

ANTON TOUBER (Amsterdam)

WALTHER VON DER VOGELWEIDE UND ITALIEN

Von der Seine unz an die Muore von dem Pfâde unz an die Trâbe (L 31,13), von der Seine bis zur Mur, vom Po bis an die Trave, hat Walther von der Vogelweide die Welt kennengelernt. Warum nennt er von seinen Entdeckungsreisen zunächst das Ausland (Frankreich, Italien) und danach die Heimat (Mur, Trave)? Wollte er damit betonen, dass er etwas aus dem Ausland mit in die Heimat genommen hat? Der einzig historische Beleg über Walthers Leben stammt aus der Buchhaltung Wolfgers von Erla, der Italien intensiv bereist hat und so gut kannte und in dessen Gefolge sich neben Walther, so viele Künstler befanden. Wie sah die lyrische Landschaft Norditaliens in Walthers Zeit aus? Eindrucksvoll. Am Ende des 12. und am Anfang des 13. Jahrhunderts zogen viele südfranzösische Troubadours nach Italien, wo sie an den Höfen der Markgrafen von Montferrat, der Herzöge von Savoyen, von Este und der Markgrafen von Malaspina gastfreundlich empfangen wurden. Einer der ersten Troubadours, der nach Italien zog, war Raimbaut de Vaqueiras (1180–1205); nach ihm folgte eine große Menge. Ich nenne einige aus Walthers Zeit: Peire Vidal (1181–1205), Gaucelm Faidit (1170–1205), Peire Raimon de Tholosa (1180–1225), Aimeric de Pegulhan u. a. in Ferrara (1195–1225), Albertet de Sisteron (1200–1220), Elias Cairel (1204–1222), Pistoleta (1195–1230), Guilhem de la Tor (1210–1233), Aimeric de Belenoi (1216–1243), Arnaut Catalan (1194–1250 ?), Uc de St. Circ (1210–1253), Peirol (1181–1220). Diese friedliche Invasion der Troubadourpoesie an den italienischen Höfen brachte viele Italiener dazu, auch in okzitanischer Sprache zu dichten, wie, schon früh, der Lombarde Peire de la Caravana (1157), und, aus Walthers Periode, Albert Malaspina (1160–1210), Peire de la Mula (vor und nach 1200), Rambertino Buvaelli (1201/1221) aus Bologna mit seinem großen Einfluss auf bürgerliche Kreise, der Genuese Lanfranc Cigala (bis 1258), der die Frau spiritualisiert, und der von Dante so geschätzte Sordello aus Mantua (1200–1270). Zwischen vielen dieser Dichter herrschte, mündlich und schriftlich, ein lebendiger literarischer Austausch.

Diese Hochblüte der Troubadourpoesie in Italien hat sich auch in der Herkunft der Troubadourhandschriften niedergeschlagen. Die Mehrheit stammt nicht aus Frankreich, sondern aus Norditalien: aus der Lombardei und dem Veneto, und aus wichtigen Städten wie Mailand, Pavia, Mantua, Venedig, Treviso, Cremona, und Udine. Die alte Theorie über die Liederblätter, auf die die Handschriften zurückgehen, scheint sich immer mehr zu bewahrheiten¹. Die drei Lieder von Folquet de

¹ G. Gröber, Die Liedersammlungen der troubadours, Romanische Studien 2 (1877), S. 337–670.

Marseille, die Rudolf von Fenis als Vorlagen für sein Lied MF 80,1 *Gewan ich ze minnen ie quoten wân* dienten, finden sich als Block zusammen auf den Blättern 22 und 23 der Troubadourhandschrift P der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz. Wahrscheinlich liegen dieser Lage in der Entstehungsgeschichte der Handschrift Liederblätter zugrunde². Solche Liederblätter, die uns durch ihre gefährdete Existenz leider kaum überliefert sind, können, in welcher Form auch, eine Hauptquelle der Verbreitung der Troubadourpoesie in Italien gewesen sein. In den friaulischen Bibliotheken trifft man drei Handschriften mit okzitanischen Texten an: zwei Totenklagen auf den Patriarchen Gregorio di Montelongo (1251–1269) und eine auf einen hohen Beamten seines Hofes, Giovanni di Cucagna (gestorben 1272). Man hat nachgewiesen, dass eine dieser Klagen direkt auf den „planh“ des Troubadours Gaucelm Faidit auf den Tod Richards Löwenherz zurückgeht. Aus welcher Handschrift war dem Verfasser der Text von Gaucelm Faidit bekannt? In Betracht käme die Überlieferung des obenerwähnten dritten Beleges, ein Fragment einer okzitanischen Liederhandschrift in der Biblioteca Arcivescovile di Udine. Das befindet sich dort unter dem Namen cod. fragm I, 265 und enthält Lieder von Bernart de Ventadorn, die deutlich – in Text und in der Reihenfolge – mit den bekannten italienischen, aus dem Veneto stammenden Zwillingshandschriften der Troubadourpoesie I (Paris BN fr. 854) und K (Paris BN fr. 12473) übereinstimmen.³ Ein anderes Fragment dieser Zwillingshandschriften I und K befindet sich in der Bibliothèque Nationale in Paris. Es enthält Lieder von Bernart de Ventadour, von Raimbaut d'Aurenga und von Arnaut Daniel.⁴ Beide Fragmente rühren aus Norditalien her und sind als Abschriften partieller, liedbuchartiger Vorlagen der großen italienischen Handschriften I und K zu betrachten.

Nach der Razo zu einem seiner Lieder (392,9) war der Troubadour Raimbaut de Vaqueiras am Hofe von Montferrat Zeuge der Aufführung eines wortlosen Musikstücks durch zwei französische Fiedler. Er schrieb dazu den berühmten Text *Kalenda*

Joachim Bumke, *Höfische Kultur, Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 2 Bände, 4. Auflage, München 1987, Band 2, S. 771–780. D'Arco Silvio Avalle 1993. *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi. Firenze: Piccola Biblioteca Einaudi 572, S. 61–62 und passim.

² Anton Touber, Rudolf von Fenis, Heinrich von Morungen, die Troubadour-Handschrift P (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI, 42) und Karl Bartsch, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 132 (2003) 24–34.

³ Vgl. Sergio Vatteroni, *La poesia trobadorica nel Friuli medievale. Ipotesi sulla circolazione di un canzoniere provenzale nel Patriarcato di Aquileia*, in: Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella (Hrsg.) *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*. Reggio Calabria – Messina, 7–13 juillet 2002. Roma 2003, S. 713–727. Der Text des Fragmentes ist abgedruckt bei L. Suttina, *Frammento di un nuovo canzoniere provenzale del sec. XIII*. In: *Romania, Recueil trimestriel des langues et des littératures romanes*, Band LIV (1828), S. 1–10.

⁴ Abgedruckt bei François Zufferey, *Recherches Linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Droz Genf 1987, S. 327–331.

maia, „Der erste Tag im Monat Mai“.⁵ Raimbaut de Vaqueiras warf sich auch als Vermittler zwischen dem Trouvère Conon de Béthune und dem Troubadour Bertran de Born auf, was auf eine Anwesenheit oder ein Bekanntsein der Trouvèrepoesie in Norditalien hinweist. Bertran de Born wird von der Forschung mit Bernger von Horheim in Verbindung gebracht und Conon de Béthune hat Einfluss auf Friedrich von Hausen und Bernger von Horheim ausgeübt. Wenn wir weiter bedenken, dass u. a. Albrecht von Johansdorf wohl auch in Norditalien seine Quellen fand und viele der norditalienischen Troubadours in der Forschung zusammen mit vielen Minnesängern genannt werden, so dürfte diese Gegend von Italien für den deutschen Minnesang nicht ohne Bedeutung sein. Dass es im 13. Jahrhundert Einflüsse der in Italien heimischen Lyrik auf das deutsche Sprachgebiet gegeben hat, wird auch durch den Eintrag in den Jahren 1234–1235 des Liedes *Isplendiente stella*, „Glänzender Stern“, von Giacomino Pugliese, einem Dichter der poetischen Scuola Siciliana um Kaiser Friedrich II., in der Handschrift C 88 der Zentralbibliothek Zürich, bewiesen⁶. Die intensiven diplomatischen und kommerziellen Kontakte zwischen Italien und dem deutschen Sprachraum im 12. und 13. Jahrhundert können die Erklärung für viele okzitanische und vielleicht auch französische Entlehnungen in der deutschen Lyrik sein.

In dieser Landschaft bewegte sich Wolfger von Erla, als Bischof von Passau (1191–1204) und als Patriarch von Aquileja (1204–1218). Der einzige Dichter, der in Wolfgers Reiserechnungen mit Namen genannt wird, ist Walther von der Vogelweide.⁷ Wie hat sich die Bekanntschaft mit dem italienischen Erfahrungsbereich auf die deutsche Literatur ausgewirkt? Die Forschung war bisher zu dieser Problematik ziemlich zurückhaltend. Zwei Stimmen: 1. Die Auffassung, dass über die italienisch-deutsche Grenze die romanischen Einflüsse nach Deutschland gedrungen wären, ließe sich kaum aufrechterhalten⁸, 2. der romanische Einfluss wirke nur vom Westen, also von Frankreich her, nach Osten.⁹ Die oben skizzierte Hochblüte

⁵ J. Boutière und A. H. Schütz, *Biographies des troubadours*. Paris 1973, S. 466.

Joseph Linskill (Hrsg.), *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Den Haag 1964. Lied Nr. XV.

⁶ Giuseppina Brunetti, *Studio di un frammento siciliano ritrovato: ‚[R]esplendiente stella de albur‘ di Giacomino Pugliese e la lirica italiana delle origini*. Tesi di dottorato di ricerca in Filologia romanza ed italiana, Università degli Studi di Roma „La Sapienza“ 1994. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 304, Tübingen 2000. Verfasserin weist auch auf die Rolle Wolfgers von Erla hin.

⁷ Boncompagno da Signa (1175 – nach 1240), *rhetor et vir doctus* aus Bologna, lobt Wolfger sehr als Kunstfreund und Gönner.

⁸ Martin Lintze, *Mäzene der deutschen Literatur*, in: *Literarisches Mäzenatentum*, hrsg. von Joachim Bumke, *Wege der Forschung*, Band 598, Darmstadt 1982, S. 33–67, hier S. 57.

⁹ J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 4. Auflage, München 1987. J. Bumke, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter*, 1967, S. 14: „Als sich der Schwerpunkt der Lyrik mit Reinmar, Walther, Neidhart nach Österreich und Bayern verlagert, wurde zugleich der französische Einfluß schwächer.“

der okzitanischen Lyrik in Italien dürfte diese Auffassungen in Frage stellen. Um den Einfluss der Troubadour/Trouvèrelyrik auf Walther zu studieren, wende ich in vorliegender Studie drei Methoden an. A. Vergleich der Strophenformen von Walther und den Troubadours/Trouvères, B. Vergleich der Thematik und Motivik von Walther und den Troubadours/Trouvères. C. Eine Untersuchung der Resemantisierung des Mittelhochdeutschen unter Einfluss der Troubadours/Trouvères.

A. VERGLEICH DER STROPHENFORMEN

Das *Anastrof*-Programm der Universität Amsterdam bietet die Möglichkeit, die Strophenformen der deutschen und okzitanischen Lyrik des Mittelalters miteinander zu vergleichen.¹⁰ Ein Problem dabei ist die unterschiedliche metrische Grundlage. Die französische und okzitanische Lyrik gebrauchen das syllabische System, d. h. man zählt die Silben. Der deutsche Minnesang dagegen kennt das akzentuelle System: man zählt Hebungen. *Anastrof* gebraucht Transformationsformeln, mit denen die deutschen Hebigkeitsformeln in romanische syllabische Formeln umgesetzt werden.¹¹

Das *Anastrof*-Programm liefert uns ungefähr 1000 formale Entsprechungen zwischen der Troubadour/Trouvèrelyrik und Walther von der Vogelweide. Alle sind interessant: die aus der Zeit vor Walther, weil Walther vielleicht auf sie zurückgegriffen hat, die aus der Zeit nach Walther, weil mit der (theoretischen) Möglichkeit gerechnet werden muss, dass irgendein Troubadour/Trouvère Walther als Vorlage genommen hat¹². Für unsere heutige Untersuchung betrachten wir hauptsächlich die Troubadours, die vor oder gleichzeitig mit Walther gelebt haben.¹³

¹⁰ Gespeichert sind: A. H. Touber, *Deutsche Strophenformen des Mittelalters*, Stuttgart 1975. Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie française des origines à 1350*, München 1972 (MW). István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1966 (FRM).

¹¹ A. Touber, *Les formes métriques dans la poésie médiévale en France et en Allemagne*, in: *Métrie du moyen âge et de la renaissance. Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques* (1996), textes édités et présentés par D. Billy, Editions L'Harmattan, Paris, Montréal 1999, S. 289–302. Und im gleichen Band: A. Touber, *Anastrof*, un programme informatique pour la métrique médiévale, S. 331–336.

¹² Ein Beispiel könnte sein L 51,13 *Muget ir schouwen, waz dem meien wonders ist beschert* mit der Strukturformel: Z4A- Z3B+;Z4A- Z3B+;Z3C+ Z4D- Z4D- Z3C+;6, das zwei französische Formentsprechungen aus dem späten 13. Jahrhundert kennt: MW 860:121 7a- 5b 7a- 5b 5b 7a- 7a- 5b und MW 889:9R 7a- 5b 7a- 5b 5b 7a- 7a- 5c. Ich habe die beiden Gedichte noch nicht untersuchen können, weil die Textausgaben mir nicht zur Verfügung standen. Wenn keine inhaltlichen Entsprechungen mit Walther festzustellen sind, werfen solche Formentsprechungen die interessante Frage der Entelechie der Strophenformen auf.

¹³ Die untersuchten Troubadours sind aufgelistet in: A. H. Touber, *Deutsche und französische Lyrik des Mittelalters*, in: C. Tuczay u. a. (Hrsg.), *Ir sult sprechen willekomen*. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag, Bern 1998, S. 652–672. Hier: S. 664–665.

Die 133 Strophenformen von Walther von der Vogelweide – die Zahl ist etwas größer als die Zahl der Waltherlieder, weil einige Formen metrisch mehrere Interpretationen zulassen – haben viele Entsprechungen in der Romania, die hauptsächlich allgemein bekannte Strophenformen wie sieben- und achtzeilige Vierheber betreffen. Ein kurzer Auszug aus dem umfangreichen Material zeigt folgendes Bild (A mit Auftakt, Z ohne Auftakt; T daktylische Form; E einteilige Form; G *gespaltene wise*. Die Zahl nach dem letzten Semikolon in den deutschen Formen ist die Strophenzahl. Für FRM und MW s. Anm. 10)

Key: 0404040404

In input „InputWindow“:

L 39,1 Uns hat der winter geschadet über al
WAL 39,1 TE Z4A+ Z4A+ Z4A+ Z4A+ Z4A+;2

In index „ANASTROF.NDX“:

Conversion mode is dactylic as well as Z-verse:

FRM 128:1	10a 10a 10b 10a 10c
FRM 656:1	10a- 10b 10b 10b 10b
FRM 852b	10a 10b 10c 10d 10e
FRMdes 20:VI	10a- 10a- 10a- 10a- 10a-
FRMdes 20:VII	10a 10a 10a 10a 10a
MW 3:2	10a 10a 10a 10a 10a
MW 438:2*	10a- 10a- 10b 10b 10b
MW 850:1*	10a 10b 10a 10b 10b
MW 850:2*	10a 10b 10a 10b 10b

Key: 04040404040404

In input „InputWindow“:

L 110,13 Wol mich der stunde, daz ich si erkande
WAL 110,13 T Z4A- Z4B-;Z4A- Z4B-;Z4X+ Z4C- A4C-;2

L 14,38 Nun alrest lebe ich mir werde
WAL 14,38 Z4A- Z4B+;Z4A- Z4B+;Z4C+ Z4C+ Z4C+;10

L 39,11 B Under der linden an der heide
WAL 39,11 B A4A- A4B+;A4A- A4B+;Z4C+ Z4X+ Z4C+;4

L 49,25 B Herzeliebe bez frouwelin
WAL 49,25 B Z4A+ A4B+;Z4A+ A4B+;Z4C+ A4X+ A4C+;5

L 75,25 Diu werlt was gelf, rôt unde blâ
WAL 75,25 A4A+ A4A+;Z4A+ A4A+;Z4A+ A4A+ A4A+;5

Conversion mode is Z-verse, not dactylic:

FRM 123:1	7a- 7a- 7b 7a- 7b 7b 7b
FRM 124N	7a- 7a- 7b- 7a- 7b- 7b- 7c-
FRM 194:1	7a 7a 7b- 7c 7c 7b- 7b-
FRM 199:1	7a 7a 7b 7c 7c 7c 7b
FRM 200:2	7a 7a 7b- 7c 7c 7d 7d
FRM 224:3	7a- 7b 7a- 7b 7a- 7b 7a-

usw.

MW 1123:4	7a- 7b- 7a- 7b- 7c 7b- 7c
MW 1159:10	7a- 7b 7a- 7b 7c- 7c- 7b
MW 1159:9	7a 7b 7a 7b 7c 7c 7b
MW 1184:6	7a 7b 7a 7b 7c 7c 7c

MW 133:5*	7a- 7a- 7a- 7a- 7b- 7b- 7b-
MW 1502:2	7a 7b 7b 7c 7c 7d 7d
MW 348:1*	7a 7a 7b- 7a 7b- 7a 7a
MW 348:2*	7a 7a 7b- 7a 7b- 7a 7a
MW 392:2	7a 7a 7b- 7b- 7a 7a 7b-

usw.

Conversion mode is dactylic as well as Z-verse:

FRM 133:1	10a 10a 10b 10b 10a 10a 10b
FRM 158:1	10a 10a 10b 10b 10c 10a 10c
FRM 179a	10a 10a 10b 10b 10c- 10d 10d
FRM 200:1	10a 10a 10b- 10c 10c 10d 10d
FRM 203:1	10a 10a 10b 10c 10d 10d 10c
FRM 20:1	10a 10a 10a 10a 10a 10b- 10b-
FRM 215:1-4	10a 10b- 10a 10b- 10a 10a 10b-

usw.

MW 1034:20	10a 10b- 10a 10b- 10b- 10c 10c
MW 1034:21	10a 10b- 10a 10b- 10b- 10c 10c
MW 1034:22	10a 10b- 10a 10b- 10b- 10c 10c
MW 1034:23	10a 10b- 10a 10b- 10b- 10c 10c
MW 1034:24	10a 10b- 10a 10b- 10b- 10c 10c
MW 1034:25	10a 10b- 10a 10b- 10b- 10c 10c

usw.

Die Hunderte von Entsprechungen mit Waltherformen in der zeitgenössischen und älteren Troubadour/Trouvèreliryk müssen noch zum größten Teil weiter untersucht werden. Von nur einigen ist bisher bekannt, dass Walther auch inhaltlich handgreifliche Entsprechungen mit der Romania zeigt. Viele Strophenformen sind internationales Gemeingut, wodurch Formgleichheit im Allgemeinen keine Garantie für inhaltliche Entsprechungen bietet. Zwei Waltherlieder und zwei Lieder von Raimbaut de Vaqueiras zum Beispiel sind gleichgebaut. Walthers L 92,9 *Ein niuwer sumer, ein niuwe zît* und Raimbaut de Vaqueiras Nr XXII *No m'agrad iverns ni pascons*, „Mir gefällt weder der Winter noch der Frühling“ sind bzw. ein zwölfzeiliger Vierheber mit Auftakt und ein zwölfzeiliger Achtsilbler mit Auftakt. Trotz einer kleinen Übereinstimmung im Naturtopos haben beide Lieder inhaltlich nichts Gemeinsames. Walthers Lied ist eine Minnetheorie während Raimbauts Lied ein Lobgesang auf die Kriegstaten seines Herrn, des Marquis Bonifaz I von Ferrato (gestorben 1207) ist. Das zweite Waltherlied mit Formentsprechung mit Raimbaut de Vaqueiras ist L 71,35 *Mich hât ein wunneklicher wân*, das formgleich mit Raimbaut Nr. XXVIII *Ja hom pres*, „Kein gefangener Mann“ ist. Inhaltlich zeigen beide Lieder aber keine Entsprechung. Walthers Lied hat eine hohe Minne-Situation zum Inhalt, während Raimbaut den Unterschied zwischen reichen und armen, dummen und klugen Männern behandelt. Aber andere Beispiele zeigen uns, dass Formgleichheit manchmal wohl mit inhaltlicher Entsprechung zusammenfällt. Z. B. Walthers Lied *Wol mich der stunde* WAL 110,13 T Z4A- Z4B-;Z4A- Z4B-;Z4X+ Z4C-A4C- hat dieselbe Strophenstruktur wie das Lied *Lo jörn qu'ie.us vi, dompna, premieramen*, „An dem Tage als ich Euch, Fraue, zum ersten Mal sah“, des Trouba-

dours Guilhem de Cabestanh 10a 10b 10a 10b 10c- 10d 10d. Guilhem war in Walthers Periode dichterisch aktiv und lebte zeitweise in Italien. Nicht nur die Strophenformen, auch die Inhalte decken sich weitgehend.¹⁴ Solche Form-Inhaltbindungen führen zu der Frage, welche andere mögliche Kontrafakte sich noch unter den Hunderten von formalen Entsprechungen der okzitanischen, französischen und deutschen Lyrik verbergen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um isometrische Formen. Eine frühere Untersuchung hat ergeben, dass fast alle isometrischen Formen, die Walther gebraucht, schon vor Walther im deutschen Minnesang vorkommen.¹⁵ Nur die isometrische Form von Walthers Tagelied L 88,9E *Friuntliche lac*, ein dreihebiger Zwölfzeiler, kennt keine Äquivalenz im vorwaltherischen Minnesang; sie kommt aber bei den Troubadours schon seit Arnaut de Mareuil (1171–1200) vor. Weil Walther hier zum Teil in deutscher, zum Teil in romanischer Tradition steht, ist der Vergleich dieser isometrischen Strophenformen von Walther und den Troubadours und Trouvères eine mühsame Aufgabe. Es kommt hinzu, dass die romanischen Textausgaben nur in wenigen Bibliotheken vorhanden sind. Trotzdem müsste man den Vergleich unternehmen, weil Walther manche seiner schon bei seinen deutschen Vorgängern vorkommenden Formen direkt von einer romanischen Vorlage übernommen haben kann, wie uns der oben behandelte vierhebige Siebenzeiler L 110,13 *Wol mich der stunde* beweist. Mit einer vielleicht kleinen, aber wichtigen Ernte ist bei diesem Vergleich zu rechnen.

Eine große Anzahl Waltherformen kommt nur bei Walther selbst vor, z. B. Walther L 53,25 *Si wunder wol gemachet wîp*, L 64,31 *Owê hovelichez singen*, Walther L 94,11 *Dô der sumer komen was*, L 97,34 *Ez wær uns allen*, L 105,13 Meißnerton. Einige Waltherformen kommen nur bei Walther selbst und bei deutschen Minnesängern nach ihm vor, z. B. Walther L 49,25 *Herzeliebe bez frouwelîn*, auch bei Hartmann von Starkenberg KLD 18, II *Mit manger hande varwe mischet*, und III *Neina, helfet frô beliben*, Walther L 93,19 *Waz hat diu werlt ze gebenne*, auch bei Rubin KLD 47, XVII *Der vogele süezez schallen*, Walther L 102,29 *Mir ist diu ère unmære*, auch bei Heinrich Hetzbold von Wissensee KLD 20, V *In wart nie halb so vrô*. Die eigene innerdeutsche Problematik dieser Entsprechungen muss in dieser Studie außer Betracht bleiben.

¹⁴ Friedrich Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 79 (1942), S. 24–48.

¹⁵ Toubert 1998, Anm. 13, S. 670.

B. VERGLEICH DER THEMATIK UND MOTIVIK VON WALTHER VON DER VOGELWEIDE UND DER TROUBADOURS

1. Walther zeigt sich in zwei Liedern ein stummer Liebhaber vor der Dame, L 115,22:

*Als ich underwîlen zir gesitze,
sô si mich mit ir reden lât,
sô benimt si mir sô gar die witze,
daz mir der lîp all umme gât.
swenne ich iezo von der rede kam,
gesiht si mich einest an,
sô hân ichs vergezzen,
waz wolde ich dar gesezzen.*

L 121,24:

*Genuoge kunnen deste baz
gereden daz si bî liebe sint:
swie dicke ich ir noch bî gesaz,
sô wesse ich minner danne ein kint.
ich wart an allen mînen sinnen blint.
des wæx ich anderswâ betæret*

Auch Reinmar kennt in zwei Liedern dieses Motiv. In MF 164,23 befindet er sich in einer ähnlichen Situation wie Walther:

Dô si mir âne huote vor gesaz, warumbe redete ich dô niht mê?

Aber in MF 170,26 greift er eine solche Haltung an:

*Maniger zuo den vrouwen gât
und swîget allen einen tac
Niemen im ez vervienge
zeiner grôzen missetât,
ob er dannen gienge,
dâ er niht ze tuonne hât*

Man hat diese Reinmarstelle als Angriff auf Walthers Lied interpretiert und mit diesem Angriff hätte die Fehde zwischen Walther und Reinmar angefangen. Aber Reinmar spricht hier von *maniger*, also von „vielen Männern“, die sich ein solches unhöfisches Benehmen zuschulden kommen lassen. Die Einzahlformen *im* und *er* in der Fortsetzung sind die sprachlich korrekte Wiederaufnahme von *maniger* und beeinträchtigen die Pluralität nicht. Gemeint ist „solche Leute“, d. h. Leute, die in einer Gesprächssituation mit einer Dame nichts sagen. Zu denen könnte Walther gehören, aber das Lied braucht nicht eigens auf Walther geschrieben zu sein. In Betracht käme im deutschen Minnesang weiter nur noch Morungen MF 135,29:

*Owê des, waz rede ich tumme?
daz ich niht enrette als ein sæliger man!
sô swîge ich rehte als ein stumme,*

Bei der uns weitgehend unbekanntem Chronologie der angeführten Lieder – alle sind wohl in ungefähr dem gleichen Zeitraum entstanden – müssen wir auch mit der Möglichkeit rechnen, dass Reinmars Kritik den romanischen Sängern gilt, denen das Motiv ebenfalls bekannt ist. Die südfranzösischen Troubadours seit Guillaume IX (1100) Chanson VIII, V 31–32 *Per aquesta fri e tremble, Quar de tan bon'mor l'am*, „Vor ihr schaudere und zittere ich, denn ich liebe sie mit einer so großen Liebe“¹⁶ seufzen, zittern, beben, werden bleich, schwach, sprachlos, ohnmächtig, verlieren ihre Sinne vor ihrer Dame, unter ihnen auch die italienischen Troubadours, okzitanisch oder italienisch schreibend. Eine solche Anspielung auf romanisches Brauchtum braucht uns bei Reinmar nicht wunderzunehmen: viele seiner Lieder zeigen in ihren Hauptzügen, wie in dem Klage-ton, in der absoluten Unerfüllbarkeit der Minne, in der Freude am Leid, wichtige Entsprechungen mit vielen Troubadours, vor allen Dingen geballt bei Bernart de Ventadour, dem Vollender der *escola n'Eblo*. Wie hartnäckig der stumme Liebhaber in Italien weiterlebt, zeigen uns die Vita Nova (1292) von Dante, der einige Male seine Besinnungslosigkeit vor Beatrice beschreibt. Ein Beispiel: XI ... *spirito d'amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi...e quasi per soverchio di dolcezza divenia tale che lo mio corpo...molto volte si muovea come cosa grave inanimata*, „Der Liebesgeist zerstörte alle meine Sinne und wie eine Übermacht der Seligkeit durchdrang er mich so sehr, dass mein Körper sich manchmal bewegte wie ein schwerer, unbeselter Gegenstand“, und der Canzoniere von Petrarca für Laura (1350). Woher Walther das Stummheitsmotiv hat, wissen wir, aber die romanische Lyrik ist als Quelle nicht auszuschließen.¹⁷

Der zweite Teil der sog. Walther-Reinmarfehde (mit den Motiven Matt/Gegenmatt und Kussraub) umfasst Walther L 111,23 *Ein man verbiutet ane pflicht* und Reinmar MF 159,1 *Ich wirbe um allez daz ein man*. In den Textausgaben haben diese Lieder genau die gleiche Strophenform. Außerdem weist die handschriftliche Bemerkung *In dem done. Ich wirbe umb allez daz ein man* zu Walthers Lied auf eine Zusammengehörigkeit beider Lieder. Wir werden aber sehen, dass alle Motive dieser Reinmar-Waltherfehde bei den Troubadours vorgegeben sind und eine beachtliche Tradition kennen. Schon Bernart de Ventadour (1145–1170) gebraucht das Kussraubmotiv in seinem Lied 39, V. 41–43 *Be la volgra sola trobar que dor-*

¹⁶ Alfred Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX*, Paris ²1972. Die Ausgabe von Nicolo Pasero, Guglielmo. Poesie, Modena 1973 weicht kaum von Jeanroy ab, verweist unser Lied aber in den Anhang.

¹⁷ Sandra Resnick Alfonsi gibt in ihrem reichen Repertorium: *Masculine Submission in Troubadour Lyric*. American University Studies, Series II Romance Languages and Literature, Vol. 34. Peter Lang, New York. Bern. Frankfurt am Main, 1986, in dem Abschnitt (S. 281–294) „Physical and Mental Manifestations of Love“ eine fast vollständige Übersicht. Siehe auch ihren Abschnitt „The Bittersweet Quality of Suffering“, S. 326–328 und S. 193–198. Man vergleiche weiter die Stellen, die Ferdinand Michel, *Heinrich von Morungen und die Troubadours*, Straßburg 1880, S. 105 f. und E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Bd. I: *Minnesang und Christentum*, Halle 1909, S. 259 f. verzeichnen.

mis, on fezes semblan, per qu'e lh embles un doutz baizar „Wohl würde ich sie allein finden wollen, dass sie schlief (oder sich den Anschein davon gäbe), so dass ich ihr einen süßen Kuss raubte“¹⁸ Es wurde begeistert vom Troubadour Peire Vidal (1181–1205) viermal aufgegriffen: Lied 18, V. 14–15 *Car una vetz, en son reial capdolh, L'emblei un bais don al cor mi sove*. „Einmal habe ich ihr auf ihrem königlichen Schloss einen Kuss gestohlen, den ich in meinem Herzen aufbewahre“¹⁹, Lied 20, V. 25–27 *qu'un mati Intrei dins sa maizo E lh baizei a lairo La boca e l mento*. „Einmal, am frühen Morgen, bin ich in ihr Haus gegangen und habe ihr wie ein Dieb den Mund und das Kinn geküsst“, Lied 26, V. 25–27 *Melhs pagatz fora qu'om natz, Si l bais emblatz mi fos datz O neis autreiatz*. „Ich wäre glücklicher als alle anderen Leute wenn der gestohlene Kuss mir retourniert würde, oder nur gegönnt“ Lied 28, 51–54 *Ai conquist ab gran doussor Lo bais que forsa d'amor Me fetz a mi dons emblar, Qu'eras lo m denh' autreiar* „Ich habe mit großer Freude den Kuss errungen, den die Kraft der Liebe mich von meiner Dame stehlen ließ und den sie mir jetzt zurückgeben will“ Peire Vidal kennt (Lied 18) auch den gestohlenen, heimlich aufbewahrten Kuss, wie Reinmar ihn in seinem Lied gebraucht MF 159, 40 „*tougenlichen tragen und iemer heln*“, und die Idee der Rückgabe des Kusses kommt, etwas abgewandelt, ebenfalls bei Reinmar MF 160,1 „*trage ez hin wider, dâ ichz dâ nan*“ und bei Walther L. 112,2 „*und lege ez anderswâ*“ vor. Die Übereinstimmung mit Reinmar ist, dass in beiden Fällen der Kussraub Wunsch ist. Reinmar geht aber weiter und möchte den Kuss der bösen Dame gerne zurückgeben. Genau dieselbe Haltung finden wir bei Peirol, dem Troubadour aus der Auvergne, der etwa 1160–1221 lebte und auch am Hofe von Montferrat weilte.²⁰ Bei ihm heißt es in seinem in sechzehn Handschriften überlieferten Lied PC 366.12, in der 3. Strophe, 17–21:

*Pero, si s'esdevinia,
gran talan ai qu'un baisar
li pogues totr'o emblar;
esi pueys s'en iraissia
voluntiers lo li rendria.*

Aber wenn es möglich wäre, würde ich gerne einen Kuss von ihr stehlen oder rauben; und wenn sie mir deshalb böse wäre, würde ich ihn ihr gerne zurückgeben.

Auch Peirol bricht, wie Walther, mit der adligen Dame, weil sie seine Liebe nicht beantwortet und wendet sich einer Frau niedrigeren Standes, die seine Liebe beantwortet, zu. Man sieht wie gediegen sämtliche Motive der Walther-Reinmarfehde in der Troubadourpoesie vorbereitet sind. Das Motiv des Kussraubes begegnet auch bei Heinrich von Morungen MF 142,6 ff.

¹⁸ Carl Appel (Hrsg.), Bernart von Ventadorn. Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar, Halle 1915.

¹⁹ Joseph Anglade (éd.), Les poésies de Peire Vidal, Paris 1913.

²⁰ S. C. Aston (Hrsg.), Peirol. Troubadour of Auvergne, Cambridge 1953, S. 21.

2. Die *wīb* – *frouwe* – Auseinandersetzung in Walthers Liedern L 48,38 ‚*wīb* muoz *sîn* der *wîbe* hōhster name und tiuret daz danne ‚*frouwe*‘, als ichz erkenne, und im Peislied L 56,45 *semir* got, *sô* swüer ich wol, daz hie diu *wîp* bezzer sint danne ander *frouwen*. Die okzitanische Lyrik kennt diese Antithese schon vor Walther als *femna* (*wîb*) gegenüber *domna* (*frouwe*). In seinem bekannten Lied *Can vei la lauzeta mover*, „Wenn ich sehe, wie die Lerche ... ihre Flügel bewegt“, sagt Bernart de Ventadour Str. 4 *De las domnas me dezesper*, „An den Damen verzweifle ich“ und er fährt mit einem Vergleich von *domna* „Dame“ und *femna*, „Frau“ fort. Das Motiv ist nach ihm in der Troubadourlyrik beliebt.

3. *friundîn* – *frouwe* (*amia* – *domna*)

In dem bekannten Walthertext L 63,20 ff.:

Friundîn unde frowen in einer wæte
wolte ich an dir einer gerne sehen,
friundinne ist ein sūezez wort:
doch sô tiuret frowe unz an daz ort.
Frowe ich wil mit hōhen liuten schallen,
werdent diu zwei wort mit willen mir.

möchte Walther gern, dass die von ihm angebetete Dame zu gleicher Zeit seine *friundîn* ist. In den letzten Zeilen desselben Liedes bietet er ihr sich selbst an als (L 63,30):

friunt und geselle diu sint dîn:
sô sî friundîn unde frowe mîn.

Die Bezeichnung *friundîn* kommt in der Lyrik vor Walther kaum vor. Das Wort war der deutschen Sprache zwar bekannt, aber der Minnesang verzichtete fast ganz darauf. Dietmar von Eist gebraucht *friundîn* einmal in der Anrede des Boten seiner Dame, MF 32,13: *Seneder friundinne bote*, und ein zweites Mal, in seinem Tagelied, MF 39,25, spricht der Mann die Frau mit *mîn friundîn* an. Hier bezeichnet *friundîn* also die Frau, mit der man ein intimes Verhältnis hat. Walther greift das alte Wort in seinem Tagelied wieder auf, wo die Frau zweimal *friundîn* (L 88,21; L 89,21) heißt, und gleich dreimal in dem *friundîn unde frouwen*-Lied, L 63,20. Dass Walther es nötig hat, das Wort so ausführlich zu interpretieren, zeigt die Unbekanntheit des Wortes in dieser Bedeutung in Minnesängerkreisen. Wie anders verhält sich das in der Troubadourlyrik! Seit Guillaume IX bezeichnen *midons* und *ma domna* die hochgestellte, höfische Dame, die *Frouwe*, während *amia* gegenseitige Liebe voraussetzt. Er sagt VI, 37–38: *Ja m'amigu'anueg no m'aura Que no.m vuelh' aver l'endema*, „Meine Freundin wird mich niemals eine Nacht besessen haben, ohne dass sie mich den nächsten Tag noch haben möchte“. Nach ihm gebraucht Cercamon (1135–1145) *amia* – *midons* für das Paar *friundin-frouwe* und auch bei Marcabru (1130–1148) sind die Bezeichnungen bekannt. Weitere Troubadours aus der vorwaltherischen Periode, wie Jaufre Rudel (VII, 37–40), Bernart Marti (III,24), Peire d'Auvergne (VIII,66) und Bernart de Ventadour (XLV, 53), und besonders Guiraut de Bornelh (XLIX, 35–36; 55–56; 64–67) bringen mit *amia* die

Gegenseitigkeit in der Liebe zum Ausdruck.²¹ Walther steht in dieser Tradition und gebraucht das Wort *friundin* in derselben Weise als Ergänzung zu *frowe*, wie die Troubadours *amia* zu *domna*.

4. *bæsez wîp – quotez wîp (mala dona-bona dona)*

Walther ist der erste deutsche Minnesänger der die Antithese *bæsez wîp – quotez wîp* gebraucht.

L 58,21:

*Die lösen scheltent quoten wîben mînen sanc,
und jehent daz ich ir ûbel gedenke.
si pflihten alle wider mich und haben danc,
er sî ein zage, der dâ wenke.
Nû dar swer tiuschen wîben ie gespræche baz!
wan daz ich scheidē
die quoten von den bæsen: seht, daz ist ir haz.
lobt ich sie beide
gelîche wol, wie stüende daz?*

Und auch Walthers Sumerlaten-Lied kennt diese Antithese, L 73,11:

*Dô mich dûhte daz si wære quot,
wer was ir bezzer dô dann ich?
dêst ein ende: swaz si mir getuot,
des mac ouch si verwænen sich,
nimet si mich von dirre nôt,
ir leben hât mînes lebennes êre: stirbe ab ich, sô ist si tôt.*

Das *frouwen scheiden* durchwaltet die Troubadourlyrik seit den Anfängen. Guillaume IX unterscheidet in seinem Lied vom roten Kater schon zwei Gruppen von Frauen, gute und schlechte. Marcabru betont bei Damen die *malvestat*, „Boshaftigkeit“ im Gegensatz zu der *proeza*, „Güte“ und Gaucelm Faidit spricht von seiner grausamen *mala dompna*. 30,20 *E pois mos cors e miei huoill trahit m'an, e ma mala dompn'e ma bona fes si que chascus m'agra mort si pogues, clamar m'en dei cum de mals baillidors*. „Und weil mein Herz und meine Augen mich verraten haben, wie meine grausame Dame und mein guter Glaube, muss ich mich bei ihnen beklagen wie bei schlechten Herrschern.“ Gaucelm klagt hier über seine *bæse frouwe* wie über einen schlechten Lehnsherrn. Diese Verbindung der höfischen Minne mit der Vasallität ist schon bei vielen vorwaltherischen Troubadours bekannt. Wenn der Lohn ausbleibt, hat sowohl der Troubadour wie der Vasall das Recht, die Verbindung abzubrechen und einen anderen Partner zu suchen. Diese neue Partnersuche findet innerhalb der höfischen Klasse statt. Das gilt m. E auch für Walthers Sumerlaten-Lied, wo in den Versen 19–20 *Dô mich dûhte daz si wære quot, wer was ir bezzer dô dann ich?* auch noch in der Konstruktion *quot /bezzer* das bekannte okzitanische *mielhs de be*, „besser als gut“, durchklingt. Der *bæsez wîp – quotez wîp (mala dona-*

²¹ G. M. CROPP: Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique, Genf Librairie Droz, 1975, S. 39–41.

bona dona) Komplex gehört der höfischen Sphäre an. Deshalb ist Walthers Sumerlaten-Lied, trotz der derben letzten Strophe, nicht als Übergang von der hohen Minne zur niederen Minne zu deuten. Walther nimmt „Abschied“ nur von dieser harten Dame.

5. Die Frauenbeschreibung. Walthers Lied L 53,25 *Si wunderwol gemachet wip* beschreibt, wie er früher Kopf, Augen, Wangen, Hals, Hände und Füße der Dame gesehen hat, als sie nackt aus dem Bade stieg. Aber auch Bernart de Ventadour 35, 20–21 *boca, olh, fron, mas, bratz, ... e l'autre cors*, „der Mund und die Augen und die Stirn und die Hände und die Arme ... und der andere Körper“ beschreibt die Dame in ähnlicher Weise und auch er sagt uns nicht, was er *da enzwischen* gesehen hat.²² Beide, Bernart und Walther, beschreiben die Dame aus der Erinnerung. Vgl. auch Bernart de Ventadour, 26, 29/30. *Mal o fara, si no'm manda venir lai un se despolha*, „übel wird sie daran tun, wenn sie mich nicht entbietet dahin zu kommen, wo sie sich entkleidet“ 27, 41–43 *res de be non es a dire ab sol c'aya tan d'ardit c'una noih lai o's despolha*. „Nichts an Gutem fehlt an ihr, wofern sie nur so viel Kühnheit hat, dass sie mich eines Nachts dorthin bringt, wo sie sich entkleidet“; 42, 40/42 *mas mas jonchas li venh a so plazer, e ja no'm volh d'a sos pes mover, tro per merce m meta lai o's despolha*. „Mit gefalteten Händen komme ich zu ihrem Dienst, und nimmer will ich von ihren Füßen weichen, bis sie aus Gnade mich dahin bringt wo sie sich entkleidet.“ Man hat geglaubt, Walther ginge in seiner Beschreibung der nackten Dame auf die Antike oder das Mittelalter zurück.²³ Wenn Walther schon eine literarische Vorlage für seine Beschreibung der nackten Dame brauchte, so liegt Einfluss der Troubadours eher nahe.

6. Die beiden Aspekte der Waltherschen *nidere minne* gegenüber der *höhen minne* – der ständische in L 49,31 *Si verwizent mich daz ich so nidere wende minen sanc* und der erotisch-sinnenhafte in L 46,39 *wirbe ich nidere (an der straze)* –, finden sich schon früh in der Troubadourpoesie in dem Dreieck *bass'amor* (ständisch, z. B. bei Peire Vidal 1181–1205) – *fals amor* (sinnenhaft, ab Marcabru 1130–1150) gegenüber der *fin'amor*.

7. Das *twerhes ansehen* aus Walther 57,23 und 58,21, wie aus Hartmanns Unmutslied MF 216,29 und Hausens *krumbez ouge* (MF 53,25), ist schon seit Marcabrus *Dirai vos senes duptansa*, vierte Strophe als *rechignar*, „ein mürrisches Gesicht machen“, bekannt.

8. Alles in Walthers Lyrik, was pauschal auf das Konto der Tradition der Hausenschule geschrieben wird, wie die Fernliebe, die Daktylen, das Spiel mit dem Dop-

²² Carl Appel (Hrsg.), Bernart von Ventadorn. Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar, Halle 1915.

²³ H. Brinkmann, Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Darmstadt 1971, unveränderter reprofografischer Neudruck der Ausgabe, Halle (Saale) 1926, S. 155. A. E. Schönbach, Wiener Sitzungsberichte 145, IX. S. 56.

J. Schwietering, Einwirkung der Antike auf die Entstehung des frühen deutschen Minnesangs, in Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 61, 1924, S. 69.

pelsinn bestimmter Worte, die Durchreimung der Strophen, das Vokalspiel, das *genre objectif* müsste genau mit der Troubadour/Trouvèrelryrik verglichen werden.

Diese und ähnliche Walthermotive, die in der okzitanischen, bzw. französischen Lyrik vorgeprägt sind, verdienen die Aufmerksamkeit der Germanistik. Wenn Reinmar MF169,14 sagt *Ich hân mêr ze tuonne denne bluomen klagen*, so ist es dem mittelalterlichen Publikum und auch uns klar, dass *bluomen klagen* ein Pars pro toto für den Natureingang ist und dass Reinmar so Kritik an seinen zeitgenössischen deutschen (und französischen und okzitanischen) Kollegen übt, weil sie den Natureingang in seinen Augen zu oft gebrauchen. So können auch andere Themen und Motive dem Dichter als Referenzen okzitanischer und französischer Equivalenzen dienen. Die Kenner im mittelalterlichen Publikum werden solche Anspielungen auf fremdsprachige, aber international bekannte Texte und Textstrukturen wiedererkennen und im deutschen Kontext mitverstanden haben. Aber im Allgemeinen werden solche Anspielungen dem deutschen Publikum entgangen sein. Das bedeutet, dass wir mit zwei Rezeptionsebenen der Kunst der Minnesänger rechnen müssen. Die Aufgabe der Germanisten wird dadurch nicht leichter. Meines Erachtens müssen auf der Kennerebene bei der Interpretation der Minnesangtexte die mitschwingenden okzitanischen und französischen Bedeutungen und Konnotationen berücksichtigt werden.²⁴

C. RESEMANTISIERUNG DER SPRACHE

In der althochdeutschen Zeit brachte das aufkommende Christentum eine Menge neue Abstrakta nach Deutschland, die dem deutschen Publikum klargemacht werden mussten. Die am meisten gebrauchte Methode, diese neuen Begriffe zum Ausdruck zu bringen, war die Bedeutungsentlehnung: Schon existierende deutsche Worte bekamen eine zusätzliche, christliche, Bedeutung. Bekannte Beispiele solcher Lehnbedeutungen sind *Gott, Geist, Seele, Gnade*.²⁵ Die althochdeutsche Benediktinerregel gibt 70 % der neuen christlichen Begriffe durch Lehnbedeutungen wieder.²⁶ Für Konkreta verwendet das Althochdeutsche meistens Fremdwörter: das neue Ding wird mit dem fremden Wort angedeutet. Zu denken ist an neue deutsche Wörter wie *Mauer, Ziegel, Kalk, Tünche*, die mit dem römischen Steinbau aus lat. *murus, tegula, calx, tunica* übernommen wurden.²⁷

²⁴ Beim Motivvergleich mit den Troubadours sind folgende CD-Roms nützlich: Peter T. Ricketts, *Concordance de l'occitan medieval*, herausgegeben von Brepols Publishers, Turnhout 2001 und Rocco Distilo (Università La Sapienza, Rom), *Concordanze della lirica trobadorica*, Sismel Edizioni Del Galuzzo 1999.

²⁵ Vgl. Werner Betz, *Lehnwörter und Lehnprägungen im Vor- und Frühdeutschen*. In: F. Maurer und H. Rupp, *Deutsche Wortgeschichte*, dritte, neubearbeitete Auflage. Band 1, Berlin 1974, S. 135–163. Hier: S. 136.

²⁶ Betz, Anm. 25, S. 143.

²⁷ Betz, Anm. 25, S. 144.

Vom deutschen Kaiser Friedrich II. sind uns vier Liebeslieder in sizilianischer Sprache überliefert. In einem dieser Lieder sagt die Dame zu ihrem Geliebten, der in den Kreuzzug zieht: „*Dolce meo drudo, e vaténe! Meo sire, a Dio t'acomanno*“, „Mein Geliebter, Ihr reist ab! Mein Herr, ich empfehle Euch Gott.“ Im Altsizilianischen gehört das Wort *druda, drudo* der landwirtschaftlichen Sprache an und bedeutet: „stark“, „gut gedeihend“, gesagt vom Gewächs. Die okzitanischen Troubadours gebrauchen das Wort in der Bedeutung „Geliebte(r)“. Die Dichter der Sizilianischen Schule, zu denen auch der Kaiser gehört, übernehmen diese Bedeutung und erweitern so die Bedeutung ihres eigenen Wortes *drudo, druda*. Bedeutungsentlehnungen zeigen auch sizilianische Wörter wie *accordarsi* „entscheiden“, *adeso*, 1. „sofort“, 2. „immer“, *enzare* „streiten“, *presente*, „öffentlich“. Vor und nach der Sizilianischen Schule gab es diese Bedeutungen nicht.²⁸

Auch der deutsche Minnesang kennt die Bedeutungsentlehnung; auch hier übt eine fremdsprachige Strömung einen großen Einfluss auf den deutschen Wortschatz aus, wie bei den Sizilianern, und wie im Althochdeutschen.²⁹ Die Aneignung der romanischen lyrischen Ideenwelt brachte für die deutschen Minnesänger Probleme mit sich, die mit denen der deutschen Übersetzer, Glossatoren und Dichter aus der Zeit Karls des Großen bei der sprachlichen Rezeption des Christentums, zwar entfernt, vergleichbar sind. Die sprachformenden und sprachschöpferischen Aufgaben der Minnesänger waren ebenfalls groß: wie sind troubadoureske Kernbegriffe wie *fin'amors, dezir, joi, sofrir, mezura, servir, merce*, usw. in deutscher Sprache wiederzugeben? Die Lyriker gebrauchen – im Gegensatz zu den Epikern – kaum französische Lehnwörter. Das Wenige, das Suolahti an Fremdwörtern für Walther auflistet – kaum eine halbe Seite in seiner mehr als 700 Seiten umfassenden Arbeit – hat mit der Minneproblematik kaum etwas zu tun.³⁰ Wie ihre althochdeutschen Vorgänger gebrauchen die Minnesänger hauptsächlich Lehnbedeutungen, d. h. dass sie die Bedeutung eines okzitanischen oder französischen Wortes als zusätzliche Bedeutung für ein bereits existierendes deutsches Wort entlehnten. Diese Rezeptionsart hängt mit dem abstrakt-geistig-reflektierenden Charakter der Minneproblematik zusammen: Es ist ein allgemeines Gesetz sprachlicher Interferenz, dass beim Aufeinanderprallen zweier Sprachen bei solchen Inhalten in der empfangenden Sprache die Lehnbedeutungen gegenüber anderen Lehnprägungen vorherrschen.

²⁸ A. Gaspary, Die sizilianische Dichterschule des XIII. Jahrhunderts, Berlin 1878. G. Baer, Zur sprachlichen Einwirkung der altprovenzalischen Troubadourdichtung auf die Kunstsprache der frühen italienischen Lyriker. Dissertation Universität Zürich 1939.

²⁹ E. Wiessner und H. Burger, Die höfische Blütezeit. In: Maurer und Rupp Anm. 24, S. 253 wollen die Lehnbedeutungen im Minnesang lieber Bedeutungsschattierungen nennen, weil sich der Wortgebrauch des Minnesangs an das im Althochdeutschen bereits Vorhandene anschließt. Ich möchte bemerken, dass es eben eine Haupteigenschaft der Lehnbedeutung ist, dass sie die fremdsprachige Bedeutung einem bereits existierenden Wort der eigenen Sprache unterlegt.

³⁰ H. Suolahti, Der französische Einfluss auf die deutsche Sprache im 12. und 13. Jahrhundert. In: Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors, III, 1902 und VIII, 1929. S. 126.

Walthers Lied L 110,13 *Wol mich der stunde, daz ich si erkande* weist große Übereinstimmungen mit dem Lied *Lo jorn qu'ie.us vi, dompna, premieramen* des Troubadours Guilhem de Cabestanh auf. Walthers Lied lautet in C, der einzigen Überlieferung, unter Auflösung der Kürzel:

*Wol mich der stunde daz ich sie erkande.
 diu mir den lip und den muot hat betwungen.
 sit daz ich die sinne so gar an si wande.
 des si mich hat mit ir güete verdrungen.
 daz ich von ir gescheiden niht enkan.
 daz hat ir schæne und ir güete gemachet.
 und ir rôter munt der so lieblichen lachet.
 Ich hân den muot und die sinne gewendet
 an die reinen die lieben die guoten.
 daz müez uns beiden wol werden volendet.
 swes ich getar in ir hulden gemuoten.
 swaz ich fröiden zer werlde ie gewan.
 daz hat ir schæne und ir güete gemachet.
 und ir rôter munt der so lieblichen lachet.*

Das Lied wird im Allgemeinen wegen der zahlreichen topischen Hohe-Minnewendungen als Jugendlid betrachtet, es würde gut als Einleitung zu Walthers Liedern der niederen Minne passen.³¹ Auch nimmt man Einfluss von Fenis, Hartmann und Morungen an. Eine genaue Betrachtung der vermutlichen Vorlage wirft ein helleres Licht auf Walthers Lied. Das Lied von Guilhem de Cabestanh Nr. 6 lautet³²:

- | | | |
|-----|---|----|
| I | <i>Lo jorn qu'ie.us vi, dompna, primeiramen,
 Quan a vos plac que.us mi laissetz vezer,
 Parti mon cor tot d'autre pessamen
 E foron ferm en vos tug mey voler:
 Qu'assi m pauzetz, dompna, el cor l'enveya
 Ab un dous ris et ab un simpl'esguar;
 Mi e quant es mi fezes oblidar.</i> | 5 |
| II | <i>Qu'el grans beutatz el solas d'avinen
 El cortes dig e-l'ampros plazer
 Quem saubetz far m'embleron si mon sen
 Qu'anc pueys hora, dompna, no-l puec aver:
 A vos l'autrey cuy mos fis cors merceya
 Per enantir vostre pretz et honrar;
 A vos mi ren. c'om miels non pot amar.</i> | 10 |
| III | <i>E car vos am, dompna, tan finamen
 Que d'autr' amar no'm don' Amors poder,
 as aize m da c'ab outra cortey gen,
 Don cuy de me la greu dolor mover;</i> | 15 |

³¹ C. von Kraus, Walther von der Vogelweide. Untersuchungen. Berlin. Leipzig 1935, S. 392. G. Schweikle (Hrsg.), Walther von der Vogelweide. Werke. Gesamtausgabe. Band 2 Liedlyrik Reclam Universal-Bibliothek Nr. 820, Stuttgart 1998, S. 553–554.

³² Arthur Langfors, Les chansons de Guilhem de Cabestanh. Paris 1924.

- Pueis quan cossir de vos cuy jois sopleya,
Tot autr' amor oblit e dezampar: 20
Ab vos remanc cuy tenc al cor pus car.*
- IV *E membre vos, si'us plai, del bon coven
Que me fezetz al departir saber,
Don aic mon cor adoncs guay jauzen
Pe'l bon respieit en que'm mandetz tener: 25
Mout n'aic gran joy, s'era lo mals s'engreya,
Et aurai lo, quan vos plaira, encar,
Bona dompna, q'i'ieu suy en l'esperar.*
- V *E ges maltraitz no me'n fai espaven,
De vos, dompna, calacom jauzimen; 30
Anz li maltrag mi son joy e plazer
Sol per aisso quar sai qu'Amors autreya
Que fis amans deu granz torz perdonar
Egen sufrir maltrait per quazanh far.*
- VI *Ai! si er ja, donna, l'ora qu'ieu vey 35
Que per merce me vulhatz tant honrar
Que sol amic me denhetz apelhar!*

I. An dem Tage als ich Euch, Fraue, zum ersten Mal sah, als es Euch beliebte, Euch mir zu zeigen, trennte sich mein Herz ganz von anderen Liebesgedanken und all meine Wünsche waren nur auf Euch gerichtet; denn so habt Ihr, Fraue, in meinem Herzen die Sehnsucht geweckt, mit einem lieblichen Lachen und einem einzigen Blick. Ihr habt bewirkt, dass ich mich selbst und Alles was existiert, vergessen habe.

II. Denn die große Schönheit, und die angenehme Unterhaltung und das höfische Gespräch und das freundliche Vergnügen, die Ihr mir bereitet habt, haben mir die Sinne so sehr beraubt, dass ich sie jetzt auch nicht mehr besitze. Euch schenke ich sie und ich bitte Euch so inständig, um Euer Ansehen zu preisen und zu erhöhen. Ich ergebe mich Euch, denn kein Mann kann besser (eine Bessere?) lieben.

III. Denn ich liebe Euch, meine Dame, so treu, dass die Frau Minne mir nicht die Kraft gibt, eine Andere zu lieben. Aber sie erlaubt mir wohl, einer Anderen vorsichtig den Hof zu machen, wodurch ich glaube, meinen schweren Schmerz zu entfernen. Aber wenn ich dann denke an Euch, vor der die Freude sich verbeugt, vergesse und verlasse ich jede andere Liebe; ich bleibe Euch treu und liebe Euch von ganzem Herzen.

IV. Und ich bitte Euch, an das gute Versprechen zu denken, das Ihr mir bereitet habt im Augenblick unserer Trennung, wodurch mein Herz voller Freude und Glück und Hoffnung war, weil Ihr mir sagtet, auf mich zu warten. Dadurch erfuhr ich große Freude, aber jetzt verschlimmert sich mein Übel wieder. Wenn es Euch gefällt, habe ich dennoch Freude. Denn ich lebe voller Hoffnung.

V. Kein einziges Leiden schreckt mich ab, wenn ich damit noch je in meinem Leben, irgendeine Freude von Euch, meine Dame, erlangen kann. Im Gegenteil, meine Schmerzen sind vielmehr eine Freude und ein Vergnügen, nur weil ich weiss, dass Frau Liebe versichert, dass ein treuer Liebhaber großes Unrecht vergeben und sein Leid schön tragen muss, um sein Ziel zu erreichen.

VI. Ach, käme doch einmal die Stunde, wo ich erleben würde, meine Dame, dass Ihr mich so ehren würdet und geruhen würdet, mich nur „Freund“ zu nennen!

Der Mann spricht zu der geliebten Dame. Als er sie zum ersten Mal sah, so sagt er ihr, genügte ein Lächeln und ein Blick von ihr, alle anderen Frauen, sich selbst

und alles was existiert, zu vergessen. Ihre Schönheit und ihr freundliches Benehmen haben ihn ganz besinnungslos gemacht. Um seinen Schmerz, den sie ihm verursacht, zu vertreiben, umwirbt er, vorsichtig, eine andere Frau, die er aber sofort wieder vergisst, wenn er an seine geliebte Dame denkt. Seine Dame hat ihm ein Versprechen gemacht, aber daraus ist noch nichts geworden. Sein Leid, das er so schön tragen kann, erfährt er als eine Freude. Schließlich hofft er, dass die Dame ihn endlich „Freund“ nennen wird. Walther macht aus seiner sechsstrophigen Vorlage ein zweistrophiges Lied. Er reduziert seine Vorlage sehr, ein Verfahren vieler Minnesänger. Auf eine Reduktion möchte ich besonders hinweisen. Das altokzitanische kennt mehr als 20 Wörter für „Freude“. Einige Beispiele: *joi* (*gaug*, *joia*, *jauzimen*, *jauzir*) wird für fast alle Freudenarten gebraucht, *baudor*, *esbaudejar*, *esbaudir*, drücken hauptsächlich Fröhlichkeit aus, *alegransa*, *alegratge*, *alegrier*, *deport*, werden für die hohe Minne gebraucht und *bananasa*, *esbaudimen*, *plazer* sind meistens an Glück, auch Reichtum gebunden. Der Minnesang kennt für die unterschiedlichen Freudenarten viel weniger Wörter (*vröide*, *wunne*, *höher muot*), die die breite Skala der Bedeutungsschattierungen von Freude wiedergeben.

Aufschlussreich für die verschiedenen Bezeichnungen Walthers aus dem Bereich der Freude ist L 60,23 ff. *waz wilt du mē, Werlt, von mir wan höher muot? wilt du bezzer wunne danne man dir gunne fröide und der gehelfen kunne?* Walther sagt hier der Frau Welt, dass sie von ihm *höhen muot*, „Hochgestimmtheit“, *fröide*, „positive höfische Gesinntheit, Optimismus“ und *wunne*, „Genuss“ besitzt. Hier sind *höher muot* und *wunne* fast erschöpfend definiert. Von *fröide* dagegen wird nur eine, zwar wichtige, Bedeutung eingesetzt. Walther gebraucht in seinem ganzen Œuvre *fröide* mehr als hundertmal. Betrachtet man die Belegstellen bei Walther für *fröide*, so stellt man fest, dass damit sämtliche okzitanische Bezeichnungen für „Freude“ erfasst werden. Dieser umfassende Bedeutungsbestand für *fröide* dürfte auf die Übernahme des troubadouresken Minnesystems zurückzuführen sein. Die neuen Bedeutungen werden dem Minnesängerwortschatz angehängt.³³ Der Wortschatz wird resemantisiert. Guilhem de Cabestanh spricht in Zeile 8 von *solas*, das ein weiteres Wort für „Freude“ im Altokzitanischen ist. *Solas* seinerseits hat auch wieder viele Bedeutungen, in denen das lateinische *solacium*, „Trost“, fast immer erkennbar ist. In der Troubadourpoesie hat das Wort manchmal die Nebenbedeu-

³³ K. Korn, *Studien über „Freude und Tränen“ bei mittelhochdeutschen Dichtern. Beiträge zu einer Problemgeschichte* (Von deutscher Poeterey 12) Leipzig 1932, S. 30–90, S. 125–26. Carlyn Locher: *Terms for Joy in Oldprovençal and Middle High German Poetry. Toward a literary appreciation of courtly terminology*. Dissertation University of Oregon 1973. Die Autorin stellt in ihrem bewundernswerten Buch auch fest, dass die Troubadours viele Wörter für Freude haben, von denen das Wort *joi* das wichtigste ist. Sie sagt, dass die Minnesänger nicht mehr als fünf Termini für Freude kennen: *fröide*, *wunne*, *höher muot*, *liebe*, *sælde*. Der Germanist wird bemerken, dass *liebe*, *sælde* kaum „Freude“ bezeichnen. Carlyn Lochers etwas extreme und dadurch anfechtbare Schlussfolgerung ist, dass die Troubadours mit ihren Freudebezeichnungen den formalen Aspekt ihrer Poesie akzentuieren, während die Minnesänger ihre persönlichen Ideen damit zum Ausdruck bringen (S. 311–314).

tung des Mondänen, des Frivolen, du „plaisir d’amour, plaisir sensuel“³⁴ Neben *so-las* gebraucht Guilhem de Cabestanh in seinem Lied andere Wörter für Freude: V. 19 *jois*, V. 24 *guay*, *jauzen*, V. 26 *joy*, V. 31 *jauzimen* V. 32 *joy*, *plazer*. Walther fasst die vielen Freudenarten seiner Vorlage im mittelhochdeutschen Wort *fröide* zusammen: *swaz ich fröiden zer werlde ie gewan*. Vergleicht man die beiden Lieder, so ist es, als ob Walther sagen will: „In meiner okzitanischen Vorlage finde ich eine Reihe von Freudenarten die sich auf die unterschiedlichsten Situationen beziehen können und die mit den verschiedensten Worten zum Ausdruck gebracht werden – ich aber fasse diese vielen Freudenarten mit einem deutschen Wort, *fröiden*, zusammen. Welche *fröiden* ich auch auf der Welt gewonnen habe, ich verdanke sie alle meiner geliebten Dame“, wobei in dem verallgemeinernden Wörtchen *swaz* in *swaz ich fröiden* eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der okzitanischen Vielfalt steckt. Das okzitanische Lied umfasst 5 Strophen mit einem Envoi. Gleich der Anfang des Liedes ist dem Anfang von Walthers Lied sehr ähnlich: Die erste Begegnung mit der Dame, die Liebe auf den ersten Blick, der Mann ist nur auf diese Dame fixiert, er verliert seine Sinne und vergisst alles Andere in der Welt. Die übrigen Strophen enthalten auch Ausdrücke, die mit Walther übereinstimmen, wie V. 8 *grans beutatz*, „große Schönheit“ und Walthers Refrain *daz hât ir schæne und güete gemachet*, V. 10 „*embleron mon sen*“, „haben mir meine Sinne gestohlen“ und Walther L 110, 16 *des si mich hat mit ir güete verdrungen* und V. 19 *vos cuy jois sopleya*, „Freude ist nur von Euch abhängig“ und Walther L 110, 25 *swaz ich fröiden zer werlde ie gewan. daz hat ir schæne und ir güete gemachet*. Der Envoi von Guilhem lautet: V. 36–38 *Ai! si er ja, donna, l’ora qu’ieu veyra Que per merce me vulhatz tant honrar Que sol maic me denhetz apelhar!* „Ach, wenn sie mal käme, Fraue, die Stunde, wo ich sehen würde, dass Ihr aus Gnade mich ehren würdet und geruhen würdet, mich nur „Freund“ zu nennen.“ Diese Worte von Guilhem entsprechen Walthers Wunsch L 110,23–24 *daz müez uns beiden wol werden volendet swes ich getar in ir hulden gemuoten*. Die Wörter *ende* und *volenden* haben bei Walther (L 121,3 und L. 92,6) und auch bei anderen Minnesängern – Dietmar MF 32,3; 33,29 Veldeke MF 64,30 Morungen MF 127,35, 140,35, Johansdorf MF 91,10; 91,23 und Reinmar MF 171,23; 195,20 – oft eine erotische Bedeutung. Die Strophenformen von Walther L 110,13 *Wol mich der stunde* und Guilhems *Lo jorn* sind gleichgebaut. Es handelt sich um siebenzeilige daktylische Vierheber, resp. Zehnsilbner mit gleicher Reimstellung aber abweichendem Reimgeschlecht. Durch die Analyse des Liedes von Guilhem de Cabestanh wird uns das Walthersche Lied deutlicher³⁵.

³⁴ Cropp, Anm. 21, S. 330 und S. 334.

³⁵ Man hat die Melodie des Liedes Nr. 42 von Bernart de Ventadour *Can vei la flor, l’erba vert e la folha*, „Wenn ich die Blüte, das grüne Kraut und das Laub sehe“ dem Waltherlied L 110,13 *Wol mich der stunde daz ich si erkande* unterlegt, weil die beiden Lieder formgleich sind. Walthers Lied hat aber mehr als 250 formale Entsprechungen in der mittelalterlichen okzitanischen,

Auffällig in Walthers Lied ist die Erwähnung im Refrain von: *ir rôter munt, der sô lieblîchen lachet*. Dieser „lieblich lachende Mund“, der *dous ris* in der ersten Strophe seiner Vorlage, kommt als *bela bocha rizens* bei Bernart de Ventadour vor.³⁶ Auch andere Troubadours kennen ihn, etwa Peire Raimon de Tholosa, der über seine Dame sagt (XVI, v. 21): *e la boca, don tan gen vos vey rir* „und der Mund mit dem ich Sie so lieblich lachen sehe“. Peire Raimon de Tholosa war anfangs an den Höfen von Aragon, Toulouse, Montpellier und später – nachweisbar zwischen 1218 und 1221 – in Italien bei den Este und Malaspina. Er war anderen Troubadours ein Vorbild und hat auch die italienische Lyrik beeinflusst. Die Tradition des italienischen *dolce riso* ist aber größer und deshalb für die deutsche Lyrik auch interessanter. Die Anfänge liegen schon früh in der Troubadourichtung. Peire de Valeira (1150), ein Zeitgenosse von Marcabru (1130–1148), spricht schon von dem *gen ris* (*gen* bedeutet auch „lieblich“) einer Dame, Folquet de Marseille der in ganz Europa einen großen Einfluss ausgeübt hat, erwähnt den *bels ris* (Lied VI, Vers 32–33), so auch noch Guilhem de Cabestanh *un dous ris* (Lied VI, Vers 5–6) und, später, Guido Cavalcanti *dolce riso*. Die Hauptgestalt der Scuola Siciliana, Giacomo da Lentini (bezeugt 1233–1240) spricht in seinem Lied *Lo viso mi fa andare* von dem *dolce riso*. In dieser Tradition steht auch Dante mit dem *dolce riso* der Beatrice von der Vita Nova bis zur Gottesschau am Schluss der Divina Comedia. Diese deutliche troubadoureske Ausstrahlung des Begriffes in Italien dürfte auch Walther erreicht haben. In Des Minnesangs Frühling kommt das *schæne, sîeze* oder *liebliche lachen* überhaupt nicht vor. Walther gebraucht die Kombination noch einige Male, z. B. L 27,25, L 27,36.

Was oben für „Freude“ ausgeführt wurde, gilt für viele andere Begriffe der höfischen Lyrik. Den mehr als 30 Qualitäten der höfischen Dame und mehr als 20 Qualitäten des Liebhabers der Troubadourpoesie³⁷ z. B. kann das Mittelhochdeutsche nur wenige an die Seite stellen. Der im Vergleich mit der okzitanischen Lyrik von modernen Forschern oft erwähnte einengende, dämpfende Charakter des deutschen Minnesangs ist zum Teil auf solche sprachliche Faktoren zurückzuführen. Wie bei dem Motivvergleich (oben unter B.), stellen wir uns die Frage, was solche (verborgenen) Okzitanismen in der Sprache der Minnesänger zu bedeuten haben. Müssen wir mit einem gelehrten, mehrsprachigen Publikum rechnen, das diese Lehnbedeutungen in einem deutschen Kontext wiederzuerkennen und zu würdigen im stande war? Wir haben keine einzige Überlieferung, die eine solche Annahme bestätigt. Die unliebsamen Bemerkungen in der Troubadourlyrik über die unverständliche deutsche Sprache sprechen gegen ein gegenseitiges Sprachverständnis

französischen und deutschen Lyrik, darunter Bernarts Lied. Inhaltlich hat Walthers Lied nichts mit diesem Lied Bernarts zu tun.

³⁶ Theodor Frings, *Minnesinger und Troubadours*. Dieser Aufsatz von 1949 wurde auch abgedruckt in H. Fromm, *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*. Darmstadt 1961, S. 1–57. Hier S. 18–19.

³⁷ Crop, *Anm.* 21, S. 456–458

und auch in mittelhochdeutschen Texten wird gesagt, dass man Französisch, geschweige Okzitanisch, nicht verstand³⁸. Es ist anzunehmen, dass das deutschsprachige Publikum in vielen Fällen ein Interpretationsproblem hatte und nur aus dem Zusammenhang schließen konnte, was mit einem bestimmten Begriff gemeint war. Für die heutige Forschung bedeuten diese Bedeutungsentlehnungen, dass uns der okzitanisch-französische Bedeutungsfächer der Minneterminologie bekannt sein muss, um die deutschen Minnesänger – an erster Stelle diejenigen, die unter französisch-okzitanischem Einfluss stehen, und das ist eine große Anzahl, – richtig zu verstehen. Ohne solche Kenntnisse entgeht uns vieles von dem, was der Dichter gemeint haben kann. Die mittelhochdeutsch-okzitanischen Entsprechungen sollen nicht immer als punktuelle Einflüsse interpretiert werden. Es ist bisher, abgesehen von einigen Fällen nicht oft gelungen, genaue okzitanische Vorlagen für die deutschen Texte nachzuweisen. Auch die große, zum Teil auf den Troubadours fußende Lyrik aus Nordfrankreich, kann als Zwischenstufe gedient haben. Konkret fehlen unter den Lehnprägungen im Minnesang weitgehend. In der deutschen Epik sind sie überall greifbar und dort floriert das aus dem Französischen stammende Fremdwort, z. B. *baniere, kollier, palas, zimier*, usw.³⁹ Bezeichnend ist, dass Dichter wie Gottfried, Hartmann, Wolfram u. a., die sowohl Epiker wie Minnesänger sind, in ihrer Lyrik kaum Fremdwörter gebrauchen. Man hat den Unterschied zwischen Epik und Lyrik aus der Tatsache erklären wollen, dass jedes Fremdwort, damals wie heute, in der reinen Lyrik stört.⁴⁰ Aber das dürfte nicht der Hauptgrund sein, weshalb das Fremdwort im Minnesang fehlt. Der liegt eher in dem eben schon erwähnten abstrakten Charakter des Minnesangs, der gesetzmäßig zu einer anderen, schwerer erkennbaren und schwerer zu interpretierenden Interferenz mit der Fremdsprache, eben zu der neuen Inhaltlichkeit schon existierender deutscher Wörter führt.⁴¹

Einer der Hauptzeugen des kulturellen Austausches zwischen Norditalien und dem deutschen Sprachgebiet ist Thomasin von Zerclaere mit seinem „Wälsche Gast“, einem Werk das er am Hof des Patriarchen Wolfger von Aquileja schrieb⁴². Thomasin äußert sich einige Male über die Beziehungen zwischen der romanischen Literatur und der deutschen. Das Werk heißt wohl „Der wälsche Gast“, weil der

³⁸ J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 4. Auflage, München 1987, S. 112–116.

³⁹ Vgl. Emil Öhmann, *Der romanische Einfluss auf das Deutsche bis zum Ausgang des Mittelalters*. In: Maurer und Rupp Anm. 25, S. 323–361.

⁴⁰ E. Wiessner und H. Burger, *Die höfische Blütezeit*. In: Maurer und Rupp Anm. 25, S. 247.

⁴¹ Zu obigen Überlegungen vergleiche man auch den Aufsatz von Robert Luff, *Zum Problem der Verifizierbarkeit romanischer Einflüsse in der deutschen Minnelyrik des Hochmittelalters*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Band 124 (2002) Heft 2, S. 250–259, der erfrischend neue Wege zur Durchbrechung des rigiden Status quo der Erforschung der romanischen Einflüsse im Minnesang bietet.

⁴² *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, herausgegeben von Heinrich Rückert. Mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann. Walther de Gruyter & Co. Berlin 1965.

Verfasser aus Friaul stammt; „wälsch“ hat hier also eine geographische Bedeutung. Am Anfang seines Werkes sagt Thomasin aber, dass er, obwohl er Welsch gut beherrscht, sein Gedicht nicht mit welschen Worten durchsetzen will: V. 33 *Hie wil ich iuch wizzen lân, swie wol ich welhische kan, sô wil ich doch in mîn getiht welhischer worte mischen niht*. Hier bezeichnet *welhisch* eine Sprache. Wenn Welsch seine Muttersprache gewesen wäre, hätte er sich nicht so ausgedrückt. Man nimmt an, dass er mit *welhisch* Okzitanisch meint, auch weil er ein Lehrbuch erwähnt, das er in „welscher zunge“ geschrieben hat: z. B. V. 1169 *ich wolde doch von rîtern und von vrouwen noch sagen wie si solden leben, ob si nâch êren wellent streben, alsô ich hân hie vor geseit an mîm buoch von der hûfscheit daz ich welhschen hân gemacht*. Auch sagt er, dass er, obgleich er selbst nicht Deutsch mit Welsch vermischt, nichts dagegen hat, wenn ein Anderer welsche Wörter in seinem Deutsch gebraucht, denn so lernen Deutsche, die das Welsche nicht beherrschen, viele treffende Ausdrücke: V. 38 *Daz ensprich ich dâ von niht daz mir missevalle iht swer strîfelt sîne tiusche wol mit der welhsche sam er sol; wan dâ lernt ein tiusche man, der niht welhische kan, der spâhen worte harte vil*.⁴³ Von welchen Leuten, die welsche Wörter im Deutschen gebrauchen, spricht Thomasin hier? Sind Italiener gemeint, die wie er selbst, Deutsch schreiben? Oder Deutsche die absichtlich welsche Wörter in ihrem Deutsch verwenden? Es ist eher an die letzte Gruppe zu denken, denn sein „Welscher Gast“ ist für Deutsche gemeint und etwas später sagt Thomasin, dass oft deutsche Leute Welsches für Deutsche zugänglich gemacht haben: v. 93 *du hâst dicke gern vernomen daz von der welhsche ist genomen, daz hânt bediutet tiusche liute*. Nachdem er ausdrücklich versichert hat, dass sein Buch keine „welhische schrift“ als Quelle hat, verteidigt er trotzdem die Dichter die ihren Stoff von Anderen haben und auf eigene Weise in ihre Dichtung integrieren: v. 103 *wan swaz er (d. i. Thomasin) sprichet, er hât ez niht genomen von welhischer schrift. doch ist der ein guot zimberman der in sinem werke kan stein und holz legen wol dâ erz von rehte legen sol. daz ist untugende niht, ob ouch mir lîhte geschîht daz ich in mîns getihtes want ein holz daz ein ander hant gemeistert habe lege mit list, daz ez gelîch den andern ist. dâ von sprach ein wîse man 'swer gevuochlîchen kan setzen in sînem getiht ein rede die er machet niht, der hât alsô vil getân dâ zwîvelt nihtes niht an, als der derz vor im êrste vant. der vunt ist worden sîn zehant*. Diese Worte können sich beziehen auf die übernahme romanischen Gutes, das von den Minnesängern in die deutsche Lyrik integriert wird. Wir wissen, dass Thomasin die zeitgenössische deutsche Lyrik gut kannte. Nicht nur die Kritik, die er an dem *goten kneht* Walther von der Vogelweide übt (V. 11191 ff.), be-

⁴³ Für die allgemein anerkannte Interpretation, dass hier Provenzalisch (Okzitanisch) gemeint ist, siehe z. B. Daniel Rocher, Thomasin von Zerclaere: ein Dichter ... oder ein Propagandist im Auftrag? In Egon Boshof und Fritz Peter Knapp (Hrsg), Wolfger von Erlau, Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja als Kirchenfürst und Kunstmäzen, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1994, S. 325–343. Hier: S. 339. Nicht übereinstimmend mit dieser allgemeinen Auffassung ist die Beziehung dieser Stelle auf Dichter wie Wolfram und Gottfried die viele aus dem Französischen stammende Fremdwörter in ihren Epen verwenden.

weist das. Auch an anderen Stellen stellen wir Referenzen an die Lyrik fest. Seine Tirade gegen *sich rüemen* in Liebesangelegenheiten (V. 247 ff.), seine Gegenüberstellung von *minne* und *unminne* (V. 854 und passim), sein Rat *der minne kraft mit schænem sinne zu tragen* (V. 1176) erinnert an Reinmar MF 163,9, und seine Ausführungen über die käufliche Liebe (V. 1221 ff.) kommen auch im (späten) Minnesang vor. Solche Entsprechungen zwischen Thomasin und der deutschen Lyrik kennt aber die vorwalthersche Troubadourlyrik auch: *sich rüemen* entspricht altokzitanisch *vantar*; *minne und unminne* entspricht altokzitanisch *amor e dezamor*; *daz leit schæne getragen* entspricht altokzitanisch *gen sufrir*; und die käufliche Liebe entspricht altokzitanisch *amar* und wird auch mit *drudaria*, *fals'amor* wiedergegeben. Dass Thomasin von Zerclaere, der in dem so stark durch die Troubadourlyrik beeinflussten Norditalien lebte, die okzitanische Sprache als Kultursprache einige Male erwähnt, braucht bei der literarischen Vorherrschaft des Okzitanischen in Norditalien nicht wunderzunehmen. Weil die deutsche Epik keine okzitanischen Vorlagen und auch keine okzitanischen Wörter kennt, können die Deutschen, die okzitanische Stoffe für Deutsche zugänglich gemacht haben, nur Minnesänger und Spruchdichter sein. Aber, so sehr die deutsche Lyrik vom Okzitanischen beeinflusst worden ist, okzitanische Wörter kommen in ihren deutschen Texten nicht vor. Wohl aber ist möglich, dass Thomasin (auch) auf die Resemantisierung abzielt und die okzitanischen Lehnbedeutungen meint, die deutschen Worten anhaftet, *wan dâ lernt* – im Mittelalter wie heute – *ein Tiusche man, der niht Welhische kan, der spæhen worte harte vil*.

