L 100,24)³²⁵ nur latent ausgeprägt, und der Sprecher steht nicht unmittelbar an der Schwelle des Todes, hält aber unumstößlich an dem Entschluss zur Weltabkehr fest.

Bei den folgenden Liedanalysen soll die Bewertung der weltlichen Vergangenheit besonders unter dem Aspekt der Diskrepanz von subjektiver Empfindung und normativer Vorgabe untersucht werden.

In **Neidharts Lied *Allez, daz den sumer her mit vreuden was*** (WL 30)³²⁶ münden der winterliche Natureingang und die darin formulierte Klage über die Vergänglichkeit der sommerlichen Natur, ähnlich wie in Walthers Liedern *Ein meister las* (s. o.) und *Owê, waz êren sich ellendet von tiutschen landen!* (s. u.), in den Gedanken an den Tod. In der Darstellung der Vergänglichkeit des Sommers, der durch den *chalten rifen* (R 20, Str. I, V. 5) des Winters vertrieben wurde (Ver-

325 Siehe hierzu ausführlicher Kap. II.1.1.2. dieser Arbeit.

326 SNE I: R 20 / O Str. 18–21 / c 90. Da die für die folgende Analyse zentralen Strophen I und II der R/c-Fassung in Hs. O nicht überliefert sind, wird die O-Fassung im Folgenden nicht berücksichtigt; c-Lesarten werden nur bei signifikanter Textvarianz aufgeführt.

ursachertopos), stimmen die R- und die c-Fassung fast wortwörtlich überein. Kivernagel bemerkt, dass der Sprecher in dieser Passage die Haltung eines „disanzierten Beobachter[s]“ einnehme und seine Rede durch die Publikumsapostrophe *schowet* (R 20, Str. I, V. 5) deutlichen „Zeigecharakter“³²⁷ erhalte. In den Schlussversen wechselt der Sprecher anscheinend vom generalisierenden zum subjektivierenden Modus:

daz ist ein gemeiniu chlag, | diu mich vrouden wendet, | daz ist an minem lesten tag | leider unverendet. (R 20, Str. I, V. 7–10)

dabej han ich allein ein clag, | die mir freude wendett, | und ist vor meinem letzten tag, | wann ich, unvollendett. (c 90, Str. I, V. 7–10)

Die Klage über die Vergänglichkeit des Sommers ist allgemeiner Natur (R) bzw. betrifft nur das Ich (c); sie hindert (auch) den Sprecher selbst an Freude, verkehrt (*wendet*) sie ihm. Diese Klage bzw. dieses Problem bestehe am Lebensende fort, sei *unverendet*, also nicht abgeschlossen. Neidhart formuliert hier über den an der Natur exemplifizierten *vanitas*-Topos in verdichteter Form den bekannten Gedanken, dass die Lebenszeit im Angesicht des Todes nichts mehr wert erscheint. Obgleich der Sprecher diese Verse aus der Ich-Perspektive spricht, handelt es sich nicht um die Beschreibung einer persönlichen Befindlichkeit, sondern um die an der Figur des Ich vorgeführte *conditio humana*.³²⁸ Dieser Natureingang entspricht der gattungsmäßigen Hybridität des Lieds: Die Klage über die Vergänglichkeit des Sommers würde im Erwartungshorizont des Minnesangs auf das Liebesleid des Sprechers hinführen, wird aber hier zum geistlich-gnomischen *vanitas*-Topos gewendet. Der Jahreszeitentopos überlagert sich zudem, wie in Walthers *Ein meister las*, mit dem Alterstopos, wobei auf die Altersrolle aus dem assoziativen Zusammenhang von winterlicher Natur und Todesgedanken geschlossen werden kann. Ähnlich wie hinsichtlich des Ich in den besprochenen Liedern Oswalds hat auch das Ich in diesem Lied Exempelcharakter. Die Konturen des Ich werden durch die Minnesassoziation des Natureingangs gezeichnet, welches ein jugendliches, im minnefähigen Alter befindliches Rollen-Ich suggeriert. Indem das Ich dann aber über den Todes-

327 Kivernagel 1970, S. 110.

328 Insofern erscheint Kivernagels Annahme einer „Kongruenz der allgemeinen und seiner persönlich-individuellen Stimmung“ zu oberflächlich. Es handelt sich eben nicht einfach nur um die für den Natureingang im Minnesang typische „Funktion, die direkte Aussprache der Gestimmtheit des lyrischen Ich in höfischer Manier vorzubereiten und abzuschwächen“ (ebd., S. 111), sondern auch um die Vorbereitung des religiösen Themenstrangs des Lieds.

gedanken als gealterter Sprecher ausgewiesen wird, wird die Vergänglichkeit des Lebens, die Nichtigkeit und Wertlosigkeit der irdischen Existenz in dem raschen Umschlag der Erwartung von jugendlich zu gealtert vorgeführt.

In der folgenden Strophe gibt sich der Sprecher belehrend: Er trägt seine Klage vor, um das Publikum zu ‚bessern‘:

Siu nimt immer [Leicht so nympt euch, c] wunder waz diu chlage si, | di ich durch bezzerunge minen lieben vriunden han geseit. | daz wil ich bescheiden, daz ir sprechet: „ez ist war“; | in der wærde niemen lebet [laidir lúczell ist yemant von, c] sunden vri. | ia ist ez so ie lenger so ie boser in der christenheit. | mine tage swindent [davon swindent meine tag, c] unde churtzent miniu iar. (R 20, Str. II, V. 1–6, vgl. c 90, Str. II, V. 1–6)

Ähnlich wie in der Eingangsstrophe werden der Verfall der Welt und der des Sprechers parallel geführt, allerdings ist es nun nicht mehr die sommerliche Natur, die Landschaft des Minnesangs, sondern die alternde Welt, mit der sich der Sprecher vergleicht. Die folgende geistlich motivierte Absage des Sängers an die Welt wurde im Kapitel III.1.3. ausführlich diskutiert. Bezogen auf den in diesem Abschnitt behandelten Aspekt des Rückblicks ist anzumerken, dass der Zeitpunkt des Sprechens schon nach der Absage liegt. Ähnlich wie in Walthers Dialog mit Frau Welt versucht die *vrouwe*, den ihr abtrünnigen Diener jedoch mit neuen Verführungsversuchen zu umgarnen. Der Moment der Umkehr verlängert sich hierdurch bzw. muss immer neu bestätigt werden und manifestiert sich u. a. in einer fortgesetzten Reuehaltung, die als Rückblick formuliert ist:

daz ich iu ze dienest ie so mangan geilen trit getrat, | daz ist mines heiles, miner sele ungewin. | daz ich iuch do nine vloch, | daz ist min meistiu swære, | und mich ze herren niht enzoh, | des lon noch bezzer wære. (R 20, Str. IV, V. 5–10)

Neben der Retrospektive auf die dem Welt- und Minnedienst gewidmete Vergangenheit blickt der Sprecher in der c-Fassung auch auf die Zeit nach der Absage zurück; es liegt also eine doppelte Vergangenheitskonstruktion vor.³²⁹ Dabei greift Neidhart auf das Modell der Botenkommunikation als Mittel der Distanzüberwindung zurück:

sie hat mich verlaitet uncz an das ende gar | und hat noch gedingen zu einem ymmer werden diener mein. | also sagt mir ein bot, den hett sie zu mir gesandet, | und empot mir offenbar | ir dinst und auch ir mynne. | da widersagt ich ir vil gar, | sie valsche triegerin. (c 90, Str. V, V. 4–10)

Insgesamt performiert die c-Fassung, bezogen auf den Zeitpunkt des Sprechens, eine völlige Übereinstimmung von Norm und persönlicher Haltung: Das Ich hat

329 Vgl. ähnlich in Reinmars Kreuzlied (s. u.).

sich ganz vom Weltlichen abgewandt, betrachtet das Vergangene als nichtig und akzeptiert die alleinige Wertigkeit des Religiösen.

Eine fast ganz ans Normative angepasste Sprecherhaltung kennzeichnet auch die letzten beiden Strophen von **Walthers** Kreuzlied *Owê, waz êren sich ellendet von tiutschen landen!* (Bein, Ton 5 / L 13,5):³³⁰

Owê, wir müezigen liute, wie sîn wir verzezen | zwischen zwein fröiden nider an die jâmerlichen stat! | aller arbeit heten wir vergezen, | dô uns der kurze sumer sîn gesinde wesen bat. | Der brâhte uns varnde bluomen unde blat, | dô trouc uns der kurze vogelsanc. | wol im, der ie nâch stâeten fröiden ranc!

Wê geschehe der wîse, die wir mit den grillen sungē, | dô wir uns solten warnen gegen des kalten winters zît, | daz wir vil tumben mit der âmeizen niht rungen, | die nû vil werdekliche bi ir arbeiten lit. | Daz was ie der welte strit. | törn schulden ie der wîsen rât, | wan siht wol dort, swer hie gelogen hât. (Str. III–IV)

Der Sprecher beklagt in der dritten Strophe, dass der Mensch in seinem irdischen Jammertal zwischen zwei Freuden stehe und wie ein Tor an der irdischen Freude hänge; er mahnt an, nach den dauerhaften Freuden zu streben. Diese Lehre wird mit Hilfe des minnesängerischen Jahreszeitentopos (Str. III) und der Fabel von der Grille und Ameise (Str. IV) transportiert. Der Sommer entspricht in beiden Strophen der weltlichen, vergänglichen Freude. Der über das Bild der zwei *vröiden* eröffnete Dualismus von Diesseits und Jenseits wird im Schlussvers in der räumlichen Vorstellung des *hie* und *dort* noch einmal aufgegriffen: *törn schulden ie der wîsen rât, | wan siht wol dort, swer hie gelogen hât* (Str. IV, V. 6 f.).

Die eschatologische Ebene wird auch über die Jahreszeitenabfolge zum Ausdruck gebracht. Die in der zweiten Strophe in traditioneller Bildlichkeit (‚Vorzeichen‘) zum Ausdruck gebrachte Thematik des Jüngsten Gerichts³³¹ wird in den hier behandelten Strophen über den Jahreszeitentopos transportiert. Walther knüpft dabei an die in der exegetischen Tradition verwendete Bildlichkeit vom ‚Sommer‘ bzw. ‚Winter‘ als Jüngstes Gericht³³² an. Die Warnung vor den trügerischen Freuden des Sommers erinnert an die in Psalm 36,1 f. geschilderte Blütezeit, die Übeltäter und Ungerechte gemeinsam genießen, bis die Ungerechten wie das Gras und die Wiesenkräuter verdorren; diese Schein und Sein erprobende Sommerzeit wird von Augustinus als ‚Sommer‘ des Jüngsten Gerichts gedeutet.³³³ Mit den Antagonisten Grille und Amei-

330 Handschriftliche Überlieferung: B (dreistr.), C (vierstr.).

331 Siehe hierzu Ladenthin 1983, S. 98–105.

332 Siehe hierzu mit zahlreichen Belegen Maurmann-Bronder 1975, S. 86–98.

333 Siehe ebd., S. 86; ‚so vergeht der Winter, es kommt der Sommer; es kommt der Gerichtstag, dann verdorrt die Grüne des Grases, und es erscheint die Herrlichkeit

se greift Walther auf die äsopische Fabeltradition zurück, mit der arbeitsamen Ameise aber auch auf biblisches Wissen: In den Sprüchen Salomons wird der beispielhafte sommerliche Sammeleifer der Ameise den Faulen als mahnendes Beispiel hingestellt (Prv 6,6–11) und als Inbegriff von Klugheit genannt (Prv 30,25). In der *Sermo XXXV ad Fratres Minores* deutet Odo Tusculanus dies eschatologisch, da nämlich die Ameise im ‚Sommer‘ des gegenwärtigen Lebens, welches die Zeit zum Arbeiten sei, arbeite, wodurch sie in dem anderen Leben, wo nicht die Zeit zum Arbeiten sein werde bzw. keine Arbeit anstehe, das Leben genießen werde.³³⁴ Dem vergleichbar führt das sommerliche *ringen* die Ameise in Walthers Lied zu wohlverdienter Ruhe (vgl. Str. IV, V. 4).

Ähnlich wie in *Ein meister las* werden die sommerlichen Freuden, die den Inbegriff der weltlichen Freuden darstellen, durch den *vanitas*-Topos entwertet (vgl. Str. III, V. 4 ff.). Die Sommerfreuden werden rückblickend als kurz, vergänglich und trügerisch erkannt und am Maßstab der Anforderungen des Winters bewertet: Wer im Sommer nicht gearbeitet hat, steht – wie die Grille und im Unterschied zur Ameise – ohne Vorräte für den Winter da.

Aufschlussreich erscheinen Ladenthins Überlegungen zur Verwendung des Terminus *arbeit* in dem Lied: Traditionell werde auch der Minnedienst zu den (sommerlichen) *arbeiten* gezählt, was in dem Lied allerdings negiert werde.³³⁵

„Der Minnedienst zählt weder zu den *arbeiten*, noch verbürgt er mehr *stete froiden*. Er macht den Minnenden zum Müßiggänger, der seine wahrhaften Pflichten vernachlässigt hat[.]“³³⁶

In dem Lied würden dann also die weltliche Minne und der Minnedienst entwertet. Das Ich übernimmt zwar die Rolle des Weisheitslehrers, verortet sich durch das *wir* und die Sängerrohle aber auf Seiten der *müezigen liute* und der *grillen*. Anders als in den besprochenen Liedern Oswalds inszeniert sich der Sprecher nicht als individuelles Ich mit konkreten Erfahrungen, die als *exemplum* zur Vermittlung einer Lehre eingesetzt werden können. Dennoch gibt es auch in Walthers Lied das Wechselspiel zwischen einer konkretisierenden, individualisierenden und einer verallgemeinernden Haltung. Dies wird besonders deutlich an dem *wir*,

der Bäume‘ (*transit frigus, ueniet aestas, id es iudicii dies; tunc arescet uiror feni, tunc apparebit arborum gloria*, Enarratio in Psalmum XXXVI, I, 4; Übersetzung nach Augustinus 1983, S. 54, lat. Text nach Augustinus 1990, S. 340).

334 *et tamen laborat in aestate praesentis vitae, in qua est tempus laborandi, unde vivat in altera vita, quando non erit tempus operandi* (Tusculana 1888, S. 402).

335 Vgl. Ladenthin 1983, S. 106.

336 Ebd.

das einerseits für die Gemeinschaft von Sprecher und Publikum, für die Hofgesellschaft bzw. noch weiter gedacht: die *conditio humana*, stehen, andererseits auch zur Sängerrolle des Ich in Bezug gesetzt werden könnte. In dieser Zuspitzung auf die Sängerrolle hin können die beiden Strophen als mit *Ein meister las* vergleichbares Bußlied gelesen werden. Jedoch ist auch eine Ähnlichkeit zu der in Neidharts *Werltsüeze*-Liedern geführten Diskussion um die Wertigkeit weltlicher Lieder zu erkennen. Von besonderem Interesse diesbezüglich erscheinen die folgenden Verse: *Der brâhte uns varnde bluomen und blat* (Str. III, V. 5). Neben der sicherlich eingängigeren Übersetzung ‚Der (Sommer) brachte uns vergängliche Blumen und Blätter:‘ wäre es auch möglich zu übersetzen: ‚Der (Sommer) brachte uns Fahrende, Blumen und Blätter.‘ Mit dem Terminus *varnde* wird gleichzeitig auf die *vanitas*-Vorstellung und die Gruppe der fahrenden Berufsdichter Bezug genommen. Von der zweiten Bedeutung ausgehend, ist der *kurze vogelsanc* im nächsten Vers mit der weltlichen Liebesdichtung assoziierbar, von der sich der Sprecher in Str. IV, V. 1 dann distanzieren würde. Die Wörter *varnde* (als Substantiv gelesen) und *vogelsanc* sind als Anspielungen auf den Berufsstand und den Namen des Autors Walther von der Vogelweide interpretierbar. Die *persona* des Autors wird auf fast unmerkliche Weise aus dem Wortfeld und der topischen Bildlichkeit der Schlussstrophen entlehnt und scheint erst bei näherer Betrachtung zwischen den Zeilen auf.

Eine auffälligere Divergenz zwischen verbindlicher Norm und subjektiver Wahrnehmung ergibt sich in **Reinmars** Kreuzlied *Des tages dô ich daz kriuzenam* (Schweikle, Nr. A II / MF 181,13). Hausmann hebt die „mehrschichtige Zeitstruktur“³³⁷ des Lieds hervor: Der Sprecher blickt auf zwei vergangene Zeiträume zurück, die Zeit vor und die Zeit nach seiner Kreuznahme. Zum Zeitpunkt der Kreuznahme war der Sprecher noch Herr über seine Gedanken oder hielt sich zumindest dafür: *Dô wânde ich si ze gote alsô bestâten, | daz si iemer vuoz ûz sîme dienste mêt getrâten* (Str. I, V. 5 f.). Vom Tag der Kreuznahme an versucht er sich zwar ganz auf den Dienst an Gott zu konzentrieren, kann seine Gedanken aber nicht davon abhalten, in die freudvolle Vergangenheit zurückzueilen (*si wellent noch allez wider an diu alten mâere*, Str. II, V. 6). Die Gedanken entziehen sich seinen Bemühungen, sie unter Kontrolle zu halten (*Des tages dô ich daz kriuzenam, | dô huote ich der gedanke mîn [...] nu wellent si aber ir willen hân und ledeclîche varn als è*, Str. I, V. 1 f. u. 7), bis er schließlich kapituliert: *Gedanken nu wil ich niemer gar | verbieten des ir eigen lant* (Str. III, V. 1 f.). Der vergangene, mit *vröide* assoziierte Minnedienst erscheint dem Sprecher, der im Kreuzzug Gott

337 Hausmann 1999, S. 272.

dienen soll, nicht entwertet, sondern schlichtweg nicht mehr zugänglich. Er klagt, die Pfade zur *vröide* seien ihm versperrt, *mirn hulfe nieman wider ze wege, ern hete minen dienst und ouch mich* (Str. IV, V. 8).

Während in den zuvor besprochenen Liedern Oswalds, Neidharts und Walthers die religiös gesetzte Norm kompromisslos anerkannt wird, wenn sie auch in der ‚eigenen‘ Lebensführung in der Vergangenheit nicht entsprechend umgesetzt wurde, kommt es in Reinmars Kreuzlied zu einem Normbruch. Der Sprecher kennt zwar die normativen Erwartungen und versucht sie zu erfüllen, u. a. indem er die Jungfrau Maria um Unterstützung anruft. Ihm ist bewusst, dass sein Seelenheil in Gefahr ist, wenn er die Gedanken nicht im Zaum halten kann (besonders Str. II, V. 3 ff.). Dennoch findet keine zunehmende Annäherung an eine gottgefällige Einstellung statt, vielmehr entfernt sich der Sprecher immer weiter von einer solchen.

Dass die weltliche *vröide*, die er in der Vergangenheit erfahren hat, weiterhin die Gedanken des Sprechers beherrscht und dass es zu keiner Identifikation mit dem Kreuzzug kommt, ist nicht zwingend nur auf seine eigene Schwäche oder auf fehlende religiöse Bewegtheit³³⁸ zurückzuführen, sondern kann auch als Kreuzzugskritik verstanden werden.³³⁹

„Der Kreuzzug muß den Vergleich mit der Minne-*vröide* aushalten, und er muß sich den impliziten Vorwurf gefallen lassen, weniger zu leisten als diese: Er kann die Integrität der Person, die einst durch die freie Selbstbestimmung der *gedanken* und die damit verbundene *vröide* garantiert war, nicht gewährleisten.“³⁴⁰

Wahrnehmung der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit entsprechen dem Verhältnis von Zeitklage und *laudatio temporis acti* in Liedern Walthers. Ähnlich wie in diesen kann man dem Vergangenheitslob Appellcharakter unterstellen; gemäß Hausmann wird „aus der Erinnerung an die Minne-*vröide* heraus implizit eine Forderung an das Modell ‚Kreuzzug‘ erhoben“³⁴¹.

Allerdings erscheint es keinesfalls zwingend, das Lied als Kreuzzugskritik zu lesen. Laut Braun fungiert die Kreuzzugsmotivik in vielen Liedern als „Moment der Fremdreferenz, das dazu dient, der Minnethematik neue Akzente abzugewin-

338 Vgl. Dittrich 1962, S. 264.

339 Hausmann verortet das Lied im Kontext der im letzten Jahrzehnt des 12. Jhs. verbreiteten Kreuzzugskritik, vgl. Hausmann 1999, S. 274. Hierfür spricht auch, dass der Sprecher darauf verweist, dass es andere gebe, die vor dem gleichen Problem stünden wie er: *diu sorge diu ist min eines niet, si tuot ouch mêre liuten wê* (Str. I, V. 8).

340 Hausmann 1999, S. 274.

341 Ebd., S. 276.

nen.³⁴² Die Interpretationen von Dittrich und Wisniewski heben im Unterschied zu Hausmann stärker auf den Minnebezug des Liedes ab.³⁴³ Dittrich weist nach, dass die für viele Lieder Reinmars charakteristische reflektierend-abstrahierende Haltung des Ich auch in diesem Lied vorliege, wenn auch auf einen anders gelagerten Gegenstand bezogen.³⁴⁴

Im Kreuzlied wird das in beständiger Bewegung befindliche Verhältnis des Ich zu seinen Gedanken fast wie in einem Gedankenprotokoll wiedergegeben. Dittrich beschreibt diesen im Lied dargestellten, letztlich unabgeschlossenen gedanklichen Prozess sehr genau. Es wäre zu überlegen, inwieweit man nicht gerade hierin einen zentralen Gegenstand des Liedes sehen könnte. Für eine solche Deutung spräche etwa das Ergebnis des von Dittrich vorgenommenen Vergleichs der Anfangsstrophe mit Kreuzliedern Friedrichs von Hausen, Albrechts von Johansdorf, Heinrichs von Rugge und Hartmanns von Aue. In all diesen Liedern werde der Konflikt konkreter gestaltet als in Reinmars Kreuzlied. Reinmars Ich hingegen

„ringt ausschließlich mit der Verselbständigung und Flucht seiner *gedanke* aus dem Gottesdienst. [...] *herze*, Sinne, Eigenleben und -sein, Weltverlockung, Minnegewalt gewinnen keine Bedeutung in dem Widerstreit gegenüber der einen Macht der *gedanke*.“³⁴⁵

Wenn man diese Überlegungen konsequent weiterführt, könnte man von einem nahezu philosophischen Liedthema ausgehen, bei dem das Kreuzzugsmotiv und der damit verbundene Dualismus Gott–Welt/*minne* dann mehr der Veranschaulichung einer abstrakten Problemstellung dienen würde, nämlich der Frage nach dem Wesen der Gedanken, ihrer Freiheit bzw. Kontrollierbarkeit, auch ihrer Fähigkeit, Raum und Zeit zu überbrücken.

342 Braun 2005, S. 27.

343 Vgl. Dittrich 1962, S. 264, Wisniewski 1984, S. 99.

344 Vgl. Dittrich 1962, S. 262 f.

345 Ebd., S. 43.

3. Minnevergangenheit

In vielen Liedern finden sich Rückblicke auf die Vergangenheit von Sprecher und Sprecherin, in denen (teilweise auch aus wechselseitiger Perspektive) auf die Geschichte ihrer Liebe rekurriert wird. In einigen Fällen verdichten sich diese Rückblicke zu einer *Liebesgeschichte*, d. h., die Minnelieder weisen an diesen Stellen den Charakter einer Erzählung auf bzw. können nach Art einer Erzählung rezipiert werden. Wie Haferland ausführt, spielt die Zeitdeixis hierfür eine besondere Rolle: Die Lieder erstrecken sich in einem durch ein *ê* und ein *nû* strukturierten Zeitraum, der zumeist zusätzlich durch einen Zukunftsbezug einen weiteren Orientierungspunkt erhält.³⁴⁶ Zeitdeixis im Zusammenspiel mit Topoi wie Zeitklage und *laudatio temporis acti* ist im vorangehenden Kapitel bereits untersucht worden. Dabei sind auch zwei eng miteinander verbundene Blickrichtungen des Sprechers herausgearbeitet worden: der Rück- und der Vorausblick. Überwiegend ist das *nû* mit dem Zeitpunkt des Sprechens gleichzusetzen; von diesem *nû* aus kann in Vergangenheit und Zukunft zurückgeblickt bzw. das *nû* kann mit diesen beiden Zeitebenen kontrastiert werden. Für einige Lieder sind jedoch auch verschobene Zeitperspektiven, in denen der Zeitpunkt bzw. -raum des Sprechens nicht mit dem *nû* identisch ist bzw. in denen ein anderer, weiterer Zeitpunkt des Sprechens antizipiert, die Sprechsituation also nahezu verdoppelt wird, konstituierend. Auch die Mehrfachreferenz des *nû* auf eine allgemeine und auf eine individuell erlebte Zeit ist auffällig, bspw. bei den minnebezogenen Zeitklagen, die auf ein gesamtgesellschaftliches Problem hinweisen, dieses aber meist direkt in Beziehung setzen zu einem persönlichen Liebesleid des Sprechers. Haferland vereinfacht die Komplexität der Zeitdeixis in den Liedern m. E., wenn er sie (wie auch die Raumdeixis) ausschließlich auf die konkrete Vortragssituation bezieht.³⁴⁷ Zunächst erscheint die dem zugrunde liegende Vorstellung, Lieder seien in der Regel nur in einer Saison aufgeführt worden,³⁴⁸ keinesfalls zwingend.³⁴⁹ Auch die Setzung,

346 Siehe Haferland 2000, S. 102 ff.

347 „*dirre sumer* ist eben nur der Zeitraum, auf den sich Neidhart bei dem Vortrag bezieht, auf den hin das Lied geplant ist – es sei denn, er versucht das Lied Jahre später noch einmal als neu auszugeben oder neu zu singen“ (ebd., S. 73).

348 Vgl. ebd.

349 Siehe hierzu die kontroversen Positionen von Bein und Müller zum Jahreszeitentopos (siehe hierzu Kap. I.1.1. dieser Arbeit).

„daß Bezugnahmen aus der Vortragssituation heraus im Hier und Jetzt des Vortrags verankert sind und nicht in einer im Vortrag noch einmal gespielten oder fingierten Vortragssituation, die irgendwo anders, nur nicht hier und jetzt stattfindet“³⁵⁰,

erscheint zweifelhaft. Die Alternative zu einer Verankerung des Hier und Jetzt in der konkreten Vortragssituation ist keinesfalls automatisch die einer gespielten oder fingierten Vortragssituation. Vielmehr rekurren die Lieder immer auch auf eine aufführungsunabhängige Zeit-Raum-Konstruktion, die in vielen Fällen mit dem Begriff der Fiktion zu umschreiben ist. Dass die Referentialität auf ein Hier und Jetzt immer auch vom Moment der Vortragssituation, also textextern, zu denken ist, bleibt unbenommen; aber zugleich (oder sogar primär) verweist sie auf ein textinternes Bezugssystem. Auch Bezugnahmen auf die ‚Welt‘ bzw. die Gemeinschaft der Hörer sind Teil der Fiktion. Wenn etwa das Ich in **Reinmars** Lied *Der lange süeze kumber mîn* (Schweikle, Nr. XV / MF 166,16) ausruft:

*Owê daz alle die nu lebent, | sô wol hânt befunden, wie mir ist nâch einem wibe, | Und daz
siu mir den rât niht gebent, | daz ich getraestet wurde noch bi lebendem libe* (Str. V, V. 1–4),

so handelt es sich bei der Gruppe *alle die nu lebent* – wenn man terminologisch an die Phänomenologie und Ästhetik der Lektüre anknüpft³⁵¹ – nicht um ein ‚wirkliches‘, sondern um ein ‚implizites‘ bzw. ‚virtuelles‘ Publikum. Dieses kann innerhalb der Rezeptionssituation (die primär als Vortragssituation, in der späteren Überlieferung aber auch als Lektüre zu denken ist) im wirklichen Publikum aktualisiert bzw. konkretisiert werden. Es handelt sich bei der Stelle also durchaus um ein Interaktionsangebot an das Publikum. Aus dem Text lassen sich jedoch keine weiteren Aufschlüsse darüber gewinnen, wie bzw. inwieweit diese Interaktion in der Vortragssituation realisiert wurde. Ähnliches gilt für die folgende Strophe, in der auf die *rede der liute*, des Publikums der Lieder, Bezug genommen wird, ohne dass man sagen könnte und ohne dass es für die Interpretation erheblich wäre, ob hierfür tatsächliche Äußerungen zugrunde gelegt und in die Fiktion einbezogen wurden:

*Ein rede der liute tuot mir wê, | da enkan ich niht geduldechlichen zuo gebären. | Nu tuont
siz alle deste mê, | si frâgent mich ze vil von mîner frouwen jâren | Und sprechent, welher
tage si sî, | dur daz ich ir sô lange bin gewesen mit triuwen bî. | si sprechent, daz ez möhte
mich verdriezen. | nu lâ daz aller beste wip | ir zuhtelôser frâge mich geniezen.* (Str. VI)

Derartige Referenzen lassen sich nicht einfach im Hier und Jetzt der Vortragssituation verankern, sondern treiben die Fiktionalität eher durch die Verdoppelung der Vortragssituation auf die Spitze.

350 Haferland 2000, S. 72.

351 Siehe hierzu Ricoeur 1991, S. 270–293, besonders S. 277.

3.1. Klassifikation, Abgrenzungskriterien und Materialsammlung

Im Kontext der Frage nach Vergangenheitskonstruktionen in Liedlyrik sind in Hinsicht auf Rückblicke auf eine ‚Liebesgeschichte‘ zunächst einerseits Abgrenzungskriterien zu den zuvor behandelten Formen des Rückblicks, andererseits der Begriff der ‚Liebesgeschichte‘ zu klären. Die Einführung des Terminus ‚Liebesgeschichte‘ unterstellt eine narrative Komponente in Minneliedern³⁵², und eben auch in solchen, die dem *genre subjectif* zuzuordnen sind. Eikelmann hebt in Bezug auf die Minnekanzone zunächst die thematisch engen Grenzen des darin Erzählbaren hervor:

„Die Rollensituation der Kanzone schließt ein Erzählen des Ich von der Erfüllung seines Begehrens aus, sie schränkt den Spielraum des Erzählten damit zunächst weitgehend ein auf Inhalte wie den Beginn des Minneverhältnisses und der Abhängigkeit des Mannes, wie die vergebliche Werbung oder auch die versäumte Annäherung an die Dame.“³⁵³

Allerdings beschränkt sich das Erzählen nicht auf die Erfahrungswelt des Ich, sondern schließt auch dessen Gedankenwelt ein.³⁵⁴ Dass nicht nur Geschehenes, sondern auch Gedachtes Gegenstand des Erzählens sein kann, hält schon Günther Müller fest.³⁵⁵ Hühn und Schönert sehen als ein Charakteristikum von Plots in der Lyrik, dass diese durch Wahrnehmungen, Vorstellungen, Erinnerungen, Gefühle, Gefühlsumbrüche u. ä. begründet seien.³⁵⁶ Laut Bleumer und Emmelius übernimmt der

„im Text gespiegelte Bewusstseinsprozess der Sprechinstanz [...] die Struktur der Geschichte und wäre für die Lyrik dann nicht nur als autopoetische, er wäre als autonarrative Qualität beschreibbar.“³⁵⁷

Für die folgenden Analysen wurden ausschließlich Lieder ausgewählt, in denen ein männliches oder weibliches Ich bzw. abwechselnd beide auf die Vergangenheit ihrer Liebe zurückblicken. Es wurden also keine dem *genre objectif* zuzuweisenden Lieder einbezogen. Die Erzähler-Rolle ist somit durchweg die des Ich-Erzählers bzw. der Ich-Erzählerin, deren Erzählweise überwiegend als Gedankenmonolog

352 Siehe zu narratologischen Verfahren in der Lyrikanalyse in Kap. II.1.3.3.

353 Eikelmann 1996, S. 27.

354 Vgl. ebd.

355 „auch wenn jemand gewonnene Einsichten, geformte Gebilde, gefasste Beschlüsse mitteilt, erzählt er von sich“ (G. Müller 1947, S. 6).

356 Siehe Hühn 2004, 2004, S. 142 f., Hühn/Schönert 2007, S. 10.

357 Bleumer/Emmelius 2011, S. 23.

zu beschreiben ist, teilweise auch als an ein Publikum bzw. das geliebte Gegenüber gerichtete Rede. Ein Einschränkungskriterium für den Begriff ‚Liebesgeschichte‘, das auch als Abgrenzungskriterium zu anderen Formen des Rückblicks angewandt werden kann, ist die Frage nach der Funktion der erzählenden Segmente innerhalb des Lieds: Der Rekurs auf die Entwicklung der Liebe, ihre ‚Geschichte‘, kann einerseits vorrangig dazu dienen, diese ‚Geschichte‘ zu ‚erzählen‘, z. B. im Rahmen einer Werbung; er kann andererseits aber auch vorrangig im diskursiven Rahmen verwendet werden, also z. B. innerhalb einer allgemeinen Reflexion über die Minne zur Veranschaulichung dienen. Lieder, in denen der diskursive Rahmen überwiegt, die Narration nur als Mittel der Gattungsvariation oder der Konkretisierung allgemeingültiger Überlegungen dient, sind für die in diesem Kapitel behandelte Fragestellung von vornherein auszuschließen.

Beispiele für Lieder mit (überwiegend) diskursivem Charakter

- Reinmars *Vil sælic wart er ie geborn* (Schweikle, Nr. VIII / MF 158,1): Das Lied ist insgesamt eher reflektierend gehalten, mit vielen verallgemeinernden, recht abstrakten Partien, die auf die Auseinandersetzung mit dem Urteil der Gesellschaft zielen. An einer Stelle ist eine Rückerinnerung an den Anfang der unerfüllten Liebe eingebaut: *ich wände niht, dô ich sîn began, | ich gesæhe an ir noch lieben tac. | ist mir da misselungen an, | doch gab ichz wol als ez da lac* (Str. III, V. 7–10). Diese Rückerinnerung fungiert als Argument gegen den Vorwurf *verlorner arebeit* (Str. III, V. 5), unterstützt also die Gesamtaussage des Liedes, das „eine existentiell begründete Rechtfertigung der Unterwerfung unter eine sich versagende Dame“³⁵⁸ formuliert.

- Reinmar: *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (Schweikle, Nr. XI / MF 159,1): *doch hân ich mir ein liep erkorn, | deme ich ze dienst, und wær ez al der werlte zorn, | wil sîn geborn* (Str. II, V. 7 ff.), *ich waz ir ie mit stæteclichen triuwen bi* (Str. IV, V. 4); *Diu jâr, diu ich noch ze lebenne hân, | swie vil der wære, ir wurde ir niemer tag genomen* (Str. V, V. 1 f.); Kombination von Rückblick und Vorausblick (Versprechen), wobei der Rückblick – Versicherung des geleisteten lebenslangen Dienstes – vorrangig Argumentcharakter hat: Die Glaubwürdigkeit des Sprechers wird unterstrichen. Insofern ist eher nicht von einer Liebesgeschichte zu sprechen. Auch Schweikle vermerkt die stark an traditionellen Topoi ausgerichtete Anlage des Liedes, dessen Kerngedanken Frauenpreis und Unterwerfung unter die Dame seien.³⁵⁹

- Reinmar: *Als ich mich versinnen kan* (Schweikle, Nr. XXII / MF 172,23): Das durch eine Weltklage eingeleitete Lied behandelt in jeder Strophe allgemeingültige Thesen (verlorener, weil nicht geschätzter Dienst in Str. II; Launenhaftigkeit der *stæte* in Str. III). Diese Thesen werden konkretisiert, indem der Sprecher auf seine eigenen Erfahrungen verweist. Die subjektive Aussage *Alsô hat ez mir getân, | der ich vil wol getriuwet hân: | diu hât mich gar âne fröide gelân.* (Str. II, V. 5 ff.) kann man als „persönliche Minnekla-

358 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 328.

359 Vgl. ebd., S. 335 f.

ge³⁶⁰ lesen. In Str. III wechselt der Sprecher mit einem Erfahrungsbericht über die *stæte* (*si gehalf mich nie. | Mit guoten triuwen ich ir pflac | sît der zît, daz ich ir kûnde alrêrst gevie*, Str. III, V. 2 ff.) wieder zu einem abstrakteren Thema. Ein zentraler Topos der Minneklage (langer, von der ersten Begegnung an ununterbrochener Dienst, der jedoch unentlohnt bleibt) wird zur Konkretisierung genutzt, wobei die Ebene allgemeingültigen Sprechens zugleich fortgeführt wird, da die ‚Dame‘, um die es geht, z. T. die personifizierte *stæte* ist.

- Reinmar: *Ich tuon mit disen dingen niht* (MFMT XXI.XLV / MF 193,22): Der Rückblick auf die Vergangenheit des Sprechers als Liebenden dient vornehmlich seiner Rechtfertigung als aktuell nicht zum Sprechen aufgelegter Sânger. Das Lied schildert also den Konflikt zwischen Liebe und Minnesangproduktion als Liebes- und Schaffenskrise. Diskursive und narrative Elemente liegen gleichgewichtig vor.

- Walther: *Ich hân ir sô wol gesprochen* (Bein, Ton 17 / L 40,19): Der Sprecher blickt zurück auf seine Dienste (Reden/Minnesang), die der Dame zu gesellschaftlichem Ansehen verholfen hätten und für die sie ihn nur verhöhnt habe (Str. I); während ihn der Minnepfeil getroffen habe, sei die Dame davon unverwundet (Str. II, V. 6 f.). Die einzelnen Versatzstücke lassen sich zu einer – wenn auch recht abstrakt bleibenden – ‚Liebesgeschichte‘ zusammensetzen, jedoch handelt es sich, da Frau Minne als Richterin/Schiedsrichterin angerufen wird, eher um eine *narratio* (Fallschilderung).

- Walther: *Genâde, frowe, alsô bescheidenliche* (Bein, Ton 46 / L 70,22): In einer Mischung aus Dialog und Wechsel verhandeln Sânger und *vrouwe* über die Form des Dienstes: Die Dame verlangt, dass der Ritter ausschließlichr ihr dient, wohingegen er, der minnesângerischen Konvention des Frauenpreises folgend, auch andere Frauen gepriesen hat. Die Rückblicke (Str. III, V. 3 f. und Str. IV, V. 1–4) haben argumentative Funktion im Rahmen des Minnediskurses.

- Walther: *Waz ich doch gegen der schœnen zît* (Bein, Ton 65 / L 95,17): In der Eingangsstrophe dieses Minnediskurses wird mit Hilfe des Jahreszeitentopos (jâhrlicher Wechsel von Sommer und Winter) das beständige Festhalten des Sprechers an der *wân-minne* reflektiert.

- Walther: *Stæte ist ein angst und ein nôt* (Bein, Ton 66 / L 96,29): Eine Reflexion über die *stæte* bildet den diskursiven Auftakt zu einem Werbelied; die (an einer Stelle als allegorische Frauengestalt angeredete) *stæte* hindert die Dame daran, ihren beständigen Diener zu erhören. Trotz des diskursiven Zusammenhangs können die eingeschobenen Rückblicke als tendenziell minne,biographisch‘ eingestuft werden: *sît daz diu liebe mir gebôt, | daz ich stæte wære bî, | waz mir leides sît geschach!* (Str. I, V. 4 ff.); *Alsô habe ich stæte her gerungen, | noch enist mir leider niht gelungen. | daz wende, sælic frowe mîn* (Str. II, V. 7 ff.); *Frowe, ich weiz wol dînen muot, | daz dû gerne stæte bist, | daz hab ich befunden wol* (Str. IV, V. 1 ff.); *dû solt mich [...] des geniezen lân, | daz ich sô rehte hân gegert* (Str. IV, V. 10 f.). Es liegt ein einigermaßen ausgeglichenes Verhältnis von narrativen und diskursiven Anteilen vor.

360 Ebd., S. 367.

- Walther: *Ez wær uns allen* (Bein, Ton 67 / L 97,34): Das Lied verbindet die Zeitklage über den allgemeinen *vröide*-Verlust mit ins Persönliche gewendeten Überlegungen zur die Liebenden einschränkenden *huote* und zum Minnedienst. Die narrativen Rückblicke (*der ich diene und allez her gedienet hân*, Str. IV, V. 3; *diu mich twinget und alsô betwungen hât*, Str. V, V. 3) stehen im Kontext einer allerdings sehr abstrakt-allegorisch bleibenden Minneklage und Werbung.

Selbstverständlich sind auch Lieder zu berücksichtigen, die diskursive Elemente enthalten, aber vornehmlich dann, wenn diese Elemente der Narration untergeordnet oder allenfalls gleichgeordnet sind. Damit ist eine wesentliche Abgrenzung zur (gesellschafts- oder minnebezogenen) Zeitklage und *laudatio temporis acti* gegeben,³⁶¹ da diese ja einen vornehmlich diskursiven Charakter hat. Gegenwartsklage und Vergangenheitslob werden aber z. T. auch in derart subjektiv-konkretem Zusammenhang eingesetzt, dass kein Allgemeingültigkeitscharakter festzumachen ist:

Beispiele für subjektivierte, auf die ‚Liebesgeschichte‘ bezogene Gegenwartsklage/Vergangenheitslob (analog zu Zeitklage/laudatio temporis acti)

- Reinmar: *Ich hân varender fröiden vil* (Schweikle, Nr. XXIV / MF 174,3): *Mîn muot stuont mir eteswenne alsô, | daz ich was mit den anderen frô. | des enist nû niht, daz was alles dô* (Str. I, V. 5 ff.).

- Reinmar: *Als ich werbe unde mir mîn herze stê* (Schweikle, Nr. XXIX / MF 179,3): *Mir ist vil unsanfter nû dan ê: | mîner ougen wunne lât mich nieman sehen, | Die sint mir verboten gar* (Str. I, V. 3 ff.).

- Reinmar: *Ich tuon mit disen dingen niht* (MFMT XXI.XLV / MF 193,22): *Wîlent dô man vröun mich sach, | dô was mir wol ze muote. | man hôrte wol, daz ich dô sprach | vil manige rede guote. | Hei, waz mannes was ich dô! | nu wurde ich aber lihte vrô, | der mîn schône huote* (Str. II); der Rückblick auf die Vergangenheit dient der Selbstrechtfertigung des Sängers vor der Gesellschaft, da er sich aktuell vor *trûren* und *sorge* nicht mehr in der Lage sieht, Minnesang zu produzieren (Str. I), und damit auf Missfallen stößt (Str. III).

- Reinmar: *War kan iuwer schoener lip* (MFMT XXI.L / MF 195,37): *ir wâret ein wunneclîchez wip, | nu sint ir gar von iuwer varwe komen* (Str. I, V. 3 f.); Die an die vrowe gerichtete Frage eines wohl männlichen Sprechers nach den Gründen für den Schönheitsverlust wird zum Anlass für ihren Monolog; die vergleichende Gegenüberstellung eines vergangenen positiven zu einem aktuellen defizitären Zustand hat strukturelle Ähnlichkeit mit einer Zeitklage plus *laudatio temporis acti*.

- Reinmar: *Ich solt beliben sîn* (MFMT XXI.LVI / MF 201,12): *mir was eteswenne wol* (Str. II, V. 6), siehe ausführliche Besprechung des Lieds unten.

361 Die Abgrenzung zum geistlichen Rückblick ist im Wesentlichen über die Thematik gegeben. In beiden Fällen handelt es sich jedoch nicht um eine trennscharfe, sondern um eine graduelle Abgrenzung, was auch an den vielfältigen Überlagerungen und Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Formen des Rückblicks deutlich wird.

- Reinmar: *Mir ist der werlde unstaete* (MFMT XXI.LVIII / MF 202,25): Das Lied beginnt mit einer noch recht allgemein gehaltenen Zeitklage: *Mir ist der werlde unstaete | von genuogen dingen leit* (Str. I, V. 1 f.), die mit einer kurz eingeflochtenen Erinnerung an bessere Zeiten korrespondiert: *Sol ich des engelten, | daz ie hōhe stuont min muot* (Str. III, V. 1 f.). Das Lied kombiniert Minne- und Gesellschaftsklage, so dass die Zeitklage sich auf zwei Ebenen bewegt: einer eindeutig auf die *werlde* (Gesellschaft) bezogenen (Str. I, V. 1 f.) und einer auch auf die persönliche Vergangenheit des Sprechers beziehbaren (Str. III, V. 1 f.); auch der konjunktivisch gehaltene hoffnungsvolle Ausblick auf ein Ende des *trûrens* (Str. IV, V. 1–4) ist in beide Richtungen lesbar. Die Minneklage wird in dem Lied nur an einer Stelle (*Und ère gerne guote wip, | durch die einen, diu von sorgen scheiden sol den minen lip*, Str. II, V. 5 f.) explizit zum Ausdruck gebracht. Siehe die ausführlichere Besprechung unten.
- Walther: *Min frowe ist ein ungenædic wip* (Bein, Ton 29 / L 52,23): siehe unten unter „Topos des (lebens)langen Dienstes“.
- Oswald: *Ain anefangk* (KI 1)³⁶², besonders Str. II; die vergangenen Liebesfreuden und die durch die einstmalige Geliebte verursachte Gefangenschaft werden einander gegenübergestellt, wobei eher das Modell der spiegelnden Strafe als das von *Zeitklage/laudatio temporis acti* zugrunde liegt.

Damit man von einer ‚Geschichte‘ sprechen kann, ist es notwendig, dass ein Handlungsgerüst vorhanden und bis zu einem gewissen Grad gefüllt ist. Eine Aussage wie: ‚ich habe ihr immer gedient, und sie hat mich nie erhört‘, würde zwar einen allgemeinen Handlungsrahmen stecken, jedoch in so wenig konkretisierter Form, dass man eher von einem ‚reinen‘ Topos als von einer Handlung sprechen kann. Die Benennungen als Topos und Handlung schließen sich nicht generell aus, da der Topos des lebenslangen erfolglosen Dienstes ja ausgeführt werden und in eine Erzählhandlung umgesetzt werden kann. Das Problem ist eher, wie weit er ausgeführt werden muss, um als Erzählhandlung gelten zu dürfen. Da lyrische Texte nicht in erster Linie erzählenden Charakter haben und aufgrund der für die Lyrik typischen Tendenz zu Verdichtung und Assoziation, sind die Erzählhandlungen in vielen Fällen eher skizzenhaft ausgeführt. Es gibt also auch hier kein trennscharfes Kriterium, sondern wiederum nur ein graduelles: Die Erzählung muss mindestens so weit ausgeführt sein, dass sie nicht auf einen ‚reinen‘ Topos zu reduzieren ist. ‚Liebesgeschichte‘ impliziert eine gewisse Dauer. Lieder, die auf ein einzelnes Liebesereignis, eine Eroberung o. ä. zurückblicken, werden unabhängig davon, wie ausführlich dieses Ereignis erzählt wird, nicht berücksichtigt, weil das Kriterium der Dauer nicht erfüllt wird.³⁶³

362 Siehe hierzu die ausführliche Besprechung im Kap. III.1.2.5. dieser Arbeit.

363 Auszuschließen wären daher Walthers Lieder *Under der linden* (Bein, Ton 16 / L 39,11) und *Nemet, frowe, disen kranz* (Bein, Ton 51 / L 74,20), Neidharts Lieder

Über den Topos des langen Dienstes bzw. der dauerhaften *triuwe* wird der Zeitraum dieses Dienstes als Kontinuum dargestellt, das durch eine gleichmäßige Anstrengung, eine unveränderte Einstellung geprägt ist. Dabei wird häufig die Technik der iterativ-durativen Raffung³⁶⁴ verwendet. Die immer neu erfahrenen Zurückweisungen durch die Dame bspw. wären zwar Einzelereignisse, hervorgehoben wird aber ihr Wiederholungscharakter. Ähnliches gilt für das emotionale Auf und Ab des Sprechers zwischen *liep* und *leit*, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit, *vröide* und *trüren*. Hierdurch entsteht zwar eine Dynamik, aber erzähltechnisch wird der Zeitraum dadurch nicht in Zeitabschnitte strukturiert. Die Dauer wird da durchbrochen, wo punktuelle Ereignisse, Erlebnisse oder Gefühlszustände erzählerisch hervorgehoben werden. Häufig wird in Liedern der Anfang der Liebe, also der Moment des Sich-Verliebens herausgestellt. Bei diesem Moment handelt es sich um den Anfang des Zeitkontinuums der Liebesgeschichte, was nicht zwingend gleichbedeutend ist mit dem Anfang der im Lied erzählten Zeit.

Der Rückblick auf den Anfang der Liebesbeziehung dient in der Regel dazu, das Moment der Dauer zu bestätigen, um die Dauerhaftigkeit und Unauflöslichkeit der eingegangenen Bindung zu bekräftigen; der Beginn der Liebesbeziehung kann jedoch auch als Anfang des Unglücks, aus dem der Sprecher nicht mehr herausfindet bzw. das er zum Zeitpunkt des Sprechens zu beenden wünscht, dargestellt werden. Der Moment des Sprechens ist nicht selten in einer Krise situiert, die in Form einer Selbstreflexion bzw. als Rechenschaftsbericht zum Ausdruck gebracht wird, häufig mit dem zumindest avisierten Ziel einer Entscheidungsfindung (als Entscheidung zur Dienstaufkündigung, zum *swigen*, als mit dem Druckmittel der angekündigten Dienstaufkündigung einhergehender Versuch, eine Entscheidung der Dame zu erzwingen). Häufig ist die Selbstreflexion aber nur ein Innehalten im Zeitkontinuum, das sozusagen an einem der vielen Aufs und Abs künstlich angehalten wird, um dann wieder in weiteres Abwarten, in eine Fortsetzung des Abwartens und hoffnungslos-hoffnungsvollen Dienens zu münden.

Beispiele für den Topos des (lebens)langen Dienstes (meist männlich, selten weiblich), ggf. mit zusätzlich futurischer Perspektive

- Reinmar: *Si koment underwîlent her* (Schweikle, Nr. II / MF 151,1): *Genåde suochet an ein wip | mîn dienst nû vil manigen tac [...] Ich weiz wol, daz si mich geniezen lât | mîner stæte* (Str. III, V. 1 f.5f.).

- Reinmar: *Ich alte ie von tage ze tage* (Schweikle, Nr. VII / MF 157,1): ständige Hin- und Herbewegung zwischen Rückblick und futurischer Perspektive auf den langen un-

„Owê mir dirre nô!“ (WL 7 / L 28) und *Wie sol ich die bluomen durch küelen tou überwinden* (WL 8 / L 29) sowie Oswalds *Ain graserin* (Kl 76).

364 Siehe Lämmert 1970, S. 84.

erhörten Dienst: *Sô vil als ich gesanc nieman, | der anders niht enhæte wan einen blôzen wân* (Str. II, V. 1 f.); *Langer niht wan al die wîle ich lebe, | sô bitte ich si, daz si mir ein liebez ende gebe* (Str. III, V. 5 f.); *dar ich nu lange bitte und her mit triuwen bat* (Str. V, V. 6); *Mir ist komen an daz herze mîn | ein wîp, sol ich der vol ein jâr unmaere sîn, | unde sol daz iemer also lange stân, | daz si mîn niht nimet war* (Str. IV, V. 5–8, futurisch, konditional).

- Reinmar: *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (Schweikle, Nr. XI / MF 159,1), siehe oben unter Lieder mit diskursivem Charakter.

- Reinmar: *Ich hân varender fröiden vil* (Schweikle, Nr. XXIV / MF 174,3): *Daz ich ir gedienete ie tac, | des wil si gelouben niht, owê!* (Str. III, V. 1 f.).

- Reinmar: *Ich tuon mit disen dîngen niht* (MFMT XXI.XLV / MF 193,22): *Ich habe in anders niht getân, | wan daz ich sêre sinne | dar, dâ ich ie gemînet hân | und noch hiute minne* (Str. IV, V. 1–4).

- Reinmar: *Er hât ze lange mich gemiten* (MFMT XXI.LIII / MF 198,4): Das Lied weist mit der ‚dienenden‘ Frau (Str. I, V. 1–5) und dem Lohn versprechenden Mann (Str. II, V. 6 f.) eine „Umkehrung der Rollen und eine Annäherung an eine Rollenkonstellation, wie sie im Tagelied aufscheint“³⁶⁵, siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

- Neidhart:³⁶⁶ *Nu sage an, sumer, war wiltû den winter hine fliehen?* (WL 15 / L 83): *ie lenger unde ie lieber ist si mir, diu wolgetâne, | ie lenger unde ie leider bin ich ir. daz ist mir leit* (Str. V, V. 1 f.), siehe die ausführlichere Besprechung des Lieds unten.

- Neidhart: *Owê, lieber sumer, dîne liechten tage lange*(WL 16 / L 38): *doch ist daz diu meiste sorge mîne, | daz mir niht langer dienest lieben lôn erworben habe. | ich enkunde ir leider nie gesprechen noch gesingen, | daz die wolgetânen diuhte lônes wert* (Str. I, V. 5–8); *mich vêhet âne schulde, der ich selten ie vergaz* (Str. II, V. 6).

- Neidhart: *Sanges sint diu vogelin gesweiget* (WL 18 / L 35): *ir gebot | leiste ich immer, al die wîle ich lebe. | mîne friunde, wünschet mir durch got, | daz si mir ein liebez ende gebe!* (Str. I, V. 7–10); die Formulierung umfasst gleichzeitig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Dienstes; ähnlich in Reinmars Lied *Ich alte ie von tage ze tage* (Schweikle, Nr. VII / MF 157,1): *Langer niht wan al die wîle ich lebe | sô bitte ich si, daz si mir ein liebez ende gebe* (Str. III, V. 5 f.).

- Neidhart: *Bluomen und daz grüne gras* (WL 19 / L 46): *der ich gar | mîniu jâr | hân gedienet lange | von herzen williclichen, eteswenne mit gesange. | des ist mir niht gelônnet noch, wie kleine ist umbe ein hâr* (Str. II, V. 7–11).

- Neidhart: *Wolde sîn die freudelôsen niht an mir verdriezen* (WL 21 / L 84): *Hete ich an ein ander wîp den mînen muot gewendet, | mir waere lîhte gelônnet baz, dan mir gelônnet sî. | mîner langen tage ich vil mit trûren hân verswendet. | herzekünîgn, ich was dir ie mit triuwen bî; | lâz daz herze mîn also in trûren niht verderben! | frouwe, nâch der werlde lône wil ich langer werben* (Str. V); durch Wechsel von Klage zu Werbung und Versprechen futurische Perspektive.

365 Tervooren 1991, S. 117.

366 Dieses und alle weitere Zitate aus Liedern Neidharts im Kap. III.1.1.dieser Arbeit folgen nicht der SNE, sondern der Edition Beyschlags.

- Neidhart: *Sumer unde winder* (WL 22 / L 43): *alsô hân ich mich gesent | nâch der lieben lange her, | sît daz ich den muot an sî gewent. | nu ist ir vrâge, wes ich tumber ger* (Str. I, V. 9–12); *von dem ungelingen | singe ich wol von schulden „wê“.* | *sît ich mich an sî verlietz | (des ist in der mâze wol bi drîzec jâren lanc), | sît was ich ir undertân | alles, des si mir gebôt. | nu wil sî mich ungelônnet lân* (Str. II, V. 5–11); die Dauer des Dienstes wird durch die Jahresangabe konkretisiert.

- Neidhart: *Nû klag ich die bluomen und die liechten sumerzit* (WL 23 / L 52): *daz ein wîp sô lange haldet wider mich ir strît, | der ich vil gedienet hân | ûf genâdelösen wân* (Str. I, V. 5 ff.); *ich enkunde ir hulde nie verdienen noch ir gruoz* (Str. IV, V. 4); *Ich bin einem wibe lange gar un mâzen holt | staeteclîchen her gewesen* (Str. X, V. 1 f.).

- Neidhart: *Sumer, dîner süezen weter müezen wir uns ânen* (WL 24 / L 41): *Alsô hât diu vrouwe mîn daz herze mir betwungen, | daz ich âne vröude muoz verswenden mine tâge. | ez vervaehet niht, swaz ich ir lange hân gesungen* (Str. II, V. 1 ff.); Topos wird als Begründung, fortan nicht mehr zu singen (Str. II, V. 4–7), angeführt und (besonders in der c-Fassung) mit der biographisch-politischen Situation (Verlust der Gunst des Herrn, Enteignung, Fortgang von Bayern nach Österreich) verschaltet (Str. X–XI).

- Neidhart: *Owê, sumerzit* (WL 25 / L 47): *daz ist ir gedienet, der ich vil gedienet hân | unde ir dienen wil | unz an mîner jâre zil, | ir sî lützel oder vil* (Str. IV, V. 6–9), ausdrücklich auf Vergangenheit und Zukunft bezogen, siehe die ausführliche Besprechung des Liedes unten.

- Neidhart: *Owê, liebiu sumerzit* (WL 31 / L 42): *selten ich ir ie vergaz; | möhte ich sîn geniezen! | jâne kan mich langer dienst gein ir niht vervâhen* (Str. II, V. 6 ff.).

- Neidhart: *Winder, dîniu meil* (WL 32 / L 49): *langer, erfolgloser Dienst: daz si nie | mir vervie | mînen sanc ze guote, | den ich ir mit dienste willeclîchen sanc | unde stên noch hiute in mîner huote, | daz si an mîner staete nindert vindet dwerhen schranc? || Sol mîn staetikeit | und der lange dienst mîn | erwerben niht wan ir versagen, | sô muoz mich von schulden riuwen, daz ichs ie began* (Str. I, V. 9 – Str. II, V. 4).

- Neidhart: *Owê, sumerwünne* (WL 33 / L 44) *und der wolgetânen, | nâch der ie mîn herze ranc!* (Str. I, V. 6 f.).

- Neidhart: *Owê dirre nô!* (WL 35 / L 50): *wê, warumbe lieze ich nû den langen dienst mîn?* (Str. III, V. 10).

Beispiele für den Topos des (lebens)langen Dienstes in Kombination mit Jahreszeiten- oder Lebensaltertopos

- Reinmar: *Der lange süeze kumber mîn* (Schweikle, Nr. XV / MF 166,16): *Wie mohte ein wunder græzer sîn, | daz mîn verlornen dienst mich sô selten riuwet, | Und ich doch nie den boten gesach, | der mir ie brâhte trôst von ir, wan leit und ungemach* (Str. I, V. 3–6); *si frâgent mich ze vil von mîner frouwen jâren | Und sprechent, welcher tage si sî, | dur daz ich ir sô lange bin gewesen mit triuwen bi* (Str. VI, V. 4–6, A/C/E-Zusatzstrophe, nicht überliefert in B).

- Reinmar: *Lâze ich mînen dienst sô* (Schweikle, Nr. XXI / MF 171,32): *Lâze ich mînen dienst sô, | dem ich nu lange her gevolget hân, | Sô wurde ich niemer frô* (Str. I, V. 1–3); *Ich hân ir vil manic jâr | gelebet und si mir selten einen tac. | Dâ von gewinne ich noch daz hâr, | daz man in wîzer varwe sehen mac* (Str. IV, V. 1–4).

- Walther: *Mîn frowe ist ein ungenædic wîp* (Bein, Ton 29 / L 52,23): *nû brâht ich doch einen jungen lîp | in ir dienst und dar zuo hôhen muot* (Str. I, V. 3 f.), verbunden mit Klage über die verlorene Lebenszeit: *Owê mîner wunneclîcher tage! | waz ich der an ir versûmet hân, | daz ist iemer mînes herzen klage* (Str. III, V. 1 ff.) und andgedroher Dienstaufkündigung (Str. V, V. 1–5) sowie in der E-Fassung die Str. IV, V. 7 f. (L 178,7 f.).

- Neidhart: *Diu sunne und ouch die bluomen hânt ir hoehe hin geneiget* (WL 11 / L 40): Der Zeitrahmen wird in der Eingangsstrophe über die Verbindung von Jahreszeiten- und Lebensaltertopos gesetzt: *ich hazze den winder kalt [...] er unde ein wîp diu machent mich in kurzen tagen alt.* (Str. I, V. 7 u. 9); im Rahmen einer Minneklage Rückblick auf beständigen, aber ohne Lohn bleibenden Dienst: *ich vergaz | ir mit triuwen nie. nu tuot si mir sô toubez ôre | ie lenger sô ie baz* (Str. II, V. 5 ff.).

- Neidhart: *Nu sage an, sumer, war wiltû den winter hine fliehen?* (WL 15 / L 83): *vrouwe, nû tuo gnâde schîn | vor mîner tage nône!* (Str. III, V. 7 f.); *Mîne tage loufent von der hoehe gegen der neige. | frouwe, troeste mich, die wile ich ûf der hoehe stê! [...] mîne swaere sint von dînen schulden manicvalte. | der schaffe ein ende saelic wîp, | ê daz mîn vil tumber lîp | in senden sorgen alte!* (Str. IV, V. 1 f.5–8), siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

- Neidhart: *Dise trûeben tage* (WL 17 / L 34): *der ich hân gedienet ûf genâde her vil lange | den sumer und den winder ie mit einem niuwen sange? | nû verstât si mir ez alrest zeinem anevange* (Str. I, V. 8 ff.). Zyklus der Jahreszeiten steht für Dauer (männliche Perspektive), dagegen Neuanfang für Kürze (weibliche Perspektive), die sich aber im Sinne einer zyklischen Erneuerung ebenfalls mit dem Jahreszeitentopos vereinbaren lässt.

- Neidhart: *Sanges sint diu vogelîn gesweiget* (WL 18 / L 35): Die Klage *Niemen vrâge mich, war umbe ich grâwe!* (Str. III, V. 1) steht in der c-Fassung direkt im Anschluss an die Bekundung des lebenslangen Dienstes; eigentliche Ursache für das vorzeitige Ergrauen ist jedoch das freche Auftreten der Dörper als Rivalen (Str. III, V. 1 ff.)³⁶⁷.

- Neidhart: *Owê, sumerzît* (WL 25 / L 47): in Str. IV, V. 1–6 Anbindung des Dienstes an die Jahreszeiten- und Alterstopoi des Natureingangs (Str. I–III), siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

- Neidhart: *Owê dirre nôt!* (WL 35 / L 50): *ich bin tumber danne ein kint, | daz ich hân gedienet âne lôn und âne danc* (Str. II, V. 4 f.); die mit dem kindlichen Lebensalter verbundene Dummheit ist hier allerdings zugleich Attribut der Frau Welt.

- Oswald von Wolkenstein: *Nempt war der schönen plüede früede* (Kl 106), Str. II, V. 3 f.7–10 u. Str. III, V. 5–14, siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

367 Ähnlich in folgenden Liedern Neidharts: *Winder, diniu meil* (WL 32 / L 49), Str. IV, V. 5 ff. (Erphe und Adelwin), Str. VI, V. 1–4 (Bauernburschen generell) und Str. VI, V. 5–8 (Engelmar); *Sumer unde winder* (WL 22 / L 43): *sîn vil lösez lunzen | machet mir noch grâwen loc* (Str. IV, V. 5 f.); beim letzten Beispiel wird allerdings keine Verbindung zum Topos des langen Dienstes aufgebaut, da sich die Rivalität offensichtlich auf eine andere Dame bezieht als die, der der Sprecher seit langem gedient hat.

Beispiele für die Rückbesinnung auf den Anfang der Liebe

- Reinmar: *Daz beste, daz ie man gesprach* (Schweikle, Nr. XII / MF 160,6): *Got weiz wol, sît ich si erste gesach, | so het ich ie den muot, | daz ich für si nie dehein wîp erkôs* (Str. I, V. 4 ff.); siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

- Reinmar: *Ich hân varender fröiden vil* (Schweikle, Nr. XXIV / MF 174,3): *Sît daz si mîn ouge ane sach, | diu mich vil unstæten man betwungen hât, | Der mac ich vergezzen niemer mê. | daz tuot mir nû vil lîhte wê* (Str. IV, V. 2–6).

- Reinmar: *Ich tuon mit disen dingen niht* (MFMT XXI.XLV / MF 193,22): *Owê, daz ich des ie began!* (Str. IV, V. 5).

- Reinmar: *Mîn ougen wurden liebes else vol* (MFMT XXI.XLVI / MF 194,18): *Mîn ougen wurden liebes else vol, | dô ich die minneclichen êrst gesach, | daz ez mir hiute und iemer mê tuot wol. | ein minneclichez wunder dâ geschach: | Si gie mir else sanfte dîr mîn ougen, | daz sî sich in der enge niene stiez. | in minem herzen sî sich nider liez, | dâ trage ich noch die werden inne tougen* (Str. I). Narrative Ausgestaltung der Motive ‚Dame im Herzen‘ und ‚Augen als Einfallstor der Liebe‘: Der Moment (*dô*) des Sich-Verliebens wird erzählerisch verlängert (Weg, den die Geliebte bzw. ihr Bild durch die Augen bis zum Herzen nimmt) und in seiner Wirkung bis auf den Moment des Sprechens ausgedehnt, d. h. die Vergangenheit hat unmittelbaren Gegenwartsbezug (Herz als Speichermedium).

- Walther/Friedrich von Hausen: *Wol ir, sie ist ein sælic wîp* (Bein, Ton 124 / MFMT X. XVIIb,1): *Mich riuwet êrst nû, daz ich in und er mich ie gesach* (Str. III, V. 5), siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

- Walther: *Wol mich der stunde, daz ich sie erkande* (Bein, Ton78 / L 110,13): Rückblick auf die Stunde des Kennenlernens der Geliebten als Thema der ersten Strophe und des Refrains.³⁶⁸

- Neidhart: *Owê dirre nô!* (WL 35 / L 50): *sît si mich gevie | mit ir lösen ougen blicken, | sît lag ich gevangen in ir starken minnestriken. | sît des mâles kam ich üz ir minnebanden nie* (Str. Va, V.11–14).

- Oswald von Wolkenstein: *Vier hundert jar auff erd* (Kl 88): *Ich rûm den tag und breis den wunniklichen scherz, | do si mich hat erwelt so gar an allen smerz | ganz für ir ainigs herz, | und desgeleichen unvergessen ewikleich | ir nimmer mer gewweich | in meines herzen teich, | als ich ir das löblichen hoch versprach* (Str. II), hier wird nicht der Moment des Verliebens, sondern der des festen *triuwe*-Versprechens betont.

Beispiele für den Topos der Liebe von Kindheit an³⁶⁹

- Neidhart: *Der linden welnt ir tolden* (SL 22 / L 3): *Der het ir genomen | in schimphe ein tockenwiegel* (Str. IX, V. 1 f.); die Rückerinnerung an eine Untat Engelmars vor dem Spiegelraub bezieht sich auf ein kindliches Spielzeug, weswegen man vielleicht davon ausgehen kann, dass die Liebe des Sprechers zu Vriederun in die Kindheit zurückreicht.

368 Das Lied gilt als Nachbildung des Lieds *Lo jorn qu'ie us vie, dompna, primeiramen* des Trobadors Guilhem de Cabestanh, vgl. Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 553.

369 Tervooren (1991, S. 103) nennt als biblische Referenz dieses Topos Sap 8,2.

- Neidhart: *Nu ist der kleinen vogeline singen* (WL 9 / L 30): *diu mich ir genâden verzêch von Kindes beine* (Str. I, V. 5); Str. II, V. 3 – Str. IV, V. 7 berichtet retrospektiv vom Streit um einen Griffel, den er der jugendlichen Geliebten³⁷⁰ entwendet hat und ihr schließlich wieder zurückgeben muss. Die wiedererinnerten Motive aus der Kindheit/Jugend (Griffel, Schaukel) sind als erotische Metaphern lesbar; das erotische Begehren wird also über Rückprojektionen in die Vergangenheit verlängert, wie besonders an folgender Stelle deutlich wird: *hei, sold ich daz heu mit ir hin hinder tragen, | als wir hie bevor in unser gâmeliche tâten! | vaste wir ez mit den vûezen zuo dem zûne trâten | mangan âbent vruo und sunder spâten* (Str. V, V. 4–7).

- Neidhart: *Nu ist der liebe sumer hin gescheiden* (WL 14 / L 33): Minnedienst von Kindheit an: *Der ich her gedienet hân von kinde | und noch ouch in dem willen bin, | daz ich wil beliben an ir staete | vil mangan tac, | sô wol mich, daz ich si ie sô minnedlichen vant!* (Str. III, V. 1–5).

Monologische Sprechsituationen sind von (tendenziell) dialogischen zu unterscheiden. Dialoglieder und noch häufiger Wechsel bieten eine doppelte Perspektive auf die ‚Liebesgeschichte‘, wobei die männlichen und weiblichen Beiträge einander ergänzende oder auch sich widersprechende Einschätzungen und Aussagen liefern können.

Beispiele für dialogische Lieder

- Reinmar: *Si koment underwîlent her* (Schweikle, Nr. II / MF 151,1), Wechsel: Rückblick auf den langen Dienst des Ritters, aus weiblicher Perspektive verbunden mit Eingeständnis des eigenen Begehrens (Str. I, V. 3) und Bekundung der Erhörungsabsicht, aus männlicher Perspektive verbunden mit Hoffnung auf Erhörung (Str. III, V. 5 f.).

- Reinmar: *Sô ez iender nâhet gegen dem tage* (Schweikle, Nr. V / MF 154,32); in A/C/E Wechsel, in B Monologlied: Die auf die mehrstrophige Klage des Mannes über ausbleibendes Minneglück (*ich gesach ein wîp nâch mir getrûren nie*, Str. II, V. 4) und fehlende Erhörung durch die Geliebte folgende Frauenstrophe³⁷¹ öffnet, aus Publikumperspektive, „den Blick für eine verheißungsvolle Gegenseite“³⁷².

- Reinmar: *Mir ist ein nôt vor allem minem leide* (Schweikle, Nr. XVIII / MF 169,9): in B/C vierstrophiges Monologlied, die Hs. E überliefert eine durch eine Zusatzstrophe (Frauenstrophe) zum Wechsel ausgebauten Fassung. Die vom Mann in Str. IV als ablehnend und überaus tugendhaft geschilderte Frau erweist sich in Str. V als ihm durchaus gewogen, wohingegen er sich verschlossen und stets schlecht gelaunt gezeigt habe.

370 Das jugendliche Alter wird besonders durch die ambivalente Schilderung ihres Verhaltens deutlich: Einerseits vergnügt sie sich auf noch kindliche Art (*dô si reit mit kinden uf dem seile*, Str. II, V. 7), andererseits etabliert sie verbal in der höflich-distanzierten Anrede *liupper herre* (Str. III, V. 4) eine Erwachsenenenebene.

371 Die Frauenstrophe ist in A/C pointiert als Schlussstrophe gesetzt, in E als zweite Strophe.

372 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 321.

- Reinmar: *Ich wil allez gâhen* (Schweikle, Nr. XIX / MF 170,1): Das Lied wird von Schweikle als Monologlied eingestuft, die Str. V³⁷³ ist jedoch auch als Frauenstrophe lesbar und wäre dann eine deutliche Abfuhr an den Sprecher der übrigen Strophen. Während die auf die Vergangenheit bezogenen Aussagen in einem rein monologisch verstandenen Lied allein die Funktion hätten, den Wert der umworbenen Dame (ihre gute Erziehung, ihren Anstand) und die Affektbeherrschung des Sprechers herauszustellen, würde im Rahmen eines Wechsels durch die zwei Perspektiven auf das Werbeverhalten des Sprechers eine Geschichte entworfen, über deren für den Sprecher ungünstigen Ausgang nur das Publikum, nicht aber der Sprecher selbst informiert wäre.

- Reinmar: *Lâze ich minen dienst sô* (Schweikle, Nr. XXI / MF 171,32), erweiterter Wechsel: Der Sprecher zieht ein Resümee seiner bisherigen erfolglosen Werbeanstrengungen und erkennt, dass er etwas verändern muss (Str. I, V. 1 ff.). Der Einwurf der Dame (*Ich wart noch nie von im gejaget, | er mohte sis ze mâze fröun*, Str. III, V. 3 f.) unterstreicht noch die Erfolglosigkeit der bisherigen Anstrengungen des Mannes und enttarnt ihn als tendenziellen Großsprecher, der ihr bisher weniger zugesetzt habe, als es seine Klagen über die Gewalt (Str. I, V. 4, Str. IV, V. 5, Str. V, V. 2), die die Dame ihm zugefügt habe, nahelegen würden.

- Reinmar: *Er hât ze lange mich gemiten* (MFMT XXI.LIII / MF 198,4), Wechsel: siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

- Walther: *Got gebe ir iemer guoten tac* (Bein, Ton 92 / L 119,17), Wechsel: siehe die ausführliche Besprechung des Lieds unten.

- Reinmar: *War kan iuwer schoener lîp?* (MFMT XXII.L / MF 195,37), Monolog mit dialogischer Eröffnung: Mit der Nachfrage, wo ihre Schönheit geblieben sei, wer sie ihr genommen habe, eröffnet ein anonym bleibender Sprecher (oder eine Sprecherin) die ‚Bühne‘ für den Monolog der *vrouwe*.³⁷⁴ Das Lied arbeitet nur an zwei Stellen mit konkreten Rückblicken: Str. I, V. 3 f.: Erinnerung an ihre vergangene Schönheit (s. o. unter Gegenwartsklage/Vergangenheitslob); in Str. III erinnert sich die *vrouwe*, eingeflochten in die Klage über die Missgunst anderer Frauen, deretwegen sie den geliebten Ritter meiden muss, und die ungewisse Hoffnung auf ein Wiedersehen und bevorstehende Liebesfreuden, an ein Versprechen, das ihr der Ritter gegeben hat: *doch vrôuwet mich sîn sicherheit, | daz er lobte, er wolte schiere komen* (Str. III, V. 3 f.).

Eine speziell in Neidhart-Liedern anzutreffende Tendenz ist das Ausufern des Erzählens,³⁷⁵ das nicht nur die eigene Geschichte, sondern auch die anderer einbe-

373 Die Strophe steht in B/C als Schlussstrophe, in E als dritte Strophe; die zweistrophige A-Fassung überliefert die Strophe nicht.

374 „The anonymous speaker functions as a kind of master or mistress of ceremonies (even the sex of the speaker remains uncertain). He (here understood as gender-less) introduces the feature artist, cues the audience in on the situation and sets the tone for the performance. [...] The stage is now set for the star attraction“ (Jackson 1981, S. 281).

375 Zu Erzählelementen in Liedern Neidharts siehe z. B. J.-D. Müller 1996, S. 63–66 und, speziell für die Neidhart-Lieder in Hs. c, J.-D. Müller 2001a.

greift. In den Winterliedern Neidharts bildet das Kontinuum der Liebesgeschichte häufig den Rahmen für eingeschobene Berichte über besondere Ereignisse, meist die Übergriffe der dörperlichen Konkurrenz auf die Geliebte des Sprechers, die beständige Störung und Gefährdung seines Werbens usw.³⁷⁶

3.2. Lesbarkeit nach dem Muster der Biographie/Chronologie?

Reinmars Lied *Wie ist ime ze muote wundert mich* (Schweikle, Nr. IV / MF 153,14) ermöglicht, wenn man die Strophenfolge der fünfstrophigen B-Fassung³⁷⁷ zugrunde legt, eine ‚biographisch-chronologische‘ Lesbarkeit. Die folgende Zusammenfassung des Lieds ist ein Versuch, die Inhalte der Strophen nach biographischem Muster wiederzugeben. Nach einleitenden Überlegungen zum Glück, das er bislang nur an anderen beobachten konnte und dessen er selbst teilhaftig zu werden hofft (Str. I), erinnert er sich seiner eigenen Schüchternheit, die ihn daran gehindert habe, mit der Geliebten zu sprechen, als er die Gelegenheit hatte, sie täglich zu sehen (Str. II). Als die Zeit zum Sprechen dann gekommen sei, habe er wie andere Männer geworben und sich unsterblich in eine Dame verliebt, von der ihm nur Leid widerfahren sei. *Nû* habe er ein *leben*, also eine Lebensart oder eine Lebensweise, angenommen, die ihm mit Gottes Hilfe besser zustatten kommen möge (Str. III). Mit diesem neuen *leben* ist er zufrieden, will daran festhalten (Str. IV), gleichwohl ist die Hoffnung auf einen erfolgreichen Minnedienst nicht gänzlich erloschen, und er entschließt sich, den lang gehegten Wunsch, offensiv um sie zu werben, in die Tat umzusetzen, wie auch immer sie daraufhin reagieren mag.

Diese Zusammenfassung stellt die Gedankengänge der einzelnen Strophen in einen minnebiographischen Zusammenhang, der den Sprecher einmal als wohl noch jungen Mann, dann in einem minnefähigen Alter als erfolglosen Liebenden zeigt. Während die Dame, die als erste Gegenstand seiner nie ausgesprochenen Liebe war, gänzlich der Vergangenheit angehört, ist die als zweite erwähnte Dame, von der er nur Leid erfahren haben will, weiterhin für ihn von Interesse. Nach einer Phase des Rückzugs – Str. III, V. 8 würde auf eine religiöse Umkehr schließen lassen, die Darstellung in der vierten Strophe entspricht jedoch eher dem von Schweikle vermuteten „Erlebnis des Minnedienstes ‚an sich‘ als Quelle des hohen Mutes (trotz der spottenden Gesellschaft)³⁷⁸ – entschließt er sich in der fünften

376 Siehe hierzu Kap. III.3.3.1.

377 Schweikle ediert nach Hs. B.

378 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 316.

Strophe zu einem offensiveren Werbeverhalten, indem er die Geliebte fragen, also wohl ein direktes Zeichen ihrer Gunst oder Ablehnung erhalten will.³⁷⁹

Die Unterstellung, dass der Gedankengang des Lieds chronologisch und erzähllogisch angelegt ist, überdeckt zahlreiche Inkohärenzen. Insbesondere wäre zu fragen, ob das *leben*, das in der vierten Strophe geschildert wird, tatsächlich mit dem identisch sein muss, welches er zuvor in der dritten Strophe anspricht. Dort liegt u. a. durch die an Gott gerichtete Bitte um Unterstützung (*nû hân ich mir ein leben genomen, | daz sol, ob got von himel wil, mir ze bezzern staten komen*, Str. III, V. 7 f.) die Bedeutung ‚Stand‘ (*ordo*) recht nahe, und man könnte eine im Minnesang nicht untypische *conversio*, eine Wendung zum Geistlichen, unterstellen; *leben* bildet zwar – wie zuvor die Dichotomie *swîgen* vs. *sprechen* – eine Art Scharnier zwischen den Strophen, es ist aber fraglich, ob beide Male dasselbe damit gemeint ist. Die Darstellung in der vierten Strophe bleibt derart im Vagen, dass Schweikles Interpretation (s. o.) zwar durchaus plausibel erscheint, man aber genauso gut sagen könnte, dass im Lied überhaupt keine auch nur einigermaßen konkrete Vorstellung dieses Lebens vermittelt wird. Insofern muss auch die von mir vorgeschlagene Interpretation, dass es sich bei dem *leben* (Str. IV, V. 3) um eine Lebensphase handelt, die den Sprecher reif für einen neuen Werbeversuch bei der Geliebten gemacht hat, als spekulativ gewertet werden.

Als Zwischenergebnis ist also festzuhalten, dass es durchaus möglich ist, eine ‚Geschichte‘ in das Lied hineinzulesen, dass der im Lied entwickelte Gedankengang jedoch viel zu skizzenhaft, allgemein gehalten und widersprüchlich ist, um behaupten zu können, dass das Lied als Ganzes eine ‚Geschichte‘ erzählt. Zwar finden sich in dem Lied narrative Elemente, ‚Erzählansätze‘³⁸⁰, denen aber in Hinsicht auf den Gesamtzusammenhang des Lieds offensichtlich eine andere Funktion als die des Erzählens zugewiesen werden muss. Den, zudem je nach Fassung variierenden, Gesamtzusammenhang könnte man in Anlehnung an Hausmanns Ausführungen zu Lied XIV als „einen diskursiv angelegten Vorgang, der sich über mehrere Stufen entfaltet und insofern auch das Verhältnis der Strophen zueinander definiert“³⁸¹, beschreiben. Innerhalb dieses ‚Vorgangs‘ setzen die narrativen Einschübe besondere Akzente.

379 Schweikle interpretiert diesen von mir als eine Art Wende gedeuteten Entschluss des Sprechers anders, nämlich als genauere Beschreibung der bereits zuvor thematisierten neuen Lebensform als Quelle „der sittlichen Läuterung durch die Bescheidung in das Geschick eines Hoffnungslosen“ (ebd).

380 Siehe Eikermann 1996, S. 21.

381 Hausmann 1999, S. 201.

Eines der sprachlichen Mittel, das auf die Erzeugung erzählerischer Kohärenz zu zielen scheint, ist das in der dritten Strophe mehrmals eingesetzte *dô* (Str. III, V. 1 ff. u. 5): „Das wiederholte *dô* staffelt die neuen Ereignisse hintereinander“³⁸². Unterstellt man einen direkten Rückbezug der dritten auf die zweite Strophe, so ist mit von Ertzdorff davon auszugehen, dass der Zeitpunkt, *Dô sprechens zît was* (Str. II, V. 1), „nach den in Strophe II mitgeteilten Ereignissen“³⁸³ liegt. Man könnte hinzufügen, dass sich diese Ereignisse (vielleicht) immer weiter auf die Gegenwart (*nû*, Str. III, V. 7) zubewegen, dass der Sprecher also seine Erinnerungen an seine *minne*-Erfahrungen vor seinem geistigen Auge Revue passieren lässt. Die Erzählformel *dô* kann als erzähltechnisch durchaus wirkmächtig beschrieben werden: Sie erzeugt ein Narrativ, das sich durch die Beschäftigung mit subjektiven Minnerfahrungen von den abstrakt und allgemein gehaltenen Eingangsüberlegungen zu den Themen Glück und Schüchternheit absetzt. Dieses Narrativ bleibt jedoch durch die Vagheit und Skizzenhaftigkeit der Darstellung zu inkonsistent, um von einer ‚Geschichte‘ sprechen zu können. Der Schwenk ins (scheinbar) Narrative ist insofern wohl eher als Abgrenzung zweier kontrastierender Sprecherhaltungen zu werten: der auf Allgemeingültigkeit zielenden, durch rhetorische Fragen und sentenzhafte Elemente charakterisierten Lehrerrolle und der Schilderung der eigenen Erfahrungen und Gefühle in der Rolle des Liebenden.³⁸⁴

Die Strophenbestand und -folge betreffende sehr komplexe Überlieferungssituation des Lieds, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll,³⁸⁵ zeigt, dass die Einzelstrophen vom Autor (oder ggf. im weiteren Tradierungsprozess) unterschiedlich kombiniert werden konnten. Die ältere Forschung – von Kraus und in dessen Folge von Ertzdorff – geht von der C-Fassung aus, aus der sie jedoch die Strophe *Ich lebte ie nâch der liute sage* (C¹ 14), die nur in C zusätzlich im Rahmen eines Wechsels im Walther-Corpus (C² 355) überliefert ist,³⁸⁶ ausklammert. Von Ertzdorff unternimmt dabei den Versuch, dem Lied eine kohärente Erzählhandlung zu unterlegen. So unterstellt sie, dass *Ez dunket mich ein guot gewin. | ir gruoz mich minneclîch enpfie* (Str. VII, V. 3 f.) eine Reaktion auf das in der dritten Strophe geschilderte Werbeverhalten darstelle:

382 Von Ertzdorff 1969, S. 144.

383 Ebd.

384 Siehe zu Rollen- und Registerwechseln die allgemeineren Ausführungen in Kap. I.2.3. und I.2.4. dieser Arbeit.

385 Siehe hierzu Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 312 ff.

386 Siehe die tabellarische Übersicht ebd., S. 317.

„Sie scheint die Werbung nicht zurückgewiesen zu haben [...]. Der zweite Stollenvers aber teilt, in der Rückschau auf das dieser Werbung Folgende mit, daß sie ihm – trotz der offenbar entgegengenommenen Werbung, nur Kummer bereitet habe.“³⁸⁷

Von Ertzdorff füllt in ihrer Interpretation die in der skizzenhaften Schilderung des Lieds gelassenen Leerstellen, indem sie spekulative Bezüge zwischen den Strophen herstellt und hierfür auf Stellen mit narrativer Charakteristik Bezug nimmt. Wie schon oben dargelegt, bedeuten narrativ gehaltene Passagen aber nicht automatisch, dass eine ‚Geschichte‘ erzählt wird. Zwar ist, um ein Beispiel zu nennen, die freundliche Aufnahme durch die Geliebte ein in die Gedankenschilderungen, Reflexionen und Betrachtungen des Sprechers eingebautes Handlungssegment; diesem kommt aber vor allem die Funktion der Konkretisierung zu: Die siebte Strophe (*Mich gerou noch nie, daz ich den sin*) ist als Ganzes subjektiv gehalten, es sind keine allgemeinen Gedanken eingeflochten, das Ich spricht als Liebender. Der narrative Einschub (Str. VII, V. 3) setzt sich von der Gefühlsschilderung dadurch ab, dass eine bestimmte Situation geschildert wird, die als für das weitere Verhalten und die Haltung des Sprechers entscheidend dargestellt wird: *ir gruoz mich minneclich enpfie. | Vil gerne ich ir des iemer lône* (Str. VII, V. 4 f.). Eine als einmalig dargestellte Handlung der Geliebten wird für den Sprecher zum Anlass für immerwährenden, dauerhaften Dienst und Dank. Damit wird die Bedeutsamkeit des singulären Ereignisses hervorgehoben und das hierarchische Gefälle zwischen der geliebten *vrouwe* und dem männlichem Ich zum Ausdruck gebracht: Die Geliebte muss nur ein einziges Zeichen aussenden, um das männliche Ich zu dauerhaftem Dienst zu verpflichten. Diese Verpflichtung ist aber eben eine Selbstverpflichtung, mit der der Sprecher die Dame belohnt. Das ‚klassische‘ Dienst-Lohn-Verhältnis wird hier also auf nahezu programmatische Weise unterwandert, da das männliche Ich nicht den Lohn erwartet oder empfängt, sondern seinen Dienst als Lohn für die Dame darstellt.

Die fünfstrophige B/C-Fassung von **Reinmars** Lied *Daz beste, daz ie man gesprach* (Schweikle, Nr. XII / MF 160,6) ist als skizzenhafte Erzählung einer bislang unerfüllt gebliebenen Liebe lesbar, wobei die Dauer der ungewissen Liebesqualen mit herausgegriffenen Einzelmomenten kontrastiert wird: dem Moment der Wahl der Geliebten und des direkt am Anfang gefassten Entschlusses, ihr die Treue zu halten (Str. I, V. 4 ff.), dem Moment, in dem sie auf sein Werben erstmals mit einer Nachfrage reagiert (Str. II, V. 1 ff.), und dem Moment, in dem er durch zu deutliche Worte die Geliebte dazu gebracht hat, sich von ihm fernzuhalten (Str. III, V. 14 f.), worauf er sich aber niemals einlassen will (Str. III, V. 16). Auch

387 Von Ertzdorff 1969, S. 145.

die fünfstrophige A- und die vierstrophige E-Fassung, die sich in Strophenfolge und im Strophenbestand (E) von der B/C-Fassung unterscheiden, sind als skizzenhafte Wiedergabe einer Liebesgeschichte lesbar, wobei in A allerdings nicht mit den Anfängen begonnen wird, sondern mit der Darstellung der aktuellen Lage (*Swie dicke ich in den sorgen doch* ist Anfangsstrophe von A). Insgesamt betrachtet, bereitet es bei diesem Lied – auch wenn man die Strophenfolge- und -bestandsvarianz einbezieht – weniger Schwierigkeiten, von einer auch erzähllogisch motivierten Anlage des Gedankengangs auszugehen. Als zentrale Funktion der erzählenden Einschübe darf, da das gesamte Lied von einer subjektivierenden Sprecherhaltung bestimmt ist, ähnlich wie oben in Bezug auf Lied IV, Str. VII dargelegt, die Konkretisierung gelten. Eine solche wird, mit etwas anderen Mitteln, auch in der Schlusstrophe erreicht, in der der Sprecher die Mächte Liebe, Gnade und Trost anruft und diese Personifikationen bestimmte Handlungen ausführen lässt: Die Liebe hat ihn überfallen, die Gnade war nicht zur Stelle, um zu schlichten (Str. V, V. 1 ff.), eine von beiden³⁸⁸ hält sich jetzt hinter der Tür versteckt, will nicht zum Vorschein kommen (Str. V, V. 8 f.). In diesem Passus lässt der Sprecher die Handlungsdarstellung von einer narrativen Wiedergabe in die Simulation eines szenischen Spiels übergehen. Indem der Sprecher allegorisches Personal einbezieht, wird bei aller scheinbaren Greifbarkeit zugleich eine Distanz zu der zum Ausdruck gebrachten Gefühlslage geschaffen.

Betrachtet man die narrative Anlage des Lieds, so fällt auf, dass neben der Wiedergabe von Ereignissen, die stattgefunden haben, auch die Ausmalung von Ereignissen, die hätten stattgefunden haben können, zu finden ist: Der Sprecher klagt über die durch die Fixierung auf die Geliebte verlorenen Erfolgchancen bei anderen Frauen: *Kunde ich mich daran haben gewendet, | dâ man ez dicke erbôt | mînem lîbe rehte als ich wolte, | ich hete eteswaz volendet* (Str. I, V. 7–10); er stellt sich eine Bedingung vor, unter der ihm sein aktuelles Leiden berechtigt erscheinen würde: *Het ich der guoten ie gelogen, | sô grôz als umbe ein hâr, | sô lite ich von schulden ungemach* (Str. III, V. 1 ff.). Im Rückblick auf die frühere Lage des Sprechers als die eines von mehreren Frauen begehrten jungen Mannes (Str. I, V. 7–10), kann man eine sehr skizzenhaft bleibende Erzählhandlung sehen. Im Folgenden nimmt der Sprecher diese Erinnerung zum Anlass, sich selbst zu tadeln (*ich rüeme âne nôt | mich der wibe mère danne ich solte*, Str. I, V. 11 f.) und auf das von Schweikle als Reinmarsches Grundthema ausgewiesene³⁸⁹ Problem seiner

388 Der genaue Bezug ist nicht zu klären, vgl. Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 341.

389 Vgl. ebd., S. 340.

zu offenerherzigen und dadurch verderblichen Rede zu sprechen zu kommen. Der erzählerische Einschub bildet sozusagen ein Fallbeispiel für diese Grundtendenz des Sprechers, sich zu offen und unbedacht zu äußern und dadurch Anstoß zu erregen. Die zweite Textstelle (Str. III, V. 1 ff.) ist eine im Irrealis ausgesprochene Verkehrung seines tatsächlichen Verhaltens: Er hat eben nicht gelogen, sondern war der Geliebten gegenüber immer wahrhaftig. Auch dieser Einschub dient letztlich dazu, das Thema wieder auf die zu offenerherzige Rede zu bringen, die ihn bei der Geliebten in Misskredit gebracht habe (Str. III, V. 4 ff.). Über diese Rede wird ebenfalls in narrativer Form berichtet: *dô seit ich ir ze gar | allez, daz mir ie von ir geschach* (Str. III, V. 5 f.). Die Konkretisierungsfunktion ist in diesen Fällen also nicht nur auf die Wiedergabe der Gefühlslage des Sprechers bezogen, sondern auch auf die abstrakteren Gedanken zum angemessenen Sprechen. Dabei wird gerade durch die erzählenden Einschübe in der dritten Strophe der Widerspruch zwischen der Wahrnehmung der *vrouwe* und der des Sprechers auf die Spitze getrieben, würde er doch gerade in der Lüge einen Fehltritt erkennen können, nicht aber – wie die *vrouwe* – in der ehrlichen Aussprache seiner Gefühle.

Neidharts Winterlied *Nu ist der leide winder hie* (WL 5)³⁹⁰, ein Dörper- und Minnelied, entwirft eine skizzenhafte Liebesgeschichte, die in der Strophenfolge der c-Fassung sogar eine gewisse erzählerische Kohärenz gewinnt: Die Geliebte wird mit wenigen Worten ironisch als makellose Minneherrin und zugleich auf sexuellem Feld unersättliches Bauernmädchen charakterisiert: *sie ist unwandel-pér: | weitt garten tuot si ruben lere* (c 119, Str. II, V. 9 f.). Bei einer Begegnung ist der Sprecher ihr sehr nahegekommen, musste aber am Ende Schläge von ihr einstecken (vgl. c 119, Str. III). Jedoch hat sich das Mädchen vor einem zudringlichen Rivalen, dem Dörper Adelbrecht (c) bzw. Engelbrecht (R) (*wann er kewt sie téglich fúr schónes brot*, c 119, Str. V, V. 8), an einen anderen Ort geflüchtet, weswegen der Sprecher sich, wohl weil er sie dort mehrmals aufsuchte, die neuen Schuhe durchgelaufen hat (vgl. c 119, Str. V). Die Formulierung: *das must mich sere erparmen, | soll ir fuß bey fremdem fewer erwarmen* (c 119, Str. V, V. 9 f.),³⁹¹ könnte aber auch darauf hindeuten, dass sie einen anderen geheiratet hat, denn

390 SNE I: R 34 / C (Goeli) Str. 18 / c 119; handschriftliche Überlieferung: R (sechsstr.), C (einstr.), c (sechsstr.); die Zitation erfolgt im Folgenden vorrangig nach der c-Fassung.

391 Bei der Wendung *bey fremden fewer* handelt es sich wohl um eine Anspielung auf den dritten Vers aus Walthers ‚Lebensbitte an Friedrich‘ (Bein, Ton 11, Fassung nach A, Str. III / L 28,1): *gerne wolte ich, möhte ez sîn, bi eigem viure erwarmen*. Damit wird indirekt die Rolle des fahrenden Sängers aufgerufen, zu der auch das Motiv der durchgelaufenen Schuhe passen würde.

in der sechsten Strophe klingt es so, als habe der Sprecher keine Chancen mehr bei dem Mädchen:

Hett ich unterweilen die wall, | so kúr ich mir die schonsten zu einer frawen, | der ich mich doch nymer will verzeihen. (c 119, Str. VI, V. 1 ff.)

Ähnlich wie in Reinmars Lied *Ich solt beliben sîn* (MFMT XXI.LVI / MF 201,12), auf das ich später noch ausführlicher eingehen werde, fällt auf, dass die Narration nicht als Konkretisierung eines allgemeingültigeren, übergeordneten Themas fungiert. Die narrativen Versatzstücke sind zwar bei Neidhart, obgleich auch hier der Erzählstil als skizzenhaft zu bezeichnen ist, wesentlich konkreter gestaltet als bei Reinmar (der Name des Rivalen, die durchgelaufenen Schuhe etc.). Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass auch hier die Erzählung u. a. die Funktion der Gefühlsdarstellung hat. Allerdings haben wir es mit einem deutlich unzuverlässigeren ‚Erzähler‘ zu tun als in Reinmars Lied, denn die widersprüchliche Charakterisierung der Geliebten ist kaum als objektive Beschreibung ihres Charakters zu verstehen. Sie erscheint vielmehr als Projektionsfläche des männlichen Sprechers, der in das Bauernmädchen die abweisende Minnedame, die leicht zu erobernde Schöne, metaphorisch die Nymphomanin, das hilflose Opfer männlicher Nachstellungen usw. hineinprojiziert. Diese Projektionsleistung wird durch die zahlreichen Widersprüche so auffällig, dass sie an der Glaubwürdigkeit des Sprechers zweifeln lässt, was der tendenziell selbstironischen Sprecherhaltung in Neidharts Liedern entspricht. Auf der Ebene der Gefühlsdarstellung durch Erzählelemente wäre also zwischen der Darstellung ‚tatsächlicher‘ Gefühle und dem Versuch, die gekränkte Eitelkeit durch Kaschierung zu überwinden, zu unterscheiden – allerdings bietet das Lied selbst keine klaren Anhaltspunkte für eine solche Unterscheidung. Die ‚Geschichte‘ wird somit zu einem ‚Erzählkern‘ mit verschiedenen Deutungsperspektiven, über die der Sprecher/‚Erzähler‘ einerseits Deutungshoheit beansprucht und andererseits durch die zahlreichen Brüche, mit denen er an Glaubwürdigkeit einbüßt und Ironiesignale aussendet, die Deutungskompetenz an das Publikum weitergibt. Dies lässt sich in Einklang bringen mit den allgemeineren Thesen von Ortmann/Ragotzky/Rischer und Müller, dass die Verschränkung des dörperlichen und des höfischen Wertesystems und die ständig wechselnden Standpunkte des Sprechers dem Publikum unmittelbare Identifikationsmöglichkeiten entziehen³⁹² und „den Hörer zwingen, seine Position zu diesem Ich situationsspezifisch neu zu bestimmen“³⁹³.

392 Vgl. Ortmann/Ragotzky/Rischer 1976, S. 15.

393 J.-D. Müller 1986, S. 422.

3.3. Gegenwart des Vergangenen

3.3.1. Eine nicht enden wollende Geschichte: Neidharts Dörper

In einer ganzen Reihe von Liedern Neidharts bildet die Minnehandlung eine Art Rahmen für die Dörpergeschichten,³⁹⁴ wie im Folgenden exemplarisch an der R-Fassung des Lieds *Wie überwinde ich beide* (WL 13)³⁹⁵ aufgezeigt werden soll. In diesem zwischen Minneklage und Dörperlied changierenden Lied blickt der Sprecher auf seinen langen, unentlohten Dienst zurück:

*wol mach ir versmahen | min dienst, den ich /han/ | geleistet lange her und des ie min triwe
pflach.* (R 3, Str. II, V. 4 ff.)

Im Folgenden bekundet er Besorgnis wegen dreier missgünstiger Dörper, die als Rivalen auftreten, wobei er u. a. auch in der Vergangenheit liegende Anschläge des Trios anspricht (Str. III). Dabei wird das vergangene Treiben nicht als abgeschlossen betrachtet, sondern als eine weiter andauernde Plage (Str. IV). Vergangenheit (Sommer) und Gegenwart (Winter) sind durch den Jahreszeitentopos voneinander abgegrenzt:

*daz mich ie gemüte, | die sprænzeler und ir gewalt, | daz was mit den blümen hin, nu wil
Engelwan | mir dine hulde verren. daz im muzze misselingen* (R 3, Str. IV, V. 4–7)

394 In folgenden Liedern wird die Dörperhandlung durch eine Minnehandlung umrahmt: *Nu ist der liebe sumer hin gescheiden* (WL 14 / L 33), *Dise trüeben tage* (WL 17 / L 34), *Sanges sint diu vogelin gesweiget* (WL 18 / L 35), *Wi überwinde ich beide* (WL 13 / L 37), *Owê, lieber sumer, dine liechten tage lange* (WL 16 / L 38), *Diu sunne und ouch die bluomen hânt ir hæhe hin geneiget* (WL 11 / L 40), *Owê, sumerwünne* (WL 33 / L 44), *Bluomen und daz grüene gras* (WL 19 / L 46), *Owê, sumerzît* (WL 25 / L 47), *Sumer, diner liechten ougenweide* (WL 26 / L 48), *Winder, dîniu meil* (WL 32 / L 49), Neidhart: *Owê dirre nô!* (WL 35 / L 50).

395 SNE I: R 3 / A Str. 6–8 / S* / c 81; A (dreistr.) überliefert die ersten drei Strophen der siebenstrophigen R/c-Fassung und mündet nach einem kurzen narrativen Einschub, in dem vom Treiben Engelwans und Uzes berichtet wird, in die an die Dame gerichtete Bitte um Lohn für seinen langen Dienst. Es handelt sich dabei um ein fast traditionelles Werbelied. Die A-Fassung soll daher im Folgenden nicht berücksichtigt werden. Die Strophenfolge der c-Fassung ist weitgehend mit der der R-Fassung identisch, allerdings ist die Strophe *Seht an Engelwanen* (R 3, Str. V), in der die Geckenhaftigkeit Engelwans beschrieben wird, in c als Schlussstrophe gesetzt. Hierdurch erscheint die in R sehr deutliche Rahmung der Dörpergeschichten durch Minnewerbung und -reflexion etwas aufgelockert. Da keine signifikante Textvarianz vorliegt, wird im Folgenden ausschließlich nach der R-Fassung zitiert.

Die geschilderten Vorfälle aus der Dörperwelt unterstützen die Minneklage, indem sie als äußere Begründung für das erfolglose Werben des Sprechers dienen. Damit wird das Werben um die Dame zum Teil einer Handlung, die um einen nicht zu lösenden Konflikt kreist.

Analog zur Dauer und Unerfülltheit des Minnedienstes sind auch die Übergriffe der Dörper als eine sich von der Vergangenheit bis in die Gegenwart erstreckende, unaufhörliche Plage zu betrachten. Dabei arbeiten die Lieder jedoch mit unterschiedlichen Vergangenheitsstufen: einer dicht an die Erzählzeit angrenzenden Vergangenheit, die möglicherweise noch im gleichen Winter anzusiedeln ist; die dem aktuellen Winter vorangegangene Sommersaison (*hiwer/hiuwer*, L 33 [WL 14], Str. IV, V. 4, Str. V, V. 8; L 34 [WL 17], Str. IV, V. 2, L 46 [WL 19], Str. IV, V. 11; *ditze jâr*, L 49 [WL 32], Str. IV, V. 9); eine weiter zurückliegende Vergangenheit, die als Vergleichsmaßstab dient (z. B. konkretisiert als die Zeit des Spiegelraubs Engelmars in L 35 [WL 18], Str. III, V. 10, L 44 [WL 33], Str. V, V. 11 f., L 47 [WL 25], Str. VII, V. 12 f., L 48 [WL 26], Str. III, V. 7 f., L 49 [WL 32], Str. VI, V. 5–12). Daneben existiert auch die Vorstellung eines lang ausgedehnten Zeitraums, in dem der Sprecher bereits Schmähungen und Kränkungen erdulden musste (z. B. L 47 [WL 35], Str. VII, V. 6: *solher vlüste hân ich her gespilt wol drîzec jâr*).

Am Lied **Owê, lieber sumer, dîne liechten tage lange** (WL 16)³⁹⁶ lässt sich dieses gestufte Modell folgendermaßen zeigen: Die Verse *Ine gewan vor mangen ziten ungenade mere* [Mir geschah bei meiner zeit nye ungeluckes mere, c] | *dann ich han von einem getelinge* (R 26, Str. III, V. 1 f., vgl. c 108, Str. IV, V. 1 f.) deuten einen von Kränkungen geprägten Zeitraum an und verweisen zugleich auf nicht näher spezifizierte unerfreuliche Ereignisse in der Vergangenheit, die das aktuelle Ereignis an Unerhörtheit jedoch übertrifft. Damit wird einerseits die aktuelle Situation als besonders unerfreulich hervorgehoben, andererseits wird der Zustand einer dauerhaften Kränkung zum Ausdruck gebracht. Der folgende Bericht über das Treiben des als *getelinc* eingeführten Dörpers, der die Geliebte des Sprechers mit einem Imitat des geraubten Spiegels beeindrucken und verführen will (Str. III und IV), wechselt vom Präsens ins Präteritum; der Vorfall dürfte somit wohl der jüngsten Vergangenheit angehören. Über das Spiegelmotiv wird implizit deutlich gemacht, dass zu den als weniger schlimm eingestuften vergangenen Ereignissen auch die Untaten Engelmars, des Prototyps dörperlicher Bosheit, zu zählen sind. In der anschließend geführten Klage darüber, dass Gyselprecht und Amelrich an

396 SNE I: R 26 / A Str. 14–17 / Ma Str. 15 / S* / c 108; handschriftliche Überlieferung: R (fünfstr.), A (vierstr.), c (fünfstr.), Ma (einstr., Fragment), S* (zweistr., Fragment); die Zitation erfolgt nach der R-Fassung mit Lesarten aus c.

der Hand Frideruns getanzt hätten, wird eine Zeitangabe gemacht: *disen sumer* (R 26, Str. V, V. 7), der Sprecher bezieht sich an dieser Stelle also auf Ereignisse aus der letzten Sommersaison.³⁹⁷

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen, sei kurz auf einige Variationen dieses Schemas verwiesen: In *Sanges sint diu vogelîn gesweiget* (WL 18)³⁹⁸ erscheinen zumindest einige der Dörper am Ende als in Aggressionspotential und Potenz geschwächt, sie sind nur noch ein Zerrbild ihrer einstmaligen ‚Größe‘ (R 29, Str. VI, V. 1–6). Dennoch erleidet der Sprecher durch andere Dörper weiterhin Übergriffe und Kränkungen (R 29, Str. III u. V).

Eine weitere Variante findet sich in dem in sämtlichen Fassungen als Strophen III und IV überlieferten Strophenblock des Lieds *Nu ist der liebe sumer hin gescheiden* (WL 14)³⁹⁹. Auf die Vorstellung einer konstanten, von Kindheit an bestehenden Liebe (Str. III) folgt eine Drohgebärde des Sprechers, zunächst gegen potentielle, dann gegen einen konkreten Rivalen:

*Der mir miner vrowen hulde erwende, | wizzet daz, wirt mir sin stat, | daz ich im einen
punkelîn erzeige, | als ich hiwer tet | einem gouche, der min ouch niht wol hin z'ir gewüch. |
Fridelip si we dir in die zende!* (R 7, Str. IV, V. 1–6)

Der in die Drohung eingebaute beweiskräftige Rückblick auf die Behandlung eines anderen Rivalen, dem er in diesem Jahr einen Schlag (*punkelîn*) versetzt habe, kontrastiert mit der dann eingestandenen Kapitulation vor der Übermacht der Dörper, die ihm den Zutritt zum Tanzplatz verwehrten (*ir sind leider neune, | die mir daz geu verpietent mangan liechten veiertach*, R 7, Str. IV, V. 13 f.). Das pluralische *mangan* in Verbindung mit dem Präsens demonstriert, dass es sich dabei nicht um einen einmaligen Vorfall handelt und dieser Zustand in der Gegenwart andauert.

3.3.2. Bedeutsame Momente und Dauer

Der Zeitstruktur der im Folgenden zu besprechenden Lieder ist gemeinsam, dass ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis als bedeutsames Moment im Fokus der Gedanken, Reflexionen und Phantasien der Sprecher und damit des Lieds steht:

397 In c steht diese Strophe vor dem Bericht über den *getelinc*, wodurch das Lied eine klarere zeitliche Struktur aufweist, indem alle geschilderten neuen dörperlichen Übergriffe dieser Sommersaison zugewiesen werden können.

398 SNE I: R 29 / c 84; handschriftliche Überlieferung: R (sechstr.), c (siebenstr.).

399 SNE I: R 7 / B Str. 1–11 / Ma Str. 7–9, 11–14 / c 117 / z 23; das Lied ist mit sehr variablem Strophenbestand – sieben bis neunzehn Strophen – überliefert. Ich konzentriere mich im Folgenden auf Strophenfolge und -bestand der siebenstrophigen R-Fassung.

In dem sowohl in Walther- (E, vier- bzw. fünfstr.)⁴⁰⁰ als auch in Hartmann-Corpora (A/C, dreistr.) überlieferten Lied *Dir hât enboten, frowe guot* (Bein, Ton 93 / MF 214,34), einem Boten-*vrouwe*-Dialog mit angeschlossener Minneklage, reflektiert der Ritter in einer monologisch gehaltenen Strophe über die abschlägige Antwort, die die *vrouwe* dem Boten gegeben hat, und vergleicht diese mit ihrer positiven Reaktion auf eine frühere *rede*, die er an sie gerichtet hat:

*Mîn êrste rede, die sie ie vernan, | diu enpfie si, daz mich dûhte guot, | biz si mich nâhen
zir gewan; | zehant bestuont si ein ander muot. | Swie gerne ich wolte, in mac von ir niht
komen: | diu grôze liebe hât sô vaste zuo genomen, | daz si mich nien lâzet vri, | ich muoz ir
eigen iemer sîn. | nû enruoch, êst ouch der wille mîn. (A/C-Fassung, Str. III)*

Der kurzen Zeitdauer des Gesprächs und der scheinbar endgültigen Ablehnung durch die Dame wird eine lange Zeitdauer des Liebens gegenübergestellt. Aus der Länge des Dienstes und aus der anfänglich genährten Hoffnung erklärt sich, dass der Sprecher von der Dame trotz ihrer abschlägigen Antwort nicht loskommt. Der Vers *biz sî mich nâhen zir gewan* bezieht sich wohl nicht auf eine direkte Annäherung des Ritters an die *vrouwe*, sondern auf die in den Dialogstrophen vorgeführte Werbung mittels eines Boten. Die damit geschaffene Zeitstruktur des Liedes ist insofern von Interesse, als eine deutliche Diskrepanz zwischen der textexternen und -internen Zeitwahrnehmung besteht, welche man in Analogie zu der narratologischen Differenzierung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit als Zeitraffung⁴⁰¹ sowie als Anachronie⁴⁰² beschreiben kann: Die Dialogstrophen stellen die Botenkommunikation als präsentisches Geschehen vor Augen, über das der Ritter direkt im Anschluss monologisch reflektiert. Damit wird der Zwischenschritt, dass der Bote dem Ritter die Antwort der Dame ausrichtet, ausgespart (Raffung). Die Rede des Ritters setzt dann nicht bei der dem Publikum bekannten

400 Außerdem ist in E im Walther-Corpus eine tonverwandte Strophe (Bein, Ton 93, Fassung nach E, Str. V / MF 120,16) überliefert, deren Bezug zum Lied unklar ist; siehe hierzu den Textkritischen Kommentar in Bein 2013, S. 637 f. In dieser Strophe wird die Zusicherung des lebenslangen Dienstes mit der Hervorhebung des bereits ertragenen Leids in werbender Absicht verknüpft. Die Strophe könnte im Vortrag z. B. als alternative Schlussstrophe zu Strophe IV der E-Fassung (MF 219,10) verwendet worden sein.

401 Siehe G. Müller 1947, S. 15; Lämmert 1970, S. 82–85.

402 Genette bezeichnet mit dem Terminus der narrativen Anachronie „die verschiedenen Formen von Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der der Erzählung“ (Genette 2010, S. 18) und unterscheidet dabei die Grundtypen der Analepse (Rückblende, Rückgriff) und der Prolepse (Antizipation), siehe ebd., S. 28, 31 u. 39.

Vergangenheitsebene ein, sondern bezieht sich zunächst auf eine nur ihm bekannte frühere Situation und den gesamten Zeitraum von da an (Analepse). Die ganz und gar präsentische Situation des Dialogs erhält also nicht nur durch die darauf zurückblickende Haltung des Ritters den Status des Vergangenen, sondern wird Teil eines Geflechts vergangener Ereignisse und Gefühle, die den Ritter zum Zeitpunkt des Sprechens bestimmen.

Eine vergleichbare Konstellation findet sich in **Walthers** Lied *Mir saget ein ellender pilgerin* (Bein, Ton 101 / KLD 49,XII,1), das hier in Strophenfolge und -bestand der fünfstrophigen *Eu^s*-Fassung besprochen werden soll.⁴⁰³ Ständig in Gedanken bei seiner Dame (Str. II), erinnert sich der Sprecher an eine nicht lange zurückliegende Begegnung, bei der er beim Abschied von ihr aufgefordert wurde, ihr seine Lieder zu schicken (Str. III, V. 1 ff.), und in dieser Abschiedssituation von ihrem wunderschönen Anblick wie betört war (Str. V, V. 1 ff.). In Str. III, V. 3 – Str. IV, V. 6 beschäftigt er sich mit der Frage nach einem geeigneten Boten, der die Lieder gut vortragen kann, und will am liebsten gleich tausend schicken. Die Parallele zu dem zuvor besprochenen erweiterten Dialoglied ist darin zu sehen, dass der Sprecher wegen positiver Signale der Dame Hoffnung auf ihre Zuneigung nährt und einen Boten entsendet. Hier liegt der Sprechzeitpunkt jedoch noch vor der Entsendung des Boten, so dass die hoffnungsvolle Erwartungshaltung des Sprechers nicht getrübt ist. Auch ist es offensichtlich nicht die erste Annäherung des Sprechers an die Geliebte, sondern nur die am kürzesten zurückliegende (*dô ich jungest von ir schiet*, Str. III, V. 1) innerhalb einer Reihe von Begegnungen. Hinsichtlich der Vergangenheitskonstruktion ist bemerkenswert, dass der Sprecher in zwei Strophen auf diese Begegnung zurückblickt, wobei er zunächst von der ihn in berechtigte Hoffnung versetzenden Bitte um Übermittlung der Lieder berichtet. In der Schlussstrophe erinnert er sich an die Wirkung, die der Anblick der Geliebten beim Abschied auf ihn gehabt hat: *Miner sinn ich halber dô vergaz, | dô ich urlop nam und si gesaz | vor mir schône | sam der âbentrôt* (Str. V, V. 1–4). Die Momentaufnahmen deuten an, dass es sich um eine schon länger anhaltende Werbesituation handelt, wobei jedoch nur die entscheidende Begegnung, in der sich der Erfolg der Bemühungen anzubahnen scheint, herausgegriffen und vom Sprecher reflektiert wird.

403 Als Parallelüberlieferung findet sich eine vierstrophige A-Fassung sowie eine unter Rudolf von Rotenburg überlieferte fünfstrophige Fassung in C und eine unter Neidhart überlieferte dreistrophige Fassung in c, die alle in der Strophenfolge von der fünfstrophigen E/*U^s*-Fassung abweichen.

Das in F als fünfstrophige Fassung unter **Walther** überlieferte Frauenlied **Wolir, sie ist ein sælic wip** (Bein, Ton 124)⁴⁰⁴ zeigt die Sprecherin hin- und hergerissen zwischen der Liebe, die sie für den Mann empfindet, und der Sorge um ihre gesellschaftliche Reputation (Str. I–III). Im Mittelpunkt des Lieds steht die Erinnerung an das Liebesglück, das sie dem Mann gewährt hat, wohl eine einmalige Begebenheit, wie aus den folgenden Beobachtungen zu schlussfolgern ist: Vor dieser Liebesbegegnung hat die Sprecherin nach eigener Aussage immer auf ihre Keuschheit geachtet: *des het ich den mînen lîp | vil wol behuot, wan daz mich ein sælic man | Mit rehter stæte hât ermant, daz ich im guotes gan* (Str. I, V. 3 ff.). Danach ist sie dem Mann gegenüber, entgegen ihren eigentlichen Gefühle, standhaft geblieben, wird aber von der Sorge verfolgt, dass sein Kummer, der sie bedrückt, auch von anderen bemerkt und richtig gedeutet werden könnte (Str. I, V. 6–9). Ihr Entschluss, ihm nicht weiter nachzugeben (Str. II, V. 6–10), manifestiert sich auch darin, dass sie sich an das Liebesglück erinnert, indem sie den Mann indirekt dazu auffordert, tägliche Freude aus dem Gedenken an dieses Ereignis zu ziehen:

Er sol gedenken an die stat mit vreuden alle tage, | dâ ich in rehter liebe gar in umbevienc, | und er mich wider. | dâ lac alle sorge nider, | unser wille dô volgienc. (Str. III, V. 5–9)⁴⁰⁵

Der Versuch, die Liebe zu dem Mann in das Reich seiner Erinnerung zu verbannen, misslingt jedoch, denn sofort nachdem sie den Gedanken an das vergangene Liebesglück zugelassen hat, wandelt sich ihr Entschluss: *Ich wil tuon den willen sîn, | und wær ez al den vriunden leit, die ich ie gewan* (Str. IV, V. 1 f.). An dieser Entscheidung hält sie bis zum Liedende fest: *des ist gewert, | wes sîn herze von mir begert, | und solt ez kosten mir den lîp* (Str. V, V. 7 ff.). Neben verschiedenen anderen Gründen, die sie zugunsten ihrer Liebe aufführt, betont sie seine Verschwiegenheit in Bezug auf das gewährte Liebesglück: *Und ouch daz sîn süezer munt des ruomes nie gepflach, | dâ von betrüebet wurde ein sælic wip* (Str. V, V. 5 f.).

Bezogen auf das gewährte Liebesglück als bedeutsames Ereignis, um das die Gedanken der Sprecherin kreisen, nimmt sie zwei gegensätzliche Haltungen ein: Sie möchte das Ereignis als einmalige, vergangene Situation auffassen, die sich nie wiederholen darf. Mit dieser – ihrer gesellschaftlichen Reputation verpflichteten – Haltung geht auch die Sorge vor Entdeckung einher. Gleichzeitig möchte sie jedoch den Wünschen des Mannes auch weiterhin nachgeben, strebt

404 Das Lied ist parallel als dreistrophige Fassung in Hs. C unter Friedrich von Hausen (MFMT X.XVIIb) überliefert – mit Strophenfolge- und Textvarianz.

405 Im Abgesang findet sich in der C-Fassung (unter Friedrich von Hausen) ein ganz anderer Text, in dem die Dame ihre grundsätzliche Bereitschaft, den Ritter zu erhören, bekundet, jedoch auf den möglichen Ehrverlust als Hinderungsgrund verweist.

also die eigentlich verworfene Wiederholung an. Mit dieser Haltung ist eine Geringschätzung ihrer gesellschaftlichen Reputation verbunden und eine alleinige Verpflichtung gegenüber der Liebe und dem Geliebten.

Besondere Bedeutung kommt den von der Frau wahrgenommenen nonverbalen Signalen, die der Mann unwillkürlich aussendet, zu. Sie bekundet, dass der Kummer, den sie dem Mann angemerkt habe, ihr selbst Leid bereite (Str. I, V. 6), und befürchtet, dass auch andere ihm etwas anmerken und vor allem darauf schließen könnten, dass sie die Ursache dieses Kummers sei: *und ist mîn angst gar, | sîn nemen tûsent ougen wâr, | wenn er kumt, dâ ich in sê* (Str. I, V. 7 ff.). Die Sorge vor der Sichtbarkeit der Gefühle, also des Öffentlichwerdens des Intimen, wird hier als vergangene und zukünftige Situationen gleichermaßen bestimmend dargestellt. Die Sprecherin ist, wie der Gebrauch des Präsens zeigt, von dieser Sorge beherrscht. Diese Sorge ist – im Unterschied zu dem einmaligen Vorfall, dessen Resultat sie letztendlich ist – dauerhaft und u. a. impulsgebend für die Entscheidungsfindung.

3.3.3. Individualisierte Gegenwartsklage und Vergangenheitslob

Im Kontext der Minnevergangenheit ist auch die Übertragung der Topoi Zeitklage und *laudatio temporis acti* auf den Minnebereich von Interesse. Neben minnebezogenen, also Fragen des richtigen und falschen Minnens behandelnden Zeitklagen⁴⁰⁶ gibt es auch eine auf die ‚persönliche‘ Minnebiographie bezogene topische Gegenwartsklage in Verbindung mit einem Vergangenheitslob. In **Reinmars** Lied *Ich hân varender fröiden vil* (Schweikle, Nr. XXIV / MF 174,3) klagt der Sprecher: *Mîn muot stuont mir eteswenne alsô, | daz ich was mit den anderen frô. | des enist nû niht, daz was alles dô* (Str. I, V. 5–7). Die Liebe zu seiner Minneherrin habe ihm nichts als Leid verursacht, so dass er sogar beklagt, sie nicht verlassen zu haben:

Sit daz si mîn ouge ane sach, | diu mich vil unstæten man betwungen hât, | Der mac ich vergezzen niemer mê. | daz tuot mir nû vil lihte wê. | wê, wan hate ichs dô verlâzen è!
(Str. IV, V. 2–7)

In dem Lied werden zwei Vergangenheitsstufen gegeneinander gestellt: eine Zeit, in der der Sprecher – wie die anderen – froh gestimmt war; eine darauf folgende und bis in die Gegenwart anhaltende Zeit, in der sich durch die Liebe zu einer Frau alles so entwickelt hat, dass der Sprecher nun von Leid erfüllt ist.

Graduell dichter an der allgemeinen Zeitklage und *laudatio temporis acti* erscheint zunächst die Haltung des Sprechers in **Reinmars** *Mir ist der werlde uns-*

406 Siehe hierzu Kap. III.2.2. dieser Arbeit.

taete (MFMT XXI.LVIII / MF 202,25). Das Lied beginnt mit einer noch recht allgemein gehaltenen Zeitklage: *Mir ist der werlde unstaete | von genuogen dingen leit* (Str. I, V. 1 f.), die mit einer kurz eingeflochtenen Erinnerung an bessere Zeiten korrespondiert: *Sol ich des engelten, | daz ie hôhe stuont mîn muot* (Str. III, V. 1 f.). Der Sprecher inszeniert sich als in gewissem Sinne abgeklärter, erfahrener (*Wiser, denne ich waere, | bin ich verre maniger dinge wol*, Str. II, V. 1 f.) in der Beurteilung des Verhaltens anderer (Str. II, V. 3–6) und beschreibt sein eigenes Verhalten in der dritten Strophe als nur vom Standpunkt *boeser liute* (Str. III, V. 6) aus tadelnswert. In der vierten Strophe dominiert die Hoffnung auf die irgendwann vielleicht doch noch erwiderte Liebe:

Und ergienge ez iemer, | daz noch rehte wol geschehen mac, | mich gesaehē niemer | man getrüren einen tac. | Noch hoffe ich, ez werde wâr; | wande ich hân mich vröiden versümet lenger denne ein ganzez jâr. (Str. IV)

Tervooren sieht in *lenger denne ein ganzez jâr* „[w]ohl keine konkrete, sondern formelhafte Zeitangabe, wie ja überhaupt im Minnesang unbestimmte Zeitausdrücke überwiegen“⁴⁰⁷; allerdings variiert der Sprecher hiermit die aus dem Recht bekannte Formel *annus et dies*⁴⁰⁸, und auch das zuvor verwendete Wort *rehte* (,dem Recht und der Wahrheit gemäß‘) verweist auf den Rechtskontext. Er bringt damit die implizite Hoffnung zum Ausdruck, eine Art ‚Anspruch‘ auf die Dame erworben zu haben.

Über das antithetische Verhältnis von Gegenwartsklage und Vergangenheitslob wird in *Mir ist der werlde unstaete* und *Ich hân varender fröiden vil* ein Rahmen geschaffen, der einer sittlichen Läuterung des Sprechers Raum gibt: Entgegen der das Lied beherrschenden Klagehaltung schließt *Ich hân varender fröiden vil* (s. o.) in allen Fassungen folgendermaßen: *Got weiz wol, daz ich ir nie vergaz, | und daz wip mir geviel nie baz. | wirt mir sin anders niht, doch sô hân ich daz* (Str. V, V. 5 ff.). Schweikle merkt hierzu an:

„Dies ist wohl die Klage mit der größten Selbstaufgabe [...]. Nur schwach wird diese selbstverleugnende Haltung durch eine *Laudatio temporis acti* (1,5 ff.) oder durch den Ansatz zu einer *Revocatio* (4,7) konterkariert. Den Mittelpunkt des Liedes bildet das Eingeständnis der Nutzlosigkeit seines Bemühens“⁴⁰⁹.

Im Unterschied zu Schweikle würde ich den Stellenwert des Vergangenheitslobs höher werten, da hiermit der Rahmen einerseits für die Klagehaltung, andererseits für eine gegenläufig zum beklagten *vröide*-Verlust verlaufende sittlich-moralische

407 Tervooren 1991, S. 156.

408 Siehe hierzu Dusil 2012, Sp. 1348.

409 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 369.

Entwicklung gegeben ist. Diese Gegenläufigkeit lässt sich auch im Lied *Mir ist der werlde unstaete* (s. o.) feststellen, in dem der Sprecher zu einem schärferen moralischen Urteil und einer vervollkommneten Form des Frauendienstes gelangt (Str. II). Die Aufnahme der antithetischen Topoi Zeitklage und *laudatio temporis acti* in den engeren Minnebereich unterstreicht somit einerseits die negative Gefühlslage des Sprechers, seine *leit*-Erfahrung, andererseits den verallgemeinernden Anspruch, der hier zu einer moralischen Qualität des (bislang) erfolglosen Werbens gesteigert wird.

Reinmars singular in E überliefertes dreistrophiges Lied *Ich solt beliben sîn* (MFMT XXI.LVI / MF 201,12) liefert eine sehr skizzenhafte Schilderung von ‚Ereignissen‘, aus der sich jedoch eine Art Minnebiographie rekonstruieren lässt. Durch Rück- und Vorausblicke entsteht eine vielschichtige Zeitkonstruktion; diese wird von einer Zeitklage-/*laudatio temporis acti*-ähnlichen Früher/Heute-Dichotomie getragen. Die Vergangenheit, in der der Sprecher glücklich war (*mir was eteswenne wol. | ich waene, daz ieman reden sol*, Str. II, V. 6 f.), endet mit dem Moment einer im Rückblick als falsch empfundenen Entscheidung: Er ist nicht *dâ* (Str. I, V. 2) – wohl bei einer Dame – geblieben, wo sein Bleiben erwünscht war und heimlich erbeten wurde (Str. I, V. 1 f.), sondern er umwirbt bislang erfolglos die Dame, zu der er große Liebe empfindet (Str. I, V. 3 ff., Str. II, V. 1 ff.). In der dritten Strophe malt er sich das endgültige Scheitern seines Werbens bei gleichzeitigem Erfolg eines Rivalen aus, was ihn – im Sinne einer verzweifelten Drohung, Resignation oder indirekten Werbung – zur endgültigen Absage an jeglichen Frauendienst bewegen würde. Der Vers *und ich dâ nit erworben hân* (Str. III, V. 6) kann auf zweifache Weise verstanden werden: als im Perfekt gehaltenen, durch die Konjunktion *und* eingeleiteter Relativsatz: ‚wo ich nur Ablehnung erfahren habe‘⁴¹⁰, oder als Fortführung der in Vers 5 begonnen Konditionalsatzebene, das *sol* wäre in Vers 6 dann elliptisch ausgespart: ‚und (sollte) ich nur Ablehnung erfahren haben‘.

Bezieht man Grimingers Überlegungen zur konträren Zeitstruktur von Elegie (Kontrastierung von Vergangenheit und Gegenwart) und Klage (Kontrastierung von Gegenwart und Zukunft) ein,⁴¹¹ so findet man in Reinmars Lied

410 Tervooren 1991, S. 140.

411 Dem „elegischen Rückblick auf vergangenes Glück“ (Grimminger 1969, S. 74) vor der Folie gegenwärtigen *leits* stehe die „Werbung ohne Erfolg, die Klage darüber, daß der *dienst* der Vergangenheit auch jetzt, in der Gegenwart, ohne *lôn* bleibt“ (ebd., S. 75), gegenüber. Der „elegische Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart“ (ebd.) münde durch den mit der Klage verbundenen Dienstgedanken „in einen Kontrast zwischen Gegenwart und Zukunft, der Rückblick auf die *vroude* verwandelt sich in sein Gegenteil: die Hoffnung“ (ebd.).

Elemente aus beidem: Das Ich beklagt den selbstverschuldeten Verlust einer vergangenen glücklicheren, weil auf Gegenseitigkeit (Str. I, V. 2) beruhenden Liebe vor dem Horizont unerwidert bleibenden Werbens um eine wohl andere Dame. Einerseits wird das Lied also durch die Kontrastierung von Gegenwart und Vergangenheit bestimmt; diese hat auch argumentative Funktion, weil der Sänger damit die topische Selbstbezeichnung als *tumber man* (Str. II, V. 1) begründen kann. Andererseits wird das Lied von der – zum augenblicklichen Zeitpunkt scheinbar verwirkten – Hoffnung auf zukünftiges erfülltes Liebesglück beherrscht; der Rückblick auf die hoffnungsvollere Situation, die er aufgegeben hat, unterstreicht die Ernsthaftigkeit seiner Absichten. Da die Kontrastierung von Vergangenheit und Gegenwart in diesem Lied argumentativ auf der Ebene des Ethos des Werbenden verortbar ist und daran eine persuasive Wirkungsabsicht in Richtung der indirekt adressierten Dame gebunden zu sein scheint, ist von einer argumentativen Unterordnung der Relation ‚vergangen/gegenwärtig‘ gegenüber der Relation ‚gegenwärtig/zukünftig‘ auszugehen.

Unabhängig davon, dass die im Lied dargestellte Situation durch die Vagheit der Darstellung mehrdeutig bleibt,⁴¹² erscheint ein raumzeitliches Verständnis der im Lied geschilderten Situation angesichts der verwendeten Orts- und Zeitangaben naheliegend (lokal: *dâ*, Str. I, V. 2, Str. II, V. 3, *ein ander stat*, Str. I, V. 4; temporal: *nû*, Str. I, V. 3, *eteswenne*, Str. II, V. 6). Tervooren ist sicherlich darin Recht zu geben, dass der Versuch, das Lied als ‚Geschichte‘ zu lesen, „zu Brüchen“⁴¹³ führt. Dennoch sind die Orts- und Zeitangaben mehr als „reine Topoi“⁴¹⁴. Die von Tervooren mit Recht konstatierte „Unbestimmtheit aller Orts-, Zeit- und Personenangaben in diesem Lied“ ist Folge der skizzenhaft und vage bleibenden Erzähltechnik, jedoch nicht zwingend ein Indiz für Topik, denn auch eine detaillierte Schilderung kann topische Funktion haben. Von den bisher behandelten Liedern Reinmars ist dieses Lied dasjenige mit der am durchgängigsten narrativen Gestaltung. Zudem lassen sich keine allgemeinen bzw. abstrakteren Themen festmachen, die durch die narrativen Passagen konkretisiert werden würden.⁴¹⁵

412 Tervooren bringt die diesbezügliche Forschungskontroverse folgendermaßen auf den Punkt: „Handelt es sich um eine Liebesklage aus der Ferne (Fernliebe) oder um ein Klagelied vor dem Hintergrund einer früheren glücklichen Liebe? Beide Deutungen verbindet, daß sie die Situation raumzeitlich verstehen“ (Tervooren 1991, S. 142).

413 Ebd.

414 Ebd., i. Orig. gesperrt gedruckt; das folgende Zitat ebd.

415 Das in vielen Liedern Reinmars extensiv behandelte Thema der *rede* (siehe hierzu Brüggens 2005, S. 239 ff.) wird z. B. kurz angerissen, wenn es um das Verhalten der Rivalen geht (*Wê, daz sie sô maniger siht, | der sînen willen reden wil, | ze allen zîten*

Laut Tervooren stehen die narrativen Elemente im Dienst der Subjektivierung: „Deutlich ist allein die psychische Situation des lyrischen Ichs, dessen Seelenlage durch kontrastierende Positionen dargestellt wird“⁴¹⁶. Dem ist weitgehend zuzustimmen, allerdings mit der Einschränkung, dass die Seelenlage unmittelbar mit dem geschilderten Szenario verbunden ist.

3.3.4. Exkurs: Lese-Buch-Geschichten?

Ähnlich wie Schiendorfer für Johannes Hadlaubs Lied *Ach, mir was lange* konstatiert,⁴¹⁷ wäre der erzählerische Eingang in **Reinmars** Lied *Ich solt beliben sîn* (s. o.) als innovative Einleitung zu einer am Ende traditionellen Minneklage denkbar. Die erzählerischen Partien in Hadlaubs Liedern sind von Mertens mit dem Performanzproblem (Minnesang nicht mehr als Aufführungs-, sondern als Leseliteratur) in Verbindung gebracht worden.⁴¹⁸ Dieser Gedanke ist bezogen auf das vorliegende Lied insofern von Interesse, als es singular in Hs. E überliefert ist, einer Sammelhandschrift, deren Ausrichtung auf die Leserezeption in der Forschung betont worden ist.⁴¹⁹ In der ersten Strophe klagt der Sprecher über seine *herzeswaere* (Str. I, V. 5) und auch darüber, dass er sich niemandem anvertrauen könne: *ich hân aber leider nieman, dem i'z klage* (Str. I, V. 7). Selbstverständlich ist dies auch als vor einem Publikum vorgetragene Rede denkbar: die Ausmalung einer Situation der Einsamkeit und Isoliertheit, die mit dem Weggang aus einer einstmals vertrauten Umgebung korrespondiert. Fiktionsintern wäre der Sprecher somit ohne Zuhörer, was seiner Rede einen ganz und gar monologischen Charakter verleihen würde – zu dieser textinternen stünde die textexterne Kommunikationssituation dann in einem reizvollen Spannungsverhältnis, da die Äußerungen um so mehr als Gedankenwiedergabe zu verstehen wären und der Intimitätsgrad dadurch gesteigert würde. Für eine – in Hs. E, wie gesagt, naheliegende – Leserezeption ist der erzählerische Einstieg jedoch, analog zu Mertens' Deutungsansatz zu Hadlaub, in der Tat als Ersatz für den performativen Akt des Vortrags, den Körper des Vortragenden, interpretierbar.

und ich niht!, Str. III, V. 1 ff.), wird jedoch nicht auf die Ebene einer allgemeingültigeren Aussage gehoben.

416 Tervooren 1991, S. 142.

417 Siehe Schiendorfer 1993, S. 265 f.

418 Siehe V. Mertens 1998, besonders S. 202 ff. u. 210.

419 Schulze spricht bezüglich Hs. E von einer Zweckbestimmung der Lieder als „ehrwürdiger, belehrender Lektürestoff“ (Schulze 2004, S. 214), Kornrumpf von einem „Lehr- und Lese-Buch für künftige Generationen“ (Kornrumpf 1987, Sp. 499).

Im Zusammenhang mit dieser Frage erscheint auch **Oswalds von Wolkenstein** Lied *Nempt war der schönen plüede früede* (Kl 106) von Interesse. Hier werden die narrativen Einschübe unterschiedlich adressiert. Nach einem sommerlichen Natureingang (Str. I) berichtet der Sprecher von dem langjährigen Dienst an der Geliebten: *getreuer was ichs ie ir knecht, | secht, desgleichen bin ichs nu ir ritter. | In irem dienst, dieweil ich leb, | sol ich mich lassen vinden* (Str. II, V. 7–10). Bemerkenswert ist dabei die Wendung an das Publikum (*secht*), das von dem Sprecher eingeweiht wird und vor dem, als einer Art von Öffentlichkeit, er eine *triuwe*-Verpflichtung bekundet. Sein Werdegang vom *knecht* zum *ritter*, die eigentlich narrative Komponente in dieser Strophe, verdeutlicht die *triuwe* und *stæte* des Ritters, die sich von der Vergangenheit in alle Zukunft (*dieweil ich leb*) erstreckt. In der folgenden Strophe adressiert der Sprecher dann direkt die Geliebte und setzt den Verweis auf die exakte Länge seines bisher geleisteten Dienstes (*in dem achten iar*, Str. III, V. 9) als Argument in der Werbung ein.

Gerade die narrativen Versatzstücke des Lieds haben in der Forschung zu Mutmaßungen über autobiographische Hintergründe geführt: Röhl deutet Str. II, V. 7 f. ohne nähere Begründung auf das Verhältnis des Wolkensteiners zur Hausmannin hin.⁴²⁰ Spicker verweist auf Versuche, denselben Vers „biographisch auf eine Pilgerreise Oswalds zu beziehen, auf der er in Jerusalem zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen wurde.“⁴²¹ Diese Deutungsversuche sind angesichts der zwar verbal konkreten, dabei jedoch unspezifisch bleibenden Aussagen in den Bereich des Spekulativen zu verweisen. Weiterführend erscheint auch hier (analog zu Schiendorfers und Mertens' Hadlaub-Interpretationen, s. o.), in der Konkretisierung ein Mittel zur innovativen Gestaltung einer traditionellen Gattung einerseits und als in Verbindung mit der Leserezeption stehende Ersetzung des Performativen andererseits zu sehen.

3.4. Narration und Persuasion

3.4.1. Liedübergreifende Vergangenheit?

Reinmars Lied *Mich hæhet, daz mich lange hæhen sol* (Schweikle, Nr. XIV / MF 163,23) weist über direkte Zitate einen engen Bezug zum Lied *Sage, daz ich dirs iemer löne* (Schweikle, Nr. XXVII / MF 177,10) auf: Das männliche Ich des Lieds XIV tröstet sich über die vermeintliche Gleichgültigkeit der Minnedame mit den Worten: *ich hân noch trôst, swie klein er sî: swaz geschehen sol, daz ge-*

420 Siehe Röhl 1981, S. 81 f.

421 Spicker 2007, S. 154.

schihnt (Str. II, V. 8). Diese Worte werden der Dame im Lied XXVII (Str. II, V. 6) von einem Boten übermittelt. Zudem ist sie über die Äußerungen des Mannes, wohl vom Hörensagen, bereits soweit informiert, dass sie sich bei dem Boten in Hinsicht auf die vom männlichen Ich in Lied XIV ausgesprochene Sangesverweigerung (*si sælic wîp enspreche, sing; niemer mē gesinge ich liet*, Str. IV, V. 8) nur noch erkundigt, ob sie richtig informiert ist: *‚Hat aber er gelopt, geselle, | daz er niemer mē gesinge liet, | Ez ensî, ob ich ins biten welle?’* (Lied XXVII, Str. III, V. 1–3).

Aufgrund dieser Parallelen stellt sich die Frage nach einer liedübergreifenden Vergangenheitskonstruktion. Die direkten Zitate legen es nahe, das weibliche Ich des Lieds XXVII mit der Dame zu identifizieren, auf die sich Werbung und Klage des männlichen Ich in Lied XIV richten, und umgekehrt.⁴²² Im Zusammenhang betrachtet, funktionieren die beiden Lieder (das monologisch angelegte Manneslied XIV und das als Botendialog beginnende und monologisch endende Frauenlied XXVII) nach Art eines Wechsels. Unter narratologischem Gesichtspunkt erscheint Hausmanns Beschreibung des Verhältnisses der beiden Lieder erhellend: Es sei anzunehmen, „dass sich beide auf ein und dasselbe (fiktive) Minnegeschehen beziehen.“⁴²³

Swaz geschehen sol, daz geschihnt – das ist mehr als das Selbstzitat eines Autors [...]. Hier überschreitet vielmehr die Minnehandlung selbst die Liedgrenze; sie ist über mindestens zwei Lieder hinweg fortgeschrieben. Das Manneslied MF 163,23 und das Frauen- bzw. Botenlied MF 177,10 referieren auf eine gemeinsame Geschichte im Sinne einer Diegese und bieten zwei Perspektiven auf eine zusammenhängende Handlung an.⁴²⁴

Wenn zwar durchaus von einer ‚Geschichte‘⁴²⁵ ausgegangen werden kann, auf die beide Lieder referieren, so bleibt dennoch fraglich, ob bzw. bis zu welchem Grade bezüglich der Liedtexte von einer ‚Erzählung‘ gesprochen werden kann. Ein erzählender Rahmen, der beide Texte zu einem zusammengehörigen Ganzen verbinden würde, ist nicht gegeben. Es gibt keine verbindliche Reihenfolge beider Lieder und nicht einmal die Notwendigkeit, die Lieder zusammenhängend zu rezipieren. Erstens sind beide Lieder auch in sich selbst, ohne Kenntnis des jeweiligen anderen, verständlich; zweitens sind für die Vortragsituation unterschiedliche Varianten denkbar:

422 Vgl. Kasten 1993, S. 123.

423 Hausmann 2011, S. 171.

424 Ebd., S. 172.

425 Zugrunde liegt die von Genette etablierte terminologische Unterscheidung von ‚Geschichte‘ (das Signifikat, der narrative Inhalt), ‚Erzählung‘ (der Signifikant, die Aussage, der narrative Text oder Diskurs) und ‚Narration‘ (der produzierende narrative Akt bzw. die reale oder fiktive Situation, in der er erfolgt), vgl. Genette 2010, S. 12.

- a) Beide Lieder werden an einem Vortragstermin dargeboten, wobei sowohl die Reihenfolge ‚erst XXVII, dann XIV‘ als auch ‚erst XIV, dann XXVII‘ denkbar erscheint, jeweils mit oder ohne Unterbrechung durch andere Lieder.
- b) Es wird nur eines der beiden Lieder vorgetragen, wobei – nach Abfassung beider Lieder und Aufnahme ins Repertoire – von Rezipienten, die mit dem anderen Lied bereits vertraut sind, eine liedübergreifende Geschichte rekonstruiert werden kann.

Wenn man auf Basis der beiden Lieder auch eine Chronologie auf der Ebene der narrativen Inhalte rekonstruieren kann, so bleibt das Verhältnis von Erzählung, Narration und Geschichte doch vage und durch die unterschiedlichen Realisierungsmöglichkeiten im Vortrag höchst variabel. Jedes Lied hat für sich genommen einen eigenen, allerdings nicht genauer bestimmbar, Sprechzeitpunkt,⁴²⁶ von dem aus betrachtet bestimmte Ereignisse, auf die Bezug genommen wird, als in der Vergangenheit liegende zu identifizieren sind. Es gibt jedoch keine beide Lieder übergreifende Erzählerstimme, die die Rede der Figurenstimmen vermitteln würde. Das von Hausmann in Hinsicht auf eine mögliche Vortragssituation beschriebene „Oszillieren zwischen narrativer und lyrischer Option, das nicht zum Stillstand gebracht werden kann“⁴²⁷, ist m. E. eher auf dieses Fehlen einer Erzählerstimme und einer Erzählung im engeren Sinne zurückzuführen als auf die von Hausmann benannte „Spannung zwischen lyrischer Option im Manneslied (auch in MF 163,23) und narrativer Option im Botenlied (MF 177,10) oder Frauenlied“. Die Lieder liefern ‚Erzählsätze‘⁴²⁸, aus denen auf Rezipientenebene eine Geschichte (re)konstruiert werden kann; auch so etwas wie eine Erzählung entsteht, wegen der Vagheit und nur losen Verbundenheit der sie produzierenden narrativen Akte sowie wegen der genannten Variationsmöglichkeiten, erst innerhalb des Rezeptionsaktes. Erst in diesem wird auch das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit generiert, wobei es eben keine einzelne Basiserzählung gibt, in Relation zu der z. B. Anachronien festgemacht werden könnten, sondern mehrere im Rezeptionsakt (re)konstruierte Basiserzählungen. Zum einen könnte die Gegenwartsebene der Mannesrede in Lied XIV die Basiserzählung stellen und von dieser ausgehend die Gegenwartsebene von Lied XXVII als Prolepse und der in Lied XIV gegebene Rückblick auf die ungünstig verlaufene Begegnung

426 Da in Lied XXVII aus der Mannesrede in Lied XIV von dem Boten und der Dame zitiert wird, ist der fiktionale Sprechzeitpunkt von Lied XXVII als zeitlich später zu verorten.

427 Hausmann 2011, S. 175; das folgende Zitat ebd.

428 Terminus nach Eikelman 1996, S. 21.

als Analepse definiert werden; zum anderen könnte die Gegenwartsebene von Lied XXVII als Basiserzählung verstanden und von dort aus die Gegenwartsebene von Lied XIV als Analepse definiert werden, von der dann eine weitere Analepse (die erfolglose Begegnung), sozusagen als ‚Vorgeschichte der Vorgeschichte‘, abzweigt.

Die wörtliche Übernahme der Mannesrede *swaz geschehen sol, daz geschicht* durch den Boten bedeutet zugleich eine argumentatorische Neuverwendung dieser, für sich genommen, allgemeingültigen, sentenzartigen Aussage: In Lied XIV spricht sich das männliche Ich mit diesem Satz selbst Trost zu. Der Bote zitiert diese Äußerung jedoch, um die „Unterwerfung des Mannes unter den weiblichen Willen“⁴²⁹ zu verdeutlichen, und verschärft damit den Konflikt, vor den sich die Dame durch die nur durch ihr Wort zu beendende Sangesverweigerung des Mannes ohnedies gestellt sieht. Der Bote agiert als Sprachrohr des Mannes und vertritt dessen Anliegen gegenüber der Dame, indem er das seitens des Mannes mit der *revocatio* begonnene Spiel, die Dame in die Enge zu treiben, weiterführt.⁴³⁰

Zwar ließ sich oben bezüglich der liedübergreifenden ‚Geschichte‘ das Fehlen einer Erzählerfigur feststellen; dieser Erzähler wird jedoch ersetzt durch die Oratorrolle des Mannes, die in Lied XIV angelegt ist und die sich bei Kombination mit Lied XXVII auch für dieses belegen lässt, nämlich in der Figur des Boten. Denn letzterer übernimmt in Lied XXVII die Oratorfunktion im Dienste des Mannes und – anders als dieser – in direktem Dialog mit der Dame. Auch die höfische Gesellschaft, die nicht nur als externes Publikum, sondern in diesem Fall definitiv auch fiktionsintern als mithörend zu denken ist, stellt einen ‚Kanal‘ dar, den sich das männliche Ich zunutze macht. Hatte er sich in der direkten Begegnung mit der Dame als zur Rede unfähig erwiesen und somit als Orator versagt, erweist er sich in der Folge geschickt im Einsatz von Zwischenkommunikatoren und Stellver-

429 Hausmann 2011, S. 174.

430 Hausmann schreibt dementsprechend zum Verhältnis der beiden Lieder: „Damit kommentiert das Botenlied MF 177,10 mit der darin enthaltenen Frauenrede genau jene männliche Position, die in MF 163,23 zum Ausdruck kommt; es zeigt sich, dass das *wol sprechen* gegenüber Frauen, konsequentes Festhalten am Dienst, Optimismus (*tröst*) und die Geste der Unterwerfung, bei der Frau in der Tat die vom Mann gewünschten Effekte hervorrufen. Die auf die männliche Perspektive beschränkte Ich-Aussage von MF 163,23 erhält so einen dem Rezipienten unmittelbar zugänglichen quasi-objektiven Hintergrund und wird dabei auktorial bestätigt: Genau so muss der Mann auftreten, um die Frau in ein arges Dilemma zu stürzen“ (ebd., S. 175).

tretern.⁴³¹ Die Sangesverweigerung ist zudem ein Thema, das die (fiktioninterne) Hofgesellschaft nicht nur mittelbar berührt, wird sie dadurch doch auch um ein Vergnügen gebracht und das höfische Leben einer *vröide* beraubt. Dass die Dame nicht auf ihrer abweisenden Haltung gegenüber dem Mann bestehen kann, ohne *daz ich al der werlte ir fröide nime* (Lied XXVII, Str. IV, V. 4), es aber umgekehrt ihr selbst zum Schaden gereichte (vgl. Str. III, V. 6), wenn sie ihn zum Singen auffordern würde, ist eben das Dilemma, vor das sich die Dame gestellt sieht.⁴³²

Die öffentlich vorgetragene Minnewerbung wird im Zusammenspiel der Lieder zum gleichsam öffentlichen Streitfall ausgebaut, wobei auffällig erscheint, dass das männliche Ich im Kontext von Lied XIV besonders auf eine der Öffentlichkeit eigentlich verborgene, intime Situation des eigenen Scheiterns zu sprechen kommt und dieses öffentlich macht. Bei der *narratio* dieses Ereignisses bzw. Nicht-Ereignisses vereinigt der Sänger die Funktionen des Erzählers und des Orators, was im Folgenden näher diskutiert werden soll, wobei zunächst Lied XIV, dann die Lieder XIV und XXVII im Zusammenspiel unter narratologischen wie unter argumentationslogisch-rhetorischen Gesichtspunkten analysiert werden.

In Bezug auf den Gedankengang des Lieds XIV schreibt Hausmann:

„Eine kohärente, kontinuierliche ‚Geschichte‘, wie v. KRAUS sie konstruierte, darf der Interpret nicht erwarten, wohl aber einen diskursiv angelegten Vorgang, der sich über mehrere Stufen entfaltet und insofern auch das Verhältnis der Strophen zueinander definiert. Tragende Elemente dieses Vorgangs sind die Strophenpaare.“⁴³³

Hinsichtlich der Bezüge zwischen den Strophen, die letztlich alle ein Thema – „die Möglichkeit von *rede*, die Möglichkeit des Singens“⁴³⁴ – umkreisen, sei auf die Interpretation von Hausmann verwiesen. Im vorliegenden Zusammenhang sollen vor allem die Strophen *Ich sach, si wær ez al der werlte leit* (Str. V) und *Owê, daz ich einer rede vergaz* (Str. VI) genauer untersucht werden.

In der fünften Strophe blickt der Sprecher auf den schmerzerfüllten Abschied von der Dame zurück, in der vierten reflektiert er selbstquälerisch darüber, dass er während einer unbeaufsichtigten Begegnung vor Freude die Gelegenheit versäumt hat, zu reden, ihr seine Liebe zu gestehen. Die Strophen bilden den pointierten Schluss der B/C-Fassung. Die Situationen, auf die der Sprecher zurückblickt,

431 Die Mitglieder der höfischen Gesellschaft fungieren als Zwischenkommunikatoren, der Bote als Stellvertreter; siehe zum rhetorischen Problem der Stellvertretung das Kapitel „Medialrhetorik“ in Nape 2000a, S. 90–106.

432 Vgl. hierzu Behr 1993, S. 350 f.

433 Hausmann 1999, S. 201.

434 Ebd., S. 202.

werden, zumindest im Vergleich mit der an den anderen beiden Liedern beobachteten skizzenhaften Erzähltechnik, sehr genau geschildert. Dieses Lied würde, zumindest in den letzten beiden Strophen, also noch deutlicher als das zuletzt behandelte den Anspruch erfüllen, auch eine ‚Geschichte‘ zu erzählen.⁴³⁵ Bereits die Analyse zu Lied XII (s. o.) hatte das Problem aufgeworfen, dass der Eindruck, dass eine ‚Geschichte‘ erzählt wird, nicht so leicht von der Hand zu weisen ist – unabhängig davon, dass man den narrativen Einschüben bestimmte Funktionen zuweisen kann. Letztere lassen sich auch hier wieder festmachen: Die einigermaßen abstrakte Frage nach den Möglichkeiten des Singens, der *rede*,⁴³⁶ erfährt eine Konkretisierung, indem der Sänger sich selbst als Fallbeispiel vorführt. Diesbezüglich greift auch wieder Hübners These, dass Reinmars Minnekanzonen als „Expertisen zur Situation der Erfolglosigkeit und der Leiderfahrung“⁴³⁷ zu verstehen seien. Der Sänger würde also hier als Fallbeispiel für die gescheiterte Kommunikation mit der Geliebten und der daraus erwachsenden Leiderfahrung vor das Publikum treten. Damit würden die narrativen Passagen einerseits zur Geschichte, andererseits zum Fall (Minnekasus) tendieren; hier ließe sich ein Vergleich zum Märe mit seiner Tendenz zum „kasuistischen Erzählen“⁴³⁸ ziehen. Der Vergleich zwischen Minnekanzone und Märe würde insofern erhellend wirken, als darüber die historische Rezeptionshaltung gegenüber erzählenden Einschüben genauer erfasst werden könnte: Ob man nun an die verschiedenen Formen von Exempeldichtung denkt, deren narrativer Gehalt auf eine moralische Auslegung zusteuert,⁴³⁹ oder an die Funktion des Märleins innerhalb der Predigt, das einen allgemeinen Gedanken veranschaulichen soll, wird man jeweils zu dem Schluss kommen können, dass es eine eingeübte Rezeptionshaltung gegenüber ‚Geschichten‘ dergestalt gab, sie auf die Vermittlung eines ‚höheren‘, abstrakteren, allgemeingültigeren Sinns hin zu befragen, der – wie auch in Reinmars Liedern – zudem direkt mitgeliefert wird. Dies bedeutet aber nicht, wie etwa die Weiterentwicklung von Neidharts Liedern zu Neidhart Fuchs-Schwänken zeigt, dass die ‚Geschichten‘ sich nicht auch verselbständigen konnten.

435 In diesen in Reinmars Liedern integrierten ‚Geschichten‘ kann man also durchaus eine von vielen Vorstufen zu den dann z. B. bei Hadlaub prominent werdenden Erzähl Liedern vermuten.

436 Vgl. Hausmann 1999, S. 202.

437 Hübner 2004, S. 150; siehe hierzu ausführlicher in Kap. I.2.4. dieser Arbeit.

438 Ziegeler 1985, S. 455, vgl. Ehrismann 1996, S. 251.

439 Über den Erzähler des Märe schreibt Ehrismann: „Seinen Plot, seinen Kasus pointiert er exemplarisch und löst ihn bei typisiertem Personal in Didaxe auf“ (Ehrismann 1996, S. 252).

In dem vorliegenden Lied darf man aufgrund der Überlieferungssituation in der B/C-Fassung von einer engeren Zusammengehörigkeit der beiden zur Diskussion stehenden Strophen ausgehen. Bezogen auf die narrativen Inhalte, die ‚Geschichte‘, kann der in der fünften Strophe geschilderte Augenblick des Aufbruchs und des Abschieds in zeitlicher Abfolge zu dem Zusammensein *à ne huote*, um das es in der sechsten Strophe geht, vermutet werden. Wenn man diese beiden Strophen aufgrund der Abfolge und Positionierung (Liedschluss) in B/C als ‚Erzählung‘ beschreibt, so läge eine von der Chronologie der in dem Lied zumindest vage umrissenen Ereignisse abweichende Darstellungsform vor. Die Schilderung der Begegnungssituation wäre gegenüber derjenigen des Scheidens als Analepse zu bestimmen. In diesem Zusammenhang erscheint der Schlussvers der fünften Strophe von besonderem Interesse: *owè, dô ich dannen muoste gân, wie jaemerlich ich umbesach* (Str. V, V. 8). Das situativ verankerte *umbesehen* wird in B/C zur Einleitung des erzählerischen Rückblicks genutzt.

Rhetorisch ließe sich die anti-chronologische Anordnung mit der bekannten Technik des *medias in res* bzw. des Ordnungsprinzips des *ordo artificialis*⁴⁴⁰ gegenüber der ‚natürlichen‘ Ordnung (*ordo naturalis*) als eine „bewußte Störung solcher Art von Natürlichkeit im Dienst der Erregung von Aufmerksamkeit“⁴⁴¹ erklären. Dass die Prinzipien des *ordo naturalis* und des *ordo artificialis* auch narratologisch relevant sind, verdeutlicht Störmer-Caysa in Bezug auf die Zeit(gestaltung) im mittelalterlichen Roman:

„Die Reihenfolge des Erzählten gilt für die Rhetorik als Bestandteil der *dispositio*; dabei werden *ordo naturalis* und *ordo artificialis* unterschieden. Diese Begrifflichkeit setzt eine grundlegende Differenz zwischen dem Zeitfluß in der fiktionalen Welt (der zugleich als linear und progressiv unterstellt wird) und dem Zeitfluß des Erzählens voraus (der erst gegenüber diesem angenommenen natürlichen Fluß als kunstvoll abweichend begriffen werden kann), eine Unterscheidung, die Günther Müller mit dem Begriffspaar ‚Erzählzeit – erzählte Zeit‘ eingefangen hat.“⁴⁴²

Sie zitiert in diesem Zusammenhang eine Stelle aus dem *Didascalicon* des Hugo von St. Victor, in der dieser die zeitliche Ordnung der Erzählung als entweder nach einer natürlichen, an dem chronologischen Ablauf der Ereignisse orientierten Gliederungsweise oder nach einer künstlichen Gliederungsweise erfolgend beschreibt. Die künstliche Gliederungsweise (*dispositio artificialis*) definiert er im Kapitel *De ordine legendi* (III,8) folgendermaßen: „wenn also das, was später ge-

440 Siehe hierzu Ueding/Steinbrink 1994, S. 212.

441 Göttert 1998, S. 38.

442 Störmer-Caysa 2007, S. 77 f.

schehen ist, früher erzählt wird, und das, was früher geschah, später (*id est, quando id quod postea gestum est prius narratur, et quod prius, postmodum dicitur*)⁴⁴³.

Geht man von einer rhetorischen Funktion der *narratio* in Reinmars Lied XIV aus und weist dementsprechend dem Sprecher/Sänger die Rolle des Redners (*orator*) zu, so wäre für die künstliche Anordnung ein rhetorischer Effekt, also eine bestimmte persuasive Wirkungsabsicht zu unterstellen. Eine solche muss in Bezug zur doppelten Adressatenstruktur⁴⁴⁴ des Minnelieds gesehen werden, welche sich aus der Koppelung von Liebeswerbung (interne Sprechsituation) und Legitimation der Liebe vor einem Publikum (externe Sprechsituation) ergibt. Auf Letzteres würde sich die von Eikelmann angeführte erklärende und rechtfertigende Funktion des narrativen Einschubs beziehen lassen:

„Der Bericht des Sprechers dient zwar der Erklärung und Rechtfertigung des Schweigens; die abschließende Rechtfertigung (MF 164,28 f.) zeigt aber, daß die Erfahrung der Liebe immer auch das Einbezogensein in ein nur bedingt beherrschbares und verantwortbares Geschehen mit sich bringt.“⁴⁴⁵

Hierbei wäre der erzählende Einschub, wenn man ihn als *narratio* im rhetorischen Sinne betrachtet, zwar Darstellung eines Kasus, ihm würde aber auch der Status eines Beispiels zukommen. Im Kontext des (indirekten) Liebeswerbens betrachtet, wird der Charakter einer Fallschilderung deutlicher. Quintilian definiert die Erzählung (*narratio*) im Kontext der Gerichtsrede als „eine zum Überreden nützliche Darstellung eines tatsächlichen oder scheinbar tatsächlichen Vorgangs (*rei factae aut ut factae utilis ad persuadendum expositio*)“⁴⁴⁶. Mit der *narratio* soll demnach in einer strittigen Angelegenheit Zustimmung erlangt werden. Als strittiger Fall wäre zunächst das Schweigen in der Begegnungssituation anzunehmen, für das der Sprecher sich zu rechtfertigen versucht, wobei man sagen könnte, dass er auf Konsens nicht nur mit dem liedexternen Publikum, sondern zugleich, wenn auch indirekt, mit der Minnedame zielt. Wenn man diese als Adressatin und gleichsam als Richterin in dieser Angelegenheit annimmt, so wäre bezüglich der Fallschilderung entscheidend, dass sie den berichteten Sachverhalt bereits aus eigenem Erleben kennt, jedoch nicht aus der Sicht des Sprechers. Der Sprecher würde mit der *narratio* dann definitiv eine persuasive Absicht gegenüber der Dame verfolgen, indem er ihr, ohne sie dabei direkt zu adressieren, eine neue, für ihn günstigere Perspektive auf den ihr bereits bekannten Sachverhalt

443 Hugo von St. Viktor: Didascalicon, III, 8.

444 Siehe hierzu Kap. I.2.5. dieser Arbeit.

445 Eikelmann 1996, S. 36.

446 Quintilian, IV, 2, 31.

vermittelt.⁴⁴⁷ Hier wäre nun aber auch der Gesamtzusammenhang des Lieds einzu beziehen. In der Strophenfolge gemäß B/C stehen die behandelten Strophen nach der durchaus provokanten, die Dame nämlich herausfordernden Äußerung: *si sælic wîp enspreche, sing; niemer mē gesinge ich liet* (Str. IV, V. 8). Damit wird der Dame tatsächlich eine Entscheidung abverlangt; die *narratio* in den Folgestrophen könnte dementsprechend als Versuch, die Dame günstig zu stimmen, verstanden werden, aber auch als Verteidigung der durch ihren ultimativen wie fordernden Charakter womöglich zu harsch erscheinenden Sangesverweigerung auf unbestimmte Zeit. Der Sprecher muss sich hierfür wohl nicht nur der Dame, sondern auch dem textexternen Publikum gegenüber rechtfertigen. Letzteres findet sich in Lied XXVII in der fiktiven Hofgesellschaft, vor der sich die Dame zu verantworten hat und aus deren Kreisen ihr Informationen über die Äußerungen des Mannes zugespielt worden zu sein scheinen, textintern gespiegelt. Diese fiktive Gesellschaft wird dabei zum Instrument des männlichen Ich, das die ‚Meinung‘ und die Stimmung am Hof als subtiles Druckmittel einsetzt; zumindest ist festzustellen, dass die Dame sich diesbezüglich einem Erwartungsdruck ausgesetzt sieht bzw. selbst aussetzt.

Aus der Analyse des Lieds ist m. E. zu schlussfolgern, dass die rhetorischen Funktionen als den narrativen übergeordnet zu betrachten sind und die Oratorrolle des männlichen Ich somit als dominant gegenüber der Erzählerrolle und auch gegenüber den Figurenstimmen einzuschätzen ist.

In diesem Zusammenhang soll noch eine oben nicht behandelte Parallele zwischen den beiden Liedern untersucht werden: Auf die Worte des Boten in Lied XXVII: *„Frouwe, ich sach in, er ist frô. | sîn herze stât, obe irz gebietet, iemer hô.“* (Str. I, V. 5 f.), entgegnet die Dame: *Ich verbiute ime fröide niemer. | lâze eht eine rede, sô tuot er wol, | Des bite ich in hiut und iemer. | deme ist alsô, daz manz versagen sol‘* (Str. II, V. 1–4). Der Bote beschreibt die Stimmung des Mannes als *vrô*, was höfischer Konvention geschuldet sein könnte, wohl aber auch die freudige Erwartung des Mannes auf Erhörung durch die Dame zum Ausdruck bringen und diese so zu einer günstigen Antwort bewegen soll. Diese persuasive Wirkungsabsicht verfehlt jedoch, wie die Antwort der Dame zeigt, ihr Ziel. Sie versucht, die *vröide* des Mannes vom Kontext der Liebeswerbung zu separieren, und schafft dadurch eine Distanzierung. Die *rede*, die sie ihm *hiut und iemer* untersagen möchte, wäre, ohne den Kontext von Lied XIV mitzudenken, am ehesten mit einer perpetuierten und der Dame lästigen, weil womöglich zu

447 Siehe zur *narratio* eines dem Richter bereits bekannten Sachverhalts Quintilian, IV, 2, 20 f.

direkten Liebeswerbung zu assoziieren. Bei Hinzuziehung der Parallelstelle in Lied XIV ergibt sich eine andere Bedeutung der *rede*. Der Mann klagt dort ja: *Owê, daz ich einer rede vergaz, | daz tuot mir hiute und iemer wê* (Str. VI, V. 1 f.). Vor diesem Hintergrund könnte man die *rede*, die künftig zu unterlassen sei, mit den Worten des Mannes identifizieren, die dieser in der Situation unbeaufsichtigten Zusammenseins mit der Dame nicht geäußert hat, weil er von der Freude überwältigt war. Die Dame würde, darauf Bezug nehmend, zwischen der emotionalen und der verbalen Ebene trennen, dem Mann zwar die Gefühle erlauben, nicht aber sie in unangemessener Form zu äußern. Dabei gebraucht sie die auch vom Mann verwendeten Zeitadverbien *hiute und iemer*. Wenn man bedenkt, dass der Mann sie auf seine aus der Situation des Nicht-Sprechens erwachsene dauerhafte Leiderfahrung bezieht, erhält die Antwort der Dame eine besondere Härte, denn letztlich würde sie ihm damit ein permanentes Schweigen in dieser Angelegenheit und als Konsequenz ein permanentes Leidempfinden zumuten. Im Sinne des Mannes muss der Bote an dieser Stelle Widerspruch (*Frouwe, nû verredent iuch niht*, Str. II, V. 5) einlegen. Dass er den Mann dann wörtlich, aber mit anderer Wendung als im ursprünglichen Redezusammenhang, zitiert, kann dabei auch als Reaktion auf die Strategie der Dame verstanden werden, auf die Worte des Mannes doppeldeutig, sozusagen rhetorisch spitzfindig, Bezug zu nehmen.

3.4.2. Vergangenheitskonstruktionen im Wechsel

Inhaltliche, oft wörtliche Übereinstimmungen zwischen den Repliken der Frau und des Mannes gehören zu den kompositorischen Prinzipien des Wechsels und signalisieren aus Publikumperspektive zumeist das harmonische Einverständnis der Liebenden – wohingegen „Mann und Frau hinsichtlich der Gefühle des anderen völlig ahnungslos und im eigenen Monolog gefangen sind“⁴⁴⁸. Durch die besondere Kommunikationssituation des Wechsels, die als zeitlich und räumlich getrenntes⁴⁴⁹ Übereinander-Sprechen⁴⁵⁰ bzw. monologisches Aneinanderdovorbereiten⁴⁵¹ zu beschreiben ist, ergibt sich eine „offene Formgebung“⁴⁵². Diese, so Eikelmann, verlange dem Publikum ab, „die formalen Parallelen und inhaltlich-thematischen Beziehungen selber aufzudecken und ihrer Bedeutung nachzuspüren.“

448 Schnell 1999a, S. 153.

449 Vgl. ebd., S. 158; Braun 2011, S. 24.

450 Vgl. Schweikle 1995, S. 133; Eikelmann 1999, S. 85.

451 Vgl. Schnell 1999a, S. 158.

452 Eikelmann 1999, S. 94; das folgende Zitat ebd.

Die folgenden Analysen konzentrieren sich auf das Verhältnis von Narration, Persuasion und Zeitstruktur am Beispiel dreier ausgewählter Wechsel.

Laut Eikermann ist die „Textkohärenz“⁴⁵³ beim Wechsel, anders als bei Minnekanzone oder Dialoglied, nicht primär „argumentativ oder diskursiv organisiert“; es komme beim Wechsel zudem kaum „auf einen schlüssigen Erzähl- und Geschehenszusammenhang“ oder die Entfaltung einer „elaborierten Argumentations- oder Gesprächstechnik“ an, sondern vor allem auf „die pathetischen Redegebärden beider Sprecher“⁴⁵⁴. Zwar kommt den Figurenreden, einzeln und im Zusammenspiel, eine persuasive Wirkungsabsicht in Richtung des externen Publikums zu. Die Figurenreden arbeiten aber in erster Linie mit aus den Bereichen der Charakterdarstellung (*ethos*) und der Leidenschaftserregung (*pathos*) gewonnenen Überzeugungsmitteln. Intellektuell-rationale Überzeugungsmittel, welche gemäß der antiken Rhetorik für die Erzählung (*narratio*) und Beweisführung (*argumentatio*) genutzt werden,⁴⁵⁵ kommen im Wechsel hingegen kaum zum Einsatz. Unter diesen Voraussetzungen wäre für die im Folgenden zu diskutierenden narrativ-chronologischen Elemente tendenziell festzuhalten, dass diese weder im Sinne einer rhetorischen *narratio* eingesetzt werden noch auf erzählerische Kohärenz zielen. Auffällig erscheint jedoch, dass in den drei Textbeispielen eine zeitlich nicht genauer zu bestimmende gemeinsame Vergangenheit zum Bezugspunkt der isolierten Liebenden wird. Ähnlich wie Manuel es für Dietmars von Eist Wechsel *Ûf der lindene obene dâ sanc ein kleinez vogellin* (MFMT VIII.III, Str. IV f. / MF 34,3) festhält, werden auch in den folgenden drei Beispielen „aus erzählten Erinnerungen gegenwärtige Gefühlszustände entwickelt“⁴⁵⁶.

In **Reinmars** Wechsel *Er hât ze lange mich gemiten* (MFMT XXI.LIII / MF 198,4) liegen die beiden Sprechzeitpunkte kurz vor (weiblich) und nach (männlich) einer Begegnung, deren Zeitpunkt von der Frau vorausblickend mit *hiute*, vom Mann rückblickend mit *nû* bezeichnet wird. Der Rückblick der Frau bezieht sich dementsprechend auf die Zeit der als zu lang empfundenen Trennung (Str. I, V 1), die als einseitig vom Mann ausgehend dargestellt wird, wohingegen sie ihm beständige *triuwe* erwiesen habe (Str. I, V. 2). In ihrem sehnsüchtigen Vorausblick auf ein, wie durch die konjunktivischen Wendungen deutlich wird, noch ungewisses Treffen wird die Vergangenheit als Vergleichsmaßstab angeführt, zunächst auf die Summe aller vergangenen angenehmen Erlebnisse des Mannes bezogen: *nie liebes mê geschach, swie mir von im geschaehe* (Str. I, V. 7), dann auf ihr Begehren: *min ouge*

453 Ebd., S. 91; die folgenden Zitate ebd.

454 Ebd., S. 90.

455 Vgl. Ueding/Steinbrink 1994, S. 279.

456 Braun 2011, S. 25.

in gerner nie gesach, danne ich in hiute saehe (Str. I, V. 8). In der Rede des Mannes, soweit man das *nû* auf das von der Frau ersehnte Treffen bezieht, wird deutlich, dass die Erwartungen und Versprechungen der Frau erfüllt worden sind, denn die männliche Rede greift mehr oder weniger wörtlich auf die Formulierungen der Frau zurück: *Mir ist vil liebe nû geschehen, | daz mir sô liebe nie geschach. | sô gerne hân ich sî gesehen, | daz ich si gerner nie gesach* (Str. II, V. 1–4).

Die Gegenseitigkeit der Liebe wird als zeitliche Abfolge und somit narrativ gestaltet, wozu auch die von Tervooren konstatierte tageliedartige Situation⁴⁵⁷ passt. Jedoch bleibt die Zeitstruktur offen und unscharf; *hiute* und *nû* lassen sich nicht zwingend auf eine bestimmte einzelne Begegnung festlegen. Ebenso gut könnte es sich um zeitlich auseinanderliegende Begegnungen in einer Reihe ‚gleichförmiger‘, von der Spannung von Abschied und Wiedersehen getragenen Liebestreffen handeln. Die Narration, die, wie auch in den zuvor diskutierten Liedern, skizzenhaft bleibt, dient nicht oder doch nicht in erster Linie der Wiedergabe von Ereignissen, sondern von Gefühlszuständen. Insbesondere innerhalb des hohen Minnesangs ist die aktuelle (oft in Vergangenheit und Zukunft ausgedehnte) Gefühlslage des Sprechers geprägt durch *liep und leit*, was nur funktioniert, wenn die Liebe (noch) unerfüllt bleibt. Die Ungenauigkeiten der Zeitstruktur in Reinmars Wechsel tragen dieser für die hohe Minne charakteristischen Unabgeschlossenheit Rechnung. Zeitlich gesehen ist damit letztlich unerheblich, ob sich beide Sprecher auf ein Treffen beziehen oder auf zwei zeitlich auseinanderliegende.

Ein ähnliches Spiel mit einem gemeinsamen Bezugspunkt der Rede des Mannes und der Frau findet sich in **Walthers** erweiterten Wechsel ***Mich hât ein wunneklicher wân*** (Bein, Ton 48 / L 71,35). Laut Schweikle wird in den Mannesstrophen die „Entwicklung von der Liebessehnsucht und Hoffnung des Mannes auf die Neigung der Dame bis zur Gewißheit angedeutet“⁴⁵⁸. Offensichtlich hat die Dame dem Mann ein Zeichen gegeben, das ihn ihrer Zuneigung versichern sollte und über das nun beide reflektieren. Anders als in Reinmars Wechsel liegt der gemeinsame Bezugspunkt für beide Sprecher in der Vergangenheit: *Mich hât ein wunneklicher wân | und ouch ein lieber friundes trôst | in senelîchen kumber brâht* (Str. I, V. 1 ff.). Er bezieht sich dabei offensichtlich auf eine Begegnung mit der Dame, bei der sie ihm eine besonders freundliche Behandlung hat zuteil werden lassen; denn in der Frauenstrophe heißt es: *wan ich sin vil schöne pflac: | daz kumt von grôzer liebe vil* (Str. II, V. 5 f.). Durch Wortwiederholung und Parallelismus wird diese Begegnung als für beide gleichsam beglückend dargestellt:

457 Vgl. Tervooren 1991, S. 117.

458 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 623.

Mir ist an im, des muoz ich jehen, | ein schoenez wibes heil geschehen. (Str. II, V. 7 f.)

Ein mannes heil mir dâ geschach, | dâ sî mit rehten triuwen sprach, | ich müeste ir herzen nâhe sîn. (Str. III, V. 7 ff.)

Schweikle konstatiert die insgesamt enge Verzahnung der drei Strophen durch „z. T. parallele Gedankenführung und Satzfügungen und die Wiederaufnahme von Kernwörtern“⁴⁵⁹. Hierdurch wird die zeitlich-räumliche Trennung der beiden Sprecher sowie die notwendige Heimlichkeit ihres mehr oder weniger unausgesprochenen Minneverhältnisses überwunden. Für das Publikum ergibt sich aus ihren Repliken das Bild einer wechselseitigen Liebe; das Publikum erhält insofern einen Wissensvorsprung vor den Liebenden selbst, die sich nur ihrer eigenen Gefühle sicher sein können. Der Rückblick auf ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis arbeitet zunächst die Trennungssituation heraus, da die Begegnungssituation der Vergangenheit angehört und nun jeweils Gegenstand monologischer Überlegungen ist. Als gemeinsamer Bezugspunkt wirkt dieser Rückblick jedoch auch verbindend und vor allen Dingen zukunftsweisend. Ähnlich wie bezogen auf Reinmars oben behandelten Wechsel bleibt letztlich fraglich, ob alle drei Strophen auf dieselbe Begegnung rekurrieren oder ob es sich um mehrere aufeinanderfolgende Begegnungen handelt, in denen die Frau dem Mann immer deutlichere Zeichen ihrer Zuneigung gibt.

Eindeutig auf eine Folge von Begegnungen, die sich über einen längeren Zeitraum erstrecken, rekurrieren die Sprecher in **Reinmars** Wechsel *Herre, wer hât sie begozzen* (MFMT XXI.LXVII)⁴⁶⁰. Auf drei Mannes- folgen zwei Frauenstrophen, die von Überbietungsrhetorik und erotisch-sexuellem Revanchedenken geprägt sind. In die wechselseitige Kampfansage (erotische Metapher des Liebeskampfes) sind Rückblicke auf erotische Akte, die in der Vergangenheit stattgefunden haben (ein Kuss, der von der Frau mit einem Biss erwidert wurde, Str. II, V. 3 ff.) oder unter anderen Umständen hätten stattfinden können (ausgemalte Revanche für den Biss, Str. III, V. 1 f., Liebesspiel auf der Heide, Str. IV, V. 2, beständige sexuelle Verfügbarkeit der Frau, Str. V), eingeflochten. Verhinderin der erfüllten Liebesbeziehung ist die *huote* (Str. V, V. 1), die dem auf sexuelle Erfüllung zielenden Begehren der beiden Protagonisten Schranken auferlegt und die Einhaltung eines Sittenkodex garantiert, den die Protagonisten innerlich bereits verlassen haben:

459 Ebd., S. 624.

460 Die von Krohn 1989 und Cramer 2001 untersuchten Aspekte – kritische Auseinandersetzung mit der Echtheits-Unechtheits-Debatte und dem Reinmar-Bild der älteren Forschung sowie intertextuelle Bezügen zu Liedern Walthers von der Vogelweide – klammere ich in meiner Analyse aus.

si reizet alle unêre (Str. II, V. 6), bemerkt der Mann, der vor Liebe wie von Sinnen und rasend ist (vgl. Str. I, V. 5 f.), und die Frau betont: *Ich hete ime alle wile vor gestân, ob mich diu huote lieze* (Str. V, V. 1). Ähnlich wie in den zuvor besprochenen Wechseln bilden die Begegnungen, die in der Vergangenheit stattgefunden haben, den gemeinsamen Bezugspunkt, um den die Gedanken kreisen. Jedoch beschäftigen sich die Liebenden nicht mit der Frage, ob es Zeichen für eine erwiderte Liebe gibt, oder mit der Selbstvergewisserung hinsichtlich der eigenen Beständigkeit und der Würdigkeit des Gegenübers als Objekt der Liebe. Dass das Begehren auf Gegenseitigkeit beruht, steht für beide fest. Es geht darum, sich das auszumalen, was aufgrund äußerer Umstände nicht stattfinden können, so dass die in der Vergangenheit liegenden Begegnungen im Rückblick zur Projektionsfläche der sexuellen Wünsche und Phantasien werden.

3.4.3. Nonverbale Kommunikation

In **Walthers** oben diskutiertem Lied *Wol ir, sie ist ein sælic wip* (Bein, Ton 124 / MFMT X.XVIIb) reagiert die Frau mit Sorge darauf, dass dem Mann seine Gefühle für sie in der höfischen Öffentlichkeit womöglich anzusehen sind. In einem weiteren Lied **Walthers** und einem Lied **Reinmars** werden die nonverbal ausgesendeten Signale aus männlicher Perspektive thematisiert und über die Verbalisierung zum Teil des Werbens. Auch hier ist die doppelte Empfängersituation der nonverbalen Signale (die Geliebte und – unerwünschterweise – die fiktive Gesellschaft) entscheidend.

Walthers Lied *Ich bin nû sô rehte vrô* (Bein, Ton 91 / L 118,24) ist in F als vierstrophige, in C/E als fünfstrophige Fassung überliefert.⁴⁶¹ Der folgenden Analyse liegt schwerpunktmäßig die F-Fassung zugrunde.⁴⁶² Hinsichtlich der in F, zu-

461 Die in F nicht überlieferte fünfte Strophe beginnt mit einer Anrede ‚Walthers‘ (*Hæra Walther, wie ez mir stât, | mîn trûtgeselle von der Vogelweide*, Str. V, V. 1–3); ‚Walther‘ wird, wohl von dem Sprecher der Strophen I–IV, um Unterstützung bei der Werbung um die Dame gebeten. Ashcroft sieht in diesem Sprecher aufgrund zahlreicher Morungen-Allusionen eine Morungen-Parodie (siehe hierzu Ashcroft 1975, S. 205–213) und gelangt daher zu dem Schluss, dass „Walther, in der *persona* Morungens und mit dessen Worten sich an den *trûtgesellen von der Vogelweide* wendend, [...] neben das Morungen-Klischee des aussichtslos Liebenden, wie er ihn den Hörern vorgespielt hat, eine Selbststilisierung als den, *der ie die werlt gefröite*, sozusagen als Experten in der glücklichen Liebe“ (ebd., S. 212; Hervorhebungen i. Orig. z. T. gesperrt gedruckt) stellt.

462 Transkription des Lieds nach Hs. F, Bl. 101r-101v auf Basis des Faksimiles in: Walther von der Vogelweide 1977, S. 239 f. (die Virgeln stehen für Zeilenumbrüche in

mindest nach formalen Maßstäben, unvollständig überlieferten dritten Strophe⁴⁶³ werden die beiden anderen Fassungen einbezogen.

In Str. II, V. 1 ff. bekennt der Sprecher: *Ich ensach die schonen so dicke nÿe das ich des ÿe verpere mir enspilten die augen zu Ir ye*. Hier ist es nicht der Kummer, sondern im Gegenteil das durch den Anblick der Geliebten (Str. II) und die Hoffnung auf baldige Erhörung (vgl. Str. I) verursachte Hochgefühl, das der Sprecher nicht verbergen kann. Die fehlende Affektbeherrschung wird mit der (gefühlten) Seltenheit⁴⁶⁴ der Begegnungen begründet, die somit jeweils Ausnahmesituationen sind bzw. vom Sprecher als solche empfunden werden. Dabei geht es jedoch nur um eine minimale Abweichung von der vollständigen körperlichen Selbstkontrolle, da es sich um ein ebenso unwillkürliches wie nahezu unmerkliches Signal handelt, nämlich das *spiln* der Augen.

In der ersten Strophe geht der Sprecher gegenwarts- und zukunftsbezogen auf sein – schon jetzt fast unvorstellbar großes und im Fall der Erhörung durch die Dame ins Übermäßige steigerungsfähige – *vroide*-Empfinden ein. Mit der auf die Vergangenheit bezogenen Schilderung in der zweiten Strophe, dass er seine Gefühle bei Begegnungen mit der Dame nicht (oder zumindest nicht ganz) habe verbergen können, liefert er dann eine Art Beweis für die Echtheit seiner Gefühle und die Wahrheit seiner Rede. Damit kann der Schilderung der untrüglichen nonverbalen Signale, die er unwillkürlich ausgesendet haben will, eine persuasive Absicht unterstellt werden. Deutlich persuasive Absichten lassen sich auch dem Tugend- und Schönheitspreis der Dame in der vierten Strophe und insbesondere

der Hs., an zwei Stellen, an denen der Wortlaut in F fehlerhaft erscheint, sind Lesarten aus C/E eingefügt, Schaft-s wird als s wiedergegeben): *Ich pin nu so rehte fro das ich so swere wund^s thu begÿnne / Leichte es sich gefuget · so das ich erwirbe mein^s frauw mÿnne / So steygen mir die synne höher deñ die synne schon [der svnnen schin, C/E] gnad künigynne Ich ensach die schonen so dicke nÿe das ich des ÿe verpere mir enspilten die augen zu Ir ye der kalte [Bl. 101v] winter was mir ye vnmere ander leute dunchte er so swere mir was rechte als es vor mittē in dem meÿen were / Durch sie so wil ich meine freude meren wol mag sie im herge [min herze, C/E] seren was dann ob sie mir layde thut / Sie mag es wol verkeren das nun kunde niemant geraten mir das ich schayde von dem wane kert ich meinē mut / Von Ir wañ funde ich denn eine so wol getane · die also were valsches ane · sie ist schone · vnd pas gethan dann helena oder dyana.*

463 V. 1–3 der C/E-Fassung fehlen in F.

464 Die Wendung *so dicke nÿe das* könnte natürlich auch zum Ausdruck bringen, dass er sie überhaupt niemals zu häufig sehen konnte bzw. kann, und würde dann über die ‚tatsächliche‘ Quantität der Begegnungen nichts aussagen.

dem hyperbolischen Vergleich⁴⁶⁵ im Schlussvers der F-Fassung (*sie ist schone · vnd pas gethan dann helena oder dyana*, Str. IV, V. 6) unterstellen.

Anders als die C/E-Fassung kommt die F-Fassung ohne die Konstruktion des ‚Lieds im Lied‘ aus. Die dritte Strophe beginnt in F mit den Worten: *Durch sie so wil ich meine freude meren*, d. h., der Sprecher bekundet, seine eigene *vröide* um der Dame willen mehren zu wollen. Mit der Wendung *Durch sie* wird die Dame ganz klar als Ziel und Ursache seines eigenen *vröide*-Strebens benannt. Dass es sich um ein indirekt an die Dame adressiertes Werbelied handelt, wird spätestens in der Schlusstrophe deutlich.

In der C/E-Fassung werden die ersten beiden Strophen hingegen explizit als ein Lied (*sanc*) ausgewiesen, wenn es in der dritten Strophe heißt: *Disen wunneklichen sanc | hân ich gesungen mîner frouwen ze êren. | des sol si mir wîzzen danc, | wan ich wil iemer durch si fröide mêren* (Str. III, V. 1–4). Anders als in der F-Fassung, in der die gesellschaftliche Relevanz seiner Gefühle und seiner Bemühungen keine Beachtung findet, kommt die Gesellschaft in C/E in zweifacher Weise in Spiel: Der ohne Possessivpronomen verwendete Ausdruck *fröide mêren* kann u. a. als Steigerung gesellschaftlicher *vröide* – durch den *sanc* – verstanden werden; damit wird der Gefühlszustand des Sprechers, seine freudige Stimmung, um die es in den ersten beiden Strophen geht, in Analogie zum höfischen Idealzustand gesetzt. Zudem zielt der Sprecher mit dem Lied darauf, das gesellschaftliche Ansehen der Dame, der *ze êren* er es gesungen habe, zu steigern. Während dem freudigen Aufleuchten der Augen im ‚Lied im Lied‘ kein direkter Adressat zugewiesen wird, wird dieses ‚Lied‘ in der in C/E nachgeschobenen Widmung an die Dame doppelt adressiert: an die Dame selbst und an die fiktive Gesellschaft bzw. das textexterne Publikum. Der *vröide*-mehrende Charakter des *sanges* rechtfertigt es gewissermaßen, die vor der Gesellschaft eigentlich zu verbergenden heimlichen Anzeichen der Liebe in Worte zu fassen. Indem durch die Vortragsfiktion eine mithörende höfische Öffentlichkeit fingiert wird, wird zudem größerer Druck auf die Dame ausgeübt als in der intimer gehaltenen F-Fassung. Dieser Druck wird durch die in der fünften Strophe der C/E-Fassung noch weiter gesteigerte Selbstreferentialität dann aber ins Spielerische aufgelöst.

Wesentlich umfänglicher und nicht ohne einen Unterton der Sorge vor Entdeckung durch die *merkære* schildert der Sprecher in **Reinmars** direkt an die Minneherrin gerichteten Werbelied *Aller sælde ein sælic wîp* (Schweikle, Nr. XXVI / MF 176,5) rückblickend unwillkürliche Verhaltensweisen (Erröten

465 „Die Transgredierung in den mythologischen Raum hinein legt offen, dass die Minnedame mehr und anders ist als eine Frau von dieser Welt“ (Kellner 2015, S. 178).

in Str. III, Blickverhalten in Str. IV), die auf die Offensichtlichkeit seiner Liebe – möglicherweise auch für die anderen – hindeuten. Bereits die bloße Erwähnung ihres Namens habe ihn jedesmal erröten lassen (Str. III, V. 4 ff.): *Swer dô nâhe bî mir stuont, | sô die merkære tuont, | der sach herzeliebe wol an der varwe mîn. | sol ich dâ von schuldig sîn?* (Str. III, V. 7–10). Bei direkten Begegnungen habe er heimlich den Blickkontakt gesucht: *Liez ich dô daz ouge mîn | tougenlichen an daz dîn, | daz brâhte ich unsanfte dan und lihte dar. | frouwe, nam des iemen war?* (Str. IV, V. 7–10). Die Formulierung *iemen* ist deutlich unspezifischer als die zuvor erwähnten *merkære*, so dass man darin nicht vorrangig die Sorge sehen muss, andere hätten etwas bemerken können, sondern vor allem die Hoffnung, dass die Angeredete dies bemerkt haben könnte.

In Reinmars Lied inszeniert der Sprecher unwillkürliche Reaktionen und halbwegs bewusst eingesetzte Formen nonverbaler Kommunikation so, dass der Dame nicht nur die Intensität, sondern vor allem auch die Dauer seiner Gefühle für sie vor Augen geführt werden sollen. Damit soll das, was für ihn bereits eine Art ‚Geschichte‘ hat, weil es sich über längere Zeit erstreckt, auch für die text-interne Adressatin wahrnehmbar werden.

