

CHRISTA AGNES TUCZAY (Wien)

*STÜRBE ICH, SO IST SI TOT*

Walthers Sumerlatenlied oder Nachruhm mit Vorbehalt

Wenige Lieder haben die Minnesang-Philologie in ähnlichem Ausmaß beschäftigt, wie Überlieferung und Interpretation von L 72,31<sup>1</sup> dem sog. „Sumerlatenlied“. Während die Überlieferungsfrage bereits in extenso behandelt worden ist (vor allem von Ingrid Bennewitz)<sup>2</sup> und Traditionszusammenhänge besonders in Bezug auf die sog. Reimarfehde analysiert wurden, hat man sich in der Waltherforschung mit den in den Liedern enthaltenen Erzählelementen deutlich weniger beschäftigt.

Im Folgenden soll es um die bei Walther vorgetragene Vorstellung des Ruhms bzw. Nachruhms, die damit verbundenen Implikationen und seine dilemmatische Auseinandersetzung gehen.

DER NACHRUHM IM ALTERTUM

In der antiken Vorstellung werden die Musen, Töchter der Mnemosyne, der Göttin des Gedächtnisses, nicht nur mit ihrem Tun, sondern auch durch ihre Genealogie mit der Erinnerung und mit dem Gedächtnis verknüpft gedacht. Das Leben erscheint erst dann als bedeutend und sinnvoll, wenn es in die kollektive Erinnerung eingeht. Deshalb weist Odysseus die Unsterblichkeit zurück, die ihm Kalypso anbietet; ein sterbliches Schicksal, das erinnert wird, zieht er ruhmloser Unsterblichkeit vor. Sappho drückt dies so aus: „Mich haben die goldenen Musen wahrhaft glücklich gemacht, denn ich werde, wenn ich gestorben bin, nicht dem Vergessen anheimfallen.“ In einem anderen reflektiert die Dichterin ihre Macht auf Leben Weiterleben oder Tod ihres poetischen Geschöpfes bzw. ihrer realen Schülerin/Freundin, als sie in einem ihrer berühmtesten Fragmente davon spricht, dass, wer keinen Anteil an den Rosen der Musen habe, namenlos vergehen müsse:

---

<sup>1</sup> Im Folgenden zitiert nach Walther von der Vogelweide: Leich. Lieder. Sangsprüche, 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmann mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner, hg. v. Christoph Cormeau, Berlin 1996.

<sup>2</sup> Bennewitz, Ingrid: Walthers ‚Sumerlatenlied‘ (L 72,31) im Kontext der Würzburger Liederhandschrift, in: Walther Lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Fs f. Ursula Schulze zum 65. Geburtstag hg. v. Volker Mertens und Ulrich Müller, Göppingen 2001 (GAG 692), S. 93–103.

*Wenn du aber gestorben bist,  
dann wird es keine Erinnerung mehr später  
an dich geben; denn du hast nicht Anteil an den Rosen  
aus Pierien (dem Land der Musen);  
sondern unsichtbar wirst du auch im Hause  
des Hades einhergehen, flatternd unter den kraftlosen Toten.<sup>3</sup>*

Hier wird wohl eine Frau angesprochen, die sich durch undankbares Verhalten den Unmut ihrer Mentorin zugezogen hatte. Deshalb bleibt es ihr verwehrt, als Sapphos Liebesobjekt in deren Liedern fortzuleben. Obwohl Sapphos Gedichte bis auf die kostbaren Überreste verloren sind, kennen wir doch eine Fülle von Namen der Frauen, die Sappho einmal geliebt hat.

### WALTHERS BEGRIFF VON NACHRUHM

Gottfried von Straßburg rühmt in seinem Literaturexkurs im *Tristan* einen höfischen Dichterkomponisten, der zwar schon verstorben ist, aber zu seinen Lebzeiten der bedeutendste höfische Minnesänger gewesen sein soll. Wir identifizieren die „Nachtigall von Hagenau“ mit Reimar dem Alten. Als seinen legitimen, kongenialen Nachfolger bezeichnet Gottfried Walther von der Vogelweide. Walthers Nachruhm, wenn auch von Zeit zu Zeit eher von Missverständnis als von Verständnis befördert, besteht bis in die Jetztzeit fort. Daneben führt der von seinen Zeitgenossen so adorierte Reimar eine wahre Schattenexistenz, zwar Lieblingskind der Forschung, aber doch eher der Alterität zuzurechnen als der Modernität.

Die prospektive Verewigung, das Streben nach Nachruhm thematisiert Walther nicht in Bezug auf sich selbst oder andere Dichter, sondern auf sein poetisches Geschöpf. Der Nachruhm bezieht sich nicht auf einen Verstorbenen, sondern wird einem Lebenden schon im Ansatz verweigert. Das sumerlaten-Lied thematisiert seine Auseinandersetzung mit seinem poetischen Subjekt am deutlichsten.

In der Form eines Prologs kündigt Strophe I den eigentlichen Liedvortrag erst an: Der Sprecher definiert sich mit Hilfe der Sängerrolle<sup>4</sup> und reflektiert über seine Situation als Künstler in der Gesellschaft. Die Anrede ans Publikum am Strophenende antizipiert nicht nur die kumber-Thematik, sondern es wird auch Gemeinschaft zwischen dem Sprecher und dem Publikum geschaffen. Damit schreibt Walther seinen Hörern eine partielle Verantwortung am Inhalt des Dargebotenen zu, denn alle weiteren Strophen rekurrieren auf diese Introduction.

Strophe I beginnt zwar wie die klassische Minneklage über die sich versagenden Dame und endet mit der Frage, ob es ihr denn nicht bewusst sei, das ihr gesell-

<sup>3</sup> Sappho, griechisch. u. dt. hrsg. von M. Treu, München (=Tusculum) <sup>2</sup>1958.

<sup>4</sup> Zum Problem des Rollenmodells im Minnesang vgl. Harald Haferland: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 10), S. 26–37.

schaftliches Ansehen und ihr Ruhm und vor allem beständiger Ruhm und zukünftiger Nachruhm in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Sänger bestehen.

Die Dame, die er besingt, macht sein Frauenpreis erst im Nachruhm real, sie ist sein Geschöpf, besitzt ohne ihn keine rühmensewerte Realität und ihre Idealität existiert nur im Frauenpreis des Sängers, daher seine Leistung, sein Produkt und daher entziehbar: Minne und Minnesang werden auf eine neue Ebenen des Bewusstseins erhoben. Der Part des Sängers wird konstitutiv für die ganze Einrichtung.<sup>5</sup>

*Hæret wunder, wie mir sî geschehen  
Von mîn selbes arebeit:  
Ein wîp diu wilumbe mich niht ansehen,  
die brâht ich in ir werdekeit,*

Aber nicht nur Prestige, sondern „hohen muot“, der schon an Arroganz grenzt, die Dame aufs sprichwörtliche „hohe Ross“ setzt, hat er ihr verliehen: *daz ir der muot sô hohe stât. Jâ einweiz si niht, swenne ich mîn singen lâze, daz ir op zergât?* Antizipierend bezieht er die Hörer ein, spricht sein Publikum an.: *Jâ hêrre, waz si nû flüeche lîden sol, / swenne ich nû lâze mînen sanc!* Schmähen werden sie die Dame und mit Recht:

*Alle, die sî nû lobent, daz weiz ich wol,  
die schellent danne ân mînen danc.  
Tûsent herze wurden frô  
Von ir genâden, des sie lîhte engellent,  
scheide ich mich von ir alsô.*

Die A-Version und die C-Version von 72, 31 ff. führen in Strophe II detailliert aus, wie die Dame ihre Position in der Gesellschaft, ihren Nimbus, überhaupt erhalten habe; der Sprecher zeichnet ein Schreckensbild, wie die Leute negativ auf die frouwe reagieren werden, sollte der Sänger seine Kunst aufgeben.

*Dô mich des dûhte, daz si wære quot,  
wer was ir besser dô danne icht?  
Dêst ein ende: swaz si mir getuot,  
sô mac si wol verwænen sich.  
Nimt sie mich von dirre nôt,  
ir leben hât mînes lebens êre. Sterbet si mich, sô ist si tût*

Strophe IV geht noch einen unerhörten Schritt weiter: Anhand des Todesmotivs stellt Walther dar, dass die idealisierte frouwe nur als Fiktion<sup>6</sup> in der Dichtung existiert. Beide Aspekte fokussiert Strophe V im Altersmotiv. Hier wird die Fiktion des Minnesangs erneut durchbrochen und zudem Konsequenzen für ein solches Fehl-

<sup>5</sup> Müller, Ulrich: Walthers Minnesang, in: Horst Brunner/Gerhard Hahn/Ulrich Müller/Franz Viktor Spechtler: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, München 1994, S. 77.

<sup>6</sup> Haferland [Anm. 4] bestimmt den Begriff der literarischen Fiktion von der Rezeption her. Walthers Dame ist für ihn nicht fiktiv, sondern fingiertes Demonstrationsobjekt, ein didaktisches Modell. S. 56f.

verhalten der Dame projiziert. Das krasse Sumerlaten-Bild verstärkt durch seine konkret-realistische Brutalität noch den Eindruck des Bruchs.

In der Handschrift E bemüht er das bekannte Argument seiner langjährigen Treue, um gleichzeitig schadenfroh auf das Alter der Dame hinzuweisen. Strophe 3:

*Sol ich in ir dienste werden alt,  
die wile junget sie nicht vil.*

### DAS TRILEMMA REALITÄT UND/ODER FIKTION UND DAS IMAGINÄRE

Walthers Lied vom Typus Minneklage gibt vor ein individuell-subjektives Verhältnis zwischen dem Sänger-Ich und der unworbenen frouwe zu schildern, suggeriert einen realen Erlebnishintergrund. Doch schon bald schwenken die Ausführungen vom Subjektiv-Persönlichen ins Allgemeingültig-Objektive, wofür der Verzicht auf die Bezeichnung „frouwe“ und die Verwendung des Wortes „wîp“ ein Beleg sein könnte. Damit wäre auch die These bestätigt, dass Walther, wenn er von der Dame spricht, nicht unbedingt eine ständische Dame meint, sondern auf eine literarische Rolle rekurriert. Eine Rolle, die der historische Autor mit je variablen Inhalten auffüllt. Die Eigenschaften der Dame, ihre Verhaltensweisen, ihre Person sind lediglich ein fiktives Produkt, das in der außerliterarischen Realität nicht einmal existieren muss: Metafiktionalität<sup>7</sup>.

Mit den Formulierungen *stirbe aber ich, sô ist sie tôt, und jôn weiz sie niht, swenn ich mîn singen lâze, daz ir lop zergât* scheint Walter nicht nur auf die Fiktionalität der Dame, sondern auf die des Minnesanges überhaupt anzuspielen.<sup>8</sup> Und er wechselt die Perspektive: musste früher der Liebhaber/Sänger den strengen Kriterien der Minnedame entsprechen, beleuchtet Walthers Sänger-Ich nun nicht nur das (Fehl)Verhalten der Minnedame, sondern nimmt mit der Verschränkung des Lob-Lohn-Arguments mit dem Nachruhm letzteren erstmals für den Dichter in Anspruch.

Der Sänger entwirft ein Minneverhältnis, das im Idealfall auf gegenseitigem Respekt und Fairness beruht, auf *guete*. Da nun die Dame sich als unselige undankbare erweist, wie er in einem anderen Gedicht ausgeführt hat (52,23), sieht er das

<sup>7</sup> Wangh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London 1984, S. 2. Als metafiktional definiert Patricia Wangh „fiktionale Erzähltexte, die selbstreflexiv und systematisch die Aufmerksamkeit auf ihren Status als Artefakte lenkt, um damit die Beziehung zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu problematisieren.“

<sup>8</sup> Bauschke, Ricarda: Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. *Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*, Heidelberg 1999 (= GRM-Beiheft 15), S. 195–220, S. 208; schon Kuhn hatte darauf hingewiesen, dass damit auch der Minnesang tot sei, da seine Gestalten und Wert als literarische Fiktion entlarvt und aufgegeben wären. Kuhn: *Klassiker des Rittertums* 1952, S. 143.

Verhältnis als gestört bzw. als gelöst an. Sie respektiert ihn nicht, verweigert ihm den Lohn, obwohl er ihr doch den Status erst verliehen hat. Bis daher bewegen wir uns in den bekannten Bahnen des Minnestreits.

Doch dann verlässt Walther die Bühne des Minne-Rollenspiels, spricht nicht nur von seinem, sondern blasphemisch sogar vom Alter der Dame, und zeigt mit dem „aus dem Rahmen Fallen“ den Rahmen erst auf. Die Rolle der frouwe wird plötzlich den realen Regeln unterworfen und ihre Haltung dem alten wie dem jungen Werbenden gegenüber absurd und lächerlich. Damit könnte das Lied nicht nur Minnelyrik, sondern bereits Gattungssironisierung sein. Die Kompetenz des Dichters, die frouwe in seiner Performanz in seiner Kunst zu erschaffen, wird hier gewürdigt. Die Frage allerdings, warum er der Dame nicht eine ideale dankbare Rolle zgedacht hat, bleibt vorläufig offen.

Wie oft in seinen Gedichten zu bemerken, tritt Walther auch hier aufklärend im Sinne von rational argumentierend an sein Publikum heran.<sup>9</sup> Er stellt das Problem zur Diskussion. Er will sein Publikum über die Rolle des Sängers informieren und gleichzeitig den Status einfordern, der ihm seiner Meinung angemessen ist, der ihm zusteht. Damit scheinen aber auch Sprecher-Ich und historischer Walther aneinander zu rücken, was Meyer<sup>10</sup> Groos<sup>11</sup> und Nolte<sup>12</sup> dazu veranlasst hat, eine etwaige Identität postulieren zu wollen, was m. E. n. die Spielfreude des Virtuosen Walther zu unterschätzen hieße. Von Kraus Behauptung<sup>13</sup> und in der Folge Ashcroft<sup>14</sup> und Nolte<sup>15</sup>, dass Walther im Lied in der Maske Reinmars auftrete, wäre dann plausibel, wenn man „Maske“ mit Rolle gleichsetzt und das Lied als Parodie versteht.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> Realitätssinn und Relativitätsbezüge werden Walther nicht nur in seiner Sangspruchdichtung zugestanden, vgl. Theodor Nolte: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung, Stuttgart 1991, S. 273–277.

<sup>10</sup> Meyer, Hans Günther: Die Strophenfolge und ihre Gesetzmäßigkeiten im Minnelied Walthers von der Vogelweide. Ein Beitrag zur ‚inneren Form‘ hochmittelalterlicher Lyrik, Königstein/Ts 1981 (= Deutsche Studien 3), S. 141.

<sup>11</sup> Groos, Arthur. ‚Last of the Red-Hot Lovers‘? Walthers sumerlaten-Lied and the Institution of Minnesang, in: Bäuml, F. H. (Hrsg.): From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide, Göttingen 1984 (=GAG 384), S. 92–117; hier S. 108.

<sup>12</sup> Nolte [Anm. 3], S. 209.

<sup>13</sup> Kraus, Carl von: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen, Berlin/Leipzig 1935.

<sup>14</sup> Ashcroft, Jeffrey: die Anfänge von Walthers politischer Lyrik, in: Birkhan, Helmut (Hrsg.): Minnesang in Österreich, Wien 1983, S. 1–24.

<sup>15</sup> Nolte [Anm. 3]. Vgl. auch Schweikle, Günter: Steckt im sumerlaten-Lied Walthers von der Vogelweide (L 72,31) ein Gedicht Reinmar des Alten?, in: ZfdPh 87, 1968 (= Sonderheft Mittelhochdeutsche Lyrik), S. 131–153.

<sup>16</sup> Dazu ausführlich Ute von Bloh: Zum Altersthema in Minneliedern des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption hg. v. Thomas Bein, Bern 2002, S. 117–144; hier S. 140 Anm. 51.

Reinmars Lied *Lâze ich mînen dienst*<sup>17</sup> MF 171,32ff. rekuriert zwar ebenfalls auf das Alter des Sängers und liebäugelt gar mit einer Dienstverweigerung, diese erweist sich aber in der letzten Strophe als unrealistisch bzw. für das Erzähler-Ich nicht denkbar.

Die Reinmar Topoi haben nicht nur Walthers Interesse geweckt, man könnte hier mit von Kraus und Nolte von einer Rollenübernahme sprechen. Doch formt Walther nicht nur die Rolle des Sängers um, sondern tastet auch die bislang tabuisierte Dame an. Bei Reimar unerreichbar und oft auch verweigernd, bekommt die Dame bei Walther menschliche Züge und geht gleichzeitig ihrer Idealität verlustig.

### AUTOBIOGRAFISCHES?

Der Consens, Minnesang als Rollenlyrik und nicht autobiografisch-real<sup>18</sup> zu verstehen, gerät gerade bei Walthers so bezeichneter Altersdichtung, in ein Dilemma. Ironischerweise hat die Forschung der 70er-Jahre es nämlich als „unschicklich empfunden“<sup>19</sup>, dass Walther unter Berufung auf sein Greisentum um Liebeslohn wirbt, und deshalb wiederum die Opposition Fiktion – Realität/Biografie thematisiert. Als weniger abnorm wurde wohl seine Anprangerung der geile Alten empfunden, war und ist doch Sexualität und im Besonderen weibliche Sexualität<sup>20</sup> im Alter immer noch ein Tabuthema. Nähert man sich dem Dilemma, indem man einen dritten Begriff, – das Imaginäre einführt, wie es Iser getan hat, bringt uns das die Erkenntnis, dass das „historische Bezugfeld, in dem die Lieder zu verorten sind, [...] als vermitteltes“ zu denken wäre,<sup>21</sup> und lässt zu, die Werbungssituation als imaginiert zu beschreiben, die „stets mit Gesellschaftlichem und mit Fiktion aufgeladen“<sup>22</sup> ist.

Verschiedentlich ist diese Strategie als Dekonstruktion des für Walther obsolet gewordenen Systems der hohen Minne gewertet worden,<sup>23</sup> wofür gerade die Entmystifizierung der Dame spräche.

<sup>17</sup> Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. I. Texte, erneut revidierte Ausgabe, Stuttgart 1988.

<sup>18</sup> Als „biografische[n] Stilisierung der Sängerrolle“ von Ingrid Bennewitz aufgefasst vgl. Bennewitz, Ingrid: Ein kurze rede von guoten minnen. Liebes-Wahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: *Du Sprache der Liebe. Langage de l'amour*, hg. v. Walter Lenschen, Bern 2000, 155–185.

<sup>19</sup> Mohr, Wolfgang: Altersdichtung Walthers von der Vogelweide, in: *Sprachkunst* 2, (1971) S. 329–356, hier S. 331.

<sup>20</sup> Vgl. Alfred Karnein: Die Zeit für die Liebe: Zur Darstellung des Verhältnisses von Lebensalter und Sexualität im mittelalterlichen Schrifttum, in: *Amor est passio. Untersuchungen zum nicht-höfischen Liebesdiskurs des Mittelalters* hg. v. Friedrich Wolfzettel, Trieste 1997, S. 133–146.

<sup>21</sup> von Bloh [Anm. 15], S. 122.

<sup>22</sup> von Bloh [Anm. 15], S. 143.

<sup>23</sup> Haferland, Harald: Die Frouwe als gedankliches Demonstrationsobjekt. Zur Rolle von Subsumtion, Fokussierung und Pointenbildung in Walthers Minnesang, in: *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption* hg. v. Thomas Bein, Bern 2002, S. 27–58.

Eduard Wechsler revidiert<sup>24</sup> in seinem Hauptwerk *Das Kulturproblem des Minnesangs* seine frühere Meinung von einer tatsächlichen Liebe zwischen dem Sänger und der Dame: „Die Liebeswerbung, der dienende Sänger, war poetische Fiktion, ihre Hoffnung, wenn sie sich solche machten, leerer Wahn“ [...] Gegenstand dieser neuen poetischen Gattung war die fiktive Liebeswerbung, ihr Sinn und Zweck das Lob der Herrin und die Bitte um Lohn.“ Ich bezweifle Walthers Abwendung vom Minnesang, wie Kuhn gefolgert hat.<sup>25</sup>

## PROGRAMMATISCHE IMPLIKATIONEN WALTHERS

Ich schließe mich Bauschke<sup>26</sup> an, die für die Heterogenität als Programm moniert, im Gegensatz zur Meinung der älteren Forschung, die Walther als Konzeptkünstler ansah. Die umstrittene Reinmar-Fehde, deren Postulat man fast schon als Dichtersage der Forschung relativieren könnte, wirkt in der Behauptung einer stufenweisen Veränderung von Walthers Minnelyrik in Abgrenzung zu Reinmar immer noch nach. Gerade am Sumerlaten-Lied lässt sich zeigen, dass Walther Reimars Thesen zwar aufgreift, aber sehr individuell gestaltet und neu interpretiert.

Vieles scheint für eine Ironisierung und Reaktion Walthers sowohl auf Reinmar als auch Heinrich von Morungen zu sprechen. Betrachtet man die letzten Strophe des Dialogliedes E 20 (L 85,34), in der der Sänger um der Dame willen mit dem Liebestod mit dem Ausruf: *stirbe aber ich so bin sanfte tot* kokettiert, spricht Walthers Abwandlung *stirbe ab ich, so ist sie tot* nicht nur eine andere Dame an, es ist auch ein anderer Kontext, in dem sich das Minnedilemma abspielt.

Reinmar:

*Frouwe daz will ich so wagen.  
Ich bin dicke kummen in grozze not.  
Des leben sol mich nit betragen.  
Stirbe aber ich so bin ich sanfte tot.*

Walther:

*Dêst ein ende: swaz si mir getuot,  
s mac si wol verwænen sich.  
Nimt sie mich von dirre nôt,  
ir leben hât mînes lebens êre.  
Sterbet si mich, sô ist si tôt*

Reinmars larmoyant-resignative Haltung muss der aggressiv-selbstbezogenen *lop-lôn*-Attitüde weichen. Die laudative Arbeit des Sängers, des lyrischen Ich, erscheint an die ethischen Qualitäten der Frouwe gebunden.

<sup>24</sup> Wechsler, Eduard: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Studien zur Vorgeschichte der Renaissance, Bd. I: Minnesang und Christentum, Repr. der Ausgabe 1909, Osnabrück 1966, S. 183 u. 155.

<sup>25</sup> Kuhn [Anm. 7], S. 143.

<sup>26</sup> Bausche [Anm. 7].

*Der ich diene, und hilfet mich vil kleine  
Swaz ich sie geloben mach  
Daz ist ir lieb und tuot ir wol  
Ab si vergizzet iemer min,  
so man mir danken sol*

Der Sänger befriedigt mit seinem Preisgesang seine eigenen emotionalen Bedürfnisse. Bei Reinmar und auch bei Morungen wird noch die Lohnverweigerung der Dame durch den Lohn des Publikums, bei dem der Sänger ja auch Freude stiftet, ersetzt. Walthers Privatisierung des Zusammenhangs, sein Unmut über den Undank dieser einen speziellen Dame bzw. dieser von ihm gezeichneten Frauenrolle, die gegen die Norm verstößt, scheint sich noch von Gedicht zu Gedicht zu steigern, bis die Strafe der undankbaren Dame im *sumerlaten-Lied* triumphierend vorgezeichnet wird.

Der Frauenpreis bzw. die Schelte formuliert im Kontext des Lob-Ion-Konzepts wird zum Druckmittel, das der Liebhaber-Sänger ins Treffen führt. Diese Kontextualisierung war Walther offenbar sehr wichtig, denn er hat ihn in einer Reihen von Liedern argumentativ benutzt, um die *belle dame sans merci* zur Vernunft zu bringen und zwar in einer Radikalisierung der schon bei Morungen und Reinmar thematisierten Rolle des Sängers. Die Funktion der Gesellschaft der Zuhörer ist es, das normwidrige Verhalten zu schelten, das der Dichter anprangert. Geschickt delegiert der Dichter die Druckausübung auf das Publikum, und die von ihm als gerecht empfundene Strafe auf einen jungen Mann.

Walther hat im *sumerlaten-Lied* jenes Grundmodell<sup>27</sup> entwickelt, das den idealen Zusammenhang von Minne und Minnesang, die richtigen Verhaltensweisen von Dame und Liebhaber erst definieren soll. Das Verhalten der Dame wird vom Sänger vorbestimmt und nicht umgekehrt. Gegenstand des Liedes ist das Fehlverhalten der Dame. Damit hat Walther das Augenmerk wieder auf das Verhältnis der Liebenden zurück gelenkt. Der Sänger kann mit seinem *Lop* die Dame erpressen, das Publikum wird zum Komplizen des Sängers, dessen Verhalten nicht mehr auf dem Prüfstand ist, sondern das ungebührliche Benehmen der Dame. Walther inszeniert damit nicht nur sich selbst, sondern installiert auch ein auf diesem anderen Selbstverständnis beruhendes Künstlerkonzept.

## MOTIVIK

### SANGESFREUDE

Im Eingang des *sumerlaten-Liedes* erfährt ein von Morungen verwendetes Motiv eine Umdeutung. In der zweiten Strophe von Morungen *Ez ist site der nahtegal* (MF 127,34 ff.) erläutert der Sprecher, dass die Gesellschaft ihn zum Schweigen gebracht habe, er aber trotzdem aus einem inneren Drang, aus kathartischen Gründen heraus einfach singen müsse:

<sup>27</sup> Vgl. bes. Ulrich Müller: [Anm. 5] S. 132.



*Swîge ich unde singe niet,  
 sô sprechen sî, daz mir mîn singen zæme baz.  
 Sprich aber ich und singe ein liet,  
 sô muoz ich dulden beide ir spot und ouch ir haz.  
 Wie sol man den nû geleben,  
 die dem man mit schæner rede vergeben?  
 Ôwê,  
 daz in ie sô wol gelanc,  
 und ich lie dur si mînem sanc!  
 Ich will singen aber als ê*

Walther hingegen zeichnet das Erzähler-Ich nicht als Getriebenen, sondern als Anerkannten, als jemanden, dessen Kunst von „guten Leuten“ gewürdigt wird, die ihn, der sich schon entschlossen hatte, zu schweigen, auffordern wieder zu singen. Darüber hinaus bildet das Lied Morungen MF 127, 34 einen Gegenpol: klagt der Sprecher in Strophe 128,15 ff. zwar über die verlorenen Jahre, zieht er nicht den Schluss einer Dienstverweigerung, sondern hält in der Schluss Strophe am Dienst fest:

*Ir lop, ir êre unz an mîn ende ich singe und sage  
 Waz  
 Ob si sich bedenket baz?  
 Unde tæte sie liebe daz,  
 sô verbære ich alle klage.*

Walther setzt mit der Frage an die Dame ein, ob dieser bewusst sei, dass er Lobesarbeit (PR-Arbeit würden wir heute sagen) für sie leistet, doch ist die bloße Auf-listung seiner Mühen für sie nicht genug, er macht ihr und dem mitgedachten Publikum das Abhängigkeitsverhältnis klar.

#### STURZ DES IDOLS – ALTERSMOTIV

Hatte er früher noch mit ihrer Fairness gerechnet und ihr deshalb auch seine Kunst gewidmet, – *Do mich dûhte, daz sie wære quot, / wer was ir bezzer dô denn ich?* – so wurde seine Hoffnung grausam enttäuscht. Die Konsequenzen hätte die undankbare Dame aber auch bedenken sollen. Drastisch führt er ihr vor Augen:

*Dêst ein ende: swaz sie mir getuot,  
 des mac ouch sie verwænen sich.  
 imet sie mich von dirre nôt,  
 ir leben hât mîns lebens êre. Stirbe aber ich , sô ist sie tôt.*

Während noch die Damen, die sich einen jungen Liebhaber nehmen, als irregeleitet belächelt und die jungen Männer zwar als attraktiv aber als dumm und unerfahren dargestellt werden, rechnet Walther nun persönlich mit diesem einen Damenmodell ab, begründet seine Abwendung mit nicht eingelöster Gegenseitigkeit wie auch in 69,1 oder 47,36.

Doch obwohl auch sie dem Alter unterworfen scheint, hat das keinen Einfluss auf ihre Begierde. Der alternde Sänger allerdings entspricht ihrem Schönheitsideal

immer weniger, ein junger Mann wird zum Objekt ihrer Lust. Er erhält jenen Lohn, der dem alten Liebhaber verweigert wird. *Vil lîhte wirt mîn hâr alsô gestalt, / daz sie inen jungen will.* Doch hat die Dame weder mit der Männersolidarität noch mit Respektlosigkeit der jungen Männer gerechnet:

*Sô helfe iu got, hêr junger man,  
sô rechet mich und gêt die alte hût mit summerlaten an!*

Die öfters bei Walther zu beobachtende Tendenz zu Verwendung von volkstümlich-derben Elementen, zeigt sich hier in der Einbeziehung der insbesondere in der novellistischen Literatur und der Kleinepik beliebten lüsternten Alten.<sup>28</sup> In 57,23 mokiert er sich äußerst modern anmutend über die „Jugendbesessenheit“ der alternden Dame(n):

*Minne diu hât einen site:  
Daz sie den vermîden wolde!  
Daz gezæme ir baz.  
Dâ beswært sie mangeden mite,  
den sie niht beswæren solde:  
wê wie zimt ir daz?  
Ir sind vier und zwênzec jâr  
Vil lieber denne ir vierzec sint,  
und stellet sich vile übel, sihts iender grâwez hâr.*

Auch Veldecke<sup>29</sup> wusste um die Nachteile des Grauwerdens:

*Man seit al vür wâr  
Nu manic jâr,  
diu wîp hazzen grâwes har  
daz ust mir swâr (61,11–14)<sup>30</sup>*

Da die naserümpfenden Frauen der Konvention entsprechend alterslos gedacht sind, fällt der Blick bei Veldecke noch nicht auf das Haar der Dame. Wohl aber wertet er das Verhalten der Damen sich jungen Liebhabern zuzuwenden, die ja niemals die Erfahrung des Alters besäßen (62,20–22). Auch bei Reimar bleibt die Dame jung und schön, während der Sänger in ihrem Dienste altert. Eine etwaige Frage nach dem Alter der Dame weist er in MF 166,16 f. (*zuhtelose ... vrage*) sogar als unzulässig zurück.

Walthers bewusster Sturz des Idols, sein aggressiver Zynismus, stellt nicht nur die Dame ob ihrer Geilheit als ethisch niedrig stehende Alte hin, sondern impliziert, dass die Dame ihren Liebhaber nur mit Lohn locken kann, da ihre Reize wohl mit dem Alter<sup>31</sup> geschwunden sind. „Walther benützt das Altersmotiv, um die ei-

<sup>28</sup> Vgl. Müller [Anm. 5], S. 201.

<sup>29</sup> Weitere Belege bei von Bloh [Anm. 15], S. 134 f.

<sup>30</sup> Heinrich von Veldecke: Die Lieder, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 69, Halle 1947.

<sup>31</sup> Vgl. Cormeau, Christoph: Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide, in: Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu einer amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Er-

gentliche die hohe Bestimmung der Minne von ihren modischen Verkümmierungsformen scharf abzugrenzen.“<sup>32</sup>

Walthers Kunstgriff der Beleuchtung der Dame mindert den gealterten Liebhaber nicht zu Gunsten des jungen. Mit dem unangenehmen Schlaglicht auf die alternde Dame, die schnell zur lächerlichen Alten mutiert, bewahrt er die Würde des alten und jungen Liebhabers und befestigt gleichzeitig sein Lob-Lohn Schema als kategorischen Imperativ. Das heißt aber, dass es sich nicht um subjektive Bekenntnisse eines alternden Künstlers handelt, sondern „... die imaginierten Altersbilder beziehen sich im intentionalen Akt des Fingierens einer (Minne)Bindung auf soziale Basiswerte, die sich in der Als-Ob-Welt der Minnelyrik mit der außertextuellen Welt des Realen verschränken.“<sup>33</sup>

### RACHE

Seine offenkundig antagonistische Haltung zu Morungen wird besonders im Sumerlatenlied deutlich, dessen Ende in in MF 125,10–18 vorgeformt scheint:

*Mime kinde will erben diese nôt  
Und diu klagenden leit, diu ich hân von ir.  
Wænet si danne ledic sîn, ob ich bin tô,*

Die Dichterrache besteht bei Morungen noch in der prospektiv projizierten Umkehr der Verhältnisse:

*ich lâze einen trôst noch hinder mir,  
daz noch schœne werde mîn sun,  
daz er wunder an ir begê,  
aslô daz er mich reche  
und ir herze gar zerbreche,  
sô sîn sô rehte schœne sê.*

Der junge Mann bei Walther will weder verführen noch verführt werden, auch von Liebe ist nicht mehr die Rede, nur von Lohn oder Lohnverweigerung, die die Haselgerte ins Spiel bringt. Auch in 59, 37 meint der Dichter sarkastisch *Wie sol man gewarten dir*, wenn die unbeständige Dame ihre Neigungen auf die Jugend ausrichtet 60,30.

### DAS MOTIV DER STRAFE IN RECHT UND RELIGION

Habe ich oben bereits vom Sockelsturz und der Enttabuisierung der Dame als Konsequenz ihrer Lohnverweigerung gesprochen, so sollte die radikale Strafe in den

zählens. Kolloquium Würzburg 1984, hg. v. Ernstpeter Ruhe und Rudolf Behrens (= Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters XIV), München 1985, S. 147–165.

<sup>32</sup> Zwar bezieht sich dieses Zitat auf 57,23 doch trifft diese Aussage aufs sumerlaten-Lied ebenso zu.

<sup>33</sup> Von Bloh [Anm. 15], S. 144.

von Wenzel<sup>34</sup> postulierten Minnesangskategorien von Recht und Religion betrachtet werden.

Die religiöse Dimension des Minnesangs war Gegenstand verschiedenster Analysen u. a. wies Kesting im Sprachbestand der Texte auf die Thematisierung der marianischen Tugenden wie Reinheit, Schönheit und Güte hin. Wie der Gläubige die Verehrung Marias als Dienst verstand, begriff auch der Minnesänger seinen Frauenpreis als solchen. Aber genauso wie, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, Theophilus von Maria auf Grund seiner Treue als Lohn vom Teufelspakt befreit wurde, erwartete sich der Sänger seinen Lohn für seinen Dienst an der Dame. Genauso konkret wie die bildliche Darstellung es uns vermittelt, stellte man sich das Wirken Marias und der Heiligen vor. Speziell die Legenden belegen, wie die Himmlichen bestraft werden, wenn sie ihren Pflichten nicht nachkamen.

Erinnert sei an die propagandistische Bekehrungsgeschichte vom Juden, der den hl. Nikolaus zum Hüter seines Hauses machte. Die Statue des Heiligen hatte nicht verhindert, dass Diebe das Haus ausraubten. Für diese Pflichtvergessenheit erhielt die Figur Schläge mit der Rute. Der Heilige erscheint den Räubern grässlich zugerichtet und sie geben das Geraubte zurück, überzeugt von der größeren Macht bekehrt sich der Jude. Sicherlich können die Schläge mit der Rute im Sumerlatenlied u. a. als Strafe für ein pflichtvergessenes Idol mit allen möglichen Implikationen des Begriffs aufgefasst werden.<sup>35</sup>

In 171,32 hatte Reinmar sich schon gegen die Dame aufgelehnt. Das bei ihm entworfene Szenario zielt auf die Verweigerung des Dienstes, was aber nur als gewaltsame Lösung antizipiert wird. 171,35 *si muoz gewaltes mē an mir begân, / Dancne an mann ie wîp begiē*. Doch besiegt die Dame den auch hier als alternd gedachten Sänger allein mit der Drohung: *Nierner wirde ich âne wer. / bestât er mich, in bedunket mîn eines lîbes ein ganzes her* (172,9f.). Resignativ antwortet der Liebhaber

*Ich hân ir vil manic jâr  
Gelebet und sî mir selden eine tac.  
Dâ von gewinne ich noch daz hâr,  
daz man in wîzer varwe sehen mach.  
Ir gewaltes wirde ich grâ-*

Ute von Bloh deutet die freiwillige Unterwerfung als Indikator „für die Überlegenheit des männlichen Ich“.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Wenzel, Horst: Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide, IASL 8, 1983, S. 1–34.

<sup>35</sup> Ein weiter interessanter Aspekt bei Ulrich Müller, der die Haselgerte als Mittel eines Fruchtbarkeitszaubers sieht [Anm. 5], S. 99.

<sup>36</sup> S. 142.

## TODESMOTIV

Hatte Reinmar in seinem schon erwähnten Lied (MF 158,1 ff.) die Abhängigkeit des Werbenden von seiner Geliebten mit den Worten: *Ich mac wol sorgen um ir leben:/ Stirbet sî, sô bin ich tôt* charakterisiert, so belächelt Walther dieses Argument als Denkfehler, das Verhältnis sei gerade umgekehrt. Nicht der Dichter wäre von der Dame abhängig, sondern sie von ihm, wenn er sie schon nicht selbst erschaffe, so jedenfalls ihren Nimbus, er mache sie erst wertvoll, verleihe ihr Dauer, gebe ihr Ruhm und Nachruhm. Rekurierte Reinmar auf die existenzielle Verbundenheit der Liebenden, die den Tod überdauernde Minne, hatte er postuliert, dass das Ableben des Partners den Liebestod in diesem Falle des Mannes nach sich zöge, erhält das Todesmotiv im Kontext von Walthers Lob-Lohn-Kategorie eine gänzlich andere Funktion. Nicht mehr vom Liebestod ist die Rede, sondern vom gesellschaftlichen Aus, und dem Verweigern des Nachruhms des Dichters.

Jahrhunderte später betont Shakespeare nicht nur die Alterslosigkeit seiner belle dame sans merci, der geheimnisvollen Dark Lady, sondern begründet ihren ewigen Nachruhm über den Tod hinaus, der aber bereits von einem emanzipierten Selbstbewusstsein getragen wird:

*But thy eternal summer shall not fade  
Nor lose possession of that fair thou owest;  
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,  
When in eternal lines to time thou growest:  
So long as men can breathe or eyes can see,  
So long lives this and this gives life to thee.<sup>37</sup>*

<sup>37</sup> William Shakespeare. *Sonette*. Zweisprachige Ausgabe. Ausgewählt von Kurt Tetzeli von Rosador. Neuübersetzungen von Christa Schuenke und Rainer Iwersen (München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1996).

