

ARTHUR GROOS (Cornell University)

ENTLEHNUNG, ANEIGNUNG, AUTHENTISIERUNG

Zum „frühen“ Walther-Lied *Maniger frâget, waz ich klage* (C 6/L 13.33)

In mittelhochdeutschen Einführungskursen in den USA sind schriftliche Arbeiten zum Minnesang sehr beliebt, nicht nur weil das Problem „Minne“ junge Leute anspricht, sondern auch weil Studierende die Möglichkeit gerne wahrnehmen, mit einem einzelnen Lied und einer gut organisierten Sekundärliteratur zu arbeiten. Auffallend allerdings ist die Tatsache, daß die älteren Kommentare – Vogt, Willmanns, von Kraus – trotz ihrer Zugänglichkeit nie zitiert werden. Wenn ich meine Studenten darauf anspreche, so lautet die Antwort immer etwa so: „Was hat das mit Interpretation zu tun?“ Nicht nur Studenten spüren eine Kluft zwischen der alten Philologie und der sogenannten New Philology. Es überrascht nicht, daß die für postmoderne Denkweisen charakteristische „School of Suspicion“ auch Mediävisten dazu verholten hat, die Voraussetzungen unserer Vorgänger bei der Editionspraxis, bei Autorenzuschreibungen und Athetesen kritisch zu überprüfen und zu revidieren.¹ Trotz allem, was wir diesen Vorgängern schuldig sind, will es manchmal scheinen, um Bernhard von Chartres umzuformulieren, als wären wir Zwerge, die auf den Schultern von Zwergen stehen.

Dennoch kommt es oft noch vor, daß wir den Denkweisen und Gewohnheiten unserer großen philologischen Vorfahren unreflektiert folgen und uns nicht ganz von ihnen befreien, auch dann nicht, wenn wir dies explizit wollen. Es ist also hermeneutisch unerläßlich, weiterhin über die Voraussetzungen einer Forschung nachzudenken, die unsere Editionen und Literaturgeschichten nachhaltig geprägt haben. Die folgenden Überlegungen unternehmen den Versuch, dieses Problem durch die Verschränkung von Literaturgeschichte und Interpretation zu illustrieren. Als Beispiel nehme ich ein relativ unbeachtetes Walther-Lied, »Maniger frâget, waz ich klage« (C 6/L 13.33), das der Waltherforschung ein Jahrhundert lang als unbeholfenes „frühes“ Lied galt, aber aus heutiger Sicht eher als gekonntes Spiel mit der Authentisierungsproblematik des Minnesangs und der Gattungsinterferenz von Lied und Spruch verstanden werden kann:²

¹ So z. B. THOMAS BEIN, „Mit fremden Pegasusen pflügen“: Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen 150).

² Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe KARL LACHMANNs, hrsg. CHRISTOPH CORMEAU, Berlin 1996, S. 22.

- I Maniger frâget, waz ich klage,* L. 13.33
unde giht des einen, daz ez iht von herzen gē.
der verliuset sîne tage,
wand im wart von rehter liebe nie weder wol noch wē. 14.1
- 5 Des ist sîn gelücke krank.*
swer gedæhte,
waz diu minne bræhte,
der vertrüege mînen sank.
- II Minne ist ein gemeinez wort* 14.6
und doch ungemaine mit den werken, dest alsô.
minne ist aller tugende ein hort,
âne minne wirdet niemer herze rehte vrô.
- 5 Sît ich den gelouben hân,*
frouwe Minne,
frôit ouch mir die sinne.
mich mûet, sol mîn trôst zergân.
- III Mîn gedinge ist, der ich bin* 14.14
holt mit rehten triuwen, daz si ouch mir daz selbe sî.
triuget dar an mich mîn sîn,
sô ist mînem wâne leider lützel frôiden bî.
- 5 Neinâ herre! si ist sô guot,*
swenne ir güete
erkennet mîn gemüete,
daz si mir daz beste tuot.
- IV Wiste si den willen mîn,* 14.22
liebes unde quotes des wurde ich von ir gewert.
wie möhte aber daz nû sîn,
sît man valscher minne mit sô süezen worten gert?
- 5 Daz ein wîp niht wîzen mac,*
wer si meine,
disiu nôt alleine
tuot mir manigen swæren tac.
- V Der diu wîp alrêrst betrouc,* 14.30
der hât beide an mannen und an wîben missevarn.
in weiz, waz diu liebe touc,
sît sich friunt gegen friunde niht vor valsche kan bewarn.
- 5 Frowe, daz ir sælic sît!*
lânt mit hulden
mich den gruoz verschulden,
der an friundes herzen lît.

I.

Das Lied hat die Minnesang-Forschung des 20. Jahrhunderts vor allem in Verbindung mit der bahnbrechenden Untersuchung KONRAD BURDACHS beschäftigt, der romantisierende Versuche, Walthers Liedern eine Autobiographie abzulauschen, durch eine Darstellung seiner künstlerischen Entwicklung ersetzt hat. Bekanntermaßen soll diese Entwicklung in zwei Phasen verlaufen: zuerst steht Walther unter dem Einfluß Reinmars, dann behauptet er seine Unabhängigkeit von ihm. »Maniger

fräget, waz ich klage« ist nach BURDACH als erstes Lied in einer Reihe von frühen Liedern zu bezeichnen, die „ganz aus Reinmars Schule hervorgegangen sind und die Abhängigkeit von seiner Dichtung in ... Gedanken und Stil am deutlichsten verraten. Wir werden in ihnen den ältesten Bestand Waltherscher Lyrik zu suchen haben.“³

BURDACH belegt diese Abhängigkeit mit Bemerkungen, die in der späteren Forschung lange nachwirken sollten. Der abstrakte Stil, vor allem die Häufung von Konditionalsätzen, „verrät deutlich Reinmarschen Einfluß“.⁴ Gewichtiger noch sind zwei entlehnte „Gedanken“.⁵ Walthers einleitende Entgegnung auf Zweifel an seiner Aufrichtigkeit „stellt sich“ – so Burdach – als Gedanke, „der sich so vor Reinmar nicht nachweisen läßt“, zu Reinmar XXXVIII ›Nu muoz ich ie mîn alten nôt‹:

*den ez niht ze herzen gât
noch in diu minne nie gebôt
die sprechent von der swære mîn
waz mir sô grôzes sî geschehen,
Daz ich sô trûreclîchen klage.*

(MF 188.9–13)

Auch die Revocatio *Neinâ hêrre! si ist sô quot* (14.18) ist „sichtlich eine Erinnerung“ an *nein, herre! jô ist sî sô quot* (MF 160.35) aus Reinmar XI, ›Daz beste, daz ie man sprach‹.

Tatsächlich stellte BURDACHS Interpretationsverfahren einen so überzeugenden und dominierenden Paradigmenwechsel in der Minnesangforschung dar, daß Forscher in den folgenden Jahrzehnten nur noch differenziertere Akzente für Walthers Entwicklung zu setzen vermochten, indem sie das Modell eines direkten Lehrer-Schüler-Einflusses mit indirekteren Modellen der Konkurrenz, Befehdung oder Parodie ersetzten, oder den Umfang der Beeinflussung durch Parallelstellen aus anderen Dichtern erweiterten. Ihr kumulatives Gewicht hat die frühe Datierung von ›Maniger fräget, waz ich klage‹ nur noch gefestigt, und dadurch den Spielraum der Interpretationsmöglichkeiten beträchtlich eingeengt.

WILLMANNS/MICHELS führen ein Modell der Konkurrenz ein, die mit einer frühen Gruppe von Liedern „in Reinmars Art“, wie z. B. unserem Lied, einsetzt bevor Walthers „Eigenart zu voller Entfaltung gekommen ist“,⁶ während SCHÖNBACH/SCHNEIDER,⁷ die den Einfluß Reinmars für übertrieben halten, unser Lied als zu einer frühen Gruppe gehörend betrachten, die noch mit Konventionen spielen. VON

³ KONRAD BURDACH, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Halle (Saale) ²1928, S. 100.

⁴ BURDACH, S. 101–102.

⁵ Ein dritter Gedanke, Walthers *âne minne wirdet niemer herze rehte frô* (14.9), evoziert auch für BURDACH „eine Reihe Parallelstellen“, die eher konventioneller Natur sind.

⁶ WILHELM WILLMANNS, Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide, revidiert von VICTOR MICHELS, Halle (Saale) ²1916, I, 194.

⁷ ANTON E. SCHÖNBACH, Walther von der Vogelweide: Ein Dichterleben, neu bearbeitet von HERMANN SCHNEIDER, Berlin ⁴1923, S. 32–40 (S. 40).

KRAUS stellt bekanntermaßen die literarische Polemik in den Vordergrund mit zwei auf „inhaltlichen Verbindungen“ fundierten Gedichtreihen Reinmars und Walthers, die in einer Wechselbeziehung zueinander stehen.⁸ Auch hier gehört ›Maniger frâget, waz ich klage‹ zu den „ältesten Liedern“, denn „sicherlich ist die Kunst des Dichters noch nicht gereift. Es ist trockene Gedankenpoesie“.⁹

Am weitesten mit einer auf Beeinflussung begründeten Frühdatierung geht schließlich HALBACH, der Walthers Beziehungen zu sämtlichen Dichtern in ›Des Minnesangs Frühling‹ untersuchte und die Lieder nicht nur in ihrem Verhältnis zueinander sondern auch chronologisch ordnen zu können meinte.¹⁰ „Fast alle ersten Lieder“, schreibt er, eindeutig BURDACH folgend, „sind versifizierte Minnegrammatik und Schulrhetorik. Ihre große Unselbständigkeit zeigt die Zahl der Plagiate und Entlehnungen aus andern Dichtern“.¹¹ Es wundert also nicht, daß HALBACH unser Lied zu drei ganz frühen Liedern ordnet, die schon vor der Begegnung mit Reinmar unter dem Einfluß Morungens und Hartmanns stehen. Walthers authentizitätsbezogener Anfangsstollen hat neben BURDACHS Reinmarstelle eine Parallele in Morungen XIII ›Leitliche blicke‹:

*Maniger der sprichet: „nu sehent, wie der singet!
wære ime iht leit, er tæte anders danne sô.“
der mac niht wizzen, waz mich leides twinget.* (MF 133.21–23)

Zum Problem des aufrichtigen Werbens am Ende der vierten Strophe, *Daz ein wîp niht wizzen mac, / wer si meine*, führt HALBACH eine ähnliche Äußerung aus Hartmanns I. *Büchlein* an:¹²

*Nû ist ez leider ein slac
daz ein wîp niht wizzen mac,
wer si mit triwen meinet.* (vss. 217–19)

Trotz erheblicher Kritik an der chronologischen Einordnung von Walthers Liedern durch die spätere Forschung wurde ›Maniger frâget, waz ich klage‹ bis in die 80er Jahre und darüber hinaus – soweit ich sehe, beinahe ausnahmslos – als frühes Lied rezipiert, dank den immer noch angeführten Entlehnungen/Reminiszenzen und der Abstraktheit oder Metaphernarmut des Stils. Jahrzehnte nach seiner Dissertation konnte HALBACH 1973 in der dritten Ausgabe seines Sammlung-Metzler-Bandes noch konstatieren:¹³

⁸ CARL VON KRAUS, *Walther von der Vogelweide: Untersuchungen*, Berlin 1935, S. ix, xi.

⁹ VON KRAUS, S. 490, 33.

¹⁰ KURT HERBERT HALBACH, *Walther von der Vogelweide und die Dichter von Minnesangs Frühling* Stuttgart 1927 (Tübinger Germanistische Arbeiten 3), S. 146–147.

¹¹ HALBACH, S. 104.

¹² Das Klagebüchlein Hartmanns von Aue und das zweite Büchlein, hrsg. LUDWIG WOLFF, München 1972, S. 24.

¹³ KURT HERBERT HALBACH, *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart 31973 (Sammlung Metzler 40), S. 47. Die vierte Ausgabe 1983 war mir nicht zugänglich.

es ist beachtenswert – und mahnt wieder zur Vorsicht –, daß nur eins (13.33) von Burdachs Beispielen so gut wie allgemein als wahrscheinlich zu den frühesten Liedern gehörend sich zu behaupten vermocht hat (und selbst bei diesem haben sich gerade hinsichtlich seines Stilcharakters gewisse Zweifel gemeldet).

Erst in den letzten Jahren distanziert man sich von der frühen chronologischen Einordnung zugunsten einer vorsichtigen Wertschätzung des Liedes als Übergangstext oder Experiment.¹⁴ Merkwürdigerweise bleibt dieses Lied, eben weil ihm der Ruf des „Frühen“ so stark anhaftet, in der gegenwärtigen Diskussion um Probleme der Authentisierung im klassischen Minnesang oder der Gattungsinterferenz von Spruch und Minnelied im Œuvre Walthers unberücksichtigt.

II.

Etwa zur gleichen Zeit, als chronologische Interpretationen von ›Maniger frâget, waz ich klage‹ als „epigonal“ und dadurch „früh“ abzuklingen begannen, wurde die ihnen zugrundeliegende Ästhetik in Frage gestellt durch neue theoretische Impulse, die das herkömmliche Paradigma der Beeinflussung durch ein Modell der Intertextualität ersetzen.¹⁵ Die anfängliche Auflösung von Texten in Diskursivität ging vor allem von JULIA KRISTEVA aus, die eine Auffassung von Textualität als Mosaik vertrat („tout texte se construit comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte“), und von ROLAND BARTHES, dessen Bild von Literatur als „chambre d'échos“ ebenso häufig zitiert wird.¹⁶ Wichtig für unsere Zwecke ist nicht die anhaltende Diskussion zur Abgrenzung von Intertextualität im allgemeinen gegenüber identifizierbaren Zitaten und Anspielungen in einzelnen Texten,¹⁷ sondern die radikale Aufwertung des nehmenden Textes gegenüber dem Prätext. Diese Aufwertung betrifft nicht nur den Dichter sondern auch sein Publikum. Beim Publikum einer traditionsbezogenen Gattung wie dem Minnesang, die durch einen geschlossenen Zuhörerkreis und ein kleines und allge-

¹⁴ Walther von der Vogelweide: Gedichte, hrsg. PETER WAPNEWSKI, Frankfurt/M. 1962 (Fischer 48), S. 227; Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe, Bd. 2: Liedlyrik, hrsg. GÜNTHER SCHWEIKLE, Stuttgart 1998 (RUB 820), S. 539–42; Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters, hrsg. INGRID KASTEN, S. 909–11; MARTIN WENSKÉ, „Schwellentexte“ im Minnesang Walthers von der Vogelweide: Exemplarische Interpretationen ausgewählter Lieder, Frankfurt/M. 1994, S. 17–50. Beinahe als einziger verzichtet MANFRED GÜNTHER SCHOLZ weislich auf eine zeitlich frühe Gruppierung der Lieder überhaupt, Walther von der Vogelweide, Stuttgart 1999 (Sammlung Metzler 316).

¹⁵ Zur doppelten Natur der Intertextualität als Erweiterung und Neuerung, siehe JAY CLAYTON und ERIC ROTHSTEIN, Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality, in: Influence and Intertextuality in Literary History, Madison, Wis., 1991, 3–36 (hier: S. 3).

¹⁶ JULIA KRISTEVA, Sèmeiotikè: Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 146; ROLAND BARTHES, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris 1975, S. 78.

¹⁷ JONATHAN CULLER, Presupposition and Intertextuality, in: The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, Ithaca, N.Y., 1981, S. 100–118.

mein bekanntes Corpus von Texten charakterisiert wird, gehört das Spiel mit anderen Texten zum Wesensmerkmal des Kommunikationsprozesses, wie das im allgemeinen für ältere Literatur konstatiert werden kann.¹⁸

An author refers to other texts within his own text, expecting his readers to understand these references as part of the strategy of his text; and the ideal reader does not only understand these references, but is also aware of the fact that the author is aware of their presence within his text as well as of the reader's awareness of them.

Noch interessanter ist die Neubewertung des nehmenden Dichters. Es genügt nicht zu behaupten, daß Dichter Y vom Dichter X beeinflusst wurde, da mit dieser Feststellung das interpretatorische Problem eigentlich erst gestellt wird, nämlich was Dichter Y mit der Entlehnung macht. Der Kunsthistoriker Michael Baxandall beschreibt das breite Spektrum der neuen Perspektiven folgendermaßen:¹⁹

If we think of Y rather than X as the agent, the vocabulary is much richer and more attractively diversified: draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform, tackle ... everyone will be able to think of others.

Eine intertextuelle Interpretation von Walthers Lied müßte sich also nicht damit begnügen, die Zitate zu identifizieren, wie Kommentare dies immer noch tun, sondern müßte ihrer Funktion im Text nachgehen. Bei der relativen Dichte und Verschiedenheit der intertextuellen Bezüge – einer allgemeinen (Reinmar? Morungen?) oder noch zu bestimmenden Anspielung auf Authentizität in I.1–3, einem Zitat aus Reinmar MF 160.35 in III.5 und einem Zitat aus Hartmanns I. *Büchlein* in IV.5–6 – scheiden herkömmliche Erklärungsmöglichkeiten wie Reinmar-Fehde oder Parodie aus. Auffallend ist letzteres Zitat aus einem narrativen Text, welches das minnesängerische Thema der Authentizität in ein allgemein-sprachliches zu steigern scheint. Das ist um so wichtiger hier, als dadurch ein Problem erörtert wird, das in den Augen vieler Nicht-Mediävisten nur der modernen Dichtung vorbehalten ist, nämlich eine angebliche Kommunikationskrise, in der die Sprache verbraucht ist und authentische Rede nicht mehr vernommen werden kann.

Das Lied fängt mit einem für Walther typischen Auftrittstopos an. Aber er tritt diesmal nicht als wirklicher oder fingierter Fahrender auf, der *niuwe mære* bringt, sondern als schon bekannter Sänger (kein Anfänger also!), der auf die Rezeption

¹⁸ ULRICH BROICH, Ways of Marking Intertextuality, in: Fiction – Texte – Narratologie – Genre, hrsg. JEAN BESSIÈRE, New York 1989, S. 120. Siehe auch BROICH, Intertextuality, in: International Postmodernism: Theory and Literary Practice, hrsg. HANS BERTENS und DOUWE FOKKEMA, Amsterdam 1997, S. 249–255.

¹⁹ MICHAEL BAXANDALL, Patterns of Intention: On the Historical Examination of Pictures, New Haven, 1985, S. 58–59.

seines Repertoires beim Publikum reagiert. In anderen Liedern verläuft diese fingierte *vrâge*-Interaktion performativ als Auslöser der Aufführung: man habe den fahrenden Spruchdichter um Auskunft gefragt, *Si frâgent mich vil dicke, waz ich habe gesehen* (Kaiser Friedrichston, C 3.VI/L 84.14), oder man habe den Minnesänger um die Enthüllung seines Liebesgeheimnisses gebeten, *Vil maniger vrâget / mich der lieben, wer si sî* (C 67/L 98.26), zuweilen noch eindringlicher, *Si vrâgent unde frâgent aber alze vil / von mîner frowen, wer si sî* (C 40/L 63.32f.). In diesem Fall aber scheint Walther weder auf Interesse noch auf Neugier gestoßen zu sein, die neben dem Fürstengebot oder der Klage zum typischen *Movens* eines Auftritts gehören, sondern auf einstimmige Kritik (*gih des einen*):

Maniger frâget, waz ich klage, (I.1)
unde gih des einen, daz ez iht von herzen gê.

Walthers Zuhörer finden seinen Minnesang unauthentisch oder unaufrichtig, denn zwischen dem Ausdruck der *klage* und einem Gefühl, das *von herzen gê*, spüren sie einen Bruch.

Das ist ein überraschender Vorwurf gerade bei einem Sänger, der – soweit die Überlieferung Verallgemeinerungen zuläßt – nicht für seine Minneklagen bekannt ist, sondern eher für das Gegenteil, eine Neuakzentuierung der *vreude*. Nicht unbekannt aber ist der Vorwurf selber, denn diese das Lied auslösenden Anfangszeilen klingen wie Reminiszenzen an Lieder Reinmars (MF 165.19f.) oder Morungens (MF 133.21–23), wobei es sich im letzteren Fall laut HALBACH sogar um ein Zitat handeln könnte:

*Maniger der sprichet: „nu sehent, wie der singet!
wære im iht leit, er tæte anders danne sô.“
der mac niht wizzen, waz mich leides twinget.* (MF 133.21–23)

Walther scheint Morungens *maniger sprichet* mit *maniger frâget* aufzunehmen, um dann ähnlich fortzufahren mit dem Vorwurf der Unaufrichtigkeit und einer Erwidern an die unwissenden Zuhörer. Die ältere Forschung, die Walthers Anspielung auf die Vorgänger nur als schulmäßiges Plagiat zu belegen meinte, ist schnurstracks in die Auftrittsfalle gegangen. Intertextuell gesehen, fängt das Lied grundsätzlich anders an, nämlich damit, daß Walther auf Vorwürfe antwortet, sein Gesang sei so unauthentisch wie bei Reinmar oder Morungen. Er fingiert also, daß ihm etwas vorgeworfen wird, was auf ihn eigentlich nicht zutrifft, ihm aber vor dem Gattungs- bzw. Publikumshorizont des klassischen Minnesangs – tatsächlich oder angeblich – unterstellt wird. Der Kontrast zwischen dem Vorwurf und dem, was wir über Walthers Repertoire wissen, läßt nicht nur ein Lied zum Thema Authentizität, sondern auch ein gekonntes Ausspielen der Authentizitätsproblematik erwarten.

Im zweiten Stollen und im Abgesang begnügt sich Walther nicht damit, wie Morungen dies tut, die Unwissenheit der Zuhörer zu entschuldigen (*der mac niht wizzen, waz mich leides twinget*), sondern kehrt die Spitze um und übertreibt die Be-

richtigung gleich zu einer kleinen Publikumsbeschimpfung. Tatsächlich ist das mangelnde Verständnis des Publikums hier sogar ein Indiz für ein unnützes Leben:

der verliuset sîne tage, (I.3)
wand im wart von rehter liebe nie weder wol noch wê.
Des ist sîn gelücke krank.
swer gedæhte,
waz diu minne bræhte,
der vertræge minen sank.

Wie kann ein Zuhörer sein *gelücke* so unbedacht vertun? Es empfiehlt sich daher, genauer auf das Verfehlte hinzuhorchen, das an herausgehobener Stelle am Ende des Aufgesangs genannt wird: *rehte liebe* (I.4), die vielverheißend aber nur andeutungsweise in Aussicht gestellt wird. Die Wiederholung des Wortes *rehte* in den folgenden Strophen (*rehte vrô* II.4, *rehte triuwe* III.2) deutet darauf hin, daß *rehte liebe* auch etwas mit einer richtigen Lebensführung und dadurch mit höfischer Ethik zu tun hat.

rehte liebe ist zwar Teil eines Minnediskurses, den die folgenden Strophen artikulieren, ist aber nicht unbedingt mit einer traditionellen Auffassung der *minne* gleichzusetzen, zumal es auch die Verwirrung stiftende *valsche minne* (IV.4) gibt, wie die vierte Strophe dies betont, ebenfalls am entsprechenden Ende des Aufgesangs. Nur wer eindringlich über die Minne nachzudenken bereit ist, statt nur Bekanntes zu hören oder Inauthentisches herauszuhören, nur der wird Walther verstehen. Und das ist bislang nicht passiert, aus Gründen, die im Verlauf des Liedes artikuliert werden.

Es geht also in diesem Lied weder um einen angeblich inauthentischen noch um einen vorläufig falsch verstandenen Minnesang, sondern eigentlich um den allgemeineren Minnediskurs über eine richtige Lebensführung, für die eine nicht weiter definierte *rehte liebe*, mit ihrem *wol* und ihrem *wê*, von zentraler Bedeutung ist. Wer hier so emphatisch zum Singen aufgetreten ist, ist Spruchdichter und Minnesänger zugleich, der nicht nur kommentiert, sondern auch wirbt. (Wie wir Amerikaner von einem hervorragenden Baseballspieler sagen, zeigt sich Walther hier als *switch-hitter*, der den Ball rechts- und linkshändig schlagen kann.) Gattungsgemäß ausgedrückt, bewegen wir uns in einer Performanzsphäre, in der Walther seine Doppelkompetenz ausnutzt,²⁰ um sich gleichzeitig über Minne, Authentizität und Ethik mit seinem höfischen Publikum auseinanderzusetzen und um den *gruoz* der Minnedame zu werben. Wie die Aneignung von einem Topos aus dem klassischen Minnesang am Eingang des Liedes zeigt, geht es ihm zunächst darum, die Vorteile seines erweiterten Rollenspiels gegenüber seinen rein minnesängerischen Kollegen als authentisch – oder besser gesagt, als authentischer – zu behaupten. Man könnte vielleicht daraus noch schließen, daß die aufgewertete Walther-Rolle, die

²⁰ Wie vor allem GERHARD HAHN sie dargestellt hat, z. B. Walther von der Vogelweide oder Ein Spruchdichter macht Minnesang, in: *Romantik und Moderne: Neue Beiträge aus Forschung und Lehre: Festschrift für Helmut Motekat*, hrsg. ERICH HUBER-THOMA und GHEMELA ADLER, Frankfurt/Main 1986, S. 197–212.

hier zum Vorschein kommt, der eines Nur-Sängers übergeordnet wird, um etwas zu beanspruchen, das einer Autorenrolle gleichkäme.²¹

Von dieser übergeordneten Doppelkompetenz aus gesehen, rücken auch einige Elemente des Liedes in ein anderes Licht. Die Apostrophen der *frouwe Minne* in der zweiten Strophe und der eigenen *frouwe* in der fünften zum Beispiel demonstrieren den Anteil von Spruch und Minnelied an seinem Inhalt. Vor allem der Diskurswechsel zwischen oder innerhalb von Strophen macht der von der älteren Forschung häufig gerügten metaphernarmen Stil verständlicher: wer über die Minne reflektiert und sie diskutiert, wird bisweilen auch abstrakter wirken als einer, der nur wirbt: *dest alsô*. Der unbildhafte Ton ist also gattungsbedingt, und hat weder mit „trockene[r] Gedankenpoesie“ (BURDACH) noch mit „versifizierte[r] Minnegrammatik und Schulrhetorik“ (HALBACH) zu tun. Die spruchhafte Gattungsinterferenz mag auch zur Rezeption des Liedes in der Berner Handschrift p geführt haben,²² nämlich als dreistrophiger Text mit der Strophenfolge 5, 2 und 4, der eine spruchdichterische Reduktion des Liedes auf Liebes- und Lebenswahrheiten für ein städtisches Hausbuch des 14. Jahrhunderts darstellt.²³

Nach dem *kleinen zorn* auf die Zuhörer unter Verweis auf die verfehlte *rechte liebe* geht es Walther zunächst darum, in den Strophen 2 und 3 spielerische Versuche eines Spruch- bzw. Minnediskurses anzubieten. Ich bezeichne sie als Versuche in Ermangelung eines besseren Ausdrucks, da jede Strophe sozusagen ein kleines Lied innerhalb des Ganzen bildet, ein Mini-Lied also. Spielerisch sind diese Mini-Lieder auch, weil der jeweilige Aufgesang im folgenden Abgesang durch eine Apostrophe bzw. Ausrufung unterbrochen wird (*vrouwe Minne ... Neina hêrre!*), die den Inhalt unterhöhlt und leicht ironisiert. So fängt die zweite Strophe spruchartig mit zwei Stollen zum Wesen der Minne an, die mit einer Definition beginnen (*Minne ist ...*) und, trotz des exegetischen Fleißes, den die Forschung auf sie angewandt hat, ei-

²¹ Siehe in diesem Band den Beitrag von THEODOR NOLTE, Die Dame und die Damen, der Minnesänger und der Sangspruchdichter: Zu Walther von der Vogelweide C 34/L 58.21; über das Hervortreten eines Autorenbewußtseins bei Morungen: ARTHUR GROOS, The Praise-Singer and the Authoring of Praise. Morungen's ›Si ist ze allen êren ein wîp‹ (MF 122.1), in: Literarische Leben: Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters, Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, hrsg. MATTHIAS MEYER und HANS-JOCHEN SCHIEWER, S. 175–191.

²² Zum Berner Hausbuch siehe FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL, Minnesang-Florilegien. Zur Lyriküberlieferung im Rappoltsteiner Parzival, im Berner Hausbuch und in der Berliner Tristanhandschrift N, in: *Dâ hæret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festscolloquium für G. SCHWEIKLE, hrsg. RÜDIGER KROHN et al., Stuttgart/Leipzig 1995, S. 65–88.

²³ Gattungsinterferenz wird meist bei breiter überlieferten Liedern konstatiert. Zum Problem siehe JAN-DIRK MÜLLER, Die *frouwe* und die anderen. Beobachtungen zur Überlieferung einiger Lieder Walthers, in: Minnesang und Literaturtheorie, Tübingen 2001, S. 81–105. KARIN BREM, Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin 2003 (Studium litterarum 5), betrachtet ›Maniger frâget, waz ich klage‹ als „rein minnelyrisch“ (S. 402 n. 175).

gentlich kaum mehr als Gemeinplätze bieten, wie der unnötige Zusatz *dest alsô* im ersten Stollen oder die übertreibende Emphase durch *aller* oder *niemer* im zweiten unterstreicht:

Minne ist ein gemeinez wort (II.1)
und doch ungemeyne mit den werken, dest alsô.
minne ist aller tugende ein hort,
âne minne wirdet niemer herze rehte vrô.

Die allgemeine Abnutzung der Sprache und insbesondere des Wortes „Minne“ (man denke an Morungens Behauptung, auch ein Sittich oder Star könne lernen, *daz si spræchen ›minnen‹* [VIa.3/MF 127.24]) hat zur Folge, daß sein *geloube* Walther nicht weiterhilft, ihm zum alleinseligmachenden *trôst* zu verhelfen – es bedarf der Hilfe der angeflehten Liebesgöttin:

Sît ich den gelouben hân, (II.5)
frouwe Minne,
fröit ouch mir die sinne.
mich müet, sol mîn trôst zergân.

Ähnlich verläuft die dritte Strophe: sie fängt minneliedartig an mit einem für Walther typischen Ausdruck der Gegenseitigkeit, die rhetorisch durch Chiasmus (*der ich bin / daz si mir*) sowie durch die Spezifizierung eines besonderen, die Liebhaber verbindenden Affekts der *rehten triuwe* betont wird. Aber wie bei anderen Liedern, die Gegenseitigkeit propagieren, z. B. ›Herzeliebez frouwelîn‹, bestehen für das hier angedeutete Modell, das das konventionelle Dienst-Lohn-Verhältnis in die Privatsphäre des Affekts transponiert, noch Zweifel bezüglich seiner Realisierbarkeit:

Mîn gedinge ist, der ich bin (III.1)
holt mit rehten triuwen, daz si ouch mir daz selbe sî.
triuget dar an mich mîn sin,
sô ist mînem wâne leider lützel fröiden bî.

Weit davon entfernt, diese Zweifel zu widerlegen, scheint die *Revocatio*, mit der der Abgesang anfängt, sie eher zu stärken. Denn diese *Revocatio*, ein beliebtes rhetorisches Mittel Reinmars, bietet zunächst nichts anderes als ein Reinmar-Zitat, also etwas inauthentisches, das eigentlich durch das Wortspiel mit *bona*, *bonitas* und *optima* (*guot*, *güete*, *beste*) nur noch unterstrichen wird:²⁴

„Neinâ hêrre! si ist sô guot“, (III.5)
swenne ir güete
erkennet mîn gemüete,
daz si mir daz beste tuot.

²⁴ Vgl. SILVIA RANAWAKE, Walthers Lieder der *herzeliebe* und die höfische Minnedoktrin, in: Minnesang in Österreich, hrsg. HELMUT BIRKHAHN, Wien 1983 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 24), S. 109–152.

Wie sollen wir diese Strophen eigentlich verstehen? Denn nach einem energischen Anfang mit einem vielversprechenden Hinweis auf den Irrtum seines Publikums und die mißverstandene *rechte liebe* gelangt der Sänger bei diesen Spruch- und Minneproben keineswegs zum überzeugenden Beweis seines *geloubens* und seiner *triuwe*, denn dieser muß von äußeren Instanzen erbeten werden, von *frouwe Minne* bzw. der eigenen *frouwe*. In der Tat, das Problem der Authentisierung geht so weit, daß der zuletzt angebotene Beweis am Anfang der vierten Strophe völlig unverifizierbar ins Innere verlagert wird. Nur in einer irrealen Wunschsituation, in der die Dame den *willen* des Sängers erraten könnte, besteht Hoffnung auf Erfolg:

Wiste si den willen mîn, (IV.1)
liebes unde quotes des wurde ich von ir gewert.

Diese Verlagerung von Sprechakten ins Nichtgesprochene ist keine Neuheit im Minnesang. Vor allem in Morungens ›Ich bin iemer der ander, niht der eine‹ (XIb, MF 131.25), einem weiteren Prätext, wohl dem wichtigsten, der hinter Walthers Lied steckt, geht das Medium des Werbenwollens von *rede* (1.7) über *tougenlîchez sehen* (2.1) zu *denken vür daz sprechen* (3.1). Morungens Flucht aus der Sprache ist nicht nur durch das physische Hindernis der *huotære* bedingt, sondern hat auch sprachexistentielle Gründe, weil Andere eine neue, inauthentische Art des Werbens, *niuwe rede*, anscheinend *vür vuoge* verkaufen können:

Wolte sî mîn denken vür daz sprechen
und mîn trûren vür die klage verstân,
sô müese in der niuwen rede gebrechen.
owê, daz iemen sol vür vuoge hân,
Daz er sêre klage,
daz er doch von herzen niht meinet (MF 132.11–16)

Mit diesen letzten Zeilen wären wir eigentlich beim Anfang von Walthers Lied und dem Vorwurf seiner Zuhörer, daß seine *klage niht von herzen gê*.

Aber während Morungen sein Leiden an der daraus entstandenen Sprachverwirrung darstellt, *Sît siu herzeliebe heizent minne, / so enweiz ich niht, wie diu liebe heizen sol* (MF 132.19 f.), stellt Walther besorgt aber distanziert eine Diagnose dieses Leidens:

wie möhte aber daz nû sîn, (IV.3)
sît man valscher minne mit sô süezen worten gert?
Daz ein wîp niht wizzen mac,
wer sî meine,
disiu nôt alleine
tuot mir manigen swæren tac.

Zwar konstatiert auch er eine Sprachkrise, die durch *valsche minne* mit *süezen worten* produziert wird. Aber diese Krise hat darüber hinaus andere, den Minnesang übergreifende Dimensionen. Denn als Spruchdichter ist Walther sich auch einer zeitlichen Differenzierung bewußt: er weiß nämlich, daß er *nû* singt, in einer dekadenten Gegenwart, die nicht gleichzusetzen ist mit jenem utopischen Zeital-

ter, in dem Minnewerbung und Minnesang als noch authentisch imaginiert werden können: *Hie vor, dô man sô rehte minneclîchen warp* (C 25/L 48.12). Anders als Reinmar und Morungen, die ihr Leiden an der Sängerrolle und den daraus entstehenden Vorwurf der Inauthentizität thematisieren, deutet Walther an, daß dies keineswegs ein nur gattungsspezifisches Problem des Minnesangs ist. Es ist zum einen ein Problem der Geschlechterbeziehungen zwischen *man* und *wîp*, wozu er Hartmanns *1. Bûchlein* zitiert:

*Nû ist ez leider ein slac
daz ein wîp niht wîzen mac,
wer si mit triwen meinet.* (217–19)

Deswegen kann er es zum ändern als unabänderliches heilsgeschichtliches Problem in der fünften Strophe darstellen, das seinen Ursprung im Betrug Evas durch den Teufel hat:

*Der diu wîp alrêrst betruoc,
der hât beide an mannen und an wîben missevarn.* (V.1f.)

Als solches trifft es nicht nur einzelne *man* und *wîp* in individuellen Minnebeziehungen, wie die vierte Strophe dies zunächst konstatiert hatte, sondern greift darüber hinaus als Konsequenz der Erbsünde auf die ganze Menschheit über, also auf alle *mannen* und *wîben*. Diese ontologische Feststellung hat wichtige Folgen für den Sänger. Denn Walther leidet nicht an einer Verwirrung der Sprache im Wortfeld *minne*, *herzeliebe* und *liebe* wie Morungen, der schließlich über die betrauerte *liebe* nicht mehr weiß, was sie vermag:

*sô enweiz ich, waz diu liebe kunne,
wan daz ich iemer trâren muoz nâch ir.* (MF 132.25f.)

Zwar gibt Walther auch seine Unwissenheit an, aber diese bezieht sich lediglich auf die Möglichkeit der *liebe*, sich durchzusetzen angesichts einer Situation, in der das gegenseitige Vertrauen von *friunden* in einer Welt der *valsche*, einschließlich der *valschen minne* – und implizit auch eines sprachkorrumpierten Publikums – ausgesetzt wird:

in weiz, waz diu liebe tuoc, (V.3)
sît sich friunt gegen friunde niht vor valsche kan bewarn.

Nach dieser Übertreibung des Sprachproblems ins Ontologische und Heilsgeschichtliche kehrt Walther im Abgesang der letzten Strophe unvermittelt von der Minnereflexion zum Minnesang zurück, und zwar witzig-keck mit einem *envoi*, der die *frouwe* direkt anredet. Sprachkrise oder keine Sprachkrise – man muß einfach weiter werben:

Frouwe, daz ir sælic sît! (V.5)
*lânt mit hulden
mich den gruoz verschulden,
der an friundes herzen lît.*

Es ist zunächst eine scheinbar konventionelle Werbung, die emphatisch mit einem Frauenpreis einsetzt und dann in die Bitte um den dafür lohnenden *gruoz* übergeht. Nur ganz am Ende dieser Anrede kommt etwas zur Sprache, das wie ein Stilbruch zwischen der konventionellen Welt der höfischen *minne* und der persönlichen Welt der *liebe* auftritt, nämlich die Bitte, daß eine *frowe* ihrem *frunde* entgegenkomme.

Damit weist Walther die fingierten Inauthentizitätsvorwürfe seines Publikums endgültig zurück. Er tut dies, indem er in seiner Kompetenz als Spruchdichter die *valsche minne* zunächst bestätigt, die seit dem Sündenfall die Geschlechterbeziehungen im allgemeinen sowie den Minnediskurs im besonderen beherrscht und dadurch Verwirrung und Unheil anstiftet. Dennoch versucht er als Minnesänger weiterhin zu werben, und zwar mit einem Dienst, der zunächst konventionell klingt, aber aus dem Authentisches dennoch zu vernehmen ist, wenigstens für diejenigen, die die Sänger *nicht ein teil ze sêre gelîchent*, sondern richtig *scheident als ê*, wie das gefordert wird in der dritten Strophe von ›Hie vor, dô man sô rehte minnelîchen warp‹ (C 26/L 48.25 ff.). Wer in Walters Sinne unterscheidungsfähig ist, das hat er ja auch am Ende der ersten Strophe gefordert, wird eine Sprache vernehmen, die zwar als Minnewerbung den Fesseln des Konventionellen nicht ganz zu entkommen vermag, aber dennoch als authentisch zu werten ist, eben weil sie von *frundes herzen* kommt.

III.

Zu einer Präzisierung der chronologischen Stellung dieses Lieds gibt die Überlieferung keine Anhaltspunkte. Die Reduktion auf die Strophen 3, 2 und 5 in der Handschrift p scheint seinen Rezeptionswert als spruchdichterischen Minnediskurs zu bestätigen, gibt aber kein Indiz zur Datierung. Das gleiche gilt für die Handschrift C, wo das Lied als Ganzes zwischen einer Aufforderung zum Kreuzzeug einerseits überliefert ist, die verschiedentlich mit Ereignissen in Byzanz von 1204 oder mit der Kreuzfahrt Friedrich II. in 1227/28 in Verbindung gebracht wird, und dem Palästinalied andererseits, das meist spät im Umfeld der Kreuzzugspolitik Friedrichs II. eingeordnet wird.

Aus dem Vorhergehenden aber hoffe ich, es wahrscheinlich gemacht zu haben, daß Walthers ›Maniger frâget, waz ich klage‹ keineswegs als unbeholfenes Lied eines Anfängers zu bewerten ist. Zwar gibt es in der Tat viele Anspielungen auf bzw. Zitate aus der zeitgenössischen Literatur, die die Altgermanistik seit BURDACH gesammelt hat und bis heute sammeln kann: Bezüge nicht nur zu Reinmar und zu Hartmanns erstem *Büchlein* sondern darüber hinaus auch zu den Liedern Morungens. Solche Bezüge haben einen anderen Stellenwert, als nur die Spuren eines Einflusses zu enthüllen, wie dies eine positivistische Forschung zu tun meinte. Ganz im Gegenteil sind es Spuren einer intertextuellen Aneignung, die Walther ausnutzt, um sich mit der Authentizitätsdiskussion auseinanderzusetzen, die – um

mit PETER STROHSCHNEIDER zu reden – das Hervortreten des Sängers im Minnesang ausgelöst hat. Darüber hinaus überbietet Walther seine Vorgänger auch gattungsspezifisch durch die Transposition des Problems in den ihm eigenen Doppelbereich des Minnesangs und der Spruchdichtung, von wo aus er spielerisch übertreibend die Konsequenzen bis zum Sündenfall zieht, um dessen unbeschadet weiter zu singen, eben weil er, im Gegensatz zu Sängern von unauthentischen Liedern einer nur konventionellen *valschen minne*, es beherrscht, in Hoffnung auf *rehter liebe* aus *friundes herzen* zu werben.

Demnach gehört ›Maniger frâget, waz ich klage‹ wahrscheinlich zu der großen Gruppe von Liedern, die gleichzeitig die Themen Minne und den Zustand der Gesellschaft behandeln,²⁵ und dadurch gehört es auch zum weiteren Umkreis der minnetheoretischen Lieder. Wie diese setzt es einen Sänger voraus, der gleichzeitig minnesängerische und spruchliedartige Kompetenzen ausweist. Die Minnerolle, die hier zum Vorschein kommt, bietet die persönliche Forderung nach Gegenseitigkeit, impliziert einen Unterschied zwischen *minne* und *liebe*, und kennt die Sorgen um die Verwirklichung der intimen Beziehung, wie dies für die sogenannten Mädchenlieder, vor allem ›Herzeliebez frouwefîn‹, bezeichnend ist. Die Spruchdichtersrolle, die vom Unterschied des *hie vor* und des *nu* weiß, der viele minne- und gesellschaftskritische Lieder kennzeichnet (besonders ›Hie vor, dô man sô rehte minnelichen warp‹), spielt das Authentizitätsproblem im Minnesang weitblickend – und die Gattungsvorgaben des Minnesangs sprengend – hinüber in einen größeren gesellschaftlichen und heilsgeschichtlichen Rahmen. Von hier aus gäbe es vielleicht Bezüge zur angehenden Diskussion über die Grenzen und Möglichkeiten der *lingua amoris* nach dem Sündenfall, wie sie die neuplatonische lateinische Literatur um Alain de Lille im 12. Jahrhundert und etwas später die volkssprachige Literatur, wie etwa die Minne-Exkurse bei Gottfrieds *Tristan*, kennt. Dies auszuführen bedürfte aber eines anderen Diskussionsrahmens.²⁶

²⁵ Siehe SCHOLZ, Walther, S. 104 f.

²⁶ Ich danke Peter Gilgen und Markus Stock für hilfreiche Gespräche und Vorschläge während der Arbeit an diesem Vortrag.