



# Kultur, Wissenschaft, Literatur

Simone Loleit

## Zeit- und Alterstopik im Minnesang

Eine Untersuchung zu Liedern Walthers  
von der Vogelweide, Reinmars, Neidharts  
und Oswalds von Wolkenstein

Beiträge zur Mittelalterforschung

Band 30



PETER LANG

Der Band präsentiert ein grundlegendes systematisch-theoretisches Gesamtkonzept zur Erforschung minnesangspezifischer Zeit- und Alterstopik sowie innovative Ergebnisse zur Walther-, Reinmar-, Neidhart- und Oswald-Philologie. Die Analysen widmen sich sowohl ‚kanonischen‘ als auch seltener behandelten Liedern der vier Autoren und arbeiten unter anderem mit Verfahren der rhetorischen und literaturwissenschaftlichen Toposforschung, der Varianzforschung und der Erzähltextanalyse.

Simone Loleit studierte Germanistik und Geschichte. Ihre Promotion und Habilitation erfolgten in germanistischer Mediävistik. Derzeit ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Duisburg-Essen tätig. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Minnesang, Toposforschung, Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit sowie mittelalterliche und frühneuhochdeutsche Fabelliteratur.

## Zeit- und Alterstopik im Minnesang

KULTUR, WISSENSCHAFT, LITERATUR  
BEITRÄGE ZUR MITTELALTERFORSCHUNG

Herausgegeben von Thomas Bein

BAND 30



**PETER LANG**

Simone Loleit

# Zeit- und Alterstopik im Minnesang

Eine Untersuchung zu Liedern Walthers  
von der Vogelweide, Reinmars, Neidharts  
und Oswalds von Wolkenstein



**PETER LANG**

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds  
Wissenschaft der VG WORT.

Die frei zugängliche digitale Publikation wurde ermöglicht mit Mitteln des BMBF-Projektes OGeSoMo der Universitätsbibliothek Duisburg-Essen. In diesem Projekt wird Open Access für geistes- und sozialwissenschaftliche Monografien gefördert und untersucht. Informationen und Ergebnisse finden Sie unter [www.uni-due.de/ogesomo](http://www.uni-due.de/ogesomo).

Abbildung auf dem Umschlag:  
Notker Balbulus als Schreiber.  
'Mindener' Tropar. Um 1025. Berlin theol. lat. quart. 11.  
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von:  
Biblioteka Jagiellońska, Krakau.

ISSN 1615-665X  
ISBN 978-3-631-75955-4 (Print)  
E-ISBN 978-3-631-76130-4 (E-PDF)  
E-ISBN 978-3-631-76131-1 (EPUB)  
E-ISBN 978-3-631-76132-8 (MOBI)  
DOI 10.3726/b14371

**PETER LANG**  




Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution NonCommercial NoDerivatives 4.0 unported license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© Simone Loleit, 2018  
Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Berlin 2018  
Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·  
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Diese Publikation wurde begutachtet.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# Inhaltsverzeichnis

<b>Danksagung</b> .....	9
<b>Einleitung</b> .....	11
1. Zeittopik .....	12
2. Gegenstand, Methodik und Untersuchungsziele .....	16
3. Aufbau der Untersuchung .....	23
<b>Teil I: Grundlagen: Topik und Minnesang</b>	
<b>1. Ansätze der Toposforschung</b> .....	31
1.1. Zum Realitätsgehalt von Topoi .....	31
1.2. Topik und (poetische) Argumentation .....	35
1.3. Topos und Metapher .....	39
<b>2. Beweisführung, Erfahrung, ‚Meinung‘ und Dialogizität</b> .....	53
2.1. Enthymem und Paradeigma .....	53
2.2. Zur Kategorie der Erfahrung .....	57
2.2.1. Zur Kategorie der Erfahrung im Minnesang – die Ansätze Brinkmanns und Eikelmanns .....	57
2.2.2. Zum geschichtswissenschaftlichen Erfahrungsbegriff nach Koselleck und seiner Relevanz für die Toposforschung .....	61
2.3. Dialektik und Dialog — eine Frage der Form? .....	67
2.3.1. <i>Wie sol man gewarten dir</i> – Walthers Weltabsage .....	70
2.3.2. <i>Welt, ich hân dînen lôn ersehen</i> – zur Strophe L 67,8 des ‚Alterstons‘ .....	74
2.4. Minnesang als ‚Meinungsbildung‘ .....	76
2.4.1. Voraussetzungen endoxaler Verständigung in der antiken Topik und im Minnesang .....	76
2.4.2. Minneauffassung zwischen Konsens und Kontroverse .....	81

2.5. Zur doppelten Adressatenstruktur der Lieder .....	86
2.5.1. Verbaler Schlagabtausch – Walthers Dialoglied <i>Ich hæere iu sô vil tugende jehen</i> .....	87
2.5.2. Kontroverse und Persuasion in Liedern Walthers und Reinmars ....	89

## Teil II: Grundlagen: Zeit und Minnesang

<b>1. Zeit und Zeitlichkeit</b> .....	95
1.1. Vom Umgang mit der Zeit .....	95
1.1.1. Kairos .....	95
1.1.2. Konstellationen der Weltabsage in Walthers ‘Abschiedsdialog’, ‘Alterston’ und <i>Ein meister las</i> .....	97
1.1.3. Zeitverschwendung als Sünde in den Liedern Kl 39, Kl 10 und Kl 6 Oswalds von Wolkenstein .....	100
1.2. Zeitlichkeit und Ewigkeit .....	105
1.2.1. Augustinus: Sprechen über die Zeit .....	108
1.2.2. Zeit und Schöpfung – problematische Schönheit (Augustinus, Minnesang) .....	114
1.2.3. Die Schlussstrophe der ‘Lebensballade’ (Kl 18) .....	118
1.2.4. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft (I) .....	121
1.2.5. Tempusgebrauch in Reinmars Lied <i>Ich wirbe             umbe allez, daz ein man</i> .....	127
1.3. Zeit(gerüst) und Argumentation .....	129
1.3.1. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft (II) .....	129
1.3.2. Aussagen zur Zeit im Umfeld antiker Topik und Rhetorik .....	132
1.3.3. Zeit, Narration und Argumentation .....	138
1.3.4. ‘Erlebte Zeit’ in Oswalds <i>Ain anefangk</i> .....	142
1.4. Lyrische Aneignungen apokalyptischen Zeitdenkens .....	145
1.4.1. Zeitknappheit, Frühkapitalismus und Apokalyptik .....	145
1.4.2. Apokalyptisches Zeitdenken im Minnekontext (Oswald, Kl 68, Walther, L 48,12) .....	147
<b>2. Lebensalter, Jahreszeiten, Generationen</b> .....	155
2.1. Denken in Analogien .....	155
2.1.1. Modelle zur Unterteilung der Lebensalter .....	155
2.1.2. Frauenpreis und Jahreszeiten-, Kosmos- und Naturvergleiche im Minnesang .....	159
2.1.3. Neidharts ‘liebeslustige Alte’ .....	162



2.2. Lebensalterwissen .....	164
2.2.1. Wissen über altersangemessenes Verhalten .....	164
2.2.2. Das christliche Ideal der Alterstranszendenz .....	169
2.3. Linearität und Zyklizität .....	173
2.3.1. Lebensalter .....	173
2.3.2. Generationen .....	175

## Teil III: Minnesangspezifische Ausprägungen der Zeittopik

<b>1. Geliebte Frau Welt .....</b>	<b>183</b>
1.1. Frau Welt-Topos und Zeittopik .....	188
1.1.1. Exkurs <i>wandel/wandelbære</i> .....	198
1.2. Welt und Minne .....	202
1.2.1. Zur religiösen Verwendung des Welttopos in Liedern Walthers und Oswalds .....	203
1.2.2. Drehbewegungen .....	207
1.2.3. Zum Verhältnis von Welt- und Minnedienst in Liedern Walthers .....	216
1.2.4. Weltschelte und Frauenkritik in Liedern Neidharts .....	218
1.2.5. Welt- und Minnedienst in Liedern Oswalds von Wolkenstein .....	225
1.3. Welt und Alter .....	229
1.4. Grundkonstellation der Lieder mit (Frau) Welt-Topos .....	237
<b>2. Vergangenheiten .....</b>	<b>241</b>
2.1. Perspektiven in und auf Zeit .....	241
2.1.1. Gegenwärtige Vergangenheit .....	241
2.1.2. Antizipiertes Erinnern/Vergessen .....	245
2.1.3. <i>Ubi sunt</i> -Topik .....	247
2.1.4. Der ‚Spiegelraub‘ als zeitlicher Nullpunkt .....	257
2.1.5. Perspektivische Verschiebungen im Zusammenhang mit Zeitklage und <i>laudatio temporis acti</i> .....	259
2.2. Rückblick .....	263
2.2.1. Die Position des <i>ungevüegen</i> im Kontext von Zeitklage und <i>laudatio temporis acti</i> .....	263
2.2.2. Wiederkehr der alten Zeiten? Zeitaktuelles bei Neidhart .....	274
2.2.3. Minnebezogene Zeitklagen .....	283
2.3. Rückblick aus religiöser Perspektive .....	292

<b>3. Minnevergangenheit</b> .....	307
3.1. Klassifikation, Abgrenzungskriterien und Materialsammlung .....	309
3.2. Lesbarkeit nach dem Muster der Biographie/Chronologie? .....	321
3.3. Gegenwart des Vergangenen .....	328
3.3.1. Eine nicht enden wollende Geschichte: Neidharts Dörper .....	328
3.3.2. Bedeutsame Momente und Dauer .....	330
3.3.3. Individualisierte Gegenwartsklage und Vergangenheitslob .....	334
3.3.4. Exkurs: Lese-Buch-Geschichten? .....	338
3.4. Narration und Persuasion .....	339
3.4.1. Liedübergreifende Vergangenheit? .....	339
3.4.2. Vergangenheitskonstruktionen im Wechsel .....	348
3.4.3. Nonverbale Kommunikation .....	352
<b>Ausblick</b> .....	357
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	375

# Danksagung

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um die redigierte Fassung meiner Habilitationsschrift, die im April 2016 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen angenommen wurde.

Mein ausdrücklicher Dank gilt an erster Stelle Rüdiger Brandt, der die Arbeit über den gesamten Zeitraum ihres Entstehens umsichtig betreut und begleitet, durch Anregungen und Kritik gefördert und mich zur Weiterarbeit motiviert hat.

Sehr herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Gaby Herchert, die das Zweitgutachten verfasst hat, bei der gesamten Habilitationskommission unter der Leitung von Jörg Wesche und nicht zuletzt bei Thomas Bein für das Außengutachten und die freundliche Aufnahme der Arbeit in seine Reihe.

Dem Peter Lang Verlag, namentlich Michael Rücker, Sonja Peschutter und Sandra Grundmann, danke ich für gute verlegerische Betreuung, der VG WORT für die Druckkostenübernahme. Besonderer Dank geht auch an Katharina Heidenreich, die durch gründliches Korrektorat zur Drucklegung dieser Arbeit beigetragen hat.

Ganz persönlich danken möchte ich meinen Eltern Erika und Günter Loleit und ganz besonders meinem Mann Holger Steinmann für vielfältige Unterstützung und wertvolle Anregungen.

Essen, im Februar 2018

S. L.



# Einleitung

*Die Bücher mußten zur Hand sein.*<sup>1</sup> Glaubt man dem Vorwort zum Gedichtband *Die dreizehn Monate*, so hatte Erich Kästner bei Abfassung der von einer Zeitschrift bestellten Gedichte den fünften Band des ‚Kleinen Brehm‘ (*Die deutsche Tierwelt*), das Werk *Unsere Pflanzenwelt* und einen *Die deutsche Schulflora* betitelten Leitfaden neben sich auf dem Schreibtisch liegen. Um den Auftrag zu erfüllen,

*blieb dem Autor nichts übrig, als dem Kalender vorzugreifen. [...] Er konnte nicht „nach der Natur“ arbeiten, sondern nur „aus dem Gedächtnis“, und darauf war, wie er bald merkte, kein Verlaß.*<sup>2</sup>

Tatsächlich finden sich in die Gedichte eingestreut Namen und Fakten aus der Tier- und Pflanzenwelt, welche in ihrer lakonischen Platitüdenhaftigkeit zu bezeugen scheinen, dass dem Verfasser das Erfahrungs- und Alltagswissen über die Natur gründlich verloren gegangen ist, z. B. im Fall des Gedichts zum Monat März: *Kätzchen blühen silbergrau und Radio meldet schon | Störche und Schwalben.*<sup>3</sup> Der Autor verwendet zur Selbstbezeichnung die Antonomasie ‚ein Großstädter‘: *Die hier gesammelten Gedichte schrieb, im Lauf eines Jahres, ein Großstädter für Großstädter.*<sup>4</sup> Autor und Publikum verbindet, so die im Vorwort aufgebaute Fiktion, die Unkenntnis über ihre natürliche Umwelt. Die oben zitierte *inventio*-Formel *Die Bücher mußten zur Hand sein* zielt auf das Nicht-Vorhandensein eines ‚natürlichen‘ und den neuen, vom Verfasser allerdings beklagten *common sense* der Großstädter, dieses traditionell geteilte Wissen über die Natur eben nicht mehr zu teilen. Die künstliche Distanz, die durch das mangels Erfahrung notwendig gewordene Bücherwissen erzielt wird, verweist einerseits auf die Entfremdung des modernen Menschen von der Natur; andererseits verweisen der Satz *Die Bücher mußten zur Hand sein* und die Stichwörter *Gedächtnis* und *Erinnerungen*<sup>5</sup> auf die Diskrepanz zwischen dem auf eigene Erfahrungen, Ideen und Erinnerungen gestützten Wissen und dem tradierten, enzyklopädischen, topisch gewordenen Wissen. Monate und Jahreszeiten sind im literarischen Kontext kein originelles Sujet, sondern Topsisierungen; das Thema darf als bekannt und somit als erwartbar gelten, was darüber zu sagen ist. Kästners inszeniertes Nicht-Wissen und der

---

1 Kästner 1991, Vorwort, [S. 1, der Band ist nicht paginiert].

2 Ebd.

3 Ebd., [S. 15], *Der März*, Str. VI, V. 3 und Str. VII, V. 3 f.

4 Ebd., Vorwort, [S. 1].

5 Ebd.

damit verbundene Umweg über die Bücher ist also ein rhetorischer Kunstgriff, um sich dem Thema auf – wie schon der Titel *Die dreizehn Monate* nahelegt – unerwartete Weise zu nähern. Er tut so, als seien Natur und Jahreszeiten der Moderne fremd geworden, und macht den verstellten, entfremdeten Blick zum Hauptgegenstand seiner Überlegungen.

Kästners Vorwort nimmt das Thema der Monate und Jahreszeiten zum Anlass, um sich Gedanken zur Zeit und über die Zeit zu machen – einerseits zur Zeit als aktueller Gegenwart, andererseits über das Phänomen der Zeit als solches – und streift dabei die Bereiche Natur, Geschichte, Heilsgeschichte, Zeitkritik, Zeittheorie, Zeitphilosophie. Die ‚rasende‘ vorwärtstrebende Moderne, so ein zentraler Gedanke, habe in ihrer Natur- und Geschichtsvergessenheit den Anschluss an die natürlichen Kreisläufe verloren;<sup>6</sup> dies wird auch auf den Autor selbst bezogen: *Zwölf Monate lang war er dem Jahr um sechs Wochen voraus. Und: Nun sollte er nichts tun als die Vergangenheit prophezeien, und er konnte es nicht.*<sup>7</sup> Hierin scheint auch die topische Vorstellung des Moralisten als eines ‚Unzeitgemäßen‘ auf. Dieser mahnt sich selbst und die anderen zur ‚Besinnung‘:

*Man müßte wieder spüren: Die Zeit vergeht, und sie dauert, und beides geschieht im gleichen Atemzug. Der Flieder verwelkt, um zu blühen. Und er blüht, weil er welken wird. Der Sinn der Jahreszeiten übertrifft den Sinn der Jahrhunderte.*<sup>8</sup>

Die fast Augustinische Problematisierung der Aporie einer Dauer der Zeit wird auf das Jahreszeithema bezogen, indem implizit die lineare Konzeption der geschichtlichen Zeit, ihre sich progressiv erstreckende ‚Dauer‘ in Konkurrenz zur natürlichen Gleichförmigkeit, die ‚Dauer‘ im Sinne von Wiederkehr bedeutet, gesetzt wird. Dass diese Sätze gedeutet werden sollen, evoziert die Wiederholung des Wortes ‚Sinn‘, eine Aufforderung an das Publikum, diesen Sinn zu erschließen.

## 1. Zeittopik

Beim Versuch, zu definieren, was ein Topos ist, bewegt sich die Toposforschung<sup>9</sup> zwischen den Extremen formelhafter Bildlichkeit und des Argumentativ-Diskursiven, zwischen leerer, abgedroschener Phrase und argumentativer Leerform, zwischen Stereotyp und Wissensfülle; „die Polyvalenz des Begriffes scheint

---

6 Vgl. ebd., [S. 2 f.].

7 Ebd., [S. 1].

8 Ebd., [S. 3].

9 Einschlägige Überblicksdarstellungen bieten Bornscheuer 1976, S. 109–206 und Schirren 2000, S. xv–xx.

sich einer definitiven Fixierung zu entziehen.“<sup>10</sup> An Kästners Vorrede lassen sich somit wesentliche Merkmale topischen Sprechens aufzeigen: der Rückgriff auf bekanntes und erwartbares Gedankengut einerseits sowie dessen argumentative Neuverwendung andererseits. Hieraus ergibt sich eine Polarität von bildhaft-formelhafter Fixierung und Bedeutungsoffenheit; Topik setzt auf gedankliche Anschlussfähigkeit auf argumentativer und thematischer wie auf kommunikativer Ebene, indem die im Gedankenaustausch Befindlichen ein gemeinsames Wissen abrufen können. Topik wäre somit auch zu verstehen als Technik der Urteilsfindung und Meinungsbildung in Auseinandersetzung mit dem schon Gewussten, der Tradition, im Rahmen einer (fingierten) Diskussion. Bornscheuer betont, dass dieser argumentative Aspekt auch vor der poetischen Rede nicht halt mache, wobei er auf die Definition der *topoi koinoi* bzw. *loci communes*, die Curtius im Kapitel zur Rhetorik gibt, Bezug nimmt:

„jede Rede (auch die Lobrede) hat einen Satz oder eine Sache annehmbar zu machen. Sie muß Argumente dafür anführen, die sich an den Verstand oder das Gemüt des Hörers wenden. Nun gibt es eine ganze Reihe solcher Argumente, die für die verschiedensten Fälle anwendbar sind. Es sind gedankliche Themen, zu beliebiger Entwicklung und Abwandlung geeignet.“<sup>11</sup>

Bornscheuer kommentiert den Passus folgendermaßen:

„Curtius greift damit die Doppelbedeutung des in der antiken Rhetorik behematen Topos-Begriffs nach seiner argumentativ-enthymematischen und seiner amplifikatorisch-darstellerischen Funktion auf und vermittelt beide unter dem Gesichtspunkt, daß jede Rede, auch die des epideiktischen Genos, das später mit den im engeren Sinne poetischen Gattungen verschmolz, die Aufgabe hat, ‚einen Satz oder eine Sache annehmbar zu machen.‘“<sup>12</sup>

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf die argumentativen Aspekte, die mit Topoi verbunden sind; Topoi sind Bestandteile übergreifender Argumentationsgänge, die behandelten lyrischen Texte werden demgemäß als ein solcher Argumentationsgang verstanden, d. h. ihre argumentatorisch-diskursive Komponente wird in den Analysen besonders fokussiert. Auch Elemente, die man dem *ornatus* zuordnen könnte, werden, soweit sie mit den untersuchten Topoi in Verbindung stehen, auf ihren argumentativen Gehalt hin befragt. Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, von Topoi und nicht von Motiven und Themen zu sprechen, wenn es um die Frage nach der Darstellung und Gestaltung von Zeit in

---

10 Schirren 2000, S. xiii.

11 Curtius 1965, S. 79.

12 Bornscheuer 1976, S. 140.

den Liedern geht. Zwar ließe sich folgende gängige literaturwissenschaftliche Definition von ‚Motiv‘ als „ein stoffl[ich]-themat[isches], situationsgebundenes Element, dessen inhaltl[iche] Grundform schematisiert beschrieben werden kann“<sup>13</sup>, auch als Beschreibung für inhaltlich gefüllte Topoi verwenden. Der Terminus ‚Topos‘ ist dem Terminus ‚Motiv‘ jedoch übergeordnet, wie die Definition von ‚Topos‘ als „Gemeinplatz, stereotype Redewendung, vorgeprägtes Bild, Beispiel, Motiv“<sup>14</sup> zeigt; er zielt also nicht nur stärker auf argumentative Verknüpfung und Funktionalisierung, sondern umfasst auch eine im Vergleich zum Motiv größere Bandbreite an sprachlich-literarischen Phänomenen.

Der in dieser Arbeit als *terminus technicus* gewählte Ausdruck ‚Zeittopik‘ dient als Oberbegriff für Repräsentationsformen von Zeit (und damit zusammenhängender Vorstellungsbereiche) in argumentativen Zusammenhängen:

- verdinglichte Topoi wie Jahreszeitentopos, Zeitklage und *laudatio temporis acti*, Lebensaltertopos, *puer senilis*-Topos, *vanitas*-Topos, Weltklage u. ä.;
- formelhaft verfestigtes Wissen zur Zeit, z. B. Sprichwörter und Redewendungen;
- die mit der Zeit in Zusammenhang stehenden Beweisgründe (*loci*) wie Alter (*aetas*), Vorgeschichte (*ante acta dicta*), Zeit (*tempus*) und Gelegenheit (*occasio*);
- Zeit als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft;
- die grammatischen Zeiten;
- die Behandlung der Zeit in verschiedenen Diskursen und die daraus selegierbaren diskursiven Versatzstücke.

Zeit und Zeitwahrnehmung sind konstitutiv für das menschliche Denken und Sprechen, welches außerhalb der Zeit schlichtweg nicht vorstellbar ist. Augustinus verweist darauf, dass nicht nur die laut vorgetragenen, sondern auch die lediglich in Gedanken ‚aufgesagten‘ Verse Zeit im Sinne von Dauer beanspruchen.<sup>15</sup> Die grammatischen Zeiten (*Tempora*), und auch dies liegt vor einem Thematisch-Werden, gehören zu den zentralen Strukturelementen der Texte. Eine Aussage über die Zeit wird also in der Zeit und mit Hilfe grammatischer Zeitkonstrukte getätigt. Erzählhandlungen, aber auch Argumentationsgänge arbeiten mit Zeitgerüsten (vorher – jetzt – nachher); derartige Zeitgerüste sind auch für die Analyse lyrischer Texte unter narratologischen wie argumentationslogischen Gesichtspunkten

---

13 Metzler Literatur Lexikon 1990, S. 312.

14 Ebd., S. 467.

15 Vgl. Augustinus: *Confessiones*, XI, XXVII.36.



punkten relevant. Des Weiteren finden sich häufig, unabhängig vom Thema, Informationen über die zeitliche Situation, z. B. die Jahreszeit, die Tageszeit, das Lebensalter u. ä. Innerhalb einer geistlichen Perspektivierung kommt zudem der Gegensatz von Zeitlichkeit und Ewigkeit als zweier völlig unterschiedlicher Zeitqualitäten zum Tragen.

Der im Titel der Arbeit zusätzlich geführte Terminus ‚Alterstopik‘ fällt unter den Oberbegriff der ‚Zeittopik‘; Alterstopik ist sozusagen die anthropozentrischste Ausprägung von Zeittopik, wie auch folgender Passus aus dem Artikel „Zeit“ im *Deutschen Wörterbuch* verdeutlicht:

*„nicht nur im deutschen, sondern auch in den übrigen germ. sprachen, lässt sich erkennen, dasz die vorstellung zeit an den abschnitten des lebens und naturgeschehens, welche durch geburt, mannbarkheit, alter, tod, tage, monate, jahreszeiten und jahre bezeichnet waren, gewonnen worden ist“<sup>16</sup>.*

Wie die stark anwachsende Forschung zum Alter(n)<sup>17</sup> zeigt, wird diesem Thema in der gegenwärtigen ‚alternden‘ Gesellschaft eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. An mittelalterlichen Vorstellungen vom Alter wird in besonderer Weise die Alterität vormodernen Denkens deutlich, z. B. an den im Vergleich zu heutigen Standards sozial und literarisch fester zementierten Altersrollen, an der Verankerung des Lebensalterwissens im religiösen, moraldidaktischen und medizinischen (humoralpathologischen) Diskurs u. ä. Zudem wird daraus ersichtlich, dass die Wertung des Alters kontextabhängig ist, dass z. B. der mit dem Alterungsprozess verbundene Verlust jugendlicher Vitalität argumentativ höchst unterschiedlich gewendet werden kann. Außerdem zeigt sich am Lebensalter, in welcher Weise über topische Attributierungen feste Vorannahmen erzeugt werden; zu beobachten ist zudem das Verschwimmen der Grenze zwischen Fiktion und ‚dahinter‘ vermeintlich aufschimmernder ‚Realität‘, wie etwa an der nicht unumstrittenen Klassifikation einer Gruppe in der Regel religiös geprägter Lieder als ‚Alterslieder‘ und ihrer biographischen Deutung deutlich wird. Wenige Attribute (das weiße oder graue Haar, der Stab) genügen, um ein Rollen-Ich als ‚alt‘ zu kennzeichnen; die Identifikation dieser Ich-Instanz mit dem Autor folgt dann nahezu auf dem

---

16 DWB, Bd. 31, Sp. 523.

17 Zum Beleg sei, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, auf die zahlreichen, in der Regel interdisziplinären Sammel- und Tagungsbände zum Thema verwiesen (mit erkennbar höherer Frequenz seit der Jahrtausendwende): Böhmer 2000; Conrad/Kondratowitz 1985; Conrad/Kondratowitz 1993; Dubois/Zink 1992; Ehmer/Gutschner 2000; Ehmer/Höffe 2009; Elm/Fitzon/Liess/Linden 2009; Fangerau 2007; Hartung 2005; Herwig 2009; Herwig 2014; Hoppe/Wulf 1996; Hülsen-Esch/Seidler/Tagsold 2013; Joerßen/Will 1983; Kielmansegg/Häfner 2012; Mayer/Stanislaw-Kemenah 2012; Vavra 2008.

Fuße – allerdings nur, insoweit es sich um ein männliches Ich handelt. Die in dieser Untersuchung wie auch schon in anderen neueren Arbeiten zum Thema ‚Alter(n) im Minnesang‘ gestellte Frage nach argumentativen Funktionen des Alterstopos eröffnet den Blick auf Variationsreichtum, ‚Experimentierfreudigkeit‘, Fiktionalität sowie auf das poetologische Potential der Texte und die ausgeprägte Tendenz zur Gattungshybridität in der Liedlyrik.

## 2. Gegenstand, Methodik und Untersuchungsziele

Mit dem unter dem Rubrum ‚Minnesang‘ bzw. – um auch die geistlichen Lieder und geistlich-weltlichen Mischformen stärker einzubeziehen – ‚Liedlyrik‘ versammelten Gattungsspektrum wird eine zeitlich, soziokulturell, formal und inhaltlich-thematisch einigermaßen fest umrissene Gruppe von Texten als Untersuchungsgegenstand gewählt. Diese Gruppe wird weiter eingegrenzt auf Texte, die – ohne Rücksicht auf die obsolet gewordene Frage nach Echtheit und Unechtheit – den Autoren-Corpora Walthers von der Vogelweide, Reinmars, Neidharts und Oswalds von Wolkenstein zugehören; der Einfachheit halber wird von Liedern Walthers, Reinmars, Neidharts und Oswalds die Rede sein und nicht von ‚Liedern im Walther-Corpus von Hs. C‘. Gleichwohl werden handschriftliche Überlieferungsvarianten gerade bei den Liedern Walthers, Reinmars und Neidharts, deren Œuvre nicht wie das des Wolkensteiners als autorisierte handschriftliche Fassung überliefert ist, in der Untersuchung berücksichtigt.<sup>18</sup> Die Textvarianz und insbesondere die Varianz in Strophenfolge und -bestand erscheint für die Untersuchung des argumentativen Potentials der Texte von besonderem Interesse, da hieran analysiert werden kann, welche Auswirkungen die Inhalt und Reihenfolge betreffenden Modifizierungen auf die Argumentation auf der Mikro- und Makroebene der Texte haben.

Dass auf Lieder der ‚kanonischsten‘ Autoren des Minnesangs zurückgegriffen wird, ist der Tatsache geschuldet, dass gerade in diesen Autoren corpora eine Verdichtung von aus dem Bereich der Zeit- und Alterstopik stammenden Topoi festzustellen ist, die sich bei anderen Autoren aus dem Bereich Minnesang/Liedlyrik nicht in vergleichbarem Maße findet. Die Lieder der vier genannten Autoren weisen eine gehäufte Verwendung unterschiedlicher materialer Zeittopoi (z. B. Zeitklage, *laudatio temporis acti*, Jahreszeiten-, Lebensalter-, *vanitas*-, Frau Welt-Topos) innerhalb einzelner Lieder auf. Dies erscheint sowohl für die Untersuchung der Zeitdarstellung in den Liedern wie auch für die der topischen Argu-

---

18 Die handschriftlichen Überlieferungsvarianten der Lieder sind für die Analysen und Interpretationen breit ausgewertet worden; dies kann innerhalb der Arbeit aber nur in begrenztem Umfang dokumentiert werden.

mentation von besonderem Interesse, da z. B. das Prinzip, dass jeder Topos mit jedem anderen „relationierbar“<sup>19</sup>, jedem anderen Topos „vor- und nachgeordnet werden“ kann, sich am Beispiel der Gruppe der Zeittopoi selbst analysieren lässt.

Zwischen den Liedern Walthers, Reinmars, Neidharts und Oswalds bestehen zahlreiche intertextuelle Bezüge, die für Walther und Reinmar sowie eventuell auch für Walther und Neidhart wohl z. T. auf sängerische Interaktion zurückzuführen sind.<sup>20</sup> Die Frage nach etwaigen literarischen Beziehungen zwischen den Autoren wird im Rahmen dieser Untersuchung jedoch nicht behandelt. Von Interesse erscheint allerdings, dass bestimmte topische Konstellationen, z. B. im Bereich der Altersrollen, sich bei den drei Autoren in ähnlicher Ausprägung finden. Oswald von Wolkenstein darf generell als Kenner der klassischen Minnesangtradition gelten, an die er in seinen Liedern, wenn auch in stark modifizierter Form, anknüpft.<sup>21</sup>

Für die Lieder Walthers wird, soweit nicht anders angegeben, in dieser Arbeit die von Bein herausgegebene 15. Auflage der *Leich, Lieder, Sangsprüche* Walthers von der Vogelweide (2013) herangezogen. Die Zitation der Lieder Neidharts erfolgt nach der von Müller, Bennewitz und Spechtler herausgegebenen Salzburger Neidhart-Edition (2007); bei lediglich überblickshafter Bezugnahme wird auf die Edition Beyschlags (1975) verwiesen. Die Lieder Reinmars werden, soweit sie dort enthalten sind, nach Schweikles Reinmar-Edition (1987) zitiert, anderenfalls nach der Edition in der von Moser und Tervooren herausgegebenen 38. Auflage von *Des Minnesangs Frühling* (1988). Für die Lieder Oswalds erfolgt die Zitation nach der 4., von Wachinger grundlegend neu bearbeiteten Auflage der ATB-Edition (2015). Um die Auffindbarkeit der Lieder auch in älteren Editionen zu erleichtern, werden traditionelle Zählungen mitangeführt. Weitere Editionen und Faksimiles sowie Übersetzungen und Kommentare wurden bei Bedarf hinzugezogen und werden jeweils nachgewiesen.

Der in dieser Untersuchung gewählte Ansatz zur Analyse der Zeit- und Alterstopik(en) in Liedern Walthers, Reinmars, Neidharts und Oswalds bezieht sich sowohl auf die antike Topik/Dialektik und Rhetorik, speziell die aristotelische *Topik*, *Rhetorik* und *Poetik*, Ciceros Schriften *Topica* (‘Topik’), *De inventione* (‘Über die Auffindung des Stoffes’) und *De oratore* (‘Über den Redner’) sowie Quintilians *Institutio oratoria* (‘Ausbildung des Redners’)<sup>22</sup> als auch auf Methoden der neueren

---

19 Bornscheuer 1976, S. 98; das folgende Zitat ebd.

20 Siehe hierzu Scholz 2005, S. 129–142 u. 145 f.

21 Vgl. Oswald von Wolkenstein 2007, S. 410 f. (Nachwort).

22 Innerhalb dieser Arbeit erfolgt die Zitation der antiken Schriften zu Topik und Rhetorik folgenden Ausgaben: Die aristotelische *Topik* wird im griechischen Original nach

Toposforschung (Bornscheuer, Schmidt-Biggemann) sowie auf die angrenzende Metapherntheorie (Richards, Black, Zymner). Die antiken Theorien und die damit verbundene Terminologie werden, ebenso wie die Ergebnisse der neueren Theoriebildung, ausschließlich als Beschreibungsinstrument verstanden und in der Arbeit demnach als Theorie- und Methodentexte verwendet. Für diese Arbeit dementsprechend nicht relevant ist die zweifellos interessante Frage, in welcher Form die mittelalterlichen Autoren Wissen aus den Bereichen Rhetorik und Dialektik rezipiert haben, sowie die nach speziell mittelalterlichen Ausprägungen von Rhetorik und Topik/Dialektik<sup>23</sup> und nach deren Niederschlag in den Texten.

Knape beschreibt Topoi als „bedeutungsreiche Textbausteine [...], die eine Rolle beim Aufbau der Textsemantik oder der Entfaltung von Textinhalten spielen.“<sup>24</sup> Die möglichen Bedeutungen dieser Topoi in bestimmten Texten mit Blick auf das Textganze bzw. größere Texteinheiten zu erschließen, gehört dementsprechend zu den zentralen Anliegen dieser Arbeit. Die den Topoi eigene Wiederholungsstruktur – ein Topos wird zum Topos ja gerade dadurch, dass er wiederholt, also in zahlreichen Texten und kommunikativen Akten Verwendung findet – bedeutet für die Analyse, dass sowohl die besondere Gestaltung und Ausformulierung des bekannten ‚Inhalts‘ als auch die sich an den Topos anlagernden Bedeutungen, Vorstellungen, Erzählmuster etc. zu untersuchen sind. Topoi können als intertextuelle und interdiskursive Schnittstellen verstanden werden, d. h., die Texte öffnen sich an diesen Stellen für übergeordnete Wissensformationen. Letzteres hängt mit dem in der aristotelischen *Topik* entworfenen Modell endoxaler Verständigung zusammen. Laut Aristoteles haben die ‚anerkannten, herrschenden Meinungen‘ (*endoxa*) für die dialektische Argumentation einen vergleichbaren Status wie die ‚ersten und wahren Sätze‘ für die logische Argumentation.<sup>25</sup> Unter dem Aspekt der *endoxa* zu berücksichtigen sind laut Bornscheuer alle

---

Aristoteles 1997 (hg. Zekl) und in deutscher Übersetzung nach Aristoteles 2004 (hg. Wagner/Rapp), die aristotelische *Rhetorik* im griechischen Original nach Aristoteles 1991 (hg. Ross) und in deutscher Übersetzung nach Aristoteles 1995 (hg. Sieveke) zitiert; die aristotelische *Poetik* folgt in der Wiedergabe des griechischen Originals und der deutschen Übersetzung der Ausgabe Aristoteles 1991 (hg. Fuhrmann); für Ciceros *Topik* erfolgt die lateinisch-deutsche Zitation nach Cicero 1983 (hg. Zekl), für *De inventione* nach Cicero 1998 (hg. Nüßlein), für *De oratore* nach Cicero 2001 (hg. Merklin); Quintilian wird lateinisch-deutsch nach Quintilianus 2011 (hg. Rahn) zitiert.

23 Siehe hierzu Green-Pedersen 1984; von Moos 1988, 1991, 1997, 2000.

24 Knape 2000, S. 750.

25 Vgl. Aristoteles: *Topik*, I, 1 [100a], zum Zusammenhang zwischen dialektischen Prämissen und *endoxa* siehe ebd., I, 10 [104a].

„Geltungsansprüche der Tradition und Konvention [...], vom idealen gesamtgesellschaftlichen consensus omnium bzw. der herrschenden Vor-Urteils-Struktur über alle kanonisierten Bildungsgüter bis hin zu den dezidierten ‚Lehrmeinungen‘ einzelner Autoritäten[.]“<sup>26</sup>

Dies bedeutet für die verfestigte Form der *topoi koinoi* oder *loci communes*, dass deren Inhalt konsensfähig und in diesen Topoi Wissen abgespeichert ist. Als Beispiel wäre der Topos der Zeitknappheit zu nennen: Die unterschiedlich ausformulierbare Kernaussage, dass die Zeit knapp ist und richtig genutzt werden muss, versammelt z. B. antike Vorstellungen wie das säkular ausgerichtete *carpe diem*, den antik-christlichen *vanitas*-Gedanken, das christlich geprägte Ideal einer frommen und gottgefälligen Lebensführung mit Blick auf die Endlichkeit des irdischen Lebens und das höhere Ziel des ewigen Seelenheils, schließlich auch das apokalyptische, von der Parusie geprägte Zeitdenken. Neben diesen ‚Inhalten‘ sind auch Autoritäten wie die Beichtlehren, die apokalyptische Literatur bzw. bestimmte biblische Referenzstellen usw. explizit oder implizit mit diesen topischen Aussagen verbunden. D. h., mit der Toposverwendung und seiner jeweiligen Kontextualisierung wird ein inferentiell erweiterbares Wissen aufgerufen. Charakteristisch für die literarische Toposverwendung ist, dass das dahinter stehende Wissen nicht einsträngig zur argumentationslogischen Absicherung der Aussagen eingesetzt wird, sondern mehrsträngig gleichzeitig mehrere Wissenszugriffe und Assoziationsgänge eröffnet werden. Dies betrifft auch das Phänomen des Zitats, über das Kontextwissen aus einem bestimmten anderen Text importiert wird; der zitierte andere Text wäre in diesem Fall als Autorität zu verstehen. Allerdings kann sich die Ähnlichkeit der beiden Textstellen auch als zufällig ähnliche Ausformulierung eines allgemeinen, topischen Gedankens darstellen oder auf eine beiden Texten gemeinsame Quelle rückführbar sein. Im Rezeptionsvorgang eröffnen sich also unterschiedliche inferentielle Ergänzungsmöglichkeiten; entscheidend ist aber, dass die konkrete Textaussage, indem sie als ‚nicht originell‘ erkannt wird, in ihrem Schwanken zwischen Speziellem und Allgemeinem erfasst wird.

Das Problem der Autorität betrifft die behandelten Lieder noch in anderer Weise, wenn man an die von Aristoteles für die Meinungsbildung als besonders relevant eingestufte Gruppe der Fachleute<sup>27</sup> denkt: Gibt es im Minnesang ‚Fachleute‘? Hübner beschreibt am Beispiel von Liedern Reinmars die Selbstinszenierung des Sängers als eines Experten in Liebesdingen.<sup>28</sup> Ein solcher Anspruch eines auf angeblicher

---

26 Bornscheuer 1976, S. 95.

27 Vgl. Aristoteles: Topik, I, 1 [100b] u. I, 10 [104a].

28 Vgl. Hübner 2004, S. 147 u. 150 f.

Erfahrung gründenden ‚Expertentums‘ wird z. B. in den Versen *Ich weiz den weg nû lange wol, | der von der liebe gât unz an daz leit* (Schweikle, Nr. XIII / MF 163,14, Str. I, V. 1 f.) erhoben. Die Gültigkeit dieses Anspruchs wird an anderen Stellen vom Ich selbst angezweifelt: *Niemen seneder suoche an mich deheinen rât; | ich mac mîn selbes leit erwenden niht* (Schweikle, Nr. XX / MF 170,36, Str. I, V. 1 f.). Unglückliche Liebe erfahren zu haben, ohne Abhilfe schaffen zu können, befähigt nach Maßgabe dieser Verse nicht zur Ratgeberrolle, die das Ich dementsprechend von sich weist. Ein ähnliches Problem verhandelt, allerdings mit anderer Zielrichtung, das Ich in Walthers Lied *Weder ist ez übel oder guot* (Bein, Ton 94 / L 120,25): *Wie kumet, daz ich sô menigen man | von sender nôt geholfen hân | und ich mich selben niht ne kan | getræsten, mich entriege ein wân?* (Str. II, V. 1–4). Das Ich legt in Form einer rhetorischen Frage sich selbst und dem Publikum das Paradoxon vor, dass es anderen in Liebesnöten habe helfen können, nicht aber sich selbst, dass es also sozusagen ein ‚Fachmann‘ ist, der sich selbst auf seinem eigenen Gebiet nicht zu helfen weiß. Dass das Publikum mit dialektischen Fragen konfrontiert und zur Problemerkörterung angeregt wird, ist nicht selten. Folgt man Aristoteles’ Definition, dass eine dialektische Fragestellung auf Wählen oder Vermeiden oder aber auf Wahrheit und Erkenntnis zielt,<sup>29</sup> so beginnt Walthers Lied direkt mit einer solchen Frage: *Weder ist ez übel oder guot, | daz ich mîn leit verhehlen kan?* (Str. I, V. 1 f.). Das Ich will wissen, ob es gut oder schlecht sei, dass es sein Leid, also seinen Liebeskummer, verbergen kann. Wenn auch auf das Ich bezogen und somit als persönliches Problem ausgegeben, ist doch zu erkennen, dass es sich dabei um ein generelles Problem, also um eine Fragestellung mit allgemeingültigem Anspruch handelt. Ein anderes Beispiel wäre die Definitionsfrage: *Saget mir ieman, waz ist minne?* (Bein, Ton 44 / L 69,1, Str. I, V. 1), zu der das Ich dann eine Lösung vorträgt und das Publikum, als ob es ein Disputationspartner wäre, um Zustimmung bittet: *Ob ich rehte râten kunne, | waz die minne sî, sô sprechet denne jâ.* (Str. II, V. 1 f.).

Diese Doppelrolle des Experten und Betroffenen soll im Rahmen der Arbeit näher beleuchtet werden, auch für den Bereich der Gnomik. Wittstruck diskutiert für die Lieder Oswalds von Wolkenstein die „Selbstnennung als paränetisch-didaktisches Instrument“<sup>30</sup>. In mehreren Liedern erreiche Oswald

„die moralische Verurteilung menschlicher Laster auf dem Weg der Darstellung subjektiv ‚erlebten‘ Fehlverhaltens und der selbstkritischen Bloßstellung persönlicher Mängel. Neben oder anstelle der direkten Nutzenanwendung steht das durch die Verfasserangabe in das grelle Licht lehrhafter Aufmerksamkeit getauchte illustrative negative Vorbild des

---

29 Aristoteles: Topik, I, 11 [104b].

30 Wittstruck 1987, S. 433.

Dichter-Ichs, das in tiefer Sorge um die Moral, um das bedrohte Seelenheil der Mitmenschen aus sich selbst heraus Nutzeffekte erzielen will. Angeleitet von diesem Beispiel soll der Hörer Lehren ziehen und seinen Lebenswandel entsprechend ändern.<sup>31</sup>

Neben dem authentisch verbürgten, gleichwohl aber tendenziell zweifelhaften Expertentum des Ich, das sein Wissen aus seinem eigenen Beispiel gewinnt und sich damit zum Exempel macht, finden sich in den behandelten Liedern wiederholt auch Rekurse auf fremde Autoritäten bzw. die Meinung der anderen, z. B.: *Kain weiser man | mag sprechen icht, er sei dann unvernünfftig* (Oswald, Kl 1, Str. IV, V. 1 f.), *Man list und sagt uns vil von alden jaren* (Oswald, Kl 10, Str. III, V. 1), *Die zwivelære sprechent ..., si jehent ...* (Walther, Bein, Ton 34 / L 58,21, Str. I, V. 1 u. Str. II, V. 3). Ein besonderer Fall ist die scheinbare Autoritätenberufung in folgenden Versen Reinmars: *Ein wise man sol niht ze vil | sîn wîp versuochen noch geziehen, dâst mîn rât, | Von der er sich niht scheiden wil, | und si der wâren schulde ouch deheine hât* (Reinmar, Nr. XIII / MF 163,14, Str. II, V. 1–4). Der Anfang *Ein wise man* suggeriert die Einleitung eines Autoritätenzitats, bis sich herausstellt, dass der Sprecher selbst die Rolle des Weisheitslehrers innehat; gleichwohl referiert er den Rat in so generalisierender Form, dass die Allgemeingültigkeit und damit einhergehend der endoxale Anspruch des Gesagten klar hervortritt. Auf solche in den Liedern vollzogenen Wendungen und Schwankungen zwischen Allgemeingültigem und als individuelle Erfahrung ausgegebenem Konkretem wird im Laufe der Untersuchung weiter einzugehen sein.

Die mit dem Strukturmoment der Potentialität<sup>32</sup> einhergehende Bedeutungsoffenheit des Topos ermöglicht es prinzipiell, dass über Topoi sozusagen mehrschichtig Wissen transportiert wird, welches, je nach Vorkenntnissen des Rezipienten, abgerufen werden kann. Diese Mehrschichtigkeit und Mehrdeutigkeit ist gerade für die Lyrikanalyse (und generell für poetische Texte) von besonderem Interesse. „Das Gedicht als bevorzugter literarischer Ort der *poetischen Sprache* signalisiert Literarizität als Heraustreten des Textes aus pragmatischen Kontexten.“<sup>33</sup> In der poetischen Rede, so Helmstetter, werde ‚das Wort als Wort‘ inszeniert.<sup>34</sup> Das Herausnehmen der Wörter aus einer festgeschriebenen Satzlogik, die damit verbundene Bewegung der vielleicht sogar sinnwidrigen oder zumindest den ‚Primärsinn‘ (und die Vorstellung eines solchen) unterlaufenden Neuverknüpfung lässt sich in der Lyrik nicht nur für die Wortebene, sondern auch für Sinneinheiten wie Topoi festmachen:

---

31 Ebd., S. 445.

32 Siehe Bornscheuer 1976, S. 99.

33 Vgl. Helmstetter 1995, S. 28.

34 Ebd., S. 34.

Ähnlich wie Wörter sind auch Topoi paradigmatisch und syntagmatisch verankert. Die „rhetorische Funktion“<sup>35</sup> des Topos, die Ausrichtung auf ein Persuasionsziel hin, bedeutet für Textproduktion wie -rezeption, dass sowohl auf die paradigmatische wie auch auf die syntagmatische Ebene zugegriffen werden muss:

„Erzeugen einer Text-Topik heißt: Abrufen semantisch signifikanter Elemente von der Achse der topischen Paradigmen und rhetorisch kalkuliertes Implementieren der Elemente auf der Achse des textuellen Syntagmas.“<sup>36</sup>

Quintilian formuliert die generelle Ausrichtung der Rede auf ein Persuasionsziel hin anschaulicher durch den Vergleich der anzustrebenden Treffsicherheit von Beweisen mit derjenigen von Geschossen.<sup>37</sup> Auch Topoi sind in ihrer argumentativen Funktion rhetorische ‚Geschosse‘. Befragt man Topoi in poetischer Rede auf ihren argumentativen Gehalt, so ergibt sich eine nicht eindeutig zielgerichtete Toposverwendung, denn poetische ‚Argumentationen‘ können auf mehreren Ebenen geführt, mehrere Argumentationsstränge ineinander verwoben werden; die argumentative, syntagmatische Folgerichtigkeit kann zugunsten des Auslotens von Bedeutungen auf der paradigmatischen Ebene aufgehoben werden. An der im Wesentlichen aus der mittelalterlichen Vortragssituation hervorgehenden Mehrfachüberlieferung von Liedern mit variierendem Strophenbestand und -folge zeigt sich die Offenheit der Argumentationsgänge für Neuverknüpfungen, wobei die Rolle, die die Topik dabei spielt, zu untersuchen sein wird.

Da Topoi sowohl in breit ausformulierter Form als auch in extremer Verknappung, ggf. sogar reduziert auf einzelne Signalwörter vorliegen können, erscheint Helmstetters Beobachtung, dass in den lyrischen Texten das ‚Wort als Wort‘ inszeniert werde (s. o.), auch für die Analyse von topischen Strukturen in Lyrik relevant. Bereits Aristoteles schenkt den einzelnen Wörtern in seiner *Topik* besondere Beachtung, wenn er, mit dem argumentationslogischen Ziel, Mehrdeutigkeit zu vermeiden, ausführlich auf Homonymien und Verfahren, die Verwendungsweisen homonymer Ausdrücke zu untersuchen, eingeht.<sup>38</sup> Auch Cicero benennt in seiner stärker praktisch auf die juristische Anwendung ausgerichteten Aneignung der aristotelischen *Topik* fehlende Eindeutigkeit als Problem:

---

35 Knappe 2000, S. 755.

36 Ebd., S. 757.

37 Vgl. Quintilian, V, 10, 109.

38 Siehe u. a. Aristoteles: *Topik*, I, 15 [106a-107b] u. I, 18 [108a].



„Das sind drei Hauptpunkte, die bei jedem beliebigen schriftlichen Text Streit hervorrufen können: Mehrdeutigkeit; Unstimmigkeit zwischen Wortlaut und Schreiberintention; widersprechende schriftliche Äußerungen (*Ista sunt tria genera quae controversiam in omni scripto facere possint: ambiguum, discrepantia scripti et voluntatis, scripta contraria*).“<sup>39</sup>

Im lyrisch-poetischen Text wird dieses Prinzip der Mehrdeutigkeitsvermeidung außer Kraft gesetzt, das von Aristoteles vorgeführte Ausloten der Wortbedeutungen hätte hier also das Ziel der Bedeutungsanreicherung. Dies wird an verschiedenen Beispielen genauer zu untersuchen sein.

Zu den topischen Signalwörtern, auf denen in der folgenden Untersuchung besondere Aufmerksamkeit liegt, gehören nicht nur Wörter aus dem Umkreis der Zeit- und Alterstopik, sondern auch das rhetorisch-dialektische Wortfeld des Urteilens, Unterscheidens, Streitens usw. Zudem finden der dialogische Gestaltungsmodus und Formen von Dialogizität aufgrund der dialektischen Grundform des Streitgesprächs besondere Berücksichtigung. Auch die damit einhergehende Frage nach einer doppelten Adressierung im (fiktionalen) textinternen und textexternen Kommunikationssystem der Lieder verbindet performative und rhetorische Aspekte.

### 3. Aufbau der Untersuchung

Zeittopik soll in der vorliegenden Untersuchung anhand von Themenfeldern analysiert werden, die für den Minnesang und Formen geistlicher Lyrik charakteristisch sind. Der auch literaturtheoretische Anspruch dieser Untersuchung hat es notwendig erscheinen lassen, dem Analyse- und Interpretationsteil zwei theoretisch orientierte Teile voranzustellen, in denen Grundlegendes zu den Bereichen „Topik und Minnesang“ und „Zeit und Minnesang“ erörtert wird; in diese Kapitel sind zur Veranschaulichung jeweils auch schon einige Liedanalysen integriert.

Teil I, Kap. 1 („Ansätze der Toposforschung“) untersucht schwerpunktmäßig die Fragen nach der Referentialität von Topoi, dem Zusammenhang von Topik und (poetischer) Argumentation und dem Verhältnis von Topos und Metapher (und anderen Formen des ‚uneigentlichen‘ Sprechens und der Ähnlichkeit).

Teil I, Kap. 2 fragt unter den Stichwörtern „Beweisführung, Erfahrung, ‚Meinung‘ und Dialogizität“ nach der Bedeutung von Grundlagen und Grundformen der dialektisch-rhetorischen Argumentation (Enthymem und Paradeigma, Endoxa, Dialog/Dialogizität). Zudem wird der für die endoxale Verständigung wie für das historisch-biographische Zeitverständnis grundlegende Begriff der Erfahrung in einem eigenen Unterkapitel, in Anknüpfung u. a. an Theorien Kosellecks, diskutiert.

---

39 Cicero: Topik, XXV, 96.

Teil II, Kap. 1 („Zeit und Zeitlichkeit“) beschäftigt sich mit Zeit – als *kairos* und *chronos*, als Zeitqualitäten von Zeitlichkeit und Ewigkeit und als Zeitgerüst (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) – unter rhetorisch-dialektischen, theologisch-philosophischen, grammatischen und narratologischen Perspektiven. In diesen Zusammenhang gehören kurze Erläuterungen der im Mittelalter verbreiteten Augustinischen Zeittheorie sowie eine Übersicht über Aussagen zur Zeit im Umfeld antiker Topik und Rhetorik; relevant zum Verständnis ist ferner ein Vergleich zwischen argumentationslogischem und narratologischem Zeitverständnis. Schwerpunktmäßig geht es aber um die Frage nach der Relevanz der genannten Aspekte für den Minnesang, was u. a. an den Topoi der sündhaften Zeitverschwendung, der Zeitlosigkeit der Minnedame und des apokalyptischen Topos der Zeitknappheit exemplarisch analysiert wird.

Teil II, Kap. 2 („Lebensalter, Jahreszeiten, Generationen“) erarbeitet Informationen zum Verständnis antik-mittelalterlicher Vorstellungen von Lebensaltern, Jahreszeiten und Generationen; anhand einzelner Liedanalysen soll demonstriert werden, inwiefern dieses Wissen Niederschlag im Minnesang gefunden haben kann. Dabei werden strukturelle Vorgänge wie Analogie-Denken und das Modell der Linearität und Zyklizität sowie das besonders mit dem Lebensalterwissen verbundene Normdenken herausgearbeitet.

Teil III behandelt dann in exemplarischen Analysen und Interpretationen die folgenden Themenfelder:

1. die Nähe der stilisierten Minnedame (*vrouwe*) des hohen Minnesangs zur Frau Welt-Figur und damit verbunden das Verhältnis von höfischer Minne und *vanitas*;
2. gesellschafts- und minnebezogene Ausprägungen von Zeitklage und *laudatio temporis acti* und weitere topische, besonders auch geistliche Perspektivierungen von Zeit (Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft, irdischer Zeit und Ewigkeit);
3. das topische Arsenal, mit Hilfe dessen eine Minnebiographie konstruiert wird, z. B. langer Dienst, Liebe von Kindheit an, die verpasste Chance und die biographisch-chronologische Lesart als topisches Text- bzw. Rezeptionsmuster.

Bereits in Teil I werden die Grundlagen zur Topik auch mit Bezug auf Zeittopik erarbeitet; Teil II beschäftigt sich mit Topsisierungen von Zeit, mit Schwerpunkt auf die Lebensaltertopik, akzentuiert aber auch argumentationslogische und rhetorische Aspekte von Zeit. So lagern sich an die Lebensalter einerseits traditionelles Wissen und eine topisch verfestigte Bildlichkeit an, andererseits ist das Lebensalter rhetorisch und dialektisch ein *Kairos* sowie ein Fundort für Beweise. Zudem basiert das antik-mittelalterliche Wissen über die Lebensalter

auf Analogiebildungen, z. B. zum Jahreszeitenwissen, was bedeutet, dass die in Teil I abstrakter besprochene Kategorie der Ähnlichkeit für die Gewinnung und Legitimation topisch gewordenen Wissens relevant ist. Hieran erweist sich noch einmal die enge Vernetzung eines eher inhaltlichen und eines eher argumentationslogischen Toposverständnisses. Zudem lässt sich daran die oben getroffene Aussage, dass sich Texte über Topoi für übergeordnete Wissensformationen öffnen, verdeutlichen: Das topische Wissen ist dem konkreten Text bzw. der konkreten Toposverwendung vorgängig. Im Falle des Lebensalterwissens rekurren die Texte zum einen auf den Lebensaltervorstellungen inhärente (Selbst-)Legitimationsstrukturen wie z. B. die genannten Analogiebildungen, die wie Beweise funktionieren. Zum anderen kulminieren im Lebensaltertopos verschiedene Wissensdiskurse: Die topischen Vorstellungen sind somit autorisiert durch die Bibel, das humoralpathologische Schrifttum u. ä.; Lebensalterwissen ist somit durch die Mehrheitsmeinung sowie auch durch die Expertise einzelner Fachleute endoxal abgesichertes, konsensfähiges Wissen.

Die Schwierigkeit, die Themen der Teile I und II strikt voneinander zu trennen, lässt sich auch an den Bereichen Erfahrung und Tradition verdeutlichen. Die dialektische Hin- und Her-Bewegung zwischen dem besonderen Einzelfall und dem Allgemeingültigen entspricht der Wechselbeziehung zwischen eigener und fremder Erfahrung; dieser Zusammenhang wird in Teil I mit Blick auf die historische Forschung, aber auch in Teil II am Beispiel des Generationentopos diskutiert. Gegenüber einem geschichtswissenschaftlichen Traditionsbegriff (Koselleck) wie auch einem soziologischen Generationenbegriff (Mannheim) erweist sich „die ontologische Differenz zwischen fiktiven Figuren und realen Charakteren“<sup>40</sup> als Besonderheit fiktionaler Texte. Eine literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise bezieht sich, wenn es z. B. um den Erfahrungsbegriff und die Unterscheidung ‚eigener‘ und ‚fremder‘ Erfahrungen geht, nicht auf ‚eigene‘ im Sinne ‚persönlicher‘ Erfahrungen, sondern auf eine entwendete, verfremdete, stilisierte ‚eigene‘ Erfahrung bzw. auf die als individuelle, an ein Ich oder eine andere Figur gebundene verallgemeinerbare, aber als ‚eigene‘ inszenierte Erfahrung. Es gibt in fiktionalen Texten dementsprechend keine ‚tiefer‘ Schicht, sondern immer nur die Oberfläche des Textes, die jedoch durch Konnotationen, Mehrdeutigkeiten, Anspielungen, Querbezüge, Zitate u. ä. eine vielschichtige Semantik aufbaut.

An den in den exemplarischen Analysen behandelten thematischen Schwerpunkten lässt sich dieses Problem weiterverfolgen:

---

40 Pfister 2001, S. 221.

So verbindet der Frau Welt-Topos allgemeingültige Aussagen über den Lauf der Welt mit der Vorstellung einer Frau; die allgemeingültigen Aussagen werden also in dieser Figur konkretisiert und personifiziert. Hierfür wird auf gleichfalls topische Figuren wie Venus oder die *vrouwe* des Minnesangs zugegriffen, was einerseits zu vielfältigen semantischen Überlagerungen führt, andererseits dazu verwendet wird, den allgemeingültigen Gedanken den Anstrich des ‚Persönlichen‘ zu geben.

Auch das in den Liedern in vielfältigen Ausprägungen vorliegende Konstrukt einer Vergangenheit ist der dialektischen Bewegung zwischen Allgemeinem und Konkretem unterworfen: ‚Allgemein‘ wäre gleichzusetzen 1.) mit gesellschaftlich, also i. S. einer von vielen Menschen geteilten Vergangenheitsvorstellung; 2.) mit der schriftlichen und mündlichen Überlieferung vergangener Ereignisse; 3.) mit allgemeingültigen Sätzen über z. B. den Wert der Vergangenheit und das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart. An dem zuletzt genannten Punkt setzen Topoi wie Zeitklage und *laudatio temporis acti* oder der Topos, dass das Dauerhafte gegenüber dem weniger Dauerhaften zu bevorzugen sei, an. Diese Topoi gewinnen nicht als isolierte Aussagen, sondern als mit bestimmten Inhalten gefüllte Argumentationsmuster Gewicht. Dass – nach antik-mittelalterlichen Kategorien – das Dauerhafte dem weniger Dauerhaften vorzuziehen, dass das Altbewährte besser als das Neue sei, ist jeder konkreten Aussage über den Zustand der Gesellschaft vorgängig. Wenn die Gesellschaft dafür getadelt wird, nicht mehr an den alten Werten festzuhalten, so gilt ein solcher Werteverlust per se erst einmal als schlecht. Die in den Liedern ausgesprochene Zeit- und Gesellschaftskritik gewinnt an Überzeugungskraft jedoch gerade durch die Instanz des Ich und die Projektionsflächen der anderen, insbesondere der *vrouwe(n)*; die allgemeingültige und verallgemeinerbare Erfahrung wird als ‚subjektive‘, ‚eigene‘, ‚persönliche‘ Erfahrung ausgegeben bzw. an einem konkreten Einzelfall veranschaulicht. Während das in den Liedern implizit oder explizit aufgerufene allgemeingültige Wissen (moralische Grundsätze, Bildungswissen etc.) eine Art kognitiver Anschlussstelle und Öffnung zum textexternen Publikum hin bietet, könnte man die Konkretisierungen als eine Art affektiver Anschlussstelle beschreiben; das Publikum wird also in die Hin- und Herbewegung zwischen Allgemeinem und Konkretem einbezogen.

Eine fiktionale Grenzlinie zwischen Allgemeinem und Besonderem verläuft zwischen den Fiktionen der Gesellschaft und des Individuums. Es ist etwas anderes, ob das Ich über den Zustand der Gesellschaft klagt oder ob es über seine eigene unglückliche Liebe klagt. Allerdings werden diese beiden Bereiche in den Liedern regelmäßig über – auch noch in den Bereich der Jahreszeiten aus-

greifende – Analogien und sachliche Begründungszusammenhänge miteinander vernetzt. Jedoch arbeiten die Texte für die Konstruktion einer Minne,biographie‘ des Ich, also einer *Liebesgeschichte*, mit speziellen Topoi, wie z. B. dem des langen Dienstes – welcher im übrigen auch im Kontext der Frau Welt-Lieder zu finden ist, woran sich die oben beschriebene Konkretisierungs- und Individualisierungstendenz des Frau Welt-Topos noch einmal erweist. Sie nähern sich auch in besonderer Weise dem Pol des Konkret-Individuellen; hierin sind sie mit der Rollenfiktion des von Reue, Todes- und Höllenangst gezeichneten Ich in einigen geistlichen Liedern vergleichbar. In beiden Fällen wird eine Lebensgeschichte fingiert und Allgemeingültiges somit individualisiert. Die Strategien, mit denen diese Fiktion erzeugt wird, sind in den Bereichen von Topik, Rhetorik und Narration angesiedelt; dieser in Teil II unter generelleren Gesichtspunkten untersuchte Zusammenhang und die dort aufgezeigten Analyseverfahren werden am Beispiel der Minne,biographie‘ in gebündelter Form angewendet und weiter ausdifferenziert.



**Teil I:**  
**Grundlagen: Topik und Minnesang**





# 1. Ansätze der Toposforschung

## 1.1. Zum Realitätsgehalt von Topoi

Die Frage, inwiefern Topoi auf eine außerliterarische ‚Realität‘ rekurrieren, soll im Folgenden am Beispiel der *laudatio temporis acti*/Zeitklage und des Jahreszeitentopos erörtert werden. Aufgrund der besonderen Häufigkeit, mit der die Toposkombination *laudatio temporis acti*/Zeitklage in den Prologen höfischer Romane vorliegt, werden in diesem Fall ausnahmsweise Beispiele aus der Epik gewählt.

Welcher Missstand im Konkreten beklagt wird, ob nun der gegenwärtige *triuwe*-Verlust (wie in Konrads von Würzburg *Engelhard*), ein allgemeiner Sittenverfall, *vröide*-Verlust, fehlende Kultiviertheit o. ä. – meist lässt sich dies durch einen expliziten oder impliziten Abgleich mit einer vermeintlich besseren Vergangenheit als Abweichung von einer Norm glaubhaft machen. *Laudatio temporis acti* und Zeitklage übernehmen in den Prologen dabei u. a. die Funktion, das Publikum belehrbar und wohlwollend zu stimmen (*parare docilis et benevolens*). Doch welche semantische Referenz besitzen diese Topoi? Zunächst ist festzuhalten, dass sie sich sozusagen in eine lange Reihe von Topoi stellen und ihre Positionierung im Prolog durchaus nicht originell, sondern vielmehr traditionell ist. In diesem Sinne könnte das Publikum die Topoi goutieren, ohne sich Gedanken über ihr Verhältnis zur außerliterarischen ‚Realität‘ zu machen. Man könnte den Blick direkt auf die mit der Ausformulierung der Topoi einhergehende Artistik richten oder sich auf den Argumentationsgang, in den sie eingebunden sind, also u. a. auf ihr Zusammenspiel mit anderen Topoi, konzentrieren. Dennoch drängt sich die Frage auf, welche aktuellen Missstände konkret gemeint sein könnten und wann die ‚glorreiche‘ Vergangenheit, in der alles besser war, zeitlich zu situieren sei.<sup>1</sup>

Von jeder Gegenwart aus betrachtet, erscheint das topische Beklagen derselben, selbst wenn völlig pauschal und unbegründet, niemals inhaltsleer, sondern füllt sich während des Rezeptionsvorgangs mit konkreten Inhalten: Im *Meleranz*-Prolog wird etwa konstatiert:

---

1 In einem humorvollen Essay mit dem Titel „Die gute alte Zeit“ ist Delbrück rückwärts-schreitend von den Zeitklagen und *laudationes temporis acti* seiner Gegenwart aus der Frage nachgegangen: „Wann war sie, die gute alte Zeit?“ (Delbrück 1905, S. 181) – und hat letztere dabei (erwartungsmäßig) nicht gefunden, sondern stattdessen immer neue topische Verweise auf dieselbe.

*Ouch waren da die iaur güt. | Nun haut eß sich verkert gar; | ye lenger, so böser jar. | Die lüt vil grimeklichen | lebet in allen richen. | Es nimpt ab an güten dingen.<sup>2</sup>*

Zusammen mit der recht schwammigen Eingrenzung auf den Bereich von Sitte und Moral, von ‚heute‘ fehlender und vormals vorhandener [g]efüg, zuht unnd hubschhayt<sup>3</sup> sowie die aktuelle Freudlosigkeit der Reichen, der adligen Jugend und der Frauen<sup>4</sup> hat dies für ein zeitgenössisches Publikum vermutlich ausgereicht, um sich ein Bild davon zu machen, worin der beklagte Sittenverfall nun genau bestehen könnte. Dabei ist nicht wichtig, ob jeder oder jede zu dem gleichen Schluss kommt, sondern zunächst zu klären, warum es den Rezipienten möglich ist, eine unscharf umrissene Zeitklage mit konkretem Inhalt zu füllen – daran anschließend wäre auch noch zu fragen, ob und warum auch ein inhaltlich einigermaßen unpräzise bleibender Topos überzeugend wirken kann.

Der erste Teil der Frage führt zum allgemeineren Problem, wie ‚kompetente‘ Teilhaber einer Sprachgemeinschaft Texte verstehen. Das im Zusammenspiel von Linguistik und Kognitionsforschung entwickelte Modell der Inferenz erklärt Textverstehen als einen Prozess, bei dem die gehörten oder gelesenen Informationen um unausgesprochen gebliebene, für das Verständnis aber notwendige Informationen (Implikationen und Präsuppositionen) ergänzt und erweitert werden.<sup>5</sup> Relevant in Hinsicht auf Topik erscheint hierbei zunächst, dass sprachliche Äußerungen grundsätzlich ‚unvollständig‘ sind, d. h., dass z. B. im Bereich von Alltagskommunikation Elemente ausgespart bleiben, die sich sozusagen ‚von selbst‘ verstehen. Bei der Textproduktion (hier geht es noch nicht um die Semantik von im engeren Sinne literarischen, ‚dichterischen‘ Texten) werden also grundsätzlich zum Bereich des kollektiven, habitualisierten oder konventionalisierten Wissens gehörige Elemente ausgespart, die dann beim Rezeptionsvorgang (wieder) ergänzt werden.

Topik – i. S. einer Sammlung von für die Argumentation verfügbar gehaltenen Topoi (Gemeinplätzen)<sup>6</sup> – ist nun einerseits fundamentaler Bestandteil und gleichermaßen Voraussetzung wie Ergebnis eines solchen geteilten Wissens; andererseits ist das Verständnis konkret ausformulierter Topoi jeweils an eine spezifische Gebrauchs- oder Rezeptionssituation, einen spezifischen situativen Kontext gebunden. Nicht nur, aber vor allem bezüglich älterer literarischer Texte ist grundsätzlich zwischen drei situativen Kontexten zu unterscheiden: a) dem

---

2 „Melerantz von Frankreich“ 2011, S. 1, V. 22–27.

3 Ebd., V. 8.

4 Vgl. ebd., V. 28–37.

5 Vgl. Art. „Inferenz“ in: Bußmann 1990, S. 335.

6 Vgl. Schmidt-Biggemann 2000, S. 245.

ursprünglichen, intendierten Adressatenkreis, b) späteren Rezipienten und c) der Metaebene wissenschaftlicher Interpreteten.

Das für den Verfasser zeitgenössische Publikum (a) kann auf ein Wissen zurückgreifen, das es untereinander *und* mit dem Verfasser teilt. Für spätere Rezipienten (b) ist denkbar, dass ihnen die historische Distanz und dadurch – um auf das Beispiel Zeitklage und *laudatio temporis acti* zurückzukommen – auch bewusst wird, dass es sich nicht um gesellschaftliche Missstände ihrer eigenen Zeit, sondern um ihnen möglicherweise nicht einmal mehr bekannte vergangene handelt; denkbar ist jedoch auch, dass sie Missstände aus ihrer eigenen Zeit assoziieren. (Deutlicher Distanzmarker für spätere nicht-adlige Rezipienten wäre bei den genannten Beispielen die Eingrenzung auf die höfische Kultur und Gesellschaft. Aber eine solche ‚einfache‘ Distanzmarkierung lässt sich nicht für alle Beispiele aus den in dieser Untersuchung behandelten Texten gleichermaßen festmachen.) Die wissenschaftlichen Interpreteten (c) sehen sich u. a. vor die Aufgabe gestellt, einen historischen Gebrauchs- und Rezeptionskontext sowie das von den ursprünglichen Adressaten wahrscheinlich geteilte Wissen zu rekonstruieren, um herauszufinden, auf welche konkreten historischen Ereignisse und Zustände mit einer Zeitklage angespielt worden sein könnte. Dies mag gelingen, soweit die Passagen genug einigermaßen konkrete Hinweise enthalten; bei diesbezüglich im Vagen bleibenden topischen Aussagen ist einem derartigen Rekonstruktionsversuch hingegen wenig Erfolg beschieden.

Es ist allerdings fraglich, ob diese ‚realhistorische‘, z. B. literatursoziologische Annäherung zum Verständnis eines Topos führt. Generell erscheint das Nachdenken über (historische) Referentialität sinnvoller als die Suche nach konkreten historischen Referenzen. Diese Feststellung lässt sich in ähnlicher Weise auch auf biographische Referentialität, also das Erkennen von Autobiographischem in topischen Äußerungen übertragen. Zu nennen wäre hier etwa der Lebensaltertopos: Darf man, wenn sich eine Ich-Instanz in einem Lied als alt bezeichnet, von dieser Aussage auf das Alter des Verfassers rückschließen und, falls ja, mit welchem Zusatzwert für die Interpretation? Die oben gemachte Feststellung lässt sich des Weiteren auf den Jahreszeitentopos übertragen: Sind die fast durchweg mit Natureingang gestalteten Winter- und Sommerlieder Neidharts in der jeweiligen Jahreszeit entstanden bzw. im Winter bzw. Sommer aufzuführen? Bedeutet die Leserezeption solcher Lieder dann eine Entkoppelung von ihrer intendierten Gebrauchssituation innerhalb einer agrarischen Gesellschaft? Inwiefern ist überhaupt von einem Realitätsbezug des Jahreszeitentopos bei Neidhart auszugehen?<sup>7</sup> Dass innerhalb der Forschung be-

---

7 Zur Frage nach dem Realitätsgehalt des Natureingangs bei Neidhart haben Bein und J.-D. Müller gegensätzliche Positionen formuliert: Die meisten Natureingänge in Liedern

züglich topischer Aussagen immer wieder nach einem ‚Sitz im Leben‘ gesucht wird, bedeutet m. E. nicht, dass man damit dem Verständnis topischer Aussagen näher kommt; es zeigt aber, dass topisches Sprechen ‚Realität‘ evoziert – und dies unabhängig davon, ob im Einzelfall darauf referiert wird oder nicht.

Die Frage nach der historischen, biographischen oder allgemeiner situativen Referentialität von Topoi bewegt sich im Grenzbereich von Künstlichkeit und Natürlichkeit. Die deutsche Bezeichnung des *humilitas*-Topos als Topos der ‚affektierten Bescheidenheit‘ (Curtius) bringt die Vorstellung des ‚Erkünsteltes‘ ins Spiel.

„Der Redner hatte in der Einleitung die Hörer wohlwollend, aufmerksam und gefügig zu stimmen. Wie macht man das? Zunächst durch bescheidenes Auftreten. Man muß diese Bescheidenheit aber selbst hervorheben. So wird sie affektiert.“<sup>48</sup>

Dass selbst dieser erwartbare und leicht zu erkennende Topos in der Lage ist, Rezipienten in die Irre zu führen, zeigt die wissenschaftliche Rezeption: „Unzählige mittelalterliche Autoren versichern, sie schrieben auf Befehl. Die Literaturgeschichten nehmen das als bare Münze. Doch ist es meistens nur ein topos.“<sup>49</sup> In jedem Fall ist Curtius darin recht zu geben, dass der topische Charakter einer

---

Neidharts werden vom Sänger-Ich artikuliert, haben einen ausdrücklich deiktischen Charakter und arbeiten mit Publikumsapostrophen bzw. dem das Publikum einbeziehenden „uns“, entsprechen also der von Bein angenommenen typischen kommunikativen Struktur von Minneliedern mit Jahreszeitentopos. Für so strukturierte Lieder geht Bein, in Anlehnung an Adam und Händl, davon aus, dass die Erwähnung der Jahreszeit „Signal für außerliterarische Gegebenheiten [sei], an denen Sänger und Publikum *hic et nunc* partizipieren.“ Er könne sich „nicht vorstellen, daß ein *solches* ‚Sommerlied‘ im Herbst oder Winter zum gesellschaftlichen Vortrag kommen konnte [...]. Eine ‚stille‘ Leserezeption verändert freilich die pragmatische Situation nicht unwesentlich“ (Bein 1995, S. 223). Laut Müller hingegen appelliere der Zeigegestus der Neidhartschen Natureingänge „nicht an die allen präsente alltagsweltliche Erfahrung, sondern an die Imagination. Dem Jahreszeitentopos geht, indem er Basis typenmäßiger Differenzierung des Liedcorpus wird, der alltagsweltliche Referenzbezug verloren“ (J.-D. Müller 1995a, S. 35). Eder gibt grundlegend zu bedenken, dass ein „bereits vor dem Minnesang verdichtetes Saisonalitätskonzept der höfischen Kultur so nirgendwo belegt“ (Eder 2016, S. 350) sei und somit aus dem Minnesang abgeleitet werden müsse; dementsprechend bestehe die Gefahr, „dass wir – selbst in den Fällen von Liedern, die solche vorgängigen Gesellschaftskonzepte durchaus suggerieren – bei dem Konnex dieser textinternen Entwürfe mit den soziokulturellen Strukturierungsmustern [...] den argumentativen Strategien der Texte auf den Leim gehen“ (ebd.).

8 Curtius 1965, S. 93.

9 Ebd., S. 95.

Aussage berücksichtigt werden muss und dass das ‚Affektierte‘ so weit gehen kann, dass das Ausgesagte nur fingiert ist. Festzuhalten ist jedoch, dass mit der Identifikation einer konkreten Aussage als Topos nichts darüber gesagt ist, ob das Ausgesagte in dem Sinne ‚wahr‘ ist, dass es mit einer außertextuellen Wirklichkeit übereinstimmt. Problematisch erscheint daher in Curtius’ Formulierung das Wörtchen ‚nur‘. Ein Topos ist, unabhängig davon, ob das darin Ausgesagte mit der Realität übereinstimmt oder nicht, ein Topos.

Dies wird deutlicher, wenn man an die argumentative Funktion denkt, die Topoi in einem Textzusammenhang haben. Die Künstlichkeit des Topos besteht also nicht in erster Linie im ‚Erkünsteln‘ oder ‚Fingieren‘, im Evozieren oder Beanspruchen von Wahrheit, sondern zunächst darin, dass er mit einer Wirkungsabsicht, einem Argumentationsziel eingesetzt wird.

## 1.2. Topik und (poetische) Argumentation

Ausgehend von der aristotelischen Topik und Rhetorik kann man Topoi als ‚Fundorte‘ oder ‚Sitze‘<sup>10</sup> von Argumenten bzw. als Argumente auffassen.

„Was nun ein Argument ist, wird immer allein in dem Zusammenhang deutlich, in dem es wirkt. Daß aber Topoi als Argumente verwandt werden, indem sie in einem Sinnzusammenhang – also in einer Finalität – verwandt werden, ist ebenso evident.“<sup>11</sup>

Topoi zeichnen sich durch relative semantische Offenheit, eine „allgemeine, polyvalente Bedeutungshaltigkeit“<sup>12</sup> aus.

„Das Unbestimmt-Allgemeine bedeutet keinen Leerraum, sondern Komplexität. Die Interpretationsbedürftigkeit eines Topos fordert heraus, er inspiriert, er setzt Denken in Bewegung, er öffnet im konkreten Problemzusammenhang neue argumentative bzw. amplifikatorische Möglichkeiten.“<sup>13</sup>

Für Bornscheuer stellt dieser „Charakter der Fülle oder der *Potentialität*“<sup>14</sup> ein zentrales Strukturmoment des Topos dar. Er beschreibt damit die Merkmale des Topos vor seiner konkreten Verwendung. Die von Aristoteles intendierte Form der dialektischen Argumentation ist das Gespräch, das dialogartige Frage- und

---

10 Siehe zu den von Cicero verwendeten Metaphern der *loci*, an denen sich die Argumente versteckt halten, und der *sedes argumentorum* Schirren 2000, S. xxvi.

11 Schmidt-Biggemann 2000, S. 245. Diese Finalität wird in Curtius’ oben zitierten Ausführungen zum Bescheidenheitstopos deutlich.

12 Bornscheuer 1976, S. 98.

13 Ebd., S. 98 f.

14 Ebd., S. 99.

Antwort-Spiel,<sup>15</sup> u. a. auch als „Form dialektischen Argumentierens mit sich selbst“<sup>16</sup>. Auf diese Form beziehen sich auch die Erklärungen Bornscheuers zur Potentialität des Topos: Aus jedem einzelnen Topos ließen sich

„verschiedenartige und sogar völlig gegensätzliche Argumente gewinnen, derselbe Topos kann bei derselben Problemfrage beiden Kontrahenten nützlich sein (in utramque partem-Prinzip). Ausschlaggebend ist stets, in welchem Sinne ein Topos jeweils ins Spiel gebracht und interpretiert wird.“<sup>17</sup>

Insofern sei „das konkrete Verständnis eines Topos, seine unmittelbare Überzeugungskraft jeweils abhängig [...] von dem Grad der interpretatorischen Übereinstimmung zwischen den Disputanten.“<sup>18</sup>

Wenn man davon ausgeht, dass sich die Prinzipien dialektischer Argumentation auch in poetischer Rede festmachen lassen, sind hinsichtlich der Potentialität des Topos einige bedeutende Unterschiede feststellbar. Im dialektischen Gespräch (zu Übungszwecken, mit der Menge, vor Gericht) wie auch bei der Anwendung dialektischer Argumentationsprinzipien innerhalb der antiken Rede wird stets auf ein Beweisziel hin argumentiert. Quintilian rät nachdrücklich, dieses beim Argumentieren im Blick zu behalten:

„Denn wie Geschosse für jemanden überflüssig sind, der nicht weiß, was er treffen will, so Beweise, wenn man nicht voraussieht, wofür man sie verwenden muß. Das ist es, was man durch Kunstregeln nicht erfassen kann (*nam ut tela supervacua sunt nescienti quid petat, sic argumenta, nisi provideris, cui rei adhibenda sint. hoc est, quod comprehendere arte non possit*).“<sup>19</sup>

Auch einen lyrischen Text kann man als Argumentationsgang lesen und dabei ein Argumentationsziel erkennen. Was aber in der Rede zu vermeiden wäre, dass nämlich die zur Veranschaulichung der Topoi bzw. Argumente verwendeten Bilder, die *als* oder *wie* Beweise angeführten Beispiele eine Eigendynamik entwickeln und mehrdeutig statt eindeutig erscheinen, gehört zum Wesen dichterischen Sprechens. Dichtung bietet eine im Vergleich zur Rede einerseits offenere, andererseits verdichtete Form der Argumentation; dies gilt in besonderer Weise für lyrische Texte. Auch wenn man mittelalterlicher Lyrik aufgrund des Charakters der Gelegenheits-

---

15 Vgl. Sprute 1982, S. 49.

16 Ebd., S. 54; vgl. hierzu Aristoteles: Topik, VIII, 14 [1636b] u. Wagner/Rapp: Einleitung zu Aristoteles 2004, S. 36.

17 Bornscheuer 1976, S. 98.

18 Ebd., S. 99.

19 Quintilian, V, 10, 109 f.

dichtung nicht in gleichem Maße die Eigenzwecklichkeit<sup>20</sup> zumessen kann wie modernen Gedichten, erscheinen die folgenden Überlegungen Helmstetters zur poetischen Rede gleichwohl auch auf die hier behandelten Texte zutreffend: „Die poetische Sprache erschwert, verlangsamt, problematisiert das Verstehen“<sup>21</sup>, und:

„Die poetische Rede schöpft Möglichkeiten der Sprache aus, die im zweckgerichteten Gebrauch nicht genutzt werden [...]. Indem die poetische Rede ‚das Wort als Wort‘ inszeniert, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die materialen, strukturalen und relationalen Qualitäten der Worte selbst: [...] der Automatismus der Bedeutungen wird irritiert.“

Das Phänomen der Verdichtung ist oben im Zusammenhang mit der Metapher bereits angesprochen worden. Verdichtung und Offenheit stehen in Beziehung zueinander: Jannidis, der die fast ubiquitäre Annahme, Dichtung zeichne sich durch Polyvalenz aus, hinterfragt, führt den Eindruck des Polyvalenten, den ‚poetischen Effekt‘, auf das „Vorhandensein einer endlichen Zahl von schwach manifesten Informationen“<sup>22</sup> zurück. Diese ‚Unbestimmtheit‘ bedeutet, dass Argumente innerhalb des dichterischen Sprechens nicht zwingend auf eine eindeutige, konkrete Bedeutung hin zugespitzt, sondern offen und interpretationsbedürftig gehalten werden. Die dem Topos inhärente „Unschärfe bzw. Allgemeinheit“<sup>23</sup> wird in dichterischer Rede also auch in seiner Konkretisierung nicht aufgegeben. Dies gilt auch für die Verknüpfung von Argumenten. Generell eröffnet die Anordnung der Argumente den Disputanten bzw. dem Redner einen großen Spielraum:

„Höchst unbestimmt ist vor allem auch die Art und Weise, in der man sich innerhalb einer dialektischen Erörterung zwischen den Topoi (bzw. Argumenten) hin- und her- oder fortbewegt.“<sup>24</sup>

Jeder Topos könne „jedem anderen über- oder untergeordnet werden, je nach Problemlage und Argumentationsinteresse.“<sup>25</sup> Dies bedeutet, daß die Funktion eines Topos innerhalb eines Argumentationsgangs wesentlich durch das Zusammenspiel mit anderen Topoi begründet ist und dass insofern, vom Rezipientenstandpunkt aus betrachtet, das Toposverständnis nicht in erster Linie auf den Einzeltopos gerichtet ist, sondern auf die argumentatorische Einbindung und Funktionalisierung und in vielen Fällen eben auch auf die Effekte, die aus seiner Kombination mit anderen Topoi resultieren.

---

20 Siehe zum Selbstzweck poetischer Texte Helmstetter 1995, S. 33 f.

21 Ebd., S. 34; das folgende Zitat ebd.

22 Jannidis 2003, S. 324.

23 Bornscheuer 1976, S. 33.

24 Ebd., S. 34.

25 Ebd., S. 43; vgl. ebd., S. 98.

Die vorliegende Untersuchung will nicht erklären, wie so etwas wie ‚poetische Argumentation‘ generell funktioniert, sondern vertritt für den hier behandelten Bereich des Minnesangs bzw. der Liedlyrik die Auffassung, dass es sich dabei auch um argumentierende Texte handelt. Argumentation wäre im Sinne eines das jeweilige Lied oder ein oder mehrere Strophen umgreifenden Gedankengangs zu verstehen, aber auch in dem Sinne, dass für argumentierende, diskursive Texte typische Argumentationstechniken verwendet werden. Hierhin gehört eben auch der Toposgebrauch, wobei die Grenze zwischen Topos- und Motivgebrauch fließend ist. Diesbezüglich erscheint Wolfs Aufsatz „Überbieten und Umkreisen. Überlegungen zu mittelalterlichen Schaffensweisen am Beispiel des Minnesang“ instruktiv: Wolf spricht von einem für die Minnekanzone (seit Hausen) charakteristischen ‚auslotenden Umkreisen bestimmter Vorstellungen‘. Wenn „bestimmte Leitthemen, zentrale Motive, bedeutsame sprachliche Fügungen und Signalwörter in immer neuen Anläufen und mit wechselnder Akzentuierung umkreist [...] und dabei gleichsam ‚abgeklopft‘<sup>26</sup> würden (z. B. die *herze-lip*-Formel), so dürfe man darin

„nicht nur die Repetition üblicher Topoi sehen. Dieses hartnäckige Wiederaufgreifen und Neusehen dürfte mehr sein als bloss technisches Variieren. Es ist wohl eher ein intensives Sichherandichten an Vorgegebenes, ein unermüdliches Umkreisen zur besseren Einsicht und gelegentlich ein Überbieten, auch der eigenen Position“<sup>27</sup>.

Wolf geht dabei von einem „nicht abgeschlossenen und letztlich auch nicht abschliessbaren Gesprächs- und Reflexionscharakter dieser umkreisenden Lyrik“<sup>28</sup> aus. Er verwendet den Terminus ‚Topos‘ hier mit der Bedeutung der (bildhaft) verfestigten Vorstellung, des bekannten bis abgedroschenen Motivs. Dem damit naheliegenden Eindruck der „Eintönigkeit“<sup>29</sup> tritt er entgegen. Die von Wolf beschriebene Technik des ‚Umkreisens‘ bestimmter ‚Vorstellungen‘ ließe sich jedoch sehr wohl auch mit einer aus der Topik und Toposforschung entlehnten Terminologie beschreiben.<sup>30</sup>

---

26 Wolf 1989, S. 6.

27 Ebd., S. 10.

28 Ebd., S. 6.

29 Ebd., S. 3.

30 So schreibt Wolf z. B., Friedrich von Hausen habe der schon klischeehaft verfestigten *huote* „überraschende und neue Aspekte“ abgewonnen, dies (technisch) u. a. durch „das simple Verfahren, etwas in sein Gegenteil zu verkehren. [...] Was der ‚normale‘ Minnesänger fürchtet, eben die *huote*, stellt sich für Hausen anders dar. Er sagt, er wäre glücklich, wenn er unter der *huote* zu leiden hätte, denn dann könnte er vielleicht hoffen, einen Gunsterweis der Dame zu erhalten.“ (ebd., S. 8). Man könnte auch for-



Während die bereits benannten Prinzipien der Offenheit, Mehrdeutigkeit und Verdichtung sich auch an einzelnen Liedern festmachen lassen, ist für die Offenheit der Argumentationsverknüpfung gerade die Untersuchung von Liedern, deren Fassungen Strophenfolge- und -bestandsvarianz<sup>31</sup> aufweisen, aufschlussreich. Mit Hilfe des Fassungsvergleichs lässt sich demonstrieren, dass dieselben argumentatorischen Versatzstücke in verschiedener Auswahl und Reihung kombinierbar sind, wobei es auch jeweils zu Bedeutungsveränderungen und -verschiebungen kommen kann. Hier ist zum einen an das Prinzip der ‚Poetik der Einzelstrophe‘ zu denken, also die Beobachtung, dass die einzelnen Strophen in den Liedern auch als in sich abgeschlossene Texte überliefert bzw. verstanden werden können. Zum anderen bedeutet dies, dass die Verknüpfung zwischen den Argumenten wesentlich assoziativer erfolgt – dass die Topoi bzw. Argumente also noch innerhalb der Anwendung für ständige Neuverknüpfbarkeit offener gehalten werden – als in Disputation oder Rede.

### 1.3. Topos und Metapher

Woran erkennt man einen Topos, und welchen (interpretatorischen) Mehrwert bringt diese Erkenntnis? Obgleich Topos und Metapher in vielerlei Hinsicht als einander nahestehende Phänomene betrachtet werden können (und in der Forschung dementsprechend auch oft zusammen diskutiert werden), unterscheiden sie sich bezüglich ihrer Identifikation fundamental. Die Metapher stellt als Form uneigentlichen Sprechens eine „Störung der Kohärenzbildung“<sup>32</sup>, eine „semantische Unstimmigkeit“<sup>33</sup> innerhalb der wörtlichen Bedeutungsebene dar. Zymner bezeichnet diese ‚Unstimmigkeit‘ als „Initialsignal der Uneigentlichkeit“, aus dem sich das „Transfersignal zur Richtungsänderung der semantischen Kohärenzbildung“ ableite. Wie Röska-Hardy hervorhebt, zeige eine ‚semantische Ano-

---

mulieren, dass aus dem *huote*-Thema und den damit verbundenen allseits bekannten Vorstellungen verschiedene Argumente ableitbar sind, die *huote*-Vorstellung somit in verschiedenen Kontexten unterschiedlich entfaltet werden kann und dabei auch gedankliche Neuverknüpfungen entstehen: *huote* kann ursächlich für das ebenfalls topische Minneleid verstanden werden, was einem Gemeinplatz entspräche; dieser Gemeinplatz kann aber auch argumentatorisch neu gewendet werden. Das Ableiten von Prämissen aus den Gegenteilen (anscheinend) anerkannter Meinungen gehört zu den zentralen Techniken, die Aristoteles in Hinsicht auf das Erfassen von Prämissen nennt (siehe Aristoteles: Topik, I, 14 [105 a-b]).

31 Siehe hierzu Bein 2002, bes. S. 75 ff., Scholz 1989.

32 Zymner 2003, S. 142.

33 Zymner 1995, S. 162; die beiden folgenden Zitate ebd.

malie‘ nur dann eine Metapher an, „wenn wir die Annahmen über die absichtliche Produktion des Satzvorkommnisses, über die Bedeutungskompetenz des sprachlich Handelnden und über seine Rationalität konstant halten“<sup>34</sup>, der Aussage also Sinnhaftigkeit unterstellen.

Wenn man alle Formen bildhaft verfestigter Topoi ausklammert, so gibt es auf der semantischen Ebene kein spezifisches Erkennungsmerkmal topischer Rede. Dies bedeutet nicht, dass Topoi nicht markiert sein könnten (z. B. durch die Figur der Sentenz oder durch Nennung einer Autorität) – hervorgehoben wird dann aber die Allgemeingültigkeit des Gesagten. Den Bereich des Wörtlichen oder ‚Eigentlichen‘ verlassen Topoi zunächst einmal nicht, und damit ergibt sich, bei Nicht-Erkennen, auch kein so eminenter Unterschied im Verständnis, wie dies bei einer im übertragenen und einer im wörtlichen Sinn verstandenen Metapher der Fall wäre. Das Nicht-Erkennen eines Topos birgt nicht die Gefahr, dass die Äußerung für ‚Unsinn‘ gehalten werden könnte.

Das Erkennen eines Topos bzw. des topischen Gehalts einer Äußerung entspricht einem Wiedererkennen. Dies lässt sich auf verschiedene Weise begründen. Zunächst erscheint in diesem Zusammenhang der von Bornscheuer als „erstes Strukturmerkmal“<sup>35</sup> des Topos genannte „Charakter der *Habitualität*“ bedeutsam:

„Ein Topos ist ein Standard des von unserer Gesellschaft jeweils internalisierten Bewusstseins-, Sprach- und/oder Verhaltenshabitus, ein Strukturelement des sprachlich-sozialen Kommunikationsgefüges, eine Determinante des in einer Gesellschaft jeweils herrschenden Selbstverständnisses und des seine Traditionen und Konventionen regenerierenden Bildungssystems.“

Für die weiter oben gestellte Frage nach Gründen, warum Topoi überzeugend wirken, erscheint gerade ihre Auffindbarkeit im Bereich des alltäglichen Erfahrungswissens (Stereotype, Klischees) und die damit verbundene „Selbstverständlichkeit“<sup>36</sup> relevant, wie Schmidt-Biggemann am Beispiel der Sprichwörter verdeutlicht: „Sprichwörter aus der Erfahrung sind für vieles tauglich, ihre Argumentationskraft reicht so weit, daß sie bspw. als Rechtskriterien verwandt werden.“<sup>37</sup> Dass Topoi wiedererkannt werden, lässt sich besonders gut an den in Form von Sprüchen, Sprichwörtern u. ä. aus der alltäglichen Erfahrung gefassten Topoi verdeutlichen. Bei diesen ist ein auf die allgemeinere Bedeutung der Äu-

---

34 Röska-Hardy 1995, S. 142.

35 Bornscheuer 1976, S. 96; die folgenden Zitate ebd.

36 Schmidt-Biggemann 2000, S. 246; vgl. Bornscheuer 1976, S. 101.

37 Schmidt-Biggemann 2000, S. 246.

berung bezogenes Wiedererkennen von einem auf die konkrete Formulierung bezogenen zu unterscheiden. Letzteres ist dann der Fall, wenn das zu vermittelnde allgemeingültige Wissen in einer z. B. sprichwortartig verfestigten Form vorliegt. Bornscheuer bezeichnet dies als „Strukturmoment [...] der *Symbolizität*“<sup>38</sup>; jeder Topos sei

„geeignet zu einer gewissen formelhaften Fixierung. Topoi lassen sich in knappen Regeln, Kurzsätzen, zusammengesetzten Ausdrücken oder bloßen Stichworten formulieren. Und zwar kann derselbe Topos verschiedene Grade sowohl der verbalen wie der semantischen Konzentration annehmen.“

Semantisch ähnliche Redewendungen und Sprichwörter wie ‚Eile mit Weile‘, ‚Nur net hudele nur net haste‘, ‚Gut Ding will Weile haben‘ und ‚Was lange währt, wird endlich gut‘ zielen im Kern auf einen gemeinsamen Grundgedanken. Ein Sprichwort lässt sich demnach, bis zu einem gewissen Grade, in ein bedeutungsähnliches oder -gleiches Sprichwort übersetzen.<sup>39</sup> Nicht erst hinsichtlich der argumentativen Verwendung von Topoi lässt sich also von einer „Rückführung des Partikularen [...] auf etwas Nichtpartikulares, das allgemein zugänglich ist“<sup>40</sup>, sprechen, sondern auch schon auf der Ebene der topischen ‚Merkformeln‘ (Bornscheuer) selbst. Die Merkformel speichert und vermittelt etwas Allgemeingültiges, das dann auch in anderer Formulierung wiedererkennbar ist.

Mit der Terminologie der antiken Rhetorik könnte man auch sagen, dass die Topoi zwischen der Ebene der *res* und der *verba* vermitteln. Indem die Vermittlung topischen Wissens über einfache Merkformeln wie Sprichwörter Teil der Sozialisierung ist, prägt sich dieses Wissen und auch die darüber vermittelten

---

38 Bornscheuer 1976, S. 103; das folgende Zitat ebd.

39 Dies betrifft sowohl die Übersetzung von einer Sprache in eine andere wie auch das ‚Übersetzen‘ eines Sprichworts in ein anderes derselben Sprache, z. B. zwecks der Verdeutlichung des Arguments. Beispiele für die poetisch-argumentative Anwendung dieses Übertragungsvorgangs finden sich in Oswalds Lied Kl 10; in der vierten Strophe werden nahezu bedeutungsgleiche Sätze, die in Hofmeisters Übersetzung als Phraseologismen gekennzeichnet sind (siehe Oswald von Wolkenstein 2011, S. 33) in unterschiedlicher Ausformulierung nebeneinander gestellt: *Und sich das guet zu argem bald verwandelt* (Str. IV, V. 5) entspricht inhaltlich dem direkt darauf folgenden *und arg zu guetem selden widerhandelt* (Str. IV, V. 6); in der Formulierung unterschiedlicher sind die folgenden beiden Stellen: *seid das all sach zu diser welt | kain wesen stät beflusset* (Str. IV, V. 3 f.) und *Hie ist gewesen, hie ist nicht* (Str. IV, V. 9), die sich in der Kernaussage dennoch gleichen.

40 Bubner 1990, S. 64.

vorsprachlichen (z. B. an einen situativen Kontext geknüpften) Inhalte als Habitus ein. Auch Topoi operieren also wie Metaphern mit einem Transfervorgang. Während dieser sich aber bei der Metapher primär zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung abspielt, stehen beim Topos die Applikation des Allgemeinen auf das Besondere und die Rückkoppelung des Besonderen an das Allgemeine im Fokus. Den Transferbewegungen von Metapher und Topos gemeinsam ist, dass jeweils ein Fundus von geteiltem Wissen aktiviert werden muss und dass die Bedeutungsfindung durch den situativen Kontext und den Kontext gelenkt wird.<sup>41</sup> Dies soll im Folgenden an einem Beispiel von Black verdeutlicht werden.

Black diskutiert die (explizit selbst metaphorische) Vorstellung der Metapher als ‚Filter‘ anhand der Aussage: ‚Der Mensch ist ein Wolf‘:

„Man kann sagen, daß hier *zwei* Gegenstände vorliegen – der Hauptgegenstand [...] Mensch (oder Menschen) und der untergeordnete Gegenstand [...] Wolf (oder Wölfe). Nun wird der fragliche Satz seine intendierte Bedeutung keinem Leser vermitteln, der über Wölfe nicht genug weiß. Erforderlich ist weniger, daß der Leser die Wörterbuchbedeutung von ‚Wolf‘ kennt – oder dieses Wort im wörtlichen Sinne gebrauchen kann, als die Kenntnis dessen, was ich das *System miteinander assoziierter Gemeinplätze* [...] nenne. [...] Vom Expertenstandpunkt aus gesehen, mag das System der Gemeinplätze Halbwahrheiten oder regelrechte Fehler miteinschließen [...]; entscheidend für die Wirksamkeit der Metapher ist jedoch nicht, daß die Gemeinplätze wahr sind, sondern daß sie sich zwanglos<sup>42</sup> und ohne Umstände einstellen.“<sup>43</sup>

Das von Black gewählte Beispiel ist, je nach Betrachtungsweise, als Metapher oder als bildhaft verfestigter Topos einzustufen. Interessant erscheint, dass Black eine Verbindung zwischen Metapher und Topos sieht, indem er annimmt, dass die Rezipienten für die Bedeutungsermittlung auf ein System miteinander vernetzter Gemeinplätze zurückgreifen müssen. Das dabei zu aktivierende Wissen lässt sich mit Zymner auch als ‚Bedeutungsschicht‘ der

„*Konnotation* (also diejenigen *konventionell bestimmten semantischen Merkmale*, die vermitteln, als was etwas in einer Sprechergemeinschaft gilt, und die aufgrund ihres konventionellen Charakters nicht mit bloßen Assoziationen verwechselt werden dürfen)<sup>44</sup>“

---

41 Vgl. Zymner 1995, S. 160; ders., 2003, S. 144.

42 Mit ‚zwanglos‘ beschreibt Black ein ähnliches Rezeptionssphänomen wie oben Schmidt-Biggemann mit ‚Selbstverständlichkeit‘.

43 Black 1983, S. 70 f.

44 Zymner 1995, S. 159.

bezeichnen. Die von Black angebotene Erklärung, dass die Bedeutung einer Metapher über den Rückgriff auf Gemeinplätze sozusagen aufgefunden werden muss, und die damit assoziierbare Vorstellung der Bedeutungsermittlung als Suchbewegung ist jedoch auch bezüglich der definitorischen Abgrenzung von Metapher und Topos interessant. Die mit der Metapher – und dies gilt m. E. für den Produktions- wie den Rezeptionsvorgang – verbundene Suchbewegung bezieht sich auf ein System von Gemeinplätzen, also ‚gefüllter‘, bildhaft verfestigter Topoi. Im Unterschied dazu bezieht sich die Suchbewegung der Topik (auch hier gilt dies letztlich für den Produktions- wie für den Rezeptionsvorgang) auf ein System von Topoi als ‚Orten‘ oder ‚Leerformen‘:

„Dem Redner wird ein *Gegenstand (quaestio)* aufgegeben; um Argumente zu finden, läßt der Redner seinen Gegenstand über einen Raster von Leerformen ‚gleiten‘: aus dem Kontakt zwischen dem Gegenstand und jedem einzelnen Feld (jedem ‚Platz‘) des Rasters (der Topik) entspringt eine mögliche Idee, die Prämisse eines Enthymems.“<sup>45</sup>

Ein Vergleich zwischen Topos und Metapher kann auch bezüglich ihrer explikativen Funktion und erkenntnisfördernden Wirkung vorgenommen werden. Für die Metapher konstatiert Black: „der Hauptgegenstand wird ‚durch den metaphorischen Ausdruck gesehen‘ – oder, wenn man so will, der Hauptgegenstand wird auf das Feld des untergeordneten Gegenstands ‚projiziert‘.“<sup>46</sup> Diese Veränderung der Sichtweise auf einen Gegenstand wird von Black mit den Bildern des Filters oder des rußgeschwärzten Glases beschrieben, wobei es ihm darum geht, dass durch den ‚Filter‘ z. B. der Wolf-Metapher bestimmte menschliche Charaktermerkmale besonders akzentuiert, andere unterdrückt werden.<sup>47</sup> Dieser an die Metapher gebundene Filterungs- und Neuperspektivierungsvorgang wird von Radman, der schwerpunktmäßig die Metaphernverwendung im naturwissenschaftlichen Kontext untersucht, dem Bereich des Fiktionalen angenähert: Er konstatiert, dass die wörtliche Bedeutung der Metapher zu der übertragenen in einem ‚als ob‘-Verhältnis stehe, und sieht darin „a turn from the *actual* toward the possible, from the empirical toward the fictional“<sup>48</sup>; hierin liege „the explanatory power of metaphor“<sup>49</sup>: „The cognitive import of metaphorical language is chiefly due to its capacity to acquire an extra, unusual or novel point of view.“<sup>50</sup>

---

45 Barthes 1988, S. 68.

46 Black 1983, S. 72.

47 Vgl. ebd.

48 Radman 1995, S. 132.

49 Ebd., S. 133.

50 Ebd., S. 134.

In seiner Topik benennt Aristoteles als letztes der vier Werkzeuge der Deduktion die Betrachtung des Ähnlichen.<sup>51</sup> Hierbei sei die Ähnlichkeit zwischen in verschiedenen Gattungen stehenden Dingen zu untersuchen; als Beispiele nennt er die Analogie zwischen der ‚Sehkraft im Auge‘ und der Einsicht in der Seele‘ sowie zwischen der ‚Ruhe im Meer‘ und der ‚Windstille in der Luft‘.<sup>52</sup> Dass das Auffinden derartiger Ähnlichkeiten eine besondere inventorische und kognitiv-analytische Leistung und Fähigkeit darstellt, wird an einem Hinweis zur Einübung dieses Werkzeugs deutlich:

„Man sollte dieses aber in erster Linie anhand der sehr weit voneinander entfernten Dinge üben, denn dann werden wir auch bei den übrigen Dingen eher in der Lage sein, die Ähnlichkeiten zu sehen (*μάλιστα δ' ἐν τοῖς πολὺ διεσπᾶσι γυμνάζεσθαι δεῖ· ῥᾶον γὰρ ἐπὶ τῶν λοιπῶν δυνήσόμεθα τὰ ὅμοια συνορᾶν*).“<sup>53</sup>

Das Herausfinden derartiger Ähnlichkeiten könnte als eine Art Vorschule zur Metaphernbildung genutzt werden;<sup>54</sup> entscheidend ist jedoch, dass die von Aristoteles für die Betrachtung des Ähnlichen genannten Beispiele bei der Form des Vergleichs stehen bleiben, den Schritt zur Ineinsetzung zweier semantischer Bereiche (z. B. die ‚Sehkraft der Seele‘ als Metapher für die Einsicht) nicht vollziehen. Im Kontext der Topik dient die Betrachtung des Ähnlichen eben auch nicht der Metaphernbildung, sondern stellt ein in der Argumentation einsetzbares „Verfahren“<sup>55</sup> dar. Eine ähnliche Unterscheidung trifft Quintilian zur Abgrenzung von Metapher und Gleichnis:

„Im ganzen aber ist die Metapher ein kürzeres Gleichnis und unterscheidet sich dadurch, daß das Gleichnis einen Vergleich mit dem Sachverhalt bietet, den wir darstellen wollen, während die Metapher für die Sache selbst steht (*in totum autem metaphora brevior est similitudo eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur*).“<sup>56</sup>

---

51 Vgl. Aristoteles: Topik, I, 13 [105a].

52 Vgl. Aristoteles: Topik, I, 17 [108a].

53 Ebd.

54 Siehe etwa Aristoteles' Behauptung, dass das Gleichnis der Metapher im Wesentlichen gleichzustellen sei und man aus jedem Gleichnis eine Metapher machen könne und umgekehrt, wobei er sich speziell auf die Art der aus der Analogie gebildeten Metapher bezieht, vgl. Aristoteles: Rhetorik, III, 4, 1 u. 3 [1406b-1407a], III, 10, 3 [1410b] u. III, 11, 11 [1412b]; siehe auch Aristoteles: Poetik, 22 [1459 a], vgl. dazu Fuhrmann 1992, S. 48; Quintilian (VIII, 6, 52) weist auf die Verwendbarkeit des Beispiels als Allegorie hin, wenn man es, ohne vorher den Sinn zu nennen, anführe.

55 Wagner/Rapp: Einleitung zu Aristoteles 2004, S. 27.

56 Quintilian, VIII, 6, 8.

In der Rhetorik werden Gleichnisse zu den Beweismitteln gerechnet.<sup>57</sup> Aristoteles zählt sie zum Beispiel (Paradigma) und zwar zu der Art des Beispiels, ‚etwas Ähnliches zu erdichten‘; in diesem Sinne grenzt er Gleichnis und Fabel vom historischen *exemplum*, dem ‚Bericht vergangener Taten‘, ab.<sup>58</sup> Zwar ist das Beispiel (und damit auch das Gleichnis) laut Aristoteles der Induktion gleichzusetzen,<sup>59</sup> Beispiele seien aber beim Fehlen von rhetorischen Schlüssen (Enthymemen) durch nachgestellte Positionierung wie Beweise zu gebrauchen.<sup>60</sup>

In der antiken Rhetorik werden die Gleichnisse sowohl im Kontext der Ausführungen zu *elocutio* und *ornatus* als auch im Kontext der Beweismittel aufgeführt: Quintilian erwähnt die Gleichnisse innerhalb der Ausführungen zur *claritas* (Deutlichkeit) als vorzügliches Mittel, um einen Sachverhalt zu ‚erhel- len‘.<sup>61</sup> Voraussetzung hierfür sei, dass das,

„was wir um der Ähnlichkeit willen herangezogen haben, nicht unklar sei oder unbekannt; denn es muß, was zur Erklärung einer anderen Erscheinung dienen soll, selbst klarer sein als das, was es erhellt (*debet enim quod inlustrandae alterius rei gratia adsumitur, ipsum esse clarius eo, quod inluminat*).“<sup>62</sup>

Quintilian unterscheidet Gleichnisse als Beweismittel von solchen, die der Verdeutlichung (*claritas*) dienen, hält aber fest, dass beide auch Schmuckfunktion hätten.<sup>63</sup> Allerdings scheint die Trennlinie, die zwischen dem schmückenden und dem kognitiv-argumentativen Potential der Gleichnisse verläuft, recht durchlässig. Cicero nennt das Gleichnis (*similitudo*) zusammen mit dem Beispiel (*exemplum*) unter den Gedankenfiguren als die am meisten ‚bewegenden‘, also besonders gut zur Leidenschaftserregung geeigneten Mittel.<sup>64</sup> Gleichnisse, auch die als Beweismittel verwendeten, machen die Rede laut Quintilian „erhaben, blühend, lieblich und staunenswert (*sublimen, floridam, iucundam, mirabilem*)“<sup>65</sup>, die zuletzt genannte Wirkung begründet er folgendermaßen:

---

57 Vgl. Aristoteles: Rhetorik, II, 20, 2 [1393a], II, 20, 9 [1394a]; Quintilian V, 11, 1, V, 11, 6, VIII, 3, 72.

58 Aristoteles: Rhetorik, II, 20, 2 [1393a].

59 Vgl. Aristoteles: Rhetorik, I, 2, 8 [1356b].

60 Vgl. Aristoteles: Rhetorik, I, 20, 9 [1394a].

61 Vgl. Quintilian, VIII, 3, 72.

62 Quintilian, VIII, 3, 73.

63 Vgl. Quintilian, VIII, 3, 72 u. 74.

64 Vgl. Cicero: De oratore, III, 295.

65 Quintilian, VIII, 3, 74.

„Denn je weiter das betreffende Bild hergeholt ist, desto stärker ist die Wirkung des Neuen, das es dem Gedanken liefert, und desto überraschender ist es (*nam quo quaeque longius petita est, hoc plus adfert novitatis atque inexpectata magis est*).“<sup>66</sup>

Mit dem ‚weit hergeholtten Bild‘ wäre man dann wieder bei Aristoteles’ viertem Werkzeug der Deduktion, der Betrachtung des Ähnlichen, angelangt.

Die vorangehenden Überlegungen deuten bereits an, dass es einen Überschneidungsbereich von Topik und Formen bildhaften, uneigentlichen Sprechens gibt und damit zusammenhängend eine traditionell unterschiedliche Gewichtung von Topos- und Metapherngebrauch in Rede und Dichtung. Welche methodischen Überlegungen und Prämissen sich diesbezüglich innerhalb dieser Arbeit für den Umgang mit Liedlyrik ergeben, soll weiter unten erläutert werden. Zunächst ist der Vergleich zwischen den Transferbewegungen von Topos und Metapher fortzuführen.

Der Transfer von einer wörtlichen zu einer übertragenen, uneigentlichen Bedeutung wird in der (nach)modernen Metaphernforschung mit Hilfe der Größe des ‚Kontextes‘ erklärt. Ich gehe hierbei von Zymners Erklärungsansatz aus, der das Bedeutungspotential des metaphernfähigen Sprachzeichens (Denotation, Konnotation und – als Unterart der Konnotation – emotive Bedeutung) und seine Verwendung als Redezeichen in einem sprachlichen Kotext oder situativen Kontext unterscheidet.<sup>67</sup> Mit ‚Denotationen‘ und ‚Konnotationen‘ nimmt Zymner eine ähnliche Unterscheidung vor wie Black mit ‚Wörterbuchwissen‘ und dem ‚System miteinander vernetzter Gemeinplätze‘ (s. o.). ‚Kotext‘ und ‚situativer Kontext‘ entsprechen in etwa Blacks Unterscheidung von ‚Rahmen‘ (*frame*) und ‚Kontext‘.<sup>68</sup> Entscheidend sei, und hier folgt Zymner der Interaktionstheorie von Black und Richards, dass das Redezeichen

„in den jeweiligen Kontext im Prinzip alle Bedeutungsschichten mit ein[bringt], die es auch als Sprachzeichen hat, das heißt, daß es selbst als metaphorisches Redezeichen sein *Bedeutungspotential* nicht verliert oder wechselt[.]“<sup>69</sup>

---

66 Ebd.; Quintilian unterscheidet den Gleichnisgebrauch in der Rede von dem in der Dichtung; schwer zu verstehende, dunkle Gleichnisse seien der Dichtung vorbehalten, weil sie die Rede nicht erhellen würden (vgl. Quintilian, VIII, 3, 73 f.).

67 Siehe Zymner 1995, S. 159 f.; mit dieser terminologischen Unterscheidung werden problematische Abgrenzungen zwischen ‚sprachlich‘ und ‚außersprachlich‘, wie sie Röska-Hardy (1995) bei ihrem der Sprechakttheorie verpflichteten Ansatz vornimmt, vermieden.

68 Vgl. Black 1983, S. 58.

69 Zymner 1995, S. 160.



Black und Zymner sprechen beide von einer ‚Filter‘funktion, die Black auf der Ebene der Metapher (das wäre in Zymners Terminologie das ‚metaphernfähige Redezeichen‘), Zymner hingegen auf der Ebene des Ko- und Kontextes ansiedelt. Black beschreibt mit ‚Filter‘ also z. T. das, was Quintilian ‚Erhellung‘ des Gegenstands durch das Gleichnis nennt. Wenn man die Verwendung der Filter-Metapher bei Black und Zymner zueinander in Beziehung setzt, bleibt offen, was ‚filtert‘ und was ‚gefiltert‘ wird, ob also die Metapher ein ‚Filter‘ ist oder der sprachliche und situative Kontext, in dem sie verwendet wird. Beide Vorstellungen ergänzen sich insofern, als sie zusammengenommen verdeutlichen, dass sich beim Verstehen der Metapher ein komplexer Rezeptionsvorgang abspielt, der unter Rückgriff auf vorhandenes Wissen (Black) und auf das sprachliche und situative Umfeld der Metapher (Zymner) erfolgt. Dabei wird zum einen der Gegenstand durch die Metapher in einer bestimmten Weise herausgearbeitet, akzentuiert – ähnlich der von Quintilian in Bezug auf das Gleichnis genannten ‚erhellenden‘ Wirkung; andererseits wird das Verständnis der uneigentlichen Bedeutung der Metapher durch das sprachliche und situative Umfeld gelenkt. Beide Prozesse greifen ineinander, zudem beziehen sich beide auf das an den metaphorischen Ausdruck gebundene geteilte Wissen (‚System miteinander vernetzter Gemeinplätze‘, ‚Konnotationen‘), wobei das sprachliche und situative Umfeld den Zugriff auf dieses Wissen und das aktivierte Wissen dann wiederum die Wahrnehmung des Gegenstands lenkt bzw. ‚filtert‘.

Besonders das Modell von Black zeigt die Nähe von metaphorischem und topischem Sprechen. Hier könnte man eine weitere Filter-Metapher, in Anlehnung an die Verwendung bei Zymner, erproben: Die Metapher wäre insofern ein ‚Filter‘ der Topoi, als sie auf topisches Wissen zurückgreift, dieses aktiviert – und dies, soweit es sich um originellen, innovativen Metapherngebrauch handelt, in einer wesentlich freieren Weise als bei verfestigteren bildhaften Ausdrücken wie den Sprichwörtern; damit ist die Metapher eine gerade für den poetischen Gebrauch relevante Form des Zugriffs auf und der Darstellung von topischem Wissen. Topoi sind demnach gerade auch auf der Ebene der Metaphorik (und generell der Bildsprache) poetischer Texte zu vermuten und zu untersuchen. Insofern sind auch Richards‘ Überlegungen zur ‚Kooperation‘, der ‚Ko-Präsenz‘ von wörtlicher und übertragener Bedeutung (*vehicle* und *tenor*) einerseits für einen kontrastiven Vergleich, andererseits unmittelbar für die Frage nach dem Topischen, der topischen Rede von Interesse.

Die moderne Metaphertheorie löst sich von der alleinigen Verortung der Metapher im Bereich des Redeschmucks (*ornatus*) und fragt genereller nach dem Verhältnis von Metapher und Sprache bzw. Denken:

„Die traditionelle Theorie hat nur einige wenige Spielarten der Metapher zur Kenntnis genommen und beschränkte sich bei der Anwendung des Terminus *Metapher* auf ganz wenige Arten. Die Metapher erschien dabei als eine auf Verschiebung und Verdrängung von Wörtern beschränkte Angelegenheit, wogegen sie doch in allererster Linie Austausch und Verkehr von *Gedanken*, eine Transaktion zwischen Kontexten ist.“<sup>70</sup>

Dass aber schon die antike Rhetorik hierzu durchaus wichtige Überlegungen beisteuert, wird ersichtlich, wenn man sich nicht nur auf die Behandlung der Metapher im Bereich des *ornatus* beschränkt, sondern breiter nach der Behandlung des Ähnlichen (*simile*), „das als Beweis-*locus* [...] und als *ornatus* [...] angewandt wird“<sup>71</sup>, fragt. Hierzu zählen Gleichnis (lat. *similitudo*) und Beispiel (lat. *exemplum* / griech. *paradeigma*)<sup>72</sup> – beide werden insbesondere auch im Rahmen der Beweisführung verhandelt – sowie, außerhalb des rhetorischen Kontextes, im Rahmen der aristotelischen Topik die (der Metaphernbildung nahestehende) ‚Betrachtung des Ähnlichen‘ (s. o.). Richards berücksichtigt die Parallelen zwischen Rhetorik und Dialektik zu wenig, wenn er folgenden Passus aus Aristoteles’ Poetik zitiert:

„es ist aber bei weitem das Wichtigste, daß man Metaphern zu finden weiß. Denn dies ist das Einzige, das man nicht von einem anderen erlernen kann, und ein Zeichen von Begabung. Denn gute Metaphern zu bilden, bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag (πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. Μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ’ ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εἶ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν).“<sup>73</sup>,

und daraus drei Hypothesen ableitet: Erstens spreche Aristoteles damit nicht allen Menschen ‚ein Auge für Ähnlichkeiten‘ zu, zweitens streite er ab, dass die Fähigkeit, Metaphern zu bilden, von anderen erlernt werden könne, drittens weise er der Metapher im Sprachgebrauch einen Sonderstatus zu.<sup>74</sup> Richards übergeht aber, dass Aristoteles von ‚guten‘ Metaphern spricht und dass er diesen Hinweis im Rahmen der Poetik, also gerade nicht im Zusammenhang mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch gibt. Damit geht es Aristoteles um dichterische Begabung und nicht allgemein um Sprachbegabung. Der oben zitierte Abschnitt aus der Topik zur ‚Betrachtung des Ähnlichen‘ zeigt, dass Aristoteles sehr wohl davon ausgeht, dass das Auffinden und Erkennen von Ähnlichkeiten einübbar, also nicht bloß von der Begabung abhängig ist.

---

70 Richards 1983, S. 35.

71 Lausberg 1963, S. 133, § 400.

72 Siehe ebd., S. 133 ff., §§ 400–406.

73 Aristoteles: Poetik, 22 [1459 a].

74 Richards 1983, S. 31 f.

Ein nicht unbedeutender Unterschied zwischen den Ansichten der rhetorischen und poetischen Schriften der Antike und der modernen Metapherntheorie besteht zudem darin, dass erstere vornehmlich den Produktionsprozess, letztere vornehmlich den Rezeptions- bzw. Interpretationsprozess fokussiert,<sup>75</sup> erstere spezielle Anwendungsbereiche (Rede, Dichtung) im Blick hat, letztere auch den ‚normalen‘ Sprachgebrauch einbezieht und auf Fragen der Interpretation rhetorisch durchgeformter bzw. spezifisch dichterisch-literarischer Texte nicht immer zu sprechen kommt. Dementsprechend sind die antiken Texte in stärkerem Maße praxisbezogen als die der modernen Theoriebildung. Dass sich aus diesem Praxisbezug unterschiedliche Blicke auf vergleichbare Fragen und Phänomene ergeben, zeigt sich etwa an der Behandlung der Homonyme<sup>76</sup> in Aristoteles’ *Topik*. Aristoteles berührt unter dem Oberbegriff der ‚Verwendungsweise eines Ausdrucks‘<sup>77</sup> das an Fragen der Metapherntheorie angrenzende Polyvalenzproblem, das er unter der Perspektive der Vermeidung von Mehrdeutigkeiten angeht. Das Erkennen von Mehrdeutigkeiten sei sowohl im Kontext der dialektischen Disputation als auch bei der Anwendung dialektischer Prinzipien im Rahmen von Gerichtsverhandlungen von großer Wichtigkeit. Aristoteles erörtert das Verfahren, die verschiedenen Verwendungsweisen eines Ausdrucks zu bestimmen,<sup>78</sup> als ‚zweites Werkzeug der Deduktion‘. Sich mit den Verwendungsweisen der Ausdrücke zu beschäftigen, sei der Klarheit des Ausgesagten nützlich und lenke das argumentatorische Schlussverfahren auf die Sache;

„Wenn nämlich unklar ist, auf wie viele Weisen (ein Ausdruck) verwendet wird, ist es möglich, dass der Antwortende und der Fragende nicht an dieselbe Sache denken (*ἀδήλου γὰρ ὄντος ποσαχῶς λέγεται, ἐνδέχεται μὴ ἐπὶ ταῦτόν τόν τε ἀποκρινόμενον καὶ τὸν ἐρωτῶντα φέρειν τὴν διάνοιαν*).“<sup>79</sup>

Auch wenn bei Aristoteles das Ziel der sprachlichen und gedanklichen Präzision und der Verständnissicherung im Vordergrund steht, erörtert er in diesem Zusammenhang zugleich, warum Sprache diese Präzision und Sicherheit eben nicht bietet, sondern, soweit der Verständigungsprozess nicht durch ausdrückliche Kontrollmechanismen abgesichert wird, Mehrdeutigkeiten und Unschärfen Raum lässt.

---

75 Entsprechend könnte man eine auf Ähnlichkeiten abzielende Suchbewegung beim Rezeptionsvorgang (Aristoteles, *Poetik*) und eine Suchbewegung beim Interpretationsvorgang (moderne Metapherntheorie) unterscheiden.

76 Den Terminus ‚homonym‘ (ὁμώνυμος) verwendet Aristoteles: *Topik*, I, 15 [107a] u. VIII, 2 [157b].

77 Siehe hierzu besonders das gesamte fünfzehnte Kapitel des ersten Buchs von Aristoteles’ *Topik*.

78 Vgl. Aristoteles: *Topik*, I, 13 [105a].

79 Aristoteles: *Topik*, I, 18 [108a].

Die von Aristoteles beschriebenen Verfahren, einen Ausdruck auf Mehrdeutigkeit zu überprüfen, sind im Folgenden noch eingehender zu erörtern. Jedoch kann hier bereits festgehalten werden, dass sich Aristoteles damit auf sprachtheoretisches Terrain begibt. An literarischen Texten, denen gegenüber der Alltagssprache eine bis zur Polyvalenz (Vieldeutigkeit) erhöhte Mehrdeutigkeit zugesprochen wird, wäre umgekehrt gerade das spielerische Ausschöpfen der in der Sprache angelegten Mehr- und Vieldeutigkeiten zu beobachten. Dies führt dann, auf verschiedenen Wegen, auch wieder zu Metapher und Metapherntheorie.

Quintilian hält für die Dichtung einen anderen, komplizierteren Gleichnis- und Metapherngebrauch für angemessen als für die Rede. Bildliche bzw. uneigentliche Ausdrücke, denen aufgrund ihrer Komplexität nicht mehr so leicht zu folgen ist, die somit kein rasches, erhellendes Schlaglicht auf die behandelte Sache werfen, haben ihren Platz eher in der Dichtung als in primär argumentierenden Texten wie der Rede.<sup>80</sup> Dies heißt aber nicht, und so ist m. E. Quintilian auch nicht zu verstehen, dass eine ‚dunkle‘ oder ‚harte‘<sup>81</sup> Verwendung von Bildlichkeit prinzipiell keinen kognitiv-argumentatorischen Wert haben kann. Gerade im Kontext von Lyrik könnte man von einer verdichteten, verlangsamt, intensivierte, vielstimmigen Form der Argumentation sprechen, die schon aus sich selbst heraus mit dem Aufspüren von Mehrdeutigkeiten und weit hergeholtten Ähnlichkeiten zu tun hat.

Hier ergeben sich erneut Anknüpfungspunkte an Richards' prototypische Interaktionstheorie und seine Überlegungen bezüglich des Phänomens der ‚Ko-Präsenz‘ oder ‚Kooperation‘ von wörtlicher und bildlicher Ebene der Metapher:

„Auf die einfachste Formulierung gebracht, bringen wir beim Gebrauch einer Metapher zwei unterschiedliche Vorstellungen in einen gegenseitigen aktiven Zusammenhang, unterstützt von einem einzelnen Wort oder einer einzelnen Wendung, deren Bedeutung das Resultat der Interaktion beider ist.“<sup>82</sup>

Dementsprechend ergebe „erst die Ko-Präsenz von Vehikel und Tenor eine (eindeutig vom Tenor unterschiedene) Bedeutung [...], die ohne die Interaktion beider nicht zu erreichen wäre.“<sup>83</sup> Hinweise auf den Mehrwert des metaphorischen

---

80 Vgl. Quintilian, VIII, 6, 17 f.

81 Übermäßiger Metapherngebrauch bewirke eine Verdunkelung der Rede und laufe schließlich auf Allegorie oder Rätsel hinaus (Quintilian, VIII, 6, 14), als harte (*dures*) Metaphern bezeichnet Quintilian solche, „die aus einer zu weitläufigen Ähnlichkeit gewonnen sind, so etwa ‚des Hauptes Schnee‘ (*id est a longinqua similitudine ductae, ut capitis nives*)“ (Quintilian, VIII, 6, 17).

82 Richards 1983, S. 34.

83 Ebd., S. 39 f.

Ausdrucks gegenüber dem wörtlichen finden sich bei Quintilian, bezogen auf diejenigen Metaphern, die keine Katachresen sind: Grund für die Wahl einer Metapher sei dann, dass die übertragene Bedeutung besser (*melius*) – d. h. bezeichnender (*significantius*) oder schöner (*decentius*) – sei als die eigentliche;<sup>84</sup> die Metapher müsse, „wenn sie auf einen Platz kommt, der einem anderen gehört, mehr leisten als das, was sie verdrängen will (*si in alienum venit, plus valere eo, quod expellet*).“<sup>85</sup> Daran knüpft sich bei Quintilian aber noch nicht die Vorstellung, dass dieser Mehrwert darin bestehen könnte, dass in der Metapher mehrere Vorstellungen gleichzeitig präsent sind und miteinander kooperieren und interagieren. Eine solche Idee formuliert er ansatzweise bezüglich der Synekdoche: Diese vermöge

„Abwechslung in die Rede zu bringen, so daß wir bei einem Ding an mehrere denken, bei einem Teil an das Ganze, bei der Art an die Gattung, bei dem Vorausgehenden an das Folgende (*haec variare sermonem potest, ut ex uno plures intellegamus, parte totum, specie genus, praecedentibus sequentia*)“<sup>86</sup>.

Richards verwendet die Termini ‚Ko-Präsenz‘, ‚Kooperation‘ und ‚Interaktion‘ eng aufeinander bezogen; aus systematischen Gründen könnte man jedoch zwischen diesen Termini unterscheiden. Ko-Präsenz bedeutet noch nicht zwingend Interaktion, Interaktion wiederum ist nicht identisch mit Kooperation. Hierbei wäre zunächst zu trennen zwischen einem auf Basis der Ko-Präsenz durch Kooperation erreichten Synthese-Effekt und einer ‚reinen‘ Ko-Präsenz, d. h. einem autonomen Nebeneinander-Bestehen verschiedener Vorstellungen. Des Weiteren wäre zu fragen, ob die Vorstellungen sich miteinander zu einem Ganzen, einer Synthese verbinden (Kooperation) oder ob eher von einer prozesshaften, im Fluss befindlichen, tendenziell unabgeschlossenen Interaktion der Vorstellungen auszugehen ist. Ko-Präsenz würde bedeuten, dass Metaphern so etwas wie Schaltstellen übereinander gelagerter Bedeutungsebenen sind; Interaktion hieße, dass diese (in ihrem Verhältnis zueinander ggf. widersprüchlichen) Bedeutungsebenen z. B. dialogisch in Beziehung gesetzt werden können. Für den für die vorliegende Untersuchung wichtigen Zusammenhang von Dichtung und Argumentation würde dies im extremsten Fall bedeuten, dass die Metapher als verdichtete Form einer unabgeschlossenen und somit ergebnisoffenen Argumentation bzw. Diskussion, als sozusagen innerer (im metaphorischen Ausdruck selbst angelegter und vom Rezipienten zu entfaltender) Dialog betrachtet werden kann. Selbstverständlich

---

84 Vgl. Quintilian, VIII, 6, 5 f.

85 Quintilian, VIII, 6, 18.

86 Quintilian, VIII, 6, 19.

ist die diesen gedanklichen Prozess regulierende Bedeutungs- und Rezeptionslenkung durch den sprachlichen Kontext zu berücksichtigen, jedoch entzieht sich gerade poetisches Sprechen einer solchen Reglementierung.<sup>87</sup>

---

87 Zu denken wäre etwa an die kontroversen Interpretationen, die das *bilde* in Walthers ‚Alterston‘ *Ir reiniu wîp, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21) angestoßen hat: „Die Waltherphilologie hat u. a. vorgeschlagen: die Seele, das Herz, den Leib, das Fleisch, den Teufel, die Welt, die Gesellschaft, die Geliebte“ (Knapp 1993, S. 74). Knapp schreibt, bevor er zu seiner Auslegung des *bilde* als Götzenbild gelangt: „Selbst wenn Walther den so vieldeutigen Begriff *bilde* gewählt haben sollte, um damit zugleich Frau, Mensch, Natur und Welt und den eigenen Leib erfassen zu können [...]“ (ebd., S. 78). Dieser Gedanke, von Knapp unter starkem Vorbehalt formuliert, behandelt indirekt das Problem der in Metaphorik angelegten Mehrstimmigkeit bzw. Bedeutungsüberlagerung. Das Moment der Autorintention, die Knapp einbezieht, erscheint in diesem Zusammenhang irrelevant, weil auch der Autor letztlich einen Interpretationsstatus hat. Selbstverständlich ist er verantwortlich für die „Wahl dieses in keiner Interpretation auszuschöpfenden ‚Bildes““ (ebd., S. 79), damit geht jedoch nicht die Möglichkeit einer klaren Fixierung einer oder mehrerer Bedeutungen einher. Zu beobachten ist, dass die Metapher *bilde* zwischen verschiedenen Bedeutungssträngen des Lieds vermittelt, diese sozusagen zusammenführt und bündelt.

## 2. Beweisführung, Erfahrung, ‚Meinung‘ und Dialogizität

### 2.1. Enthymem und Paradeigma

Deduktion und Induktion werden von Aristoteles in der *Topik* als die zwei Arten dialektischer Argumente bezeichnet.<sup>88</sup> Deduktion bedeutet „die Ableitung eines Besondern aus einem es übergreifenden Allgemeinen“, Induktion das Schließen „von vielen besonderen Einzelfällen auf die Gültigkeit eines [...] allgemeinen Gesetzes [...], das auch für die nichtbeobachteten gleichartigen Fälle gilt“<sup>89</sup>. Aristoteles grenzt die dialektische Deduktion vom Beweis ab; letzterer deduziere aus wahren und ersten (oder aus diesen abgeleiteten) Sätzen, erstere deduziere dagegen aus anerkannten Meinungen (*endoxa*).<sup>90</sup> Die logische Form der Deduktion ist der Syllogismus,<sup>91</sup> der traditionell dreigliedrig ist, also aus drei Sätzen besteht: den zwei Prämissen, von denen die erste als Obersatz, die zweite als Untersatz bezeichnet wird, und dem Schlusssatz (Konklusion).<sup>92</sup>

In der *Rhetorik* führt Aristoteles als bedeutendstes Überzeugungsmittel das Enthymem ein; dieser ‚rhetorische Beweis‘, ‚eine Art Schlussverfahren‘<sup>93</sup>, wird von Aristoteles in Anlehnung an die Argumentationsarten der Dialektik auch als ‚rhetorischer Syllogismus‘ bezeichnet; entsprechend funktioniere das Beispiel (Paradeigma) wie ein Induktionsbeweis und sei somit als ‚rhetorische Induktion‘ zu bezeichnen.<sup>94</sup>

„Daß Epagoge und Paradeigma wie Syllogismus und Enthymem Rhet. 1356 b 10 sogar identifiziert werden, scheint seinen Grund darin zu haben, daß Aristoteles in Epagoge/Paradeigma und Syllogismus/Enthymem die beiden grundlegenden Typen der Beweisführung ausgeprägt sieht.“<sup>95</sup>

---

88 Vgl. Aristoteles: *Topik*, I, 12 [105 a].

89 Müller/Halder 1988, Art. „Deduktion“, S. 59 u. Art. „Induktion“, S. 146.

90 Aristoteles: *Topik*, I, 1 [100 a].

91 Vgl. Müller/Halder 1988, S. 59.

92 Vgl. Sprute 1982, S. 68; Ober- und Untersatz haben einen Term gemeinsam; im Fall des bekannten Beispiels: ‚Alle Menschen sind sterblich. Sokrates ist ein Mensch. Sokrates ist sterblich.‘, ist der gemeinsame Term ‚Mensch‘. Es liegt ein logisch notwendiger Schluss des folgenden Typs vor: ‚Wenn jedes A ein B und jedes B ein C ist, dann muss jedes A auch ein C sein‘ (vgl. Wagner/Rapp: Einleitung zu Aristoteles 2004, S. 23).

93 Aristoteles: *Rhetorik*, I, 1, 11 [1355a].

94 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, I, 2, 8 [1356b].

95 Sprute 1982, S. 85 f.

Das Enthymem funktioniert, wie die dialektische Deduktion, als gedanklicher Rückschritt von einer These zu Prämissen.<sup>96</sup> Laut Sprute wird der logische Syllogismus bei Aristoteles in der Regel als ‚Wenn – so‘-Satz dargestellt (Wenn-Nebensätze = Prämissen, So-Hauptsatz = Konklusion). Die in der Rhetorik für die Enthymeme angeführten Beispielsätze wiesen hingegen meist die formale Struktur zweier mit ‚denn‘ verbundener Aussagen auf.<sup>97</sup>

„Nichtsdestoweniger haben die solchermaßen formulierten Enthymeme eine nachweisbare syllogistische Struktur, von der allerdings aus bestimmten Gründen nicht alle Elemente sprachlich zum Ausdruck gebracht werden.“<sup>98</sup>

Die verkürzte Wiedergabe kann so weit gehen, dass das Enthymem auf einen einzigen Satz (Aussage) reduziert wird, wie Aristoteles am Beispiel der Sentenz erläutert: Eine Sentenz sei eine Erklärung, die im Allgemeinen menschliche Handlungen betrifft, und entspreche der Schlussfolgerung oder dem Obersatz eines Enthymems. Z. B. sei der Satz ‚So ist kein Mensch auf dieser Erde frei!‘ für sich genommen eine Sentenz, jedoch im Zusammenhang mit dem Satz ‚Man dient dem Gelde, ist der Knecht des Glücks‘ ein Enthymem.<sup>99</sup>

Dass Enthymem und Beispiel (Paradeigma) einerseits zwar zwei zu unterscheidende Beweismittel sind, andererseits jedoch in ihrer Verwendung ein enger Zusammenhang zwischen beiden besteht, wird an verschiedenen Stellen der

---

96 Siehe ebd., S. 69; im Unterschied zur Anwendung des Syllogismus in der traditionellen Logik werde im Enthymem „daher keine bisher noch unbekannte conclusio aus gegebenen Prämissen erschlossen“ (ebd.).

97 Vgl. ebd.

98 Ebd.; Quintilian beschreibt die formale Besonderheit des Enthymems gegenüber dem Syllogismus folgendermaßen: „Das Enthymem wird von den einen als rednerischer Syllogismus, von anderen als Teil eines Syllogismus bezeichnet, weil ein Syllogismus unbedingt Schlußfolgerung und Behauptung hat und mittels aller Teile erreicht, was er behauptet hat, das Enthymem aber sich begnügt, nur verstanden zu werden (*Enthymema ab aliis oratorius syllogismus, ab aliis pars dicitur syllogismi, propterea quod syllogismus utique conclusionem et propositionem habet et per omnes partes efficit quod proposuit, enthymema tantum intellegi contentum sit*)“ (Quintilian, V, 14, 24, siehe auch ebd., V, 14, 1 f. 27 ff.). Zur adressatenorientierten und dabei auf Mitdenken und Lücken-Lassen aufbauenden Argumentationstechnik finden sich Hinweise in der aristotelischen *Rhetorik*, wenn es um den Unterschied zwischen logischem Syllogismus und dem Enthymem geht, siehe hierzu Aristoteles: *Rhetorik*, I, 2, 13 [1357a], III, 10, 4 [1410b] u. II, 22, 3 (dazu Sprute 1982, S. 130 f.).

99 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, II, 21, 2 [1394b]. „Durch Hinzufügung der Prämisse wurde hier aus der Sentenz als conclusio ein Enthymem“ (Sieveke: Anmerkungsteil zu Aristoteles 1995, S. 257, Anm. 91).



aristotelischen *Rhetorik* ersichtlich. So nennt Aristoteles unter den Topoi für die beweisenden Enthymeme auch den aus der Induktion resultierenden Topos.<sup>100</sup> Sprute plausibilisiert die von Grimaldi problematisierte Auslassung des Beispiels (Paradeigma) bei der Einführung der drei Überzeugungsmittel der Rede (Charakterdarstellung, Affekterregung, Beweise)<sup>101</sup> als eigenständiges Überzeugungsmittel damit, dass das Beispiel (Paradeigma) von Aristoteles unter die Beweise subsumiert werde; es handle sich im Prinzip nämlich lediglich um einen „Spezialfall einer enthymematischen Argumentation“<sup>102</sup>.

Bedeutsam in Hinsicht auf das Verhältnis von rhetorischer Argumentation und Zeit scheint, dass Aristoteles aus Enthymem und Beispiel zwei Arten der Beredsamkeit bzw. Rednertypen ableitet<sup>103</sup> und Enthymem und Beispiel schwerpunktmäßig jeweils einer der drei Redegattungen zuordnet: die Beispiele der Beratungsrede, „denn aus dem Geschehenen beurteilen wir weissagend das Zukünftige (*ἐκ γὰρ τῶν προσγεγονότων τὰ μέλλοντα καταμαντευόμενοι κρίνομεν*)“<sup>104</sup>; die Enthymeme der Gerichtsrede, „denn Grund und Beweis verlangt das Geschehene, weil es noch ungeklärt ist (*αἰτίαν γὰρ καὶ ἀπόδειξιν μάλιστα δέχεται τὸ γεγονός διὰ τὸ ἀσαφές*)“<sup>105</sup>. Damit stellt Aristoteles eine Verbindung zu der grundsätzlichen Korrespondenz der drei Redegattungen (*genus deliberativum*, *genus iudiciale* und *genus demonstrativum*) mit den drei Zeiträumen Zukunft, Vergangenheit, Gegenwart her.<sup>106</sup>

Im Minnesang finden sich, neben zahlreichen Sentenzen, auch Sätze/Aussagen, die eine erkennbar syllogistische Struktur aufweisen und somit als Enthymeme beschreibbar wären. So handelt es sich bei Walthers Versen *si jehent, daz niht lebendiges âne wandel sî, | sô ist ouch mîn frowe wandelbære* (Str. II, V. 3 f.) aus **Walthers Lied *Die zwîvelære sprechent, ez sî allez tôt*** (Bein, Ton 34 / L 58,21)

100 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, II, 23, 11 [1397a-1398b]; er führt exemplarisch für diesen Topos sowohl den einfachen Analogieschluss als auch das Erbringen eines Nachweises mit Hilfe mehrerer ähnlich gelagerter Beispiele an.

101 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, I, 2, 3 [1356a].

102 Sprute 1982, S. 62.

103 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, I, 2, 10 [1356b].

104 Aristoteles: *Rhetorik*, I, 9, 40 [1368a]; der Verweis auf historische Fakten sei bei der beratenden Rede besonders wirksam, da für gewöhnlich das, was geschehen soll, dem Geschehenen ähnlich sei (vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, II, 20, 8 [1394a]); auch Quintilian hält fest: „Auch für Dinge, mit denen wir in die Zukunft weisen, ist die Erinnerung an Beispiele nützlich (*etiam in iis, quae futura dicemus, utilis similitum admonitio est*)“ (Quintilian, V, 11, 8).

105 Aristoteles: *Rhetorik*, I, 9, 40 [1368a], vgl. auch ebd., III, 17, 5 [1418a].

106 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, I, 3, 4 [1358b].

um einen auf Obersatz und Konklusion reduzierten Syllogismus. Der Untersatz, der sinngemäß heißen müßte: ‚Meine Herrin ist lebendig‘, ist ausgespart. Als Syllogismus darstellbar wäre auch die Schlussstrophe von **Oswalds Lied *Wenn ich betracht*** (Kl 3):

*Ain schön, bös weib | ist ein gezieter strick, ein spies des herzen, | ein falscher freund, der ougen want, | ain lust trüglicher smerzen; | des ward Helias ferr versant, | und Joseph in den kärker tieff versmitt. | Ain heilger leib, | hiess sant Johans baptista, ward enthoubet | durch weibes rach, da vor uns Crist | behüet. ouch ward betoubet, | gevangen durch eins weibes list | der von Wolkenstein, des hank er manchen tritt. | Dorumb so rat ich jung und alt, | fliecht böser weibe glanz. | bedenkt inwendig ir gestalt, | vergifftig ist ir swanz, | und dient den frummen freulin rain, | der lob ich breis über all karfunkelstain!* (Kl 3, Str. III)

Man könnte die dort vorgetragene Argumentation reduzieren auf die Sätze: Aus den Prämissen: ‚Eine schöne böse Frau ist verderblich.‘ und ‚Viele Männer wurden durch die List schöner böser Frauen geschädigt.‘ erfolgt die Konklusion: ‚Alle Männer sollten vor dem Glanz böser Frauen fliehen.‘ Ihre Überzeugungskraft gewinnt Oswalds Argumentation jedoch auch daraus, dass sie mit speziellen Beispielen arbeitet. Schon in den ersten beiden Strophen werden zahlreiche Präzedenzfälle aus Antike und Bibel für männliche Opfer weiblicher Verführungskünste und Niedertracht aufgeführt und in der dritten Strophe dann noch ergänzt um Elias, Josef (AT), Johannes den Täufer und schließlich den Wolkensteiner selbst. Wie überzeugend die in dem an das männliche Publikum adressierten Rat: *fliecht böser weibe glanz* (Str. III, V. 14), gipfelnde Argumentation im Kontext der zeitgenössischen Argumentation gewesen ist, lässt sich nicht mehr feststellen. Jedoch hat sich zumindest *der von Wolkenstein* als Opfer weiblicher List und Tücke so überzeugend inszeniert, dass Röll darin „ein besonders ‚innerliches‘“<sup>107</sup> Lied zu erkennen meinte – und dies hat dann wiederum Schnyder zu der provokativen Frage: ‚Muss Oswald auf die Couch?‘ angeregt. Folgt man Schnyders These, so ist das Lied eben kein Therapeutikum für Oswalds verletzte Psyche und auch kein ernstgemeintes geistliches Lehrgedicht, sondern setzt vorrangig auf komische Effekte.<sup>108</sup> Die Mixtur aus Beispielen (Induktionsbeweis) und Enthymem würde

---

107 Röll 1978, S. 165.

108 Vgl. Schnyder 1996, S. 7 f., der die Komik u. a. aus der Diskrepanz zwischen der vom Sänger-Ich eingenommenen „Pose des Weltweisen“ (ebd., S. 7) und der zumindest zweifelhaften Glaubwürdigkeit dessen, „der selber Opfer von Weiberlist geworden war“ (ebd.) – was den *Wolkenstain*, aber auch in der anfänglichen Autoritätenberufung auf Ecl 7,26 f. „herbeizitierte[n] Salomon“ (ebd., S. 8) beträfe. In diesem Lied tritt die noch zu diskutierende Doppelstruktur des Ich von Prediger/Lehrer und exemplarischem Sünder sowie von selbst im Liebesleid Erfahrenem und daher als

damit in dem Lied kein ernsthaftes Beweisziel verfolgen, sondern bei scheinbarer Verfolgung eines solchen Ziels ins Leere laufen und Erheiterung bewirken.

An der Schlussstrophe von Oswalds Lied *Wenn ich betracht* (Kl 3) lässt sich auch die, u. a. auch gattungsbezogene, Abgrenzung von Enthymem und Paradeigma und ihrer Verwendung in der Rede veranschaulichen; Gericht und Beratung, beides passt hier: Auch wenn ich Rölls psychologischem Deutungsansatz nicht folgen möchte, erscheint in Hinsicht auf in dem Lied zu erkennende Genremerkmale der Gerichtsrede von Interesse, dass er ‚Oswald‘ in dem Lied in der Doppelrolle des Verteidigers und des Richters seiner selbst sieht.<sup>109</sup> Zugleich urteilt *der von Wolkenstein* über das weibliche Geschlecht. Dem *genus iudicale* entsprechend argumentiert der Sprecher mit Hilfe von Enthymemen. Zu dem beratenden Gestus wiederum, mit dem er sich warnend an *jung und alt* (Str. III, V. 13) wendet, passt die für das *genus deliberativum* empfohlene Argumentation mit Beispielen, die hier aus dem Minnesklavenkatalog übernommen werden.

## 2.2. Zur Kategorie der Erfahrung

### 2.2.1. Zur Kategorie der Erfahrung im Minnesang – die Ansätze Brinkmanns und Eikelmans

Brinkmann unterteilt die Minnelieder nach zwei Stil Kategorien, die er als Erfahrungs- und Gedankenstil bezeichnet. Den Erfahrungsstil ordnet er den Liedern des frühen Minnesangs zu, den Beginn des Gedankenstils verortet er bei Friedrich von Hausen. Die von Brinkmann vorgenommene literatur- und geistesgeschichtliche Einbettung sowie die damit einhergehende Verpflichtung der Autoren auf jeweils einen der beiden Stile erscheint nicht unproblematisch. Aber auch unabhängig von einer Zuordnung zu Dichtern und Phasen des Minnesangs<sup>110</sup> sind Brinkmanns Überlegungen doch gewinnbringend, ebenso die z. T. daran anknüpfenden Ausführungen Eikelmans.

---

Ratgeber Qualifiziertem (s. u.) zutage, die jedoch durch die komischen Effekte ihrer Überzeugungskraft beraubt ist.

109 Vgl. Röll 1978, S. 165.

110 Eikelmann hält in moderater Form an einem solchen chronologischen Modell fest (vgl. Eikelmann 1988, S. 77), kritisiert jedoch die zu kategorische Zuordnung von Darstellungsmustern und Aussagemöglichkeit zu den Stilarten und Phasen (vgl. etwa ebd., S. 47 u. 155) und rückt die bei Brinkmann vernachlässigte funktionanalytische Deutung im einzelnen Werkzusammenhang gegenüber den historischen Implikationen deutlich in den Fokus (vgl. ebd., S. 61).

Die Lieder des ‚Erfahrungsstils‘ sind laut Brinkmann dadurch charakterisiert, dass sie mit einer Erfahrung (formuliert in einem oft spruchartigen Erfahrungssatz, einem Natureingang o. ä.) einsetzen und dann von diesem Allgemeingültig-Überpersönlichen schrittweise zum Persönlichen hinleiten.<sup>111</sup> Demgegenüber vollzögen die Lieder des ‚Gedankenstils‘ eine Suchbewegung, mittels derer sie „die seelische Lage zu ergründen und zu begreifen“<sup>112</sup> versuchten; sie würden die „Gemeinsamkeit der Werte, die alle Menschen gleicher Gesinnung anerkennen“<sup>113</sup>, nicht voraussetzen, sondern darauf hinführen:

„In Liedern, die unter solcher Voraussetzung entstehen, scheint die Bauweise des Erfahrungsstiles umgekehrt: der Weg geht nicht vom Überpersönlichen zum Persönlichen, sondern vom Persönlichen zum Überpersönlichen hin.“<sup>114</sup>

Dieses Beschreibungsmodell erscheint speziell unter dem Blickwinkel der Toposforschung instruktiv, da eben die Hin-und-Her-Bewegung zwischen Partikularem und Allgemeingültigem charakteristisch für die Topik ist. Für die Untersuchung der Zeit- und Alterstopik erscheint zudem von Interesse, dass Brinkmann den Gedankenstil explizit mit der Dichotomie von Vergangenheit und Gegenwart und ihrer topischen Stilisierung in Verbindung setzt:

„Wie der Raum seine verbindende Kraft, so verliert die Zeit ihre Stetigkeit. Sie tritt in Vergangenheit und Gegenwart auseinander, in besseres Einst und schlimmeres Jetzt. Die Gegenwart versagt, was die Vergangenheit gewährte. Die Zeit ist nicht das Dauern- und Bleibende, sondern das Veränderliche, launisch und wandelbar. Saelde (Fortuna) waltet, wie sie will [...]. Der Dichter wird ein Mensch ohne Gegenwart, eigentümlich in der Schwebelage gehalten zwischen Vergangenheit und Zukunft.“<sup>115</sup>

Lässt man die geistesgeschichtlichen Implikationen beiseite, erscheint an Brinkmanns Darstellung relevant, dass das Allgemeingültige mit der Ebene der Vergangenheit korrelieren würde, wohingegen sich die Gegenwartsinszenierung dieser Lieder durch Partikularisierung und Vereinzeln auszeichnet. Diesbezüglich erscheint von Bedeutung, dass Vergangenheit eben als Hort von Erfahrung, als Tradition, an die wieder anzuknüpfen ist, verstanden werden kann. Diesem Aspekt soll später unter Bezugnahme auf Theorien Kosellecks weiter nachgegangen werden.

---

111 Vgl. Brinkmann 1972, S. 146 ff.; Eikermann fordert berechtigterweise eine Konkretisierung und analytische Zuspitzung, vgl. Eikermann 1988, S. 61.

112 Brinkmann 1972, S. 161.

113 Ebd., S. 162.

114 Ebd., S. 162 f.

115 Ebd., S. 158.

Zunächst möchte ich jedoch auf den von Eikermann benutzten Terminus ‚Denkform‘ eingehen, da dieser deutliche Parallelen zum Toposbegriff aufweist, ohne doch mit diesem gleichgesetzt werden zu können. Als ‚Denkformen‘ bezeichnet Eikermann

„elementare und textabhängige Aufbaueinheiten, die als geprägte Sprachelemente den Argumentations- oder auch Erzählzusammenhang eines Liedes konstituieren können. Dazu gehören grammatische Formen wie beispielsweise kausale oder konditionale Satzmuster, rhetorische Figuren wie die Antithese und der Parallelismus oder auch kleinere literarische Typen wie Formeln oder Spruchformen.“<sup>116</sup>

Ein als Denkform verstandenes Sprachelement sei „als typisches und zeitgebundenes Organisationsschema zu sehen, mit dessen Hilfe verschiedene Bewußtseinsinhalte und Erfahrungen aufgefaßt, entwickelt und verarbeitet werden können.“<sup>117</sup> Die „Schematik des Aussagemusters“ könne „sehr unterschiedliche Erfahrungszusammenhänge artikulieren“.<sup>118</sup> Denkformen seien „Deutungsschemata personaler und sozialer Realität. Sie dienen der Auffassung, der Verarbeitung und sinngerichteten Organisation vorgestellter Wirklichkeit (Erfahrungen, Problemlagen, Konzepte)“.<sup>119</sup> Wie die Topoi stellen Denkformen also eine Art vorgeprägter Leerformen bereit, wobei hier jedoch, anders als bei den Topoi, das formale (auf die grammatische, syntaktische Form bzw. ein Genre bezogene) Element überwiegt. Allerdings bedeutet Topik, ob unter dialektischer oder rhetorischer Perspektivierung, grundsätzlich eine Beschäftigung mit sprachlichen Formen. So wurde oben bereits das Sprichwort oder die Sentenz als typische, schon bildhaft-inhaltlich verfestigte Ausdrucksform topischen Wissens genannt. Die Enthymeme, auf die die Topik zurückgreift, zeichnen sich ebenfalls durch bestimmte syntaktische bzw. grammatisch-rhetorische Formen aus, z. B. die Ausformulierung des Syllogismus als konditionales Satzgefüge („Wenn x und wenn y, dann z“), die Ausformulierung des rhetorischen Syllogismus als Kausalgefüge („Etwas ist so, denn ...“) oder die Herleitung von beweisenden Enthymemen aus den Gegensätzen<sup>120</sup>, welche in der sprachlichen Darstellung die Verwendung von Antithesen nahelegt.

Einige der von Eikermann angeführten Beispielsätze aus Minneliedern könnte man tatsächlich als Enthymeme beschreiben, z. B. die spruchhaften Verse des

---

116 Eikermann 1988, S. 15.

117 Ebd., S. 4.

118 Ebd., S. 33

119 Ebd., S. 34.

120 Siehe Aristoteles: Rhetorik, II, 23, 1 [1397a], ähnlich Quintilian, V, 10, 73.

Kürenbergers: *Vil lieben vriunt <verkiesen>, daz ist schedelich; | swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelich. | die site wil ich minnen* (MFMT II.I /MF 7,1, Str. I, V. 1 ff. / MF 7,1 ff.). Laut Aristoteles werden Prämissen aus anerkannten Meinungen und deren Gegenteil abgeleitet, letztere seien in verneinter Form anzubringen, was zu den Techniken gehört, aus einer Prämisse mehrere zu machen.<sup>121</sup> Man könnte die zitierten Verse also als Klärung der Frage ansehen, was wählenswert und was vermeidenswert sei (eine Hauptfrage der Topik/Dialektik)<sup>122</sup> bzw. als Versuch, überzeugend darzulegen, was „nützlich, gerecht oder vorbildlich bzw. das Gegenteil davon“<sup>123</sup> sei (ein Hauptziel der Rhetorik). Das Beispiel enthält im Prinzip im zweiten Vers nur eine variierte und dadurch sich selbst bekräftigende Prämisse, arbeitet also, typisch für den rhetorischen Syllogismus, nicht mit Ober- und Untersatz.

Es gibt also sicherlich, auch den formalen Aspekt betreffend, Berührungspunkte zwischen Denkform und Topos, wobei man vielleicht zur Abgrenzung sagen könnte, dass dieser formale Aspekt bei der Denkform überwiegt und nicht sämtliche sprachliche Elemente, die Eikelmann darunter fasst, auch toposrelevant sind. Ein Unterschied ist auch darin zu sehen, dass Denkformen laut Eikelmann der Verarbeitung von Erfahrungen dienen können (s. o.), wohingegen Topoi ein allgemeines Erfahrungswissen bereit stellen. Selbstverständlich dienen sie wiederum auch der Einordnung individueller Erfahrungen; diese Vermittlungsbewegung vom Allgemeinen zum Partikularem könnte also in gewisser Weise als Gemeinsamkeit zwischen Denkform und Topos gesehen werden. Für beide, Denkform und Topos, ist auch die argumentative Einbind- und Funktionalisierbarkeit von Bedeutung:

„Die Offenheit der Formel für abweichende Sinngebungen läßt gerade wegen der oft ähnlichen Ausdrucksseite die Frage nach ihrer Leistung im jeweiligem Textgefüge notwendig werden.“<sup>124</sup>

Die Sprachelemente seien immer auch daraufhin zu untersuchen, „welchen Rang sie in einem Argumentationszusammenhang haben“.<sup>125</sup>

---

121 Vgl. Aristoteles: Topik, I, 14 [105a-b].

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

123 Sprute 1982, S. 35.

124 Eikelmann 1988, S. 17.

125 Ebd., S. 19.

## 2.2.2. Zum geschichtswissenschaftlichen Erfahrungsbegriff nach Koselleck und seiner Relevanz für die Toposforschung

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung interessiert besonders die Frage nach einem Zusammenhang zwischen der Kategorie der Erfahrung und dem Phänomen der Zeit. Dabei ist einerseits zu fragen, was Erfahrung generell mit Zeit zu tun hat, andererseits, auf welche Weise Zeit in den Liedern thematisiert wird und inwieweit dies mit einem Erfahrungsbegriff in Verbindung gebracht werden kann. Die Topoi der *laudatio temporis acti* und der Zeitklage sind bereits erwähnt worden; mit diesen verbindet sich immer auch ein Begriff von Erfahrung, die den subjektiven Erinnerungs-, Erfahrungs- und Wahrnehmungshorizont des fiktionalen Ichs ausschöpft und überschreitet – letzteres insofern, als auf die Meinungen, Einschätzungen, Aussagen und Erfahrungen anderer rekurriert wird. Mit Zeit und Erfahrung stehen auch der Lebensalter- sowie der Generationentopos in Verbindung. Gleiches gilt für den besonders von Neidhard vielfältig genutzten Jahreszeitentopos, der ein habitualisiertes Wissen sowie spezifische subjektive und kollektive Erfahrungen und Erinnerungen beinhaltet: Sehr vereinfacht gesagt geht es um das Wissen über die natürlichen und sozialen Abläufe, die erfahrungsgemäß und in zyklischer Wiederkehr mit den Jahreszeiten einhergehen. Diese Wiederholungsstruktur wird dann zusätzlich mit individuellen Erinnerungen angereichert, z. B. den konkreten Minne-Erfahrungen und -Erlebnissen des zurückliegenden Sommers, oder, speziell in den Liedern Neidharts, mit Erinnerungen an politische Ereignisse.

Neben diesen inhaltsbezogenen Topoi ist in diesem Zusammenhang auch an die Gegenüberstellung verschiedener Zeitebenen (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) zu denken, da z. B. Antithesen (häufig eingeleitet mit *dô* und *nû*) eine Art Raster für die Wiedergabe von Erfahrungen liefern. Hinzu kommt die perspektivische Verlängerung in die Zukunft.<sup>126</sup>

---

126 Ein Beispiel hierfür ist **Walthers** Lied *Ane liep sô manic leit* (Bein, Ton 60 / L 90,15) in dem das Sänger-Ich den allgemeinen Werteverlust und den persönlichen, aber im allgemeinen Verfall begründeten Misserfolg beklagt. Das Hin-und-Her-Wechseln vom Persönlichen zum Allgemeinen bestimmt die Dynamik des gesamten Lieds, in verdichteter Form erweist sich dies in Str. II, V. 3–6: *daz ich sô gar ertôret bin | mit mîner zuht und mir daz nieman wert! | Mit den getriuwen alten sîten | ist man nû ze der welte versniten*. In der Schlussstrophe versichert der Sänger sein Publikum des treuen Dienstes, verkündet dann aber überraschend: *diu werlt enstê danne schiere baz, | sô wil ich leben, | sô ich beste mac, und minen sanc ûf geben* (Str. V, V. 6 ff.). Zukunft wird zum Möglichkeitsraum für Veränderungen, die der Sänger einfordert und dabei, Walther-typisch, das eigene Singen als Pfand einsetzt. Das Lied arbeitet

Zur weiteren methodischen Fundierung des Zusammenhangs von Erfahrung, Erwartung und Zeit soll Kosellecks Aufsatz ‚*Erfahrungsraum*‘ und ‚*Erwartungshorizont*‘ – zwei historische Kategorien hinzugezogen werden. Koselleck definiert darin Erfahrung folgendermaßen:

„Erfahrung ist gegenwärtige Vergangenheit, deren Ereignisse einverleibt worden sind und erinnert werden können. Sowohl rationale Verarbeitung wie unbewusste Verhaltensweisen, die nicht oder nicht mehr im Wissen präsent sein müssen, schließen sich in der Erfahrung zusammen. Ferner ist in der je eigenen Erfahrung, durch Generationen oder Institutionen vermittelt, immer fremde Erfahrung enthalten und aufgehoben.“<sup>127</sup>

Ähnliches lasse sich von der Erwartung sagen: Auch sie sei

„personengebunden und interpersonal zugleich, auch Erwartung vollzieht sich im Heute, ist vergegenwärtigte Zukunft, sie zielt auf das Noch-Nicht, auf das nicht Erfahrene, auf das nur Erschließbare, Hoffnung und Furcht, Wunsch und Wille, die Sorge, aber auch rationale Analyse, rezeptive Schau oder Neugierde gehen in die Erwartung ein, indem sie diese konstituieren.“<sup>128</sup>

Erfahrung und Erwartung unterschieden sich jedoch, trotz dieser Parallelen, grundlegend in ihrer Seinsweise wie in ihrer Präsenz, was Koselleck durch die Verwendung unterschiedlicher spatialer Metaphern (*Erfahrungsraum*, aber *Erwartungshorizont*) zu verdeutlichen sucht.<sup>129</sup> In der Erfahrung seien „viele Schichten früherer Zeiten zugleich präsent“<sup>130</sup>, wobei sie sich aus dem zusammensetze, „was aus der Erinnerung des eigenen und aus dem Wissen um anderes Leben

---

mit zwei konträren Zukunftserwartungen: einer pessimistischen, die sich aus der Resignation über die (scheinbare) Unabänderlichkeit der Verhältnisse ableitet, und einer optimistischen, die mit der Forderung nach Besserung und Veränderung einhergeht. Diese zukunftsbezogene Haltung des Forderns, also der Ausdruck einer konkreten Erwartungshaltung, bricht mit der scheinbaren Unabänderlichkeit der schlechten Zustände, die zudem nicht als dauerhafte und somit bewährte, sondern durch das antithetisch gesetzte *nû* als vergleichsweise neu ausgewiesen werden. Laut Lienert ist die „Ausrichtung auf ein nie erreichtes Ziel in der Zukunft hin [...] mit dem Lob der Vergangenheit unlösbar verknüpft und wesentlicher Bestand von Walthers spezifischer Ausprägung der Denkfigur Zeitklage“ (Lienert 1996, S. 378).

127 Koselleck 1984, S. 354; ähnlich Ricoeur zum Begriff der Tradition: „wir werden von ihr getragen, bevor wir in der Lage sind, sie zu beurteilen oder gar zu verurteilen; sie ‚bewahrt‘ die Möglichkeit, die erloschenen Stimmen der Vergangenheit zu vernehmen“ (Ricoeur 1991, S. 361).

128 Koselleck 1984, S. 354 f.

129 Vgl. ebd., S. 355 f.

130 Zur Metapher der ‚Schichten‘ formuliert Koselleck in einem anderen Beitrag: „Zeit-schichten“ verweisen, wie ihr geologisches Vorbild, auf mehrere Zeitebenen verschie-



abrufbar<sup>131</sup> sei. Mit ‚Erwartungshorizont‘ bezeichnet Koselleck die Linie, hinter der sich ein neuer, noch nicht einsehbarer Erfahrungsraum eröffne; zukünftige Erfahrungen seien zwar, aufgrund von Wiederholungsstrukturen, erwartbar, die konkreten zukünftigen Erfahrungsgehalte aber eben noch nicht erfahrbar.<sup>132</sup> Erfahrungsraum und Erwartungshorizont „konstituieren eine zeitliche Differenz im Heute, indem sie Vergangenheit und Zukunft auf ungleiche Weise ineinander verschränken.“<sup>133</sup> Ähnlich wie die Erfahrung Grundlage für die Erwartung ist, wirke die Erwartung auch rückwärtsgerichtet und ändere dabei die einmal gemachten Erfahrungen:<sup>134</sup> „Erfahrungen überlagern sich, imprägnieren sich gegenseitig. Mehr noch, neue Hoffnungen oder Enttäuschung, neue Erwartungen schießen rückwirkend in sie ein.“<sup>135</sup>

Diese Überlegungen aus der geschichtswissenschaftlichen Forschung lassen sich in vielerlei Hinsicht, allerdings auch unter manchem Vorbehalt, zu den Zeitkonstrukten der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Lieder in Beziehung setzen. Kosellecks Reflexion über die Kategorien ‚Erfahrung‘ und ‚Erwartung‘ bestätigt zunächst den aporetischen Charakter einer letztgültigen Entscheidung zwischen eigenen und fremden Erfahrungen, wenn er festhält, dass ‚eigene‘ immer auch ‚fremde‘ Erfahrung beinhalte. Aus dem Blickwinkel der Toposforschung betrachtet, wäre dies als ein beständiger Aneignungs-, Abgleichungs- und Transformationsprozess zu beschreiben, mittels dessen persönliche Erfahrungen mit den Erfahrungen anderer korrelieren und mit kollektiven Erfahrungsgehalten und Deutungsrastern vernetzt werden.

Exemplarisch lässt sich dies für den Bereich des Minnesangs an folgender Beobachtung Lienerts zur *laudatio temporis acti* bei Walther zur Diskussion stellen:

„In der Regel bleibt die ideale Vergangenheit in Walthers Minnesang räumlich und zeitlich unbestimmt, fast wie eine imaginäre Vergangenheit. Allerdings liegt diese nicht allzuweit zurück; sie ist alles andere als ein ungreifbar fernes ‚goldenes Zeitalter‘, vielmehr in der Fiktion der Lieder die eigene Vergangenheit von Publikum und Sänger-Ich: Der Sänger war dabei: *Hie vor, dô man sô rehte minneclichen warp, | dô wâren mîne sprüche frôiden rîche*[.]“<sup>136</sup>

---

dener Dauer und unterschiedlicher Herkunft, die dennoch gleichzeitig vorhanden und wirksam sind“ (Koselleck 2000, S. 9).

131 Koselleck 1984, S. 356.

132 Vgl. ebd., S. 356 f.

133 Ebd., S. 359.

134 Vgl. ebd., S. 358.

135 Ebd.

136 Lienert 1996, S. 376.

Die gelobte Vergangenheit in den hier von Lienert beispielhaft angeführten Versen aus **Walthers** Lied *Hie vor, dô man sô rehte minneclîchen warp* (Bein, Ton 25, Fassung nach A / L 48,12) ist kein konkreter Ereignisraum, sondern die Zeit des rechten Minnens und Werbens. Eine Konkretisierung erfolgt überhaupt nur dadurch, dass das Sänger-Ich seine ‚Werk,biographie‘ mit den jeweiligen Zeitumständen in Verbindung bringt: *sît daz diu wunneclîche minne alsô verdarp, | sît sanc och ich ein teil unminneclîche* (Str. I, V. 3 f.). Das Lied hat einen deutlich lehrhaften Duktus und damit einhergehend appellativen Charakter. Die Zeitklagen in Walthers Minneliedern stellten auch generell

„nicht zuletzt Appelle dar, höfische Werte wieder in Geltung zu setzen und somit auch die Bedingungen für Minnesang (wieder) zu schaffen. Hinter der scheinbaren Historizität der Folge von idealer Vergangenheit und gegenwärtigem Verfall steht letztlich eine Argumentationsstrategie im Rahmen von Walthers Normendiskussion.“<sup>137</sup>

Die Überlegungen Kosellecks müssen also im literaturwissenschaftlichen Kontext u. a. mit rhetorisch-argumentativen Aspekten zusammen gesehen werden. Daraus ergibt sich dann für die Kategorie der Erfahrung in Liedern Walthers, dass sie im Wesentlichen interpersonal fokussiert wird und dies auf mehreren Ebenen: indem sie einen eher vage umrissenen Erfahrungsraum schafft, der vom Publikum mit ‚eigenen‘ Erfahrungsgehalten verknüpft werden kann; indem sie normbildend eingesetzt wird und das kollektive Wertefundament, den Verlust beklagend, ins Gedächtnis ruft und das Publikum zugleich (neu) darauf verpflichtet; indem sie sich in einem institutionalisierten Rahmen bewegt und repräsentativen Charakter hat. Die Lehrer- bzw. Prediger-, die Sänger- und sogar die Minnendenrolle der Lieder Walthers wie auch der anderen behandelten Autoren hat, wie noch zu zeigen sein wird, einen grundsätzlich exemplarischen Charakter. Die Autorität der Ich-Instanz der Lieder speist sich aus eigener und fremder Erfahrung, zugleich wird durch das Ich die Kategorie der Erfahrung in die Lieder hineingetragen bzw. Erfahrung wird als solche erst über das Ich vermittelbar. Das Ich bildet eine Art Schnitt- bzw. Vermittlungsstelle zwischen den gemeinschaftlichen und individuellen Erfahrungen und Erwartungen des höfischen Publikums und dem kollektiven Erfahrungsschatz, also der Tradition, im Sinne

„der tradierten Inhalte. [...] Der Traditionsbegriff, verstanden im Sinne von Traditionen, bedeutet, daß wir nie in der Position absoluter Neuerer sind, sondern zunächst in der stets relativen Situation von Erben.“<sup>138</sup>

---

137 Ebd.

138 Ricœur 1991, S. 358.

Hier ließe sich auch noch einmal der Minnesklavenkatalog in **Oswalds** Lied *Wenn ich betracht* (Kl 3) anführen, den *der von Wolkenstein* zunächst durch sein ‚eigenes‘ Beispiel konkretisiert und aktualisiert und damit eine Brücke zur Tradition errichtet; in einem zweiten Schritt baut er dann eine Brücke zum Publikum, indem er aus diesem eigenen und fremden Erfahrungswissen eine Lehre zieht.<sup>139</sup> Der deutlich zur Schau gestellte Rollencharakter des Ich, das Spiel mit literarischen Konventionen (hier mit denen der Gnomik) und die sehr artifizielle Anwendung rhetorisch-dialektischer Techniken und Strategien entspricht dem ausgeprägten Kunstcharakter des Lieds und macht die ernsthaften Wirkungsabsichten, das gehobene Bildungswissen (Minnesklavenkatalog, Bibelwissen) sowie seine methodischen Grundlagen (Rhetorik, Dialektik) zum Spielball geistreicher Unterhaltung.

In **Walthers**, Abschiedsdialog *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen* (Bein, Ton 70 / L 100,24) treten mit den Figuren ‚Walther‘ und ‚Frau Welt‘ die Ebenen scheinbar persönlicher Erfahrung und allgemeiner, personen- und generationenübergreifender Erfahrung in einen Dialog. Über diese Figuren werden Persönliches und Allgemeines einerseits polarisiert; andererseits erhält die ‚Welt‘, wenn sie in (topischer) Frauengestalt auftritt, Züge des Persönlichen, wohingegen Walther durch die Verallgemeinerbarkeit seiner ‚Erfahrungen‘ überpersönliche Züge trägt. Im Dialog, den die beiden führen, wird der Eindruck des (scheinbar) Persönlichen u. a. über das konkrete Setting evoziert: ein Wirtshaus, die Situation der überwundenen Verschuldung und das Verlangen nach nun auch sichtbarer Tilgung dieser Schulden (*Frô Welt, ir sult dem wirte sagen, | daz ich im gar vergolden habe, | min græste gülte ist abe geslagen, | daz er mich von dem briefe schabe*, Str. I, V. 1–4). Das Lied eröffnet mit diesem Beginn eine metaphorische Bühne, das konkrete Setting ist der ‚Filter‘ (Black), durch den eine für das Publikum neue und somit überraschende Perspektive auf die bekannte Weltabsage entworfen wird.

---

139 Ein ähnliches Changieren zwischen fiktionalem Einzelfall und allgemeiner Regel findet sich z. B. auch im Epimythion von Kaufringers Märe *Die zurückgelassene Hose*: Selbst die Weisen, wie dann am Minnesklavenkatalog demonstriert wird, seien von den Frauen betrogen worden (vgl. Kaufringer 1972, S. 114, V. 85 f. u. V. 91–105); *nun sei wir all an weißhait blind | und seien jenen [= den Weisen, von mir, S. L.] ungleich; | darumb werd wir sicherlich von den weiben nun betrogen; | das ist war und nit gelogen.* (ebd., V. 86–90). Über das *uns* solidarisiert sich der Erzähler mit dem männlichen Publikum und bildet zudem eine Brücke zu dem Protagonisten des Märe, dessen „beispiellose Dummheit“ (Grubmüller 2006, S. 181) als „beispielhaft für alle Männer“ (ebd.) dargestellt wird; die Minnetoren würden so zu „Figuren des Trostes“ (ebd.) für das männliche Publikum.

Damit eröffnet das Lied den Rezipienten auf verschiedenen Ebenen Anschlussmöglichkeiten, um sich die Liedaussage mit Hilfe ihres Erfahrungswissens zu erschließen; dabei kann es sich um Alltagserfahrungen (Wirtshaus, Schulden), um rhetorisch-literarisches Wissen (Erkennen von Metaphern und Gattungssignalen), um allgemeine Lebenserfahrung und um religiöse Einstellungen und Erfahrungen handeln.

Zu einer vergleichbaren Verschaltung des scheinbar Persönlichen und des Allgemeinen, das hier auch wiederum in allegorischer Gestalt auftritt, kommt es in **Walthers** Lied *Minne diu hât einen site* (Bein, Ton 33, Fassung nach C / L 57,23) bzw. *Ich hân ir gedienet* (Bein, Ton 33, Fassung nach E / L 181,1). Hier ist es nicht der Name, sondern die Alterssignatur (*vierzec*, C, Str. I, V. 8, vgl. E, Str. IV, V. 8), die den Eindruck des Persönlichen entstehen lässt. Der vierzigjährige Sprecher tadelt die (altbekannte) Marotte seiner Dame, der Frau Minne – trotz ihres hohen, sein eigenes weit überschreitenden Alters – die Jugend zu bevorzugen und pariert diesen kindischen Unverstand mit der seinem reifen Alter angemessenen Urteilsfähigkeit und Mäßigkeit. An den beiden Fassungen des Lieds lassen sich tendenziell zwei idealtypische Argumentationsmuster, in denen das Verhältnis von allgemeinen und (im Rahmen der Fiktion) persönlichen Aussagen zum Tragen kommt, aufzeigen:

„1. eine verallgemeinernde Auseinandersetzung mit einer persönlichen Problemlage des (fiktiven) Ich; 2. eine auf Allgemeingültigkeit dringende Argumentation, innerhalb derer die (fiktive) persönliche Ebene lediglich als Mittel zur Veranschaulichung dient. [...] Fassung E zielt auf die Lösung einer (fiktiven) persönlichen Problemlage, in der C-Fassung überwiegt hingegen der allgemeingültige Anspruch. Die Allgemeingültigkeit liegt in dem programmatischen Charakter des Lieds begründet[.]“<sup>140</sup>

Wenn auch, wie hier, eine der beiden Argumentationsrichtungen größeres Gewicht gewinnen kann, so kommen doch jeweils beide gleichzeitig zum Tragen. Zwar vermitteln die Lieder aufgrund ihres artifiziellen und fiktionalen Charakters nicht im lebensweltlichen Sinne ‚eigene‘ Erfahrung, sondern dieses ‚Eigene‘ erscheint bei genauerer Betrachtung künstlich und dadurch ‚fremd‘ bzw. ‚verfremdet‘;<sup>141</sup> gleichwohl erscheint die terminologische Trennung zwischen (fingiertem, verfremdetem, zitiertem) ‚Eigenem‘ oder ‚Persönlichem‘ einerseits und ‚Fremdem‘, ‚Allgemeinem‘ oder ‚Allgemeingültigen‘ sinnvoll für die Beschreibung der verschiedenen Erfahrungsschichten und -qualitäten in den Liedern.

---

140 Loleit 2010, S. 138.

141 Siehe zum Künstlichkeitsbegriff Braun 2011, S. 19 f. u. 33 f.

### 2.3. Dialektik und Dialog — eine Frage der Form?

Die Frage nach Form und Gattung erscheint für die weiteren Überlegungen keinesfalls belanglos: Erstens lassen sich die behandelten Texte dem Bereich der Liedlyrik zuordnen, dort wiederum nach bestimmten Untergattungen klassifizieren bzw., und dies häufiger, mit Hilfe von Gattungsmerkmalen verschiedener, nicht nur lyrischer Gattungen als Gattungshybride beschreiben. Zweitens lassen sich dieselben Texte bzw. Passagen dieser Texte unter argumentationslogischen Gesichtspunkten mit Hilfe von Gattungsbezeichnungen beschreiben, die aus der antiken Rhetorik übernommen sind; damit wird unterstellt, dass sie bis zu einem gewissen Grade wie eine Gerichtsrede oder wie eine Beratungsrede funktionieren bzw. in bestimmten Punkten mit einer solchen vergleichbar sind. Drittens werden die Lieder auf argumentative Strategien und unter Verwendung einer Fachterminologie untersucht, die in der Antike bezogen auf die Gattungen der Rede und des Übungs- und Lehrgesprächs beschrieben bzw. entwickelt wurden.

In der Aristoteles-Forschung ist es nicht unumstritten, ob das dialektische Verfahren nach Aristoteles auf den tatsächlichen Dialog, das dialektische Übungsgespräch zu beschränken oder ob es allgemeiner als philosophische Beschäftigung mit (anerkannten) Meinungen zu verstehen sei.<sup>142</sup> Hierbei handelt es sich jedoch um eine primär die Aristotelischen Schriften und die historische Institution der dialektischen Disputation betreffende Spezialfrage,<sup>143</sup> die für die Abgrenzung des Gegenstandsbereich der modernen Toposforschung nur begrenzt von Belang ist. Für die vorliegende Untersuchung erscheint sie in zweierlei Hinsicht nicht ganz zu vernachlässigen: Zum einen muss klar gestellt werden, dass die Untersuchung argumentativer Verfahren in den Liedern nicht an einen bestimmten Gestaltungsmodus, z. B. die Form des Gesprächs, gebunden ist. Zum anderen legt das mit der Dialektik eng verknüpfte dialogische Prinzip es nahe, auf Formen des Dialogischen in den behandelten Liedern besonderes Augenmerk zu legen. Diese Frage berührt zunächst den Gestaltungsmodus, also die Unterteilung in Selbstgespräch (Monolog), Anrede, Miteinander-Sprechen (Dialog), Übereinandersprechen (Wechsel), Erzählung, Beschreibung. Dieses Kriterium ist eng mit der

---

142 Siehe Wagner/Rapp: Einleitung zu Aristoteles 2004, S. 35 f.

143 Gerade wenn es um den Grenzbereich von Dialektik und Rhetorik geht, wird offensichtlich, dass die dialektische Fragetechnik für die Gattung der Rede ungeeignet wäre. Hierzu äußert sich Quintilian, der bezüglich der Anwendung dialektischer Prinzipien in der Rede sagt, dass in dieser üblicherweise Annahmen die Funktion der Fragen des Dialogs übernehmen bzw. dass der Redner sich in einer zusammenhängenden Rede selbst antwortet (vgl. Quintilian, V, 11, 3.5).

Gattungsfrage verbunden; Schweikle führt die daraus abzuleitenden Gattungsbezeichnungen bei den Klassifikationsmöglichkeiten des Minnesangs gleich als ersten Unterpunkt der Rubrik ‚weitere Differenzierungsaspekte‘ auf: „Struktur oder Gestaltungsmodus: Monolog, Wechsel, Dialoglied, Erzähl lied“<sup>144</sup>. Dialogische Formen finden sich nicht nur in Dialogliedern – ob man damit nun enger das Gespräch zwischen Minnenden bezeichnet oder weiter gefasst alle Lieder mit mehr als einer Stimme.<sup>145</sup> Was aber wäre unter *einer* Stimme zu verstehen? Z. B. könnte man, ohne Berücksichtigung der musikalischen Form und der Vortragsweise, ‚Stimme‘ als Figurenrede definieren; allerdings müsste man dann letztlich sämtliche Aussagen, die nicht dem Ich zugewiesen werden können, als andere ‚Stimmen‘ definieren. Demnach wären auch als Zitate gekennzeichnete Äußerungen anderer als implizit dialogisch zu werten<sup>146</sup> – und in logischer Folge dann auch diejenigen Aussagen, denen man den Status eines Zitats zuerkennen will, selbst wenn die Markierung durch eine *inquit*-Formel fehlt.

Schon ohne die mögliche Begriffserweiterung des Dialogischen um den von Bachtin geprägten Begriff der Dialogizität<sup>147</sup> mitzudenken, ergibt sich also ein breites Spektrum dialogischer Formen, die zudem auch im Monologischen angesiedelt sein können. Denn auch den sog. Registerwechsel, also die deutlich erkennbare Veränderung im Gestus des Sprechens, in der Rollenkonturierung, könnte man als Wechsel der ‚Stimme‘ bzw. der ‚Stimmung‘ bezeichnen.<sup>148</sup> Auch

---

144 Schweikle 1995, S. 118.

145 Vgl. Münkler 2011, S. 13.

146 Ein Beispiel für den zitierenden Rückgriff auf die Meinung anderer liefert Walthers Lied *Die zwivelære sprechent, ez si allez tôt* (Bein, Ton 34 / L 58,21), das die Einschätzung der anderen gleich an den Beginn stellt und in der zweiten Strophe (nach A/C/E) dann erneut auf ein Fremdurteil Bezug nimmt, das der eigenen Annahme entgegengesetzt wird: *Ich wände, daz si wære missewende frî, | nû sagent sie mir ein ander mære. | si jehent, daz niht lebendiges âne wandel sî, | sô ist ouch mîn frowe wandelbære* (Str. II, V. 1–4).

147 Vgl. Münkler 2011, S. 14.

148 In den behandelten Liedern wechselt das Ich z. T. zwischen den Rollen des Sängers, des Weisheitslehrers, des Predigers, des Gesellschaftskritikers, des Liebenden, des Sünders, siehe hierzu auch Toepfer 2013, bes. S. 236 f. Ein Beispiel hierfür wäre die Eingangsstrophe von Oswalds Lied *Ain anefangk* (Kl 1), in dem das Ich vom Lehrhaften, fast Predigenden zum Gestus persönlicher Betroffenheit wechselt und damit vom allgemeinen Lehrsatz zum Beispiel (Paradeigma), welches das Ich selbst verkörpert. Fürbeth geht anhand der Lieder Kl 18 und Kl 39 auf die exemplarische Funktion des Ich ein: In dem Beichtlied *Mein sünd und schuld eu, priester, klag* (Kl 39) fingiere Oswald „eine Beichte, um zu richtiger Beichte anweisen und an-

in derartigen Fällen greift der Sprecher häufig auf allgemeingültige Sätze oder Setzungen anderer zurück, die er jedoch nicht explizit als Zitate ausweist, wie dies in Walthers Lied der Fall ist, sondern als Ich-Aussagen darstellt. In beiden Fällen handelt es sich um die der Topik eigene Hin-und-Her-Bewegung zwischen Allgemeinem und Partikularem, die in einer implizit dialogischen Form zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne sind sentenzartige Aussagen sämtlich als implizit dialogisch bzw. Formen von Dialogizität zu werten. Zudem können dialogische Formen thematisiert und dabei ggf. reflektiert werden.<sup>149</sup>

Als verkürzte bzw. angedeutete Dialoge können zudem sämtliche Formen der Anrede (Apostrophe, rhetorische Frage) gewertet werden. Hieran lassen sich weitere besondere Problemstellungen aufzeigen. Mit der Anrede wendet sich das sprechende Ich nicht nur an ein fiktives Gegenüber, sondern zugleich an das Publikum.<sup>150</sup> Letzteres ist primär als hörendes zu denken, sekundär aber auch als lesendes. Jedes im Lied an eine fiktive Instanz gerichtete ‚Du‘ adressiert sich indirekt auch an die textexternen Rezipienten.<sup>151</sup> Die Instanz des Hörers oder Lesers ist im Sinne einer zu füllenden Leerstelle im Text selbst impliziert,<sup>152</sup> so dass auch der Rezeptionsakt als impliziter Dialog betrachtet werden kann.

---

halten zu können“ (Fürbeth 1996/97, S. 212). In der ‚Lebensballade‘ (Kl 18) könne er das Publikum „durch dieses Lied warnen [...] und, nicht zuletzt, [...] durch exemplarisches Beichten, Bereuen und Büßen die Heilsgewißheit der Gnade vermitteln“ (ebd., S. 216). Kern spricht bezüglich Kl 18 von einer „Exemplarität, die sich aus dem Wechselspiel von behaupteter individueller Erfahrung und traditioneller Topik ergibt“ (M. Kern 2009, S. 81).

149 Ein Beispiel hierfür ist der Einstieg zu Reinmars Lied *Ich alte ie von tage ze tage* (Schweikle, Nr. VII / MF 157,1): *Ich alte ie von tage ze tage | und bin doch hiure nihtes wiser danne vert. | Und het ein ander mine klage, | deme riet ich sô, daz ez der rede wære wert, | Und gib mir selben bæsen rât* (Str. I, V. 1–5). Hier wird die Schwierigkeit des Sich-selbst-Beratens formuliert und damit die Grenzen des Dialogs mit sich selbst, die Aporie der Loslösung aus dem Partikularen aufgrund emotionaler Befangenheit. Diese Verse lassen sich auf den Vernunftanspruch der Topik beziehen; dieser würde als im Einzelfall uneinlösbar dargestellt.

150 Dabei sind verschiedene Fälle zu unterscheiden, z. B. die Einführung einer Anrede-Instanz zum Zwecke der allgemeinen Belehrung oder als Mittel zur Aussprache intimer Gefühle. Ein Beispiel für die belehrende Wirkungsabsicht ist z. B. die Mahnrede an den Jüngling in Oswalds von Wolkenstein Lied *Ich sich und hör* (Kl 5), Str. III, ein Beispiel für die Gefühlsdarstellung ist Reinmars verkapptes Botenlied *Lieber bote, nu wirbe alsô* (Schweikle, Nr. XXVIII / MF 178,1), vgl. Göhler 1997, S. 80 f.

151 Siehe Cormeau 1992, S. 701.

152 „Unter implizitem Leser hat man [...] die Rolle zu verstehen, die dem wirklichen Leser durch die Instruktionen des Textes zugewiesen wird. [...] Während [...] der

Charakteristisch für viele Lieder ist, dass sie unterschiedliche Gestaltungsmodi und dabei auch unterschiedliche Formen des Dialogischen kombinieren. Dies soll an der ersten Strophe der B/C-Fassung von **Walthers** Lied *Die hêrrent jehent, wan sul den frowen* (Bein, Ton 22 / L 44,35) verdeutlicht werden, wobei auch das argumentative Potential des Dialogischen zu berücksichtigen ist:

In der Strophe wird eine minnespezifische Zeitklage bzw. Frauenkritik vorgetragen, wobei der Sprecher sich auf die Äußerungen anderer, der *hêrren*, beruft und deren Klagen in zwei Varianten referiert. Die Bezugnahmen auf die Meinungen der anderen werden durch *inquit*-Formel markiert (*Die hêrren jehent*, Str. I, V. 1, *si sprechent*, Str. I, V. 6). Der Sprecher inszeniert sich in dieser Strophe lediglich als Mittelsmann (*ich habe ouch die rede gehœret*, Str. I, V. 5) und erlaubt sich kein Urteil über die Berechtigung dieser Äußerungen oder über mögliche Lösungen des Problems. Wenn er im Schlussvers die Klage als Streitfall ohne Richter ausweist – *wer sol rihten? hie ist geklaget* (Str. I, V. 10) – so kann die als Leerstelle markierte richtende Instanz als implizierte Leser/Hörer-Funktion gedeutet werden, aber auch auch als Eröffnung der in der Folgestrophe vom Sängereich ausgesprochenen Kritik an seiner *vrouwe*. Die allgemeine Gesellschafts- und Frauenkritik und die konkrete, partikulare Frauenkritik des Sängers verhalten sich in diesem Lied komplementär zueinander; die *vrouwe* des Sängers ‚belege‘ die zuvor dargestellte ‚düstere Situation.‘<sup>153</sup>

### 2.3.1. *Wie sol man gewarten dir* – Walthers Weltabsage

Die obigen Überlegungen zum Gestaltungsmodus sind einzubeziehen, wenn es darum geht, die offenere Verknüpfung bzw. die größere Unschärfe genauer zu erfassen, die die Toposverwendung im poetischen Gebrauch auszeichnet. Exemplarisch soll **Walthers** Lied *Wie sol man gewarten dir* (Bein, Ton 35 / L 59,37) betrachtet werden. Dieses Lied liegt in verschiedenen Fassungen vor, die sich in Strophenumfang und -folge deutlich voneinander unterscheiden.<sup>154</sup>

Zum Gestaltungsmodus ist zu sagen, dass das Lied textintern als Anrede an Frau Welt gestaltet ist; textextern gilt, dass es sich im Falle der Auf-führung zugleich um ein Sprechen vor Publikum handelt; auch im Falle der Leserezeption ist ein textexternes Publikum mitzudenken, welches in beiden

---

wirkliche Autor im implizierten Autor erlöscht, gewinnt der implizite Leser im wirklichen Leser erst Gestalt“ (Ricoeur 1991, S. 276 f.).

153 Vgl. Schweikle in Walther von der Vogelweide 2006, S. 702.

154 Siehe hierzu Goerlitz 2005 (mit einer Edition aller überlieferten Fassungen) und Loleit 2012 (mit einer Transkription der Fassungen C und E).



Fällen im Text impliziert ist. Die erste der beiden in der E/O-Fassung überlieferten Zusatzstrophen enthält zudem im Abgesang eine Wendung an das Publikum (*Gêt heim, hie ist gesungen. | wurde ich hie verdrungen, | sô beslüzze ich mîne zungen*, Str. V<sup>EO</sup>, V. 5 ff.), was aber nicht zwingend als Adressatenwechsel ausgelegt werden muss, sondern auch als Konkretisierung verstanden werden kann: *Werlt* i. S. von ‚Gesellschaft‘ kann auch die höfische Gemeinschaft bezeichnen; dies würde durch die Wendung ans Publikum, d. h. an Mitglieder und Repräsentanten der Hofgesellschaft, vereindeutigt.<sup>155</sup> Jedoch funktioniert die Gedankenführung des Lieds weder in E noch in einer anderen Fassung über eine Vereindeutigung. Mit *werlte* wird eine uneindeutige Figur angesprochen; grundsätzlich kann mit der personifizierten Welt der *mundus*, also die schlechte, sündhafte Welt als Antagonismus zu Gott, bezeichnet werden oder die (höfische) Gesellschaft. In diesem Lied wird sie zudem wie die Geliebte angesprochen<sup>156</sup> und hierdurch die weibliche Ausprägung des *mundus* als ‚Frau Welt‘ evoziert. Auch hier bleibt der Bedeutungsgehalt mehrdeutig, denn natürlich ist die Figur der Geliebten auch minnesangspezifisch und damit wiederum auf die höfische Gesellschaft, das der Aufführung beiwohnende Publikum, hin zu deuten. Die im Lied z. T. im Minnekontext verhandelte *dienest-lôn*-Thematik entspricht auch dem Verhältnis von Sänger und Publikum/Mäzen. In den überlieferten Fassungen erscheint dieses

„Oszillieren der Bedeutung von *Werlte* zwischen teils ‚Minne‘, vor allem aber ‚höfischer Gesellschaft‘ in ihrem ethischen Bezug zum Minnesänger und auch ‚mundus‘ in seinem existentiellen Verhältnis zum sprechenden Ich je anders ausgeprägt.“<sup>157</sup>

Damit ergeben sich beim Fassungsvergleich verschiedene Argumentationsgänge, die auf einer im Kern unfesten, unscharfen Argumentationsbasis aufbauen.

An die Vorstellung des *mundus* bzw. der Frau Welt knüpft sich ein topisches Wissen, dessen Aktivierung im Minnesang im Kapitel „Geliebte Frau Welt“ ausführlich dargestellt wird. Das Lied baut also auf einem vom Publikum geteilten Wissen auf, das aus einer Reihe im Lied nicht eigens ausformulierter Sätze besteht, z. B.: ‚Die Welt ist schlecht.‘, ‚Die Welt gibt keinen Lohn.‘, ‚Die Welt betrügt ihre Diener.‘ usw.

---

155 Vgl. Goerlitz 2005, S. 67.

156 Im ‚Abschiedsdialog‘ bleibe „die erotische Referenz dominant. Das Verhältnis zwischen Walther und Welt ist ein intimes und ein sinnliches“ (M. Kern 2009, S. 120).

157 Goerlitz 2005, S. 68.

Wie oben dargestellt wurde, ist es

„eine wesentliche Leistung des Gebrauchs von Topos und Metapher, dass sie bei Kommunikationspartnern Hintergrundwissen aktivieren bzw. Inferenzen ermöglichen und dadurch Verstehensprozesse unterstützen.“<sup>158</sup>

Der Toposgebrauch in Walthers Weltabsage zeichnet sich dadurch aus, dass eine Fülle von Hintergrundwissen aktiviert wird, die durch den sprachlichen Kontext und selbst durch den situativen Kontext der Aufführung nur ansatzweise eingeschränkt wird. Inferenz muss hier zudem auf zwei Ebenen gedacht werden: als fiktive Inferenz, die auf einem gemeinsamen Wissens- und Erfahrungshorizont des Sprechers und der angeredeten Frau Welt basiert; als textextern-adressatenbezogene Referenz, die sich auf den gemeinsamen Wissens- und Erfahrungshorizont des Sängers und der das Publikum bildenden Hofgesellschaft bezieht. Rezeptionsästhetisch betrachtet, erscheint es also wichtig, die Brechungen, die sich hierbei ergeben, mitzudenken; das textexterne Publikum nimmt im ständigen Abgleich seinen eigenen und den Standpunkt der angeredeten fiktionalen Instanz ein. Die Anrede der *wertl* als Geliebte ermöglicht eine Sprache der Intimität, die das Vertrauensverhältnis von Sänger und Publikum in jedem Fall weit überschreitet, und doch wird dadurch das als verlängertes ‚Du‘ zu denkende Publikum eben in der Fiktion des Lieds indirekt auch zum intim vertrauten Gesprächspartner. Ob man die zentrale Forderung des Sprechers: *Dû hâst lieber dinge vil, | der mir einiez werden sol* (Str. II, V. 1 f.), mit Blick auf das textexterne Bezugssystem als verklausulierte Forderung nach angemessener Entlohnung für die als Sänger geleisteten Dienste verstehen will, als Einklagen des Minnelohns oder als aporetische Einforderung des Lohns der Welt (der dann als stets ausbleibend zu denken wäre) – entscheidend erscheint, dass der Text eine „semantische Leerstelle“<sup>159</sup> eröffnet, die durch kollektives, geteiltes Wissen aufzufüllen ist. Einer Ebene kollektiven Wissens zuzuordnen wäre hier einerseits der auf literarische Traditionen (Welt-Topos und die Genres Minnesang, geistliche Dichtung/Weltklage und Spruchdichtung/Fahrendenklage) gegründete Erwartungshorizont und andererseits der Kontext der Aufführungssituation am Hof (als allgemeiner, als spezieller und als im Rahmen von Lese- und Rezeption wohl immer noch zu imaginierender). Beides wird nun in der Fiktion in eine intime Zweierbeziehung transformiert, so dass kollektiv geteiltes Wissen als intim geteiltes Wissen erscheint.<sup>160</sup> Insofern setzt nicht erst die mit Ausnahme von

---

158 Jost 2007, S. 19.

159 Loleit 2012, S. 257.

160 Diese Technik lässt sich ähnlich auch an anderen Liedern Walthers aus der Gruppe sog. ‚Alterslieder‘ festmachen, z. B. am ‚Abschiedsdialog‘ (Bein, Ton 70 / L 100,24),

A in allen Fassungen überlieferte Strophe L 60,27 „ein potentielles Alterssignal“<sup>161</sup>, indem der Sprecher hier mit lehrhaftem Gestus mahnt und dabei indirekt Welt- und Zeitklage und Lebensaltertopos miteinander verschaltet: *Welt, tuo mê [fehlt E] des ich dich bitte, | volge [minne, E] wiser liute tugent! | dû verderbest dich dâ mitte, | wilt dû minnen tôren jugent* (Str. V<sup>BC</sup>, V. 1–4, vgl. Str. IV<sup>EO</sup>, V. 1–4). Nicht erst hier charakterisiert sich der Sprecher, indem er sich indirekt den ‚Weisen‘ und nicht den ‚Jungen‘ zuordnet, implizit als von bereits höherem Lebensalter. Auch vorher scheint der Lebensaltertopos in der Kombination von Welt-, Gesellschafts- und Minneklage auf, indem der topische langjährige Dienst als Dienst an einer alterslosen und somit zugleich höchst alten Institution wie der Welt inszeniert wird und das daraus entstehende Vertrauheitsverhältnis den Sprecher als bereits in die Jahre Gekommenen ausweist.

Die Toposverwendung in diesem Lied setzt, und auch das lässt sich für weitere Lieder festmachen, einerseits auf die Abrufbarkeit bestimmter an die Topoi gebundener Argumente,<sup>162</sup> andererseits knüpfen sich an die Topoi jeweils Gattungskonventionen.<sup>163</sup> Das Lied wäre somit als Vertreter einer Hybridgattung mit strophisch wechselnden Mischungsverhältnissen zu beschreiben, das auf ein Arsenal von vorgeformten Argumenten und topischem Wissen zurückgreifen und dieses in flexibler Form neu kombinieren kann. Insofern bedeutet die je nach Fassung wechselnde *dispositio* des Liedes jeweils eine veränderte Gedankenführung. Das Argumentationsziel ist jeweils ein anderes: In B/C schließt das Lied mit einer gesellschaftsbezogenen Zeitklage, das Ich spricht am Ende aus der Lehrer-/Mahnerrolle; in A wird diese Zeitklagestrophe gar nicht überliefert, das Lied endet mit der Anfangsstrophe der anderen Fassungen, also mit der Androhung endgültiger Weltabsage; die E-Fassung

---

am Lied *Minne diu hât einen site* (Bein, Ton 33 / L 57,23) oder am ‚Alterston‘ (Bein, Ton 43 / L 66,21).

161 Goerlitz 2005, S. 62.

162 An den Lebensaltertopos gebundene Sätze sind z. B.: ‚Die Älteren sind weiser, erfahrener als die Jungen‘, aber auch ‚Alter schützt vor Torheit nicht‘; die Verbindung von langem Dienst und langer Vertrautheit ließe sich auf den Satz, dass ‚alte Freundschaft mehr wert ist als junge‘ zurückführen – „Denn wie ein neues Schiff nützlicher ist als ein altes, so ist es doch mit der Freundschaft nicht ebenso (*neque enim ut navis utilior nova quam vetus, sic amicitia*)“ (Quintilian, V, 11, 26) – oder auf den allgemeinen Grundsatz, dass das länger Dauernde wählenswerter als das kürzer Dauernde ist (siehe Aristoteles: Topik, III, 1 [116a]; Aristoteles: Rhetorik, I, 7, 26 [1364b]).

163 An den Welttopos knüpft sich z. B. die in der Spruchdichtung, geistlichen Dichtung, Lehrdichtung, Gnomik beheimatete Welt- oder gesellschaftsbezogene Zeitklage; der Topos des langen unentlohnten Dienstes changiert zwischen Welt-, Minne- und Fahrenndenklage.

beschließt das Lied mit einer singulären Zusatzstrophe mit einem an die Welt/das Publikum gewendeten, nur scheinbar aufgelösten Rätsel.

In allen Fassungen könnte man als ein zentrales Argumentationsziel die Lohn- und Anerkennungsforderung des Sängers erkennen. Jedoch ist der Weg zu diesem für sich genommen ja ohnehin stereotypen Ziel das vorrangig Beachtenswerte: Die geschickte und dabei möglichst bedeutungsoffen bleibende Argumentation wird als artistische Meisterleistung zum Spiel vor und mit dem Publikum. Letzteres wird nicht nur über die (indirekte) Adressierung einbezogen, sondern vor allem auch durch die Notwendigkeit des Mit- und Weiterdenkens.

### 2.3.2. *Welt, ich hân dînen lôn ersehen* – zur Strophe L 67,8 des ‚Alterstons‘

Auch in der Strophe *Welt, ich hân dînen lôn ersehen*<sup>164</sup> des ‚Alterstons‘ (Bein, Ton 43 / L 66,21) redet der Sânger die *Welt* an und entfaltet einen einerseits bekannten, andererseits jedoch neu akzentuierten und pointenreichen Gedankengang:

*Welt, ich hân dînen lôn ersehen: | swaz dû mir gîst, daz nimest dû mir. | wir scheiden alle blöz  
von dir. | schame dich, sul mir alsam geschehen. | Ich hâte lip unde sêle – des was gar ze vil – |  
gewâget tûsent stunt durch dich, | nû bin ich alt und hâst mit mir dîn gumpelspil. | und zürne  
ich daz, sô lachest dû. | Lache uns eine wîle noch, | dîn jâmertac wil schiere komen | und  
nimet dir, daz dû uns hâst genomen, | und brennet dich darumbe iedoch. (Str. III)*

An der Strophe kann die Anwendung rhetorisch-dialektischer Argumentationstechniken veranschaulicht werden, wobei ein Akzent auf das Phänomen der Inferenz bzw. fehlenden Information gesetzt werden soll. Die Strophe vernetzt Versatzstücke aus *mundus*- und Lebensaltertopos: Die Welt betrügt den Menschen um seinen Lohn, denn der Tod scheidet den Menschen von jeglichem weltlichen Gut; die Welt hält den gealterten Menschen zum Narren; aber auch die Welt altert und ist am Ende dem Untergang geweiht. Überraschungseffekte finden sich nun jeweils an den Stellen, an denen der Sprecher die Welt maßregelt und ihr droht. Der Argumentationsgang ist dabei in die Kanzonenform eingepasst: Der erste Stollen des Aufgesangs endet mit der Aufforderung an die Welt, sie möge sich schâmen, der zweite mit scheinbarer Resignation des gealterten Ich über den Spott der Welt (*und zürne ich daz, sô lachest dû*), die dann jedoch im Abgesang in eine Drohgebârde gegen die Welt umgemünzt wird: Die Macht der Welt wird mittels eines Analogieschlusses – auch sie ist dem Alterungsprozess unterworfen – bestritten, die Welt somit (rhetorisch) entmachtet. Der Sprecher

---

164 L 67,8; Str. III nach B/C, Str. V (Schlussstrophe) nach A; Beins Edition folgt der Strophenfolge in B/C.

wechselt in diesem Stollen von *ich* zu *wir*, spricht also nicht mehr als Individuum, als einzelner Sänger, sondern als Repräsentant der ‚Menschheit‘ zur Welt.<sup>165</sup> In diesem Wechsel vom Singulären zum Kollektiven wird die Allgemeingültigkeit des in der Strophe Ausgesagten verdeutlicht. Zugleich wird über das kollektive *wir* das Ungleichgewicht zwischen Welt und Mensch verschoben: Während die Welt den einzelnen Mensch überdauert, ist sie, wenn man sich die Menschheit als ein als über viele Generationen reichendes *wir* vorstellt, kaum dauerhafter als der Mensch. Dieser Gedanke wird aber nicht explizit ausgesprochen, sondern muss erschlossen bzw. hinzugedacht werden. Das Wechselspiel zwischen singulärem Einzelschicksal und Kollektiv wird bereits im ersten Stollen des Aufgesangs eröffnet. Die Pointe liegt im letzten Teilsatz: *sul mir alsam geschehen*, denn mit dieser Idee, eine Ausnahme gegenüber dem unvermeidlichen Lauf der Welt erwirken zu wollen, wird die durch den ebenso resignativ wie gnomisch-erbaulichen Beginn erweckte Erwartung durchkreuzt. Besonders markant ist jedoch die Durchbrechung des bekannten Syllogismus:

Der Satz *wir scheiden alle blöz von dir* entspricht nicht nur in seinem Allgemeingültigkeitsanspruch, sondern auch in der Thematisierung der Endlichkeit des Menschen der Aussage: ‚alle Menschen sind sterblich‘, also dem Obersatz eines der bekanntesten Beispiele für einen logischen Syllogismus (s. o.) und ist hier Teil einer enthymematisch verkürzten Argumentation. An der Pointe des ersten Stollens des Aufgesangs erscheint bemerkenswert, dass das Ich die logisch-dialektischen Bahnen verlässt und (scheinbar) regelrecht unvernünftig argumentiert. Die zwischen Ohnmacht und Hybris schwankende Forderung nach einer Ausnahme von der allgemeinen Regel ist aber eben auch eine Kampfansage an die Welt, wobei der Kampf mit rhetorischen Mitteln geführt wird. Der zitierte Vers ist letztlich auch mehr als eine bloße Pointe, was allerdings erst die dann folgende, auf einem Analogieschluss basierende Argumentation erweist: Was unmöglich für den einzelnen Menschen ist, ist nicht unmöglich für die Menschheit, nämlich das ungleich verteilte Machtverhältnis von Mensch und Welt in eine Patt-situation zu überführen. Die Ohnmacht des Menschen wird pariert durch die Ohnmacht der Welt, der Gegenspielerin des Menschen, die aber anders als dieser keine Gnade vor Gott finden kann, weil sie dämonisiert wird (*und brennet dich darumbe iedoch*). Der gedankliche Witz der Strophe besteht also u. a. darin, einen aus der Exempel-, Traktat- und Predigtliteratur hinlänglich bekannten Gedanken neu vorzutragen, d. h., ihn rhetorisch-argumentativ so zu wenden, dass er nicht sogleich wiedererkannt wird. Sowohl das Mitverfolgen der Argumentation ist

---

165 Vgl. J.-D. Müller 1995b, S. 9.

auf Inferenzen (bestehend einerseits in als bekannt vorauszusetzendem Wissen, andererseits in Ergänzung ausgelassener Gedankenschritte) angewiesen als auch die daraus abzuleitende, allseits bekannte Ermahnung: ‚Die Welt ist nichts wert, es lohnt nicht, sein Seelenheil für sie zu verwirken.‘ Das Ich wechselt im Abgesang von der Rolle des exemplarischen (ehemals) weltverfallenen Sünders, der sich trotzig gegen die Welt aufzulehnen versucht, zur Rolle des Lehrers, der die Welt tadelt, indirekt aber auch eine Art tröstender Mahnung an das textexterne Publikum ausspricht.

## 2.4. Minnesang als ‚Meinungsbildung‘

### 2.4.1. Voraussetzungen endoxaler Verständigung in der antiken Topik und im Minnesang

Wie bereits gesagt, wird in der dialektischen Argumentation nicht aus wahren und ersten Sätzen deduziert, sondern dialektische Streitfragen werden auf anerkannte Meinungen (*endoxa*) zurückgeführt. Im Unterschied zum Terminus *topos*, den Aristoteles in seiner *Topik* nicht näher erklärt, definiert er gleich zu Beginn des Werks, was unter *endoxa* zu verstehen sei:

„Anerkannte Meinungen [...] sind diejenigen, die entweder von allen oder den meisten oder den Fachleuten und von diesen entweder von allen oder den meisten oder den bekanntesten und anerkanntesten für richtig gehalten werden (*ἐνδοξα δὲ τὰ δοκοῦντα πᾶσιν ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς σοφοῖς, καὶ τούτοις ἢ πᾶσιν ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς μάλιστα γνωρίμοις καὶ ἐνδόξοις*).“<sup>166</sup>

Unter soziologischem Gesichtspunkt ist hervorzuheben, dass mit „alle“ im antiken Entstehungskontext eben nicht alle Menschen gemeint sind, sondern die vergleichsweise kleine privilegierte Gruppe der Freien<sup>167</sup>:

„Im gegebenen Kontext der griechischen Polis [...] wies sich die Zugehörigkeit zur Bürgerschaft der wenigen, die sich für ‚alle‘ halten durften, durch den Glauben an das *endoxon* aus, und dieses selbst legitimierte sich durch die Konsensfähigkeit der Dazugehörigen, insbesondere hinsichtlich der Anerkennung der Sich-Auskennenden.“<sup>168</sup>

---

166 Aristoteles: *Topik*, I, 1 [100b].

167 Bornscheuer spricht diesbezüglich von einer „Beschränkung sämtlicher kulturtragender und meinungsbildender Kräfte auf die wirtschaftliche und politische Oberschicht des alten Ritterstandes und Latifundienadels und des seit dem 5. Jh. mit der Polis aufgestiegenen handel- und gewerbetreibenden Großbürgertums“ (Bornscheuer 1976, S. 47).

168 Von Moos 2000, S. 147.

Während der „Rekurs auf den Konsens der meisten oder der Autoritäten“<sup>169</sup> für Aristoteles eine spezielle Ausprägung des Konsenses aller darstellt, handelt es sich bei der sog. Autoritätenberufung (*locus ab auctoritate*), die in Ciceros *Topik* zur atechnischen (kunstlosen) Argumentationsweise gezählt wird, um eine Form des von außen zugeführten Belegs (*testimonium*).<sup>170</sup>

„Es ist dabei von nicht geringem Gewicht für den Beleg, von welcher Art die zitierte Person ist; denn um Glaubwürdigkeit herzustellen, muß man *Autorität* aufsuchen (*Persona autem non qualicumque est testimoni pondus habet; ad fidem enim faciendam auctoritas quaeritur*).“<sup>171</sup>

Quintilian behandelt die *auctoritas* im Zusammenhang mit den Beispielen<sup>172</sup> und versteht dabei in weitestem Sinne die Berufung auf das Wissen bzw. die Meinungen anderer:

„wenn man, was andere Stämme, Völker, weise Männer, berühmte Mitbürger, bedeutende Dichter über etwas gedacht haben, berichten kann (*si quid ita visum gentibus, populis, sapientibus viris, claris civibus, inlustribus poetis referri potest*).“<sup>173</sup>

Sei der Konsens nach aristotelischem Verständnis Ausgangspunkt „endoxaler Verständigung“<sup>174</sup>, so erscheine er bei Cicero, was auch mit der Krisenzeit der Republik zusammenhänge, eher als „Resultat eines Ringens mit oppositionellen Meinungen“. Den *locus communis* verstehe Cicero in letzter Konsequenz als das

„politische Fundament seiner zur *civilis scientia* aufgewerteten Rhetorik [...]. Dieser *locus* ist *communis*, weil er auf *communitas*, auf das soziale Band, auf die Verantwortung für die *munia* des Gemeinwohls verweist. Der in einem normativen Sinn allen ‚gemeinsame Ort‘ erinnert an die Grundwerte der römischen Gesellschaft.“<sup>175</sup>

Die Frage nach gesellschaftlich-politischen Implikationen erscheint unter toposbezogenem Ansatz auch für die Analyse und Interpretation von Minnesang und daran angrenzender Formen geistlicher Lyrik relevant. Um was für eine Gesellschaft handelt es sich bei dem Publikum, an das diese Lieder in erster Instanz adressiert werden? Es geht bei den folgenden Überlegungen nicht um philosophisch-geschichtliche Überlegungen zur Weiterentwicklung der *Topik* im Mittelalter

---

169 Von Moos 1991, S. 712

170 Vgl. Cicero: *Topik*, 19, 73.

171 Ebd.

172 Siehe Quintilian, V, 11, 36–44; Cicero hält das Beispiel für „eine besonders wirkungsvolle Spielart der *auctoritas*“ (Ueding/Steinbrink 1994, S. 268).

173 Quintilian, V, 11, 36.

174 Von Moos 2000, S. 156; das folgende Zitate ebd.

175 Ebd., S. 154.

oder um die Frage konkreter Rezeptionswege der antiken Topiken im Mittelalter. Mit seiner *Topik* und den ebenfalls das Feld der Topik und Argumentation berührenden Ausführungen in seiner *Rhetorik* liefert Aristoteles eine grundlegende Beschreibung und Anleitung zum Argumentieren, die an bestimmte gesellschaftliche Institutionen und soziale Praktiken (wie die Disputation oder den Ablauf einer Gerichtsverhandlung) gebunden war. Daneben enthalten diese Texte aber eben auch ein grundständig theoretisches Potential, das im Laufe der Rezeption und Weiterentwicklung zahlreiche Modifikationen und Anpassungen erfahren hat. Im Kern liefern die aristotelische *Topik* und *Rhetorik* ein Modell ‚abendländischer‘ Vorstellungen von Argumentation und erschöpfen sich nicht in der Beschreibung eines Ist-Zustands, sind also nicht einfach nur ein disziplinenübergreifendes methodisches Lehrwerk und Handbuch für die eigene Zeit.

In der Weiterentwicklung des aristotelischen Modells hat sich oft der an das *endoxon* geknüpfte Konsensgedanke als Problem erwiesen; gerade in diesem Bereich finden sich, wie von Moos zeigen konnte, in der (spät)antiken und mittelalterlichen Rezeption bedeutende Änderungen.<sup>176</sup> Linguistische Untersuchungen verlagern, wie auch schon an den obigen Ausführungen zum eng angrenzenden Gebiet der Metaphernforschung ersichtlich wurde, diesen Konsensgedanken oft auf die basalere Ebene des geteilten Wissens – was aber eben unspezifischer bleibt als der von Aristoteles unterstellte gemeinsame Wertekanon.<sup>177</sup>

---

176 So habe z. B. Boëthius im Kontext der Endoxon-Definition „die Berufung auf jedermann oder die Spezialisten selbst zu einem Topos, dem *locus a rei iudicio* erklärt [...]. Das Fundament der ganzen Topik bei Aristoteles wird hier zu einem Einzeltopos, der formal dem (sog. ‚atechnischen‘, nicht aus der Kunst, sondern von außen kommenden) *locus ab auctoritate* gleicht und der damit eine andere Akzentverlagerung des Mittelalters vorwegnimmt: die Ablösung des *consensus omnium* durch den *consensus philosophorum*, der ‚allgemeinen Meinung‘ durch die einheitliche Lehrtradition“ (von Moos 1991, S. 728 f.).

177 Auch Jost, der auf diesen Gegensatz unter den Stichwörtern ‚Common Sense vs. Wissens- und Expertengesellschaft‘ eingeht, nivelliert die Unterschiede zwischen dem der aristotelischen Topik zugrundeliegenden Gesellschafts- und Verständigungsmodell und den heutigen Bedingungen bis zu einem gewissen Grade. Zwar schreibt er: „Mit den Kompetenzverlusten, die Common sense und Alltagssprache erfahren haben, verliert die Wissens- und Expertengesellschaft ihr – für kommunikative Handlungen und gelingende Verständigung notwendiges – gemeinsames diskursives Fundament“ (Jost 2007, S. 43). Als rudimentäre Form des Common sense erhalten geblieben sei ein gemeinsamer Wissenshintergrund, ohne den sprachliche Interaktion nicht denkbar sei; Jost beschreibt die Differenz heutiger Verständigungsbedingungen zu denjenigen der politischen Bildungselite zur Zeit des Aristoteles vorrangig als Verschiebung vom



Für die höfische Gesellschaft, den intendierten Adressatenkreis von Minnesang, ist von einem solchen gemeinsamen Wertekanon, einem gemeinsamen Ethos auszugehen. Ähnlich wie das Bürgertum der antiken Polis sieht sich auch die Hofgesellschaft idealiter dem Streben nach Glück (*eudaimonia*) verpflichtet,<sup>178</sup> denn *höher muot* und ein Zustand der *vröide* gelten als anerkannte Ziele der Lebensführung des einzelnen wie auch der Gemeinschaft.<sup>179</sup> Wenn man *eudaimonia* mit *höhem muot* oder *vröide* gleichsetzen darf, so erscheint relevant, dass die *endoxa* für Aristoteles eng an das Glücksstreben gebunden waren:

„Hinter den *endoxa* steht für Aristoteles die Gewißheit, daß alle das gelungene Leben wollen, aber nur in der Polis erreichen können. Die *Eudaimonie* ist der letzte Grund und die stillschweigende Voraussetzung aller *Endoxa*.“<sup>180</sup>

Das Streben nach Glück ist mittelbar auch Ziel der aristotelischen Rhetorik:

„Nimmt man die Zuordnung der Rhetorik zur politischen Wissenschaft ernst, müßte die Rhetorik ein Ziel verfolgen, das der Realisierung des Zwecks, auf den sich die politische Wissenschaft richtet, förderlich ist. Der Zweck der politischen Wissenschaft ist das gute Handeln, die *εὐπραξία*, das der Realisierung des höchsten Gutes, der *εὐδαιμονία* dient.“<sup>181</sup>

Bezüglich einer Verortbarkeit von Minnesang und daran angrenzender Ausprägungen geistlicher Liedlyrik in diesem Raster sind vorab folgende Einschränkungen festzuhalten: Zunächst handelt es sich bei der Liedlyrik um eine poetische Gattung, nicht um eine diskursive Form wie die Rede. Eine im politischen Sinne beratende Zielsetzung (*genus deliberativum*) wäre weit eher dem Sangspruch zuzuordnen als dem Minnesang, wenngleich es natürlich zahlreiche Gattungsinterferenzen zwischen diesen beiden Genres gibt. Was das Ziel der Beratung (auch im Sinne von Ermahnung) bzw. Belehrung angeht, so ist eine solche Tendenz sicherlich einfacher bei den behandelten geistlichen Liedern bzw. ins geistliche Register ausgreifenden Gattungshybriden festzustellen, die dem Gestus nach oft predigtartig erscheinen. Allerdings bedeutet dies ein Abrücken vom Säkularen

---

Allgemein- zum Expertenwissen, vom Universal- zum immer stärker ausdifferenzierten Wissen (vgl. ebd., S. 37–44). Auch wenn dies sicher richtig ist, bleibt gegenüber der Darstellung Josts doch festzuhalten, dass *endoxa* nicht einfach als Synonym zu ‚kollektivem Erfahrungswissen‘ oder ‚menschlich allgemeinem Wissen‘ zu verstehen sind (siehe die entsprechende Inseinssetzung ebd., S. 37).

178 Zur antiken Polis siehe Bornscheuer 1976, S. 47.

179 Vgl. Bumke 2005, S. 427 f.

180 Von Moos 2000, S. 147.

181 Sprute 1982, S. 33; siehe auch ebd., S. 36.

und somit die Voraussetzung fester Glaubenswahrheiten, die eine auf Konsens beruhende Meinungsbildung von vornherein in feste Bahnen rücken.<sup>182</sup>

Bezogen auf die Konsensbildung wäre festzuhalten, dass die religiösen Lehrmeinungen ein festeres Korsett bilden als die höfischen Verhaltensnormen. Das Minneverständnis des höfischen Sangs eröffnet, verglichen mit den real existierenden Verhaltensnormen, bis zu einem gewissen Grade ‚Neuland‘ bzw. einen Gegenentwurf zur Realität;<sup>183</sup> im Bereich der weltlichen Minne eröffnen die Lieder also sicherlich einen größeren Frei- und Spielraum als im geistlichen Themenfeld. Gibt man der älteren, geistesgeschichtlich ausgerichteten Forschung recht, so wäre die höfische Literatur Produkt eines beständigen Ringens um eine Vereinbarkeit weltlich-höfischer und geistlich-religiöser Ideale und Normen.<sup>184</sup> Diese Literatur wäre dann auch als Versuch zu verstehen, die religiösen Ansprüche auch innerhalb einer primär weltlich ausgerichteten Lebensführung zu realisieren. Dieses Ringen lässt sich jedoch kaum an den ganz im Minnekontext verhafteten rein weltlichen Liedern festmachen, sondern vorrangig an den weltlich-geistlichen Mischformen. In diesen wird der Dualismus von Gott und Welt, religiösen und weltlichen Ansprüchen mit immer wechselnden Positionen ausgetragen. Allerdings stößt eine geistesgeschichtliche Deutung dieser liedinternen Auseinandersetzung an Grenzen: Die thematischen Konstellationen der Lieder interpretatorisch an eine geistesgeschichtliche Entwicklung anzubinden, erscheint nahezu unmöglich, denn man muss davon ausgehen, dass zeitgleich verschiedene modellhafte Positionierungen erprobt wurden. Fruchtbarer als die Annahme einer Sukzession und Progression erscheint die Annahme des Prinzips der Variation<sup>185</sup> und der Genreabhängigkeit. Variation ist innerhalb eines Genres, aber eben auch durch Gattungsmischung denkbar, was eingedenk der zahlreichen Untergattungen, die man für den Minnesang eruieren kann, ein enormes Spektrum an Variationsmöglichkeiten eröffnet.

---

182 Von Moos geht unter philosophiegeschichtlichem Blickwinkel ausführlich auf das Verhältnis von *endoxa* und Glaubenswahrheiten im Laufe des Mittelalters ein, siehe von Moos 2000, S. 158 ff.

183 „In allen seinen Liedtypen versichert der Minnesang seinem Publikum, daß Liebesbeziehungen, die ohne Zweifel als verbotene, vor dem zeitgenössischen lebenspraktischen Horizont folglich außereheliche gedacht sind, unter bestimmten affektiven und normativen Voraussetzungen das größte Glück im Leben bieten können“ (Hübner 2004, S. 145).

184 Siehe z. B. de Boor 1962, S. 13–16.

185 „Vom Sänger wird erwartet, daß er im Rahmen des festgelegten Regelgefüges das, was man über *minne* sagen kann und muß, kunstvoll variiert“ (J.-D. Müller 1996, S. 47).

## 2.4.2. Minneauffassung zwischen Konsens und Kontroverse

Die im Minnesang in zahlreichen Spielarten vertretene Liebesauffassung impliziert einen eigenen, zumindest partiell vom Gesellschaftlichen losgelösten Konsens über das, was unter richtigem Lieben zu verstehen sei. So stehe die Forschung „vor dem Paradoxon, daß die ‚höfische‘ Gesellschaft eine literarische Utopie fördert, die ihren praktizierten Wertvorstellungen z. T. erheblich widersprach.“<sup>186</sup> Zwar ist das Wirkungsziel, *vröide* und *hohen muot* zu erzeugen, ein gesellschaftliches Ziel. Auch wird adlig-höfisches Selbstverständnis in diesen Liedern durchaus repräsentiert, etwa im stilisierten Dienstgedanken<sup>187</sup> oder in Form ‚ritterlicher Tugenden‘ wie *triuwe*, *stætekeit*, *mâze*, *güete*<sup>188</sup>; das „Ideal rechten Liebens, das ganz von Innennormen her bestimmt wird“<sup>189</sup>, tritt jedoch in Konflikt mit „Außennormen“ wie z. B. der Institution der Ehe. Insofern handelt es sich in Bezug auf die Liebesauffassung um einen eigenen, also an diese Literaturform gebundenen Konsens, auf den sich Sänger und Publikum verpflichtet sehen, sobald sie in die Kunstsphäre des Minnesangs eintreten. „Wäre nicht von vornherein ein sympathisierendes Publikum unterstellt, müßte es sich um eine recht problematische Kunst handeln.“<sup>190</sup>

Grundsätzlich relevant in diesem Zusammenhang erscheinen Überlegungen Hübners. Ausgehend von dem Passus über die Minnesänger in Gottfrieds von Straßburg ‚Literaturexkurs‘ verortet er das primäre Kunstkriterium des Minnesangs im ästhetischen (musikalischen) Bereich,<sup>191</sup> dem jedoch für die Textebene ein weiteres zentrales Kriterium hinzuzufügen sei:

„Was die Textseite anbelangt, so situiert Gottfried den Kunstcharakter in der Relation zwischen thematischer Struktur (*das senede leit / so wol besingen und besagen*) und intendierter Wirkung. Dies ist kein sprachästhetisches Kunstkriterium, sondern ein rhe-

---

186 Schnell 1990, S. 288 f.

187 Siehe hierzu Bumke 2005, S. 507–513.

188 Siehe Schnell 1990, S. 244–250, 263 ff., 293 u. 295; J.-D. Müller 1996, S. 48; im Aufsatz von 1999 geht Schnell am Beispiel des „Ideal[s] des Gewaltverzichts in der erotisch-sexuellen Beziehung zwischen Mann und Frau“ (Schnell 1999b, S. 109) besonders auf die männliche Selbstbeherrschung und -disziplinierung als „Akt herrschaftlicher Stilisierung“ (ebd., S. 112) ein, der im höfischen Liebesdiskurs den Überlegenheitsgestus des vollkommen-höfischen Liebenden“ (ebd.) annehme. Dinzelbacher spricht von einer „Innovation im Gefühlsleben des Hochmittelalters“ (Dinzelbacher 1986, S. 224), die u. a. in der höfischen Liebeslyrik zum Ausdruck komme.

189 Schnell 1990, S. 293; das folgende Zitat ebd.

190 Hübner 2004, S. 145.

191 Siehe ebd., S. 142.

torisches. Gottfried beschreibt einen persuasiven (damit meine ich: auf die Begründung eines Konsenses gerichteten) Impetus, der freilich nicht darauf zielt, die Adressaten zu einer *anderen* Einstellung zu bewegen; die Intention besteht vielmehr darin, eine schon konstituierte Gemeinde in ihrer Einstellung zu bestärken[.]<sup>192</sup>

Das Publikum von dem zu überzeugen, wovon es bereits überzeugt ist, wird bereits von Aristoteles als grundsätzliche rhetorische Verfahrensweise beschrieben. Hier kommen eben auch die *endoxa* ins Spiel. Die Rhetorik (nach aristotelischem Verständnis) gehe

„grundsätzlich von all demjenigen aus, von dem die Menschen aus welchen Gründen auch immer in der Regel bereits überzeugt sind, d. i. von *ἔνδοξα*. Durch die Argumentation wird den Zuhörern bewußt gemacht, das dasjenige, wovon man sie überzeugen will, sich aus demjenigen, von dem sie bereits überzeugt sind, ergibt.“<sup>193</sup>

Rhetoriker und Dialektiker treffen sich darin, dass sie anders als der streng wissenschaftlich argumentierende Logiker<sup>194</sup> auf die Zustimmung ihres Gesprächspartners bzw. ihres Publikums angewiesen sind.<sup>195</sup> Die *endoxa*, die anerkannten bzw. angesehenen Meinungen, zeichnen sich durch allgemeine Konsensfähigkeit aus und bilden insofern den „Ausgangskonsens einer nichtapodiktischen Argumentation“.<sup>196</sup>

Betrachtet man Hübners Überlegungen unter dem Blickwinkel der Topik und Toposforschung, so fällt zunächst auf, dass er die affirmative Funktion des Minnesangs besonders herausstellt,<sup>197</sup> wobei es in den Liedern um die Bekräftigung und Legimation folgender Annahme bzw. Grundhaltung gehe: „Um der Glücksverheißung der Liebe willen muß man die Leiderfahrung akzeptieren.“<sup>198</sup> Diesen Satz könnte man durchaus als Endoxon verstehen, als allgemeingültige Aussage, als anerkannte Meinung, auf die die in den Liedern vorgestellten ‚subjektiven‘ (an die fiktionale Ich-Instanz der Lieder gebundenen) Erfahrungen bzw. singulären Fälle zurückgeführt werden können. Diese Bekräftigung eines Standards würde

---

192 Ebd.; die hier kursiv hervorgehobenen Stellen sind i. Orig. z. T. gesperrt.

193 Sprute 1982, S. 57.

194 Im Mittelalter werden die Begriffe Logik und Dialektik im Kontext der Artes liberales allerdings synonym verwendet, vgl. Dinzelsbacher 1992, S. 170.

195 Vgl. von Moos 1991, S. 713.

196 Von Moos 2000, S. 144.

197 Vgl. Hübner 2004, S. 142 u. 145.

198 Ebd., S. 142; hier übernimmt er die Setzung Gottfrieds von Straßburg, formuliert aber an anderer Stelle allgemeiner: „Die konstante Strukturdominante des Minnesangs ist in allen Liedtypen jedoch nicht die Liebeswerbung, sondern die *Legitimation* der Liebe und ihrer sexuellen Erfüllung vor einem Publikum, dessen affirmative Grundeinstellung vorausgesetzt wird“ (ebd., S. 145; Hervorhebung i. Orig. gesperrt).

in Bornscheuers Terminologie dem topischen Strukturmoment der Habitualität entsprechen, in dem „der strukturelle Wesenskern des Topos“<sup>199</sup> zu sehen sei. Dass das in Minnesang Verhandelte über bloße Bekräftigung hinausgeht, erscheint evident.<sup>200</sup> Hübner verwendet etwa den Begriff des ‚Verfeinerns‘: Minnesang ziele darauf ab, „eine bereits bestehende Einstellung des Publikums zu bestätigen und zu verfeinern“<sup>201</sup>. ‚Verfeinern‘ müsste man, gleicht man Hübners Ausführungen weiterhin mit Bornscheuers vier Strukturmomenten eines allgemeinen Toposbegriffs ab, in erster Linie mit dem Strukturmoment der Intentionalität, also der situativen Überzeugungskraft des Topos,<sup>202</sup> gleichsetzen; die Intentionalität des Topos baut auf seiner Habitualität und Potentialität auf:

„Ein Topos ist ein aus einer bestimmten gesellschaftlichen Meinungs- und Verhaltensstruktur erwachsener und zugleich deren antagonistische Problemstellungen auf eine jeweils höhere, ‚sinnvolle‘ Bewußtseinsebene hebender Gesichtspunkt.“<sup>203</sup>

Schnell spricht von der ‚höfischen‘ Liebe als einem – durch seine Vielschichtigkeit, Widersprüchlichkeit und teilweise Unvereinbarkeit mit gesellschaftlichen Normen unabgeschlossenen – „Diskurs über Voraussetzungen und Ziele wahrer erotischer Liebe“<sup>204</sup>. Dabei erscheint Hübners Beobachtung bedeutsam, dass die Lieder „das Publikum mit einem Standpunkt (einer argumentativ entfalteten Position, einem affektiven Zustand samt Bewertung)“<sup>205</sup> konfrontieren und „eine

---

199 Bornscheuer 1976, S. 107.

200 Innerhalb seiner Ausführungen zum rituellen bzw. ‚pararituellen‘ (J.-D. Müller 1996, S. 48) Charakter von Minnesang konstatiert Müller, dass der Frauendienst im Minnesang als ritualisiertes Verhalten fingiert werde, „indem ein Ich behauptet, gewisse Verhaltensmuster und Wertorientierungen bestimmten seine Lebenspraxis, so wie sie die aller bestimmen sollten. Es wird als realisiert unterstellt, was erst noch selbstverständliches Handeln, Verhalten, Sprechen und Fühlen werden soll“ (ebd., S. 46). Die aus Müllers Überlegungen abzuleitende These, Minnesang ziele implizit auf grundlegende Verhaltensänderungen, erschien mir zu weit gegriffen. Adäquater ist wohl Hübners Beschreibung, dass das im Minnesang Verhandelte auf Verfeinerung grundsätzlich bereits vorhandener Standards abziele (s. o.). In diesem Zusammenhang ist auch der von Hübner als Alternative zum Ritualbegriff vorgeschlagene Terminus des „Habitus“ i. S. einer „praktische[n] Wissensordnung“, welche „außer Wahrnehmungs-, Gefühls-, Reflexions- und nichtsprachlichen Handlungsmustern auch bestimmte kommunikative Verhaltensweisen umfasst“ (Hübner 2011, S. 42 f.), hilfreich.

201 Hübner 2004, S. 160.

202 Vgl. Bornscheuer 1976, S. 107.

203 Ebd., S. 102.

204 Schnell 1990, S. 276; siehe ebd., S. 276 f.

205 Hübner 2004, S. 160; das folgende Zitat ebd.

Beurteilung oder eine Stellungnahme“ evozieren. So stehe im Zentrum von Reinmars Minnekanzonen jeweils die „Frage, wie man sich in der Situation der Erfolglosigkeit verhalten kann“<sup>206</sup>. Hierbei erscheint nun die Selbstinszenierung des Sängers als eines Experten in Liebesdingen,<sup>207</sup> und der daraus abzuleitende Charakter der Lieder als dem Publikum vorgelegte „Expertisen zur Situation der Erfolglosigkeit und der Leiderfahrung“<sup>208</sup> von besonderem Interesse.

Will man an dieser Stelle mit dem Endoxon-Begriff arbeiten, so lassen sich verschiedene Aspekte der aristotelischen Definition anwenden, um zu beschreiben, wie Reinmars ‚Expertisen‘ funktionieren: erstens durch den Rückgriff auf die allgemein anerkannte, von allen geteilte, aber eben sehr basale Meinung, dass Liebe ohne Leid nicht denkbar sei; zweitens durch die Autorität einer exemplarischen Ausnahmegestalt, durch die der Wahrheitsanspruch des Gesagten verbürgt wird. Der ‚Experte‘ ist also nicht eine dritte Instanz, auf die man sich berufen kann, sondern der Sänger inszeniert sich selbst als Experten. Die wird u. a. ermöglicht durch die Doppelstruktur der Ich-Instanz als Minnender und Sänger; hier kommt auch wieder das bereits diskutierte Wechselspiel zwischen Lehr- und Betroffenheitsgestus zum Tragen. Für Lieder mit geistlichem Inhalt und quasi-predigthafter Haltung kann man dieses Wechselspiel mit der Doppelstruktur von Prediger und exemplarischem Sünder in Verbindung bringen; jedoch wird am Beispiel der Lieder Reinmars ja deutlich, dass es dieses Phänomen auch im rein weltlich ausgerichteten Minnesang gibt. Man kann eine Analogie zwischen der Rollenkombination von Sänger/Minnelehrer und exemplarischem Minnenden einerseits und Lehrer/Prediger und exemplarischem Sünder andererseits beobachten und könnte diese mit Hilfe dialektisch-rhetorischer Terminologie zu beschreiben versuchen. Auffällig ist dann, dass sich die Rollen des Experten und des Betroffenen einander annähern, dass der Sänger nicht nur auf allgemein verbürgtes Wissen in Form von Autoritätensaussagen oder Sentenzen zurückgreifen kann, sondern eben auch und besonders auf sein eigenes Beispiel. Dies lässt sich insofern mit dem Endoxon-Begriff in Beziehung setzen, als *endoxa* auch zur Attributierung (einer Gruppe) von Personen verwendet werden.

„Wie das lateinische Äquivalent *probabile* (dessen primäre Bedeutung nicht ‚wahrscheinlich‘, sondern ‚ehrenwert‘, ‚anerkannt‘ ist) bezieht sich der Endoxon-Begriff sowohl auf die Gesamtheit der plausibel vertretbaren Ansichten wie auf die kleinste Personengruppe der Sachkundigen[.]“<sup>209</sup>

---

206 Ebd., S. 146 f.

207 Ebd., S. 147.

208 Ebd., S. 150.

209 Moos 1991, S. 712.

Gemäß Cicero ist Erfahrung einer der zentralen Belege für Glaubwürdigkeit und damit Autorität. Garanten hierfür sind auch dauernde Bewährung und höheres Lebensalter.<sup>210</sup> Dauernde Bewährung wäre in der Selbstinszenierung des Sängers als Minnender über den Topos des beständigen Dienstes abgesichert; die in einigen Liedern eingenommene Altersrolle geht des öfteren mit einem in der besonderen Erfahrung und Urteilsfähigkeit gründenden Autoritätsanspruch, der im „Gestus der Überlegenheit“<sup>211</sup> zum Ausdruck kommt, einher. In Anlehnung an die aristotelische Rhetorik wären die Glaubwürdigkeitsinszenierungen des Sängers als Überzeugungsmittel zu verstehen, denn der Redner müsse u. a. durch seinen Charakter überzeugen.<sup>212</sup>

Interessant ist nur, dass – wie Hübner für die Ich-Rolle Reinmars feststellt, was in anderer Ausprägung aber auch für die Ich-Rolle Walthers<sup>213</sup> zu beobachten ist – die Lieder häufig mit einem Konsensbruch arbeiten: Über den angemessenen Sonderstatus verlasse der Sänger in Reinmars Liedern nicht nur die mit seinem Publikum geteilte Basis, sondern konstruiere darüber hinaus „Rezipienten, die die Klage über seine exzeptionelle Situation leid sind und seine Aufrichtigkeit in Frage stellen.“<sup>214</sup> Dass es sich hierbei jeweils um Formen ‚endoxaler Verständigung‘ handelt, wird deutlich, wenn man die Überlegungen von Moos’ zu Ciceros Reden heranzieht, in welchen sich der Redner „als ‚Volksführer‘ gewissermaßen selbst zum einzigen Repräsentanten der angesehenen Meinung“<sup>215</sup> erhebe. Eine solche Argumentation von scheinbar verlorenem Posten aus, mit der das gemeinsame Wertefundament erneuert, restituiert, wieder in Erinnerung gerufen werden soll, findet sich eben auch im Minnesang Reinmarscher, Waltherscher und Neidhart-scher Prägung.<sup>216</sup>

In diesem Zusammenhang sind auch die in den Liedern zu beobachtenden Abgrenzungs-/Distinktionsbewegungen zu nennen, mit denen der Sänger sich von den anderen abhebt bzw. auf die Unterscheidung der Mitglieder der höfischen Gesellschaft in solche, die sich sittlich-moralisch vorbildlich verhalten, und solche, die gegen den Sitten- und Moralkodex verstoßen, dringt. Diese Unterscheidung wird vielfach mit der Unterscheidung von Früher und Heute, gelobter Vergangen-

---

210 Vgl. Cicero: Topik, 19, 73 f.

211 Von Bloh 2002, S. 143; siehe auch ebd., S. 134–137.

212 Vgl. Aristoteles: Rhetorik, I, 2, 3 [1356a].

213 Siehe hierzu Brandt 1989, Hahn 1989, ders. 2000, M. Kern 2006, Knape 1989, Wenzel 1989, Holznagel 2013, S. 117 u. 120 ff.

214 Hübner 2004, S. 147.

215 Von Moos 2000, S. 156.

216 Siehe hierzu Kap. III.2.2.1. dieser Arbeit.

heit und beklagter Gegenwart zusammengebracht. Dieser Verschränkung wird in den noch folgenden Einzelanalysen nachzugehen sein. Im Kern handelt es sich um die Kombination von *captatio benevolentiae* und Zeitklage mit oder ohne *laudatio temporis acti*, denn die Distinktion in ‚vorbildlich‘ und ‚nicht vorbildlich‘ ist selbst dann, wenn der Sänger sich als der einzige inszeniert, der noch richtig, der alten Sitte gemäß handelt, ein Ringen um die Gunst und Zustimmung des Publikums, das damit auf eine bestimmte Gesinnung verpflichtet werden soll.<sup>217</sup> Konfrontiert man diese Überlegung wiederum mit dem Endoxon-Begriff, so kann man in den Distinktionsbewegungen die verpflichtende Bestimmung einer Menge tragbarer und anzuerkennender Meinungen sehen.

„Die Forderung, ‚nach dem *endoxon* zu verfahren‘, verlangt eine Sichtweise, die sich weniger auf das Meinungsmäßige als solches konzentriert als auf die respektablen, denkwürdigen, fundamentalen, gemeinsamen Meinungen im Gegensatz zu den verächtlichen, ephemeren, trivialen, obskuren, abstrusen oder ‚idiotischen‘ (d. h. privaten) Sondermeinungen.“<sup>218</sup>

Rhetorisch erscheint von besonderem Interesse, dass gerade die Inszenierung des Sängers als vermeintlich gegen den Strom schwimmender Sonderling der Formierung eines Konsenses dient. Aufgrund der poetisch-fiktionalen ‚Spielregeln‘, denen die Lieder folgen, wird dieser Konsens jedoch nicht festgeschrieben, sondern in der Schwebe einer Deutungsoffenheit gehalten.

## 2.5. Zur doppelten Adressatenstruktur der Lieder

Die Konsensbildung bezieht sich, wie oben beschrieben, auf den angestrebten Konsens zwischen Sänger und textexternem Publikum und entspräche der von Hübner als zentrale Wirkungsabsicht genannten Legitimationsfunktion<sup>219</sup> des Minnesangs. Indem sich das Ich jedoch auch textintern an ein Gegenüber wendet bzw. fiktionale Dialogpartner mit- oder übereinander ins Gespräch kommen, ist auch auf dieser Ebene von Strategien der Konsensbildung auszugehen, wie im Folgenden an einigen Beispielen gezeigt werden soll.

---

217 Insofern die in den Liedern geführte Auseinandersetzung auch eine Art Sänger-Wettstreit implizieren mag, wäre es auch ein Ringen um die Interpretationshoheit bezüglich gesellschaftlich-moralischer und ästhetischer Fragen.

218 Moos 2000, S. 145.

219 Vgl. Hübner 2004, S. 147.



## 2.5.1. Verbaler Schlagabtausch – Walthers Dialoglied

### *Ich hære iu sô vil tugende jehen*

Str. I: *Ich hære iu sô vil tugende jehen, | daz iu mîn dienest ist gereit. | enhæet ich iuwer niht gesehen, | daz schadete mir an mîner werdeheit. | Ich wil immer deste tiurer sîn | und bite iuch, vrouwe, | daz ir iuch underwindet mîn. | ich lebete gerne, kunde ich leben, | mîn wille ist guot, | nû bin ich tump: | nû sult ir mir die mâze geben.*

Str. II: *„Kunde ich die mâze als ichne kan, | so wære ich zer werlde ein sælic wîp. | ir tuot als ein wol redender man, | daz ir sô hôhe tiuret mînen lîp. | Ich bin vil tumber danne ir sît, | waz darumbe? | doch wil ich scheiden disen strît. | tuot alrest des ich iuch bite, | und saget mir der manne muot, | sô lêre ich iuch der wibe site.“*

Str. III: *Wir wellen, daz diu stætecheit | den guoten vrouwen rehte ein krône sî. | kunnen sie mit zûhten sîn gemeit, | sô stêt vil wol die lilie der rôsen bî. | Nû merket, wie der linden stê | der vogelsanc, | dar under bluomen unde klê, | noch baz stêt vrouwen schœner gruoz. | ir minneclîcher redender munt | der machet, daz man in küssen muoz.*

Str. IV: *„Ich sage iu, wer uns wol behaget: | der beide erkennet ûbel unde guot | und ie daz beste von uns saget, | dem sîn wir holt, | ob erz mit triuwen tuot. | Kan er dan ze rehte wesen vrô | unde gedenken ime | ze mâze nider unde hô, | der mac erwerben, des er gert. | well wîp versaget im einen vadem? | guot man ist wol guoter sîden wert.“<sup>220</sup>*

Für die liedinterne Kommunikationsfunktion – traditionell also die des Werbens des Ritters um die Dame – ist neben der Konsensbildung auch das verbale Aushandeln eines Konflikts von Bedeutung. In Walthers Lied *Ich hære iu sô vil tugende jehen* (Bein, Ton 20 / L 43,9) benutzt die Dame sogar explizit das Wort *strît* (Str. II, V. 7). Münkler bezieht den Vers auf die „Anforderung der Lehre, also auf die Entscheidung darüber, was unter *mâze* eigentlich zu verstehen sei.“<sup>221</sup> Der angeblich strittige Punkt, den die Dame zu entscheiden hat, ist jedoch die Abfolge des Sprechens, die ‚Rednerliste‘: Der Mann hat sie zuvor, sich naiv stellend, um Erklärungen zur *mâze* gebeten. Sie entlarvt sein scheinbar nur auf ihre Tugendhaftigkeit und ihre vermeintliche Klugheit zielendes Lob als rhetorisch geschickte Rede, die auch als Liebeswerbung zu interpretieren ist: *ir tuot als ein wol redender man, | daz ir sô hôhe tiuret mînen lîp* (Str. II, V. 3 f.). *lîp*, hier metonymisch für die ganze Person, bedeutet wörtlich ‚Körper‘<sup>222</sup> – ihren Körper hat der Mann aber eben nicht gelobt, sondern

---

220 Das fünfstr. Lied ist mit identischer Strophenfolge in den Hss. B, C, E, F, O, A und s überliefert; Hs. D überliefert fragmentarisch die erste Strophe; die hier zitierte Edition Beins basiert auf Hs. O.

221 Münkler 2011, S. 87.

222 Insbesondere wenn man Walthers Dialoglied *Frowe, lânt iuch niht verdriezen* (Bein, Ton 57 / L 85,34) als Intertext mitbedenkt, ist eine anzüglich-erotische Konnotation von *lîp* unverkennbar.

auf den Preis ihrer Schönheit sogar ganz verzichtet. Mit der Wortwahl *lip* und mit der Bezeichnung als *wol redender man* signalisiert die Dame dem Ritter, dass sie seine Werbungsabsichten entdeckt und somit seine Rede als strategische, auf ein Persuasionsziel hin ausgerichtete erkannt hat. Lehre und Werbung stehen in diesem Lied in einem eklatanten Widerspruch, und diesbezüglich ist Kastens Einschätzung beizupflichten, „daß die Spannung zwischen der unmittelbaren Konfrontation des Paares und der sprachlichen Figur der Indirektheit in den Dialogliedern Walthers im Vordergrund steht und nicht ein lehrhafter Inhalt.“<sup>223</sup>

Mit dem Wort *strit* signalisiert die Dame dem Ritter, dass sie seine Absichten verstanden hat und zum verbalen Schlagabtausch bereit ist. Mit *scheiden* betont sie ihren Konsenswillen, bezieht explizit den Gegenstand und das Beilegen des *strits* jedoch nur auf die Reihenfolge des Sprechens. Indem sie vortäuscht, noch unerfahrener (*tumber*) als der Mann zu sein, legt sie fest, dass folglich er als erster sprechen soll: *saget mir der manne muot, | sô lère ich iuch der wibe site* (Str. II, V. 9 f.)<sup>224</sup>. Wie Münkler betont, wird der vom Mann benannte Gesprächsgegenstand damit vertagt bzw. verabschiedet.<sup>225</sup> Entscheidend erscheint jedoch auch, dass die Strategie der Dame offen bleibt: Z. B. wäre zu vermuten, dass sie sich mit der scheinbar aus Bescheidenheitsgründen eingenommenen zweiten Redeposition (die sie innerhalb des Liedes ohnehin aus formalen Gründen innehat), einen Vorteil sichern will, nämlich den, auf die Rede des Mannes in ihrem Sinne reagieren zu können. Wie Münkler herausarbeitet, handelt es sich bei den monologischen Ausführungen beider zu den von der Dame vorgegebenen Themen um einen „doppelbödige[n] Dialog“: „Die höfische Rede bezieht sich auf Verhaltensnormen und Minnetugenden, die metaphorische Rede offenbar auf Lohn und Liebesgewährung.“<sup>226</sup> Die als Bitte um Belehrung getarnte Werbung entwickelt sich, deutet man die Schlussverse der Dame als versteckte Zusage, zum einvernehmlichen Gespräch zwischen Liebenden. Auffällig ist jedoch, dass Fragen der Gesprächsführung (s. o.) sowie die mit Sprache befassten Disziplinen Rhetorik (auf den Redner, die Redekunst bezogen: *wol redender man*, Str. II, V. 3; bezogen auf Lobrede: *und ie daz beste von uns saget*, Str. IV, V. 3) und Dialektik (*der beide erkennen übel unde guot*, Str. IV, V. 2) im Lied thematisiert werden. Beim zuletzt zitierten Vers ist bemerkenswert, dass dem Mann die im Minnesang fast immer den Frauen zukommende Rolle der Urteilsinstanz zugesprochen wird. Der Begriff *strit* ließe sich sowohl der Rhetorik wie der Dialektik zuordnen, da es in beiden Disziplinen auch um die Erörterung von Streitfragen geht. Münkler schließt aus, dass

---

223 Kasten 1989, S. 83.

224 B/C/E verwendet in V. 9 erneut den Ausdruck *lèren*.

225 Münkler 2011, S. 87.

226 Ebd., S. 88.

„mit dem Wort *strît* eine spezifische Subgattung des Dialogliedes, das Streitgespräch, aufgerufen wird [...]. Auch erscheint es unwahrscheinlich, dass die provenzalische *ten-*son als intertextueller Bezugspunkt in Frage kommt[.]“<sup>227</sup>

Allerdings ist m. E. nicht ganz von der Hand zu weisen, dass *strît* hier selbstreferentiell auf das Lied zu beziehen wäre. Dieser *strît* würde einerseits durch die rhetorischen Techniken verhüllt, andererseits würde durch die Orientierung an höfischen Wertestandards und Umgangsformen eine offene Konfrontation vermieden. Letztendlich ist es aber vor allem die Einstellung der Dame, die den *strît* schlichtet, indem sie, wenn auch in indirekter und verhüllter Weise, ihr Einverständnis mitteilt.

## 2.5.2. Kontroverse und Persuasion in Liedern Walthers und Reinmars

Wie Walthers Dialoglied *Frowe, lânt iuch niht verdriezen* (Bein, Ton 57 / L 85,34) noch deutlicher zeigt als das zuletzt behandelte, geht es in Dialogliedern durchaus um eine Kontroverse, einen Konflikt und ein vom Ritter verfolgtes persuasives Ziel: Die *minne* der Dame soll errungen, ihre Zustimmung, ihre Gunst gewonnen und ihre Abneigung überwunden werden. Unter Bezugnahme auf einen speziellen Zweig der mittelalterlicher Kommentartradition des 12. und 13. Jahrhunderts, hier insbesondere auf den „wichtigen oberitalienischen De Inventione-Kommentar mit dem Incipit ‚Ars rhetorice ...‘“<sup>228</sup> definiert von Moos die Rhetorik als „Gesprächskunst *cum lite*“<sup>229</sup>, d. h. auf eine Streitfrage bezogen; diese Gesprächskunst erstrecke „sich deshalb in einer eigenen Präzeptistik (und deren Parodie) auch noch auf so Privates wie die Liebeswerbung eines Verführers der spröden Dame gegenüber.“<sup>230</sup> Allerdings ist der werbende Ritter im Dialoglied auf ein bestimmtes Ethos verpflichtet, wobei die Dame darüber wacht, dass er die Schranken der Angemessenheit und Ehrbarkeit nicht überschreitet. Ein solches angemessenes Werben kündigt der männliche Sprecher in Walthers Dialoglied gleich zu Beginn an: *Frowe, lânt iuch niht verdriezen | mîner rede, ob sî gefüege sî* (Str. I, V. 1 f.)<sup>231</sup> und wird, nachdem er die Grenzen des Erlaubten auf der Ebene übertragenen Sprechens überschritten hat, von der Dame in seine Schranken verwiesen: *sî niht wan mîn redegeselle!* (Str. IV, V. 6). Die Dame destruiert damit

---

227 Ebd., S. 87.

228 Von Moos 1997, S. 139.

229 Ebd., S. 140.

230 Ebd., S. 141.

231 Das Wort *geviëge* („angemessen“) verweist hier auf das *aptum*.

das handlungsorientierte Ziel rhetorischen Sprechens, indem sie ihr Gegenüber auf den verbalen Bereich, die Rede, einschränken will.

In Reinmars Boten- und Frauenlied *Sage, daz ich dirs iemer lône* (Schweikle, Nr. XXVII / MF 177,10)<sup>232</sup> wird ebenfalls die Ambivalenz des Verbalen herausgearbeitet, wenn die Frau in der zweiten Monologstrophe sagt: *Daz wir wîp niht mugen gewinnen | friunt mit rede, siu enwellest dannoch mê* (Str. V, V. 1 f.). Der persuasive Charakter der männlichen Rede erscheint in diesem Lied in unterdrückter Form (*Ich verbiute ime fröide niemer, | lâze eht eine rede, sô tuot er wol*, Str. II, V. 1 f.). Da das Singen/Werben nicht ans Ziel führt, boykottiert der Mann das – neben der persuasiven, auf die Dame gerichteten Absicht auch der allgemeinen Unterhaltung und der Steigerung der gesellschaftlichen *vröide* dienende – Singen, bis sie ihn dazu auffordere. Hier wird also innerhalb von Minnesang das Auseinandertreten von privater und gesellschaftlicher Wirkung der Rede thematisiert: Minnesang wird in dem Lied gleichzeitig als privates Werben und Teil höfischer Unterhaltungskultur inszeniert. Das Lied eröffnet mit einem lied-internen Publikum von Minnesang eine weitere fiktionale Rezeptionsebene, deren Verwechselbarkeit mit dem ‚realen‘ Publikum als besonderer Reiz dieses Lieds erscheinen kann. Für dieses Publikum bedeutet der Wegfall von Minnesang *vröide*-Entzug. Der Dame, der Verfügungsgewalt über den Sang zugesprochen wird, obliegt die Verantwortung für das Allgemeinwohl. Die Crux der Situation besteht darin, dass die Dame ihre Reputation gefährden würde, einerlei, welche Entscheidung sie nun trafe.

Im Gegensatz zu dieser für das Feld der hohen Minne typischen Affektkontrolle, die das für die Rhetorik wichtige Ziel der Affekterregung im Sinne eines erreichbaren direkten Persuasionsziels nahezu verunmöglicht, steht Walthers vergeistlichter ‚Abschied von Frau Welt‘ (s. o.), in dem die Frau Welt „Walther“ in der Tat zu überreden und eben nicht mit sachlichen Argumenten zu überzeugen sucht. Durch das gegenüber dem traditionellen Dialoglied vertauschte Verhältnis der Geschlechterrollen kann „Walther“ die Rolle der ‚spröden Dame‘ einnehmen und die Avancen der Welt zurückweisen. Die Sprecherabfolge entspricht geschlechtsbezogen der im traditionellen *ritter-vrouwe*-Dialoglied, allerdings nimmt „Walther“ nicht die Rolle des Werbenden, sondern die des Absagenden ein. Das Lied wird demnach mit der Absage eröffnet, der Konflikt liegt damit offen zutage, und das Lied führt insofern tatsächlich eine „Gesprächskunst *cum lite*“

---

232 Eine ausführlichere Analyse der intertextuellen Bezüge zwischen diesem Lied und Reinmars Lied *Mich hœhet, daz mich lange hœhen sol* (Schweikle, Nr. XIV / MF 163,23) findet sich im Kap. III.3.4.1. dieser Arbeit.

(s. o.) vor. Denn erwartbarerweise versucht die Welt, ihren abtrünnigen Diener mit aller Macht zurückzugewinnen.

Ein so offenes, angesichts der Konventionen unverschämtes Werben wie das der Welt um „Walther“ ist innerhalb der Vorgaben des Hohen Minnesangs für das männliche Rollen-Ich nicht möglich. Neben der Rücksichtnahme auf das Ansehen der Dame<sup>233</sup> erweist sich insbesondere auch die Repräsentation von für die Hofgesellschaft allgemeingültigen Werten als Schranke, die zu übertreten unziemlich wäre. Es sind demnach jeweils ‚die anderen‘, also die unehrenhaften Mitbewerber, die verdorbenen Zeitgenossen, denen ein solches unangemessenes und unwürdiges Werbeverhalten unterstellt wird. Die auf der fiktionalen Ebene verfolgte persuasive Absicht des Werbens steht in einem Spannungsverhältnis zum normbildenden, repräsentativen Charakter von Minnesang als Gesellschaftskunst und indirekter Minnelehre.

---

233 Vgl. Hübner 2011, S. 41 f.



**Teil II:**  
**Grundlagen: Zeit und Minnesang**





# 1. Zeit und Zeitlichkeit

## 1.1. Vom Umgang mit der Zeit

### 1.1.1. Kairos

In seinem Aufsatz zum ‚Kairos der Rede‘ beleuchtet Karl Mertens die „sich aufgrund der Situativität der Rede ergebenden Ansprüche an die Kompetenz des Redners“<sup>1</sup>. Der Kairos („rechtes Maß; rechter Ort; rechte, günstige Zeit; Vorteil, Nutzen; Zeitumstände“<sup>2</sup>) diene „der Auszeichnung des rechten Maßes“<sup>3</sup> und bezeichne „im Zusammenhang des Handelns eine ausgezeichnete Handlungssituation, die in sich das Maß gelingenden Handelns“<sup>4</sup> enthalte. Der Kairos der Handlung impliziere das Vorhandensein einer Krise, die Möglichkeit zur Krisenbewältigung und eine sich aus der krisenhaften Situation selbst ergebende Richtschnur für situativ angemessenes Handeln.<sup>4</sup> Auch die Redehandlung habe „ihren Kairos als Krise, Gelegenheit und Maß, dem sich die Kriterien rhetorischer Angemessenheit entnehmen lassen.“<sup>5</sup> Während sich eindeutige allgemeine Unterscheidungskriterien für situativ angemessenes und unangemessenes Reden kaum finden ließen, werde am Thematisch-Werden des Scheiterns und Misslingens die Relevanz situativ angemessenen rhetorischen Handelns, also des Kairos der Rede, sozusagen ex negativo ersichtlich.<sup>6</sup>

„Hinterher ist man immer klüger. Das Mißlingen ist offensichtlich; das rhetorische Handeln etwa zeigt fatale Folgen. Wer aber sagt, daß die Rede zu spät oder zu früh erfolgte, daß Falsches und Unpassendes geredet wurde, daß die Rede ausblieb, wo gesprochen werden sollte, geredet wurde, obwohl zu schweigen war, kann letztlich nie mit Sicherheit wissen, wie es gekommen wäre, wenn geschwiegen statt geredet, geredet statt geschwiegen worden wäre, wenn die Rede anders oder auch nur anders plaziert gewesen wäre. Gewiß, wäre sie auf die rechte Weise, zur rechten Zeit, am rechten Ort, vom Richtigen, vor den Richtigen gehalten worden, hätte sie die Wirkung erzielt, die ihr nun versagt geblieben ist. Doch bezeichnet dies nur die allgemeine Form ihrer situativen Angemessenheit.“<sup>7</sup>

---

1 K. Mertens 2000, S. 295.

2 Vgl. Gemoll, S. 400.

3 K. Mertens 2000, S. 297.

4 Vgl. ebd., S. 298.

5 Ebd., S. 299.

6 Vgl. ebd.

7 Ebd., S. 303.

Von diesen Überlegungen ist der Weg zum Minnesang, insbesondere zu den Liedern Reinmars, nicht weit: Gerade die avancierteren und artifiziielleren Lieder steigern sich in eine permanente Selbstreflexion der Rede, wobei der situativen Angemessenheit ein besonderer Stellenwert zukommt. Es finden sich neben den topischen Klagen über die verpasste Chance durch situationsinadäquates Redeverhalten<sup>8</sup> auch vereinzelt Bemerkungen über die geglückte Rede, die günstige Situation.<sup>9</sup> Generell kommen auf den Kairos bezogene Aspekte wie die handlungsbezogene Rechtzeitigkeit und günstige (oder ungünstige) zeitliche Umstände<sup>10</sup> in den Liedern zur Sprache und werden teilweise mit anderen sittlich-moralischen Themen wie dem allgemeinen Werteverfall<sup>11</sup> in Verbindung gebracht. Manfred

- 
- 8 Beispiele: Reinmar: *Mich hæhet, daz mich lange hæhen sol* (Schweikle, Nr. XIV / MF 163,23): *Owê, daz ich einer rede vergaz, | daz tuot mir hiute und iemer wê. | Dô si mir âne huote vor gesaz, | warumbe redete ich dô niht mê?* (Str. VI, V. 1–4); Reinmar: *Wie ist ime ze muote wundert mich* (Schweikle, Nr. IV / MF 153,14): *Ich sach si, wæne ich, alle tage, | daz mich des iemer wunder hât, | Daz ich niht redete, swaz ich wolte, | als ich sîn beginnen under wilent solte. | sô gesweig ich, daz ich niht ensprach, | wan ich wol weste, daz nieman liep von ir geschach* (Str. II, V. 3–8); Reinmar: *Ich alte ie von tage ze tage* (Schweikle, Nr. VII / MF 157,1): *ich weiz vil wol, waz mir den schaden gemachet hât, | daz ich si nie verheltn kunde, swaz mir war, | des hân ich ir geseit sô vil, | daz si ez niht mære hœren wil. | nû swige ich unde nige dar* (Str. I, V. 6–10); Walther: *Hërre Got, gesegene mich vor sorgen* (Bein, Ton 87 / L 115,6): *Als ich under wîlen zir gesitze, | sô sî mich mit ir reden lât, | sô benimt si mir sô gar die witze, | daz mir der lîp alumbe gât. | Swenne ich iezuo wunder rede kan, | gesiht sî mich einest an, | sô hân ichs vergezzen, | waz wolde ich dar gesezzen* (Str. III). Bei einer Klage über situationsinadäquates Redeverhalten kommt es zu der überraschenden Wendung, dass es der Dame nicht auf die schönen Worte, sondern auf die gute Absicht ankommt: Walther: *Weder ist ez ûbel oder guot* (Bein, Ton 94 / L 120,25): *Gnuoge kunnen deste baz | gereden, daz sî bi liebe sint. | swie dicke ich ir noch bi gesaz, | sô wesse ich minner danne ein kint. | Ich wart an allen mînen sinnen blint. | des wær ich anderswâ betæret. | si ist ein wîp, diu nit gehæret. | und guoten willen kan gesehen. | den han ich, sô mir iemer müeze liep geschehen* (Str. V).
- 9 Beispiele: Reinmar: *Daz beste, daz ie man sprach* (Schweikle, Nr. XII / MF 160,6): *Ein rede ist alsô nâhe komen, daz si êrst frâget des, | waz genâden si, der ich dâ ger* (Str. II, V. 1 ff.); Walther: *Ganzer frôiden wart mir nie sô wol ze muote* (Bein, Ton 77 / L 109,1): *mich mant singen ir vil werder gruoz* (Str. I, V. 4).
- 10 Beispiele: Reinmar: *Sô ez iender nâhet gegen dem tage* (Schweikle, Nr. V / MF 154,32): *mirne kome ir helfe an der zît, | mir ist beidiu sumer unde winter alze lanc* (Str. I, V. 8 f.); Walther: *Wol mich der stunde, daz ich si erkande* (Bein, Ton 78 / L 110,13): *Wol mich der stunde, daz ich si erkande, | diu mir den lîp und den muot hât betwungen* (Str. I, V. 1 f.).
- 11 Beispiele: Walther: *Die zwîvelære sprechent, ez sî allez tôt* (Bein, Ton 34 / L 58,21): *Die zwîvelære sprechent, ez sî allez tôt, | ez lebe nû niemen, der iht singe. | mugen si doch erkennen die gemeinen nôt, | wie al diu welt mit sorgen ringe. | Kumt sanges tac, man*

Kern verwendet den Kairos-Begriff in genereller Weise hinsichtlich der *Walther-persona*, zu deren Konturierung die Dringlichkeit und damit verbundene dramatische Zuspitzung sowie die Inszenierung des Sprechens zum rechten Zeitpunkt gehöre.<sup>12</sup>

Von besonderem Interesse erscheint die speziell an den Kairos der Rede geknüpfte Option der Verzögerung bzw. des Aufschubs. Das Handeln im Kairos könne „aufgrund der zeitlichen Flüchtigkeit des Geschehens nicht einfach verjagt werden“, sondern müsse „zur rechten Zeit“<sup>13</sup> erfolgen. Der Kairos der Rede zeichne sich, aufgrund seiner Situierung in einer Krise, durch Zeitdruck (richtiger Zeitpunkt des Sprechens, begrenzte Redezeit),<sup>14</sup> dabei jedoch, anders als der Kairos des Handelns, durch die „Doppelung von Zeitdruck und möglichem zeitlichen Aufschub“<sup>15</sup> aus: „Hat Zeitknappheit konstitutive Bedeutung für die Situation, in der redend gehandelt wird, dann löst umgekehrt fehlender Zeit- bzw. Handlungsdruck das Rhetorische aus.“<sup>16</sup> Dieser Aspekt lässt sich innerhalb der behandelten Lieder insbesondere an solchen mit geistlicher Thematik (Weltabkehr, Bußlied, Situation des Sprechens angesichts des Todes) aufzeigen. Kern spricht bezüglich der Weltklagen Walthers vom „Kairos der Abkehr“<sup>17</sup>.

### 1.1.2. Konstellationen der Weltabsage in Walthers ‚Abschiedsdialog‘, ‚Alterston‘ und *Ein meister las*

Die Weltabsagen in **Walthers** ‚Abschiedsdialog‘ *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen* (Bein, Ton 70 / L 100,24), im ‚Alterston‘ *Ir reiniu wîp, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21) und in *Ein meister las* (Bein, Ton 96 / L 122,24) zeichnen sich durch unterschiedliche Dringlichkeit der Entscheidung aus: Im ‚Abschiedsdialog‘ kündigt „Walther“ der Frau Welt den Dienst auf und bringt sie damit in eine krisenhafte Situation, in der sie sofort und angemessen handeln muss, wenn sie

---

*gehœret singen unde sagen* (Str. I, V. 1–5); auch Walthers *vuoge-* und *unvuoge-*Begriff ist teilweise mit dem Kairos in Verbindung zu bringen, siehe hierzu Kap. III.2.2.1.

12 Vgl. M. Kern 2006, S. 202.

13 K. Mertens 2000, S. 297.

14 Vgl. ebd., S. 305.

15 Ebd., S. 306; K. Mertens verweist hierbei auch auf Blumenberg: „Rhetorik hingegen ist hinsichtlich der Temporalstruktur von Handlungen ein Inbegriff der Verzögerung. Umständlichkeit, prozedurale Phantasie, Ritualisierung implizieren den Zweifel daran, daß die kürzeste Verbindung zweier Punkte auch der humane Weg zwischen ihnen sei“ (Blumenberg 2000, S. 78).

16 K. Mertens 2006, S. 305.

17 M. Kern 2009, S. 113.

seinen bereits gefassten Entschluss ins Wanken bringen will. Da „Walther“ ihre *lâge* (Str. IV, V. 7)<sup>18</sup> – also sowohl ihre persuasive Absicht, ihre Strategie wie auch ihr Wesen – durchschaut hat, nützen ihr die schönen Worte nichts mehr. „Walther“ hat nämlich seine Verhältnisse in Ordnung gebracht und sich faktisch aus dem weltlichen Abhängigkeitsverhältnis gelöst. Er ist derjenige, der eine Entscheidung mitteilt, aber nicht derjenige, der auf das Reden für ein bestimmtes Handlungsziel noch angewiesen wäre.<sup>19</sup>

Bezogen auf die Frage nach dem Verhältnis von textinterner und -externer Kommunikationssituation ist hier zu beobachten, dass das ernsthafte Anliegen des Textes – der Appell zu Buße und geistlicher Umkehr, die Warnung vor der Falschheit der Welt – indirekt und auf Umwegen vorgetragen wird: Nicht nur wird die Welt der Lächerlichkeit preisgegeben, ihre letztendliche Ohnmacht und Verächtlichkeit aufgezeigt (wie etwa in der Weltabsage-Strophe des ‚Alterstons‘), sondern sie macht sich selbst lächerlich, indem sie das Wort ergreift. Sie erweist sich als verführerische, aber nicht überzeugende Rednerin. Auf der fiktionalen Ebene wie auch auf der an ein externes Publikum gerichteten Aussageebene behandelt das Lied den Welt-Gott- bzw. Leib-Seele-Dualismus. Damit geht es – was in der Metaphern des weltlichen ‚Wirtshauses‘ und der geistlichen *herberge*<sup>20</sup> zum Ausdruck gebracht wird – von vornherein um zwei Zeitdimensionen: irdische Zeit und Ewigkeit. Das Sprechen erfolgt notwendigerweise in der irdischen Zeit, vor einem textexternen Publikum, textintern aber adressiert an eine nicht-menschliche Instanz, die Frau Welt. Diese Zeitkonstruktion und diese Sprechkonstellation finden sich in vergleichbarer Weise auch in anderen Liedern, allerdings mit erheblichen Unterschieden: Im ‚Alterston‘ wechselt der Sprecher in der, je nach Fassung, dritten (B/C) oder letzten (A) Strophe des Lieds von der Publikumsanrede zur Anrede der Welt. Ähnlich wie für den Schlussvers *ich wil ze herberge varn* des ‚Abschiedsdialog‘ lässt sich auch beim ‚Alterston‘ die zeitliche Spanne zwischen dem Entschluss zur Weltabkehr und dem Tod nicht genauer bestimmen. Der als krisenhaft erfahrene Moment ist im ‚Abschied von Frau Welt‘ der des Entschlusses zur Weltabkehr, im ‚Alterston‘ wird die (fingierte) Erfahrung des Alters zum Auslöser einer Krise des Minnesängers. In beiden Liedern geht es

---

18 Mhd. *lâge* bedeutet ‚Hinterhalt‘, ‚Nachstellung‘, aber auch: ‚Lebensverhältnis‘, ‚Zustand‘, ‚Beschaffenheit‘, ‚Art und Weise‘ (vgl. Lexer, S. 120).

19 An dem deutlich ungleich verteilten Angewiesensein auf Rhetorik zeigt sich, dass Frau Welt entmachtet ist, denn: „Wer redet – besser: wer reden muß –, ist auf die Hilfe anderer angewiesen, auf ihr Handeln, das sich rhetorisch vielleicht herbeiführen, nicht aber durch Reden ersetzen läßt“ (K. Mertens 2000, S. 308).

20 Siehe hierzu, auch bezüglich des Forschungsstands, Kap. III.1.1. dieser Arbeit.

letztlich auch um eine allgemeine Problemstellung, die als krisenhafter Moment inszeniert und veranschaulicht wird, nämlich um den Welt-Seele-Dualismus in christlich-eschatologischer Ausprägung. Dieser wird im ‚Alterston‘ allerdings mit poetologisch-ästhetischen Aussagen verbunden, wie in der Forschung verschiedentlich hinsichtlich der Bedeutung der *bilde*-Metapher dargelegt wurde.<sup>21</sup>

Die Herausstellung des Momenthaften ist an der Schnittstelle von Narration und Rhetorik zu verorten,<sup>22</sup> und in zweifacher Weise geht es auch um die Ausdehnung des Moments, zum einen indem dieser in eine zumindest skizzierte Ereignisfolge (vergangen – jetzt – zukünftig) eingebunden wird, zum anderen weil die Redezeit selbst einen Zeitraum,<sup>23</sup> nicht nur einen Moment, beansprucht. Noch weitere Verzögerungen werden im Lied *Ein meister las* eingebaut, in dem der Entschluss zur Weltabkehr erst herbeigeredet und am Ende gar herbeigebetet werden muss, die endgültige Entscheidung jedoch weiterhin aussteht. Ähnlich wie der Trennungsmoment des Tagelieds innerhalb der Tageliedtradition auch zu Variationen der Zeitstruktur Anlass gegeben hat, so bietet auch die Entscheidungssituation einen zeitlichen Spielraum: Der bereits gefasste Entschluss kann nachträglich verkündet, er kann heraufbeschworen bzw. der Moment des Sich-Entschließens kann durch Sprechen kunstvoll hinausgezögert werden. Zugleich kann die Ausdehnung des Augenblicks, das Hinauszögern, der Aufschub als rhetorische Kunstübung verstanden werden, in der die Ohnmacht des Sprechers (seine Abhängigkeit von der göttlichen Gnade, sein Unvermögen, diese aus eigener Kraft zu erwirken) zum Gegenstand artistischer Rede wird. **Oswalds** Bußlied *Ich spür ain tier* (Kl 6) treibt dieses Spiel besonders weit, indem die Gefühle von Ohnmacht, Angst, Hilflosigkeit, Zeitknappheit scheinbar *ex tempore* verbalisiert werden und das Sprechen über die nicht hinreichend erbrachte Bußleistung selbst

---

21 Clark formuliert hierzu folgendes Fazit: „Walther senses that there is something miraculous, something wonderful about images’ abilities to represent a poet’s vision, and if the ‚wunder,‘ that marvelous congruence of word and inner (the world as poetic construct), outer (the mundane world as it is perceived, with its flaws), or transcendent (the ideal, supra-mundane world) reality, is gone, then the image, the ‚bilde‘, becomes mute and lifeless“ (Clark 1984, S. 84). J.-D. Müller (1995b, S. 19 f.) – und ähnlich Baumgartner/Kellner (2014, S. 220 ff.) – interpretiert die Liedaussage auf der Ebene einer ästhetisch-theologischen Reflexion über die Implikationen von Minnesang, siehe zu Müllers Interpretation weiter unten ausführlicher; M. Kern konstatiert: „Die verheißene Wiederbegegnung von Liebendem und erwähltem Bild referiert in ihrem poetologischen Sinn auf die Frage, was mit der Kunst geschehen wird, wenn ihr Schöpfer geht“ (M. Kern 2009, S. 113).

22 Siehe hierzu in den folgenden Unterkapiteln und im Kap. III.1.3.

23 Vgl. K. Mertens 2000, S. 306.

zu einer solchen wird. Im Sprechen wird die Buße also gewissermaßen nachgeholt (die nicht erbrachte Handlung durch Rede ersetzt) und die Bußfertigkeit zum Ausdruck gebracht.<sup>24</sup>

### 1.1.3. Zeitverschwendung als Sünde in den Liedern Kl 39, Kl 10 und Kl 6 Oswalds von Wolkenstein

Schon seit dem frühen Mittelalter wird Zeitverschwendung in volkssprachlichen Beichten als Sünde aufgeführt und der *acedia* zugeordnet.<sup>25</sup> Bemerkenswert erscheint Ehlert daran, dass dem Pönitenten bzw. der Pönitentin damit „ein Muster für die Erfahrbarkeit von Lebenszeit an die Hand gegeben“<sup>26</sup> wird und, durch die Perspektivierung der Ewigkeit, zugleich eine Richtschnur für das Handeln innerhalb der irdischen Zeit.<sup>27</sup>

Auch die fingierte Beichte in Oswalds Lied *Mein sünd und schuld eu, priester, klag* (Kl 39) listet die Sünde der Zeitverschwendung auf, allerdings nicht im Kontext der *acedia*<sup>28</sup>; diese wird vielmehr im Anschluss an die Missachtung der sieben Gaben des Heiligen Geistes und der Sakramente<sup>29</sup> genannt:

---

24 Dass Oswald mittels seiner geistlichen Lieder ein Werk der Buße ausführe, hält Fürbeth für Kl 18 und Kl 39 fest, vgl. Fürbeth 1996/97, S. 212 u. 216.

25 „Unter den in der Lorscher Beichte genannten Sünden tritt nun auch *zît[i] forlâzan[.]o* auf, wörtlich eigentlich ‚vertane Zeit(en), nicht erfüllte Zeit(en)‘. Wie ein Vergleich mit inhaltlich nahestehenden lateinischen Beichtformularen bestätigt, ist diese Sünde der *acedia*, der religiös-sittlichen Trägheit, zuzuordnen“ (Ehlert 1997, S. 263); auch „in der Wessobrunner Beichte I (11. Jahrhundert) und in der Bamberger Beichte (12. Jahrhundert) [...] wird *unzîtegi* bzw. *uncîtigi* unter den der *trâcheitel/trâgheite* zugerechneten Sünden aufgezählt“ (ebd., S. 264).

26 Ebd., S. 264.

27 Vgl. ebd.; Ehlert verweist diesbezüglich auf eine im 10. Jh. im Frauenstift zu Essen aufgezeichnete altsächsische Beichte, die durch das eingefügte Possessivpronomen *mînero* einen expliziten Bezug zur persönlichen Lebenszeit herstelle (vgl. ebd., S. 264 f.). Das in den altheutschen Beichten vermittelte „Bewußtsein, daß es innerhalb der Lebenszeit eine zeitliche Ordnung für das Handeln gibt, daß also, um die Lebenszeit zu erfüllter Zeit zu machen, das richtige Handeln auch zur rechten Zeit zu geschehen hat“ (ebd., S. 265), könnte man als christliche Ausprägung der Kairos-Vorstellung beschreiben. Als biblische Referenz für die christliche Vorstellung einer (lebens)zeitlichen Ordnung nennt Ehlert (ebd.) Ecl 3,1 (*omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo*).

28 *acedia* erscheint in Str. II, V. 12 (*trâg*) im Katalog der sieben Hauptsünden.

29 Vgl. Wachingers Kommentar zu Kl 39, Str. IV, V. 1–8 (Oswald von Wolkenstein 2007, S. 385 f.).

*Unwillig armuet, übelhait | treib ich durch zeit verloren, | das gots recht an barmherzikait |  
ich hass nach gunst mit zoren.* (Str. IV, V. 9–12)

Einzelne der hier genannten Sünden werden schon in vorangehenden Strophen des Lieds ausführlicher genannt.<sup>30</sup> Bemerkenswert an Str. IV, V. 9–12 erscheint, dass die verschwendete Zeit mit dem Begehen böser Taten in Beziehung gesetzt und damit als Zeit der Sünde ausgewiesen wird.<sup>31</sup> Dass die fehlende Barmher-

---

30 Begehen von Übeltaten wie Raub, Diebstahl, Mord, Meineid, Betrug u. a. (Str. II) und generelle Neigung zu Sünde (Str. III, V. 1–4), fehlende Werke der Barmherzigkeit (Str. III, V. 5–8), die Hauptsünde des Zorns (*ira*) (Str. II, V. 10).

31 Die grammatisch-syntaktische Konstruktion des Verses lässt hier verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten zu: Denkbar wäre, *durch* kausal aufzufassen (‘vermittelst’, ‘vermöge’, ‘wegen’, siehe DWB, Bd. 2, Sp. 1571 u. Lexer, S. 33) und dementsprechend zu übersetzen: ‘Armut abgeneigt, treibe ich Böses *wegen* der verschwendeten Zeit’; die bösesten Taten müssten dann mit dem weltlichen Besitzstreben in Verbindung gebracht werden. Für die Präposition *durch* ist auch die Verwendung ‘mit beziehung auf die zeit die als raum betrachtet wird’ (DWB, Bd. 2, Sp. 1570) belegbar, z. B. *durch das jar* (‘das Jahr hindurch’, ‘während/innerhalb des Jahrs’), siehe die Belege ebd. Hieraus ergäbe sich für die zitierten Verse als weitere mögliche Übersetzung: ‘Böses treib ich *während* der verlorenen/verschwendeten Zeit’; allerdings ist das Fehlen des Artikels (*durch zit* statt *durch die zit*) unüblich, wäre aber ggf. als poetische Lizenz erklärbar. Wachinger und Hofmeister verzichten jeweils auf eine Übersetzung der Präposition *durch*, indem sie die frühnhd. syntaktische Konstruktion auflösen: ‘Erbittert über meine Armut, treibe ich | nur Böses und verschwende meine Zeit’ (Oswald von Wolkenstein 2007, S. 271); Hofmeister übersetzt noch freier: ‘Armut verabscheue ich, mit Schlechtigkeit | bringe ich die Zeit nutzlos zu’ (Oswald von Wolkenstein 2011, S. 129). Eine andere Interpretation der grammatisch-syntaktischen Konstruktion und damit auch des Sinns der Verse bietet Jones’ Übersetzung: ‘Unresigned to poverty and evil, I rush through this temporal world as a poor sinner’ (Jones 1980, S. 242 f.). Jones versteht *verloren* nicht als Adjektivattribut in postnominaler Stellung zu *zeit*, sondern als modale adverbiale Bestimmung: ‘ich treibe verloren/wie ein verlorener (Sünder) durch die Zeit’. Diese Übersetzung korreliert mit einer anderen Deutung der Wendung *unwillig armuet*: ‘Perhaps *unwillig armut* means ‘involuntary poverty,’ but it is more likely that Wolkenstein means to say that he is unwilling to accept poverty and evil, that he is not resigned to God’s dispensation’ (ebd., S. 251). Eine solche Aussage finde sich nämlich im Lied *Von den groszen hauptsünden* aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin, in dem das beichtende Ich bekennt, ‘that he has been unwilling to accept poverty and mercy in his heart. This being so, Wolkenstein (v. 45) could mean that, being unresigned to God’s will, he fights his way through this temporal world as a lost sinner’ (ebd., S. 251 f.). Jones bezieht sich im Beichtlied aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin auf die Verse *Armüt gund mich verdrieszen, | Gûthait vnd gerechtikait | Maynung vnd parmung was mir laidt* (Liederbuch der Clara Hätzlerin 1966, II,82, V. 93 ff.), die dort im Kontext

zigkeit gleich im folgenden Vers thematisiert wird, zeigt ex negativo das Wissen um die ‚richtig‘, nämlich durch gottgefällige Werke gefüllte Zeit.

Doch nicht nur das Begehen von Bösem, sondern auch Formen weltlichen Ehrgeizes und Ehrstrebens (*vana gloria*, ‚Hoffart‘) finden sich in volkssprachlichen Beichten als Formen von falsch verbrachter und somit verschwendeter Zeit;<sup>32</sup> „mittelalterliches Zeitmanagement galt nicht der Effektivierung der individuellen Leistung mit dem Ziel von Aufstieg und Ruhm, sondern es sollte den Menschen auf den jenseits der irdischen Zeit liegenden Sinn orientieren.“<sup>33</sup> Dieser Zusammenhang wird in **Oswalds** Lied *Wenn ich mein krank vernunft närlichen sunder* (Kl 10) angesprochen:<sup>34</sup>

*So wundert mich vor allem nicht so sere, | das ich mein zeit neur lenck nach guet und ere |  
und dabei nie kain rue gewan[.]* (Str. I, V. 5 ff.)

Dass der Sprecher die irdische Lebenszeit nach dem Maßstab der Ewigkeit falsch verbringt und verbracht hat, wird deutlich an der folgenden Antizipation der Sterbestunde:

*Ich wais wol, das noch kompt die stund, | und het ich aller werlde grund, | dorumb  
geb ich sei geren, | das ich nach gottes wilen leben solt ain jar, | der ich vil manches  
laidir üppiklichen zwar | in sünden nie wolt widerstan, | so muess ich sein emberen.*  
(Str. I, V. 9–15)

Der Gedanke ist aus Kl 6 bekannt, kommt hier allerdings durch den fingierten zeitlichen Abstand ohne Theatralisierung aus. In der vierten Strophe wird das Moment der knapp bemessenen Lebenszeit und das daraus resultierende Gebot der richtigen, gottgefälligen Lebensführung noch einmal angesprochen:

---

der acht Seligkeiten nach Mt 5,3–10 stehen; auch die Verse (Str. IV, V. 9–12) aus Oswalds Beichtlied (Kl 39) können, wenn auch nur andeutungsweise, auf diese acht Seligkeiten bezogen werden, vgl. Wachingers Stellenkommentar in Oswald von Wolkenstein 2007, S. 386.

32 Vgl. Ehlert 1997, S. 266.

33 Ebd.

34 Vgl. Schnyder 2013, S. 45. Auch die „Selbstanklage, mit der geschenkten Zeit nicht richtig umgegangen zu sein“ (ebd.), in Kl 15 assoziiert die verschwendete Zeit mit irdischem Wagemut: *das ich in ellendlicher wag | vil han verzert unnützer tag | in diser snöden zeit so brait, | die mir verlech dein kind* (Str. II, V. 5–8); *in ellendlicher wag* („in kühnem, mannhaftem bzw. jammervollem Wagnis“, *wag* ist als apokopierte Form von *wâge* (f), ‚Wagnis‘ belegt, siehe DWB, Bd. 27, Sp. 368, wo u. a. dieses Oswald-Zitat angeführt wird.



*In hoffnung, smerz, in forchten und in freuden | vertreib wir zeit, da von mag ich nicht  
geuden, | seid das all sach zu diser welt | kain wesen stät beflusset[.]* (Str. IV, V. 1–4)<sup>35</sup>

Zeitknappheit und Zeitdruck sind innerhalb der besprochenen Lieder demnach immer unter verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und in verschiedene Diskurse einzuordnen: Der rhetorische Diskurs bietet ebenso interpretatorische Anknüpfungspunkte wie das aus den Beichten und Beichtformularen abzuleitende christliche ‚Zeitmanagement‘. Bezogen auf die Gattung des Bußlieds ist festzuhalten, dass dieses sich auf der Grenzscheide zwischen exemplarisch-paränetischer Textsorte i. S. einer fingierten Beichte bzw. einer Beichtanleitung und einem artifiziellen lyrischen Text bewegt und insofern auch dem rhetorischen Diskurs verpflichtet ist.

Wie der in Form eines Selbstgesprächs vor Publikum vorbereitete Appell an Gott im gebetsförmigen Schluss von *Ich spür ain tier* (Kl 6) zeigt, verfolgt der Sprecher ein persuasives Ziel – die Erwirkung göttlicher Gnade –, wendet sich damit jedoch an einen Adressaten, der mit rhetorischen Mitteln nicht gewonnen werden kann. Insofern ist textintern eben nicht von Rhetorik, sondern von ‚Authentizität‘ auszugehen. Für die Wirkung auf das externe Publikum erscheint das Zusammenspiel von Artistik einerseits und Überzeugungskraft durch Authentizitätssuggestion andererseits von besonderer Bedeutung, insbesondere wenn daraus ein predigtartiger Bußappell an die Zuhörer abgeleitet werden soll. Wie auch an anderen im *memento mori*-Kontext stehenden Liedern zu beobachten, ist die Krise, auf die das Bußlied reagiert, eine permanente Krise<sup>36</sup>, vor der ‚alle‘ stehen. Wie oben bereits an anderen Beispielen ausgeführt, ist auch das Ich in diesem Lied als exemplarisches Ich zu verstehen, das sein Schicksal als *exemplum* für das Schicksal aller setzt und damit indirekt eine Mahnung ausspricht.

---

35 Marold kommentiert die Stelle folgendermaßen: „*all sach* ist Obj. und *kain wesen stät* Subj.: ‚weil jedem Ding dieser Welt keine Stetigkeit zuteil wird‘“ (Marold 1995, S. 19); Hofmeister weist V. 3 f. als Phraseologismus aus und übersetzt: „denn ‚Keine Sache auf dieser Welt | bleibt lange unverändert‘“ (Oswald von Wolkenstein 2011, S. 33).

36 Diese unterscheidet sich in diesem Punkt grundlegend von der rhetorischen Krisensituation, die zu einer bestimmten Zeit besteht. „Die Gegenwart der Krise, die den Redner zu seiner Rede veranlaßt, und ihre künftige Bewältigung betreffen eine grundsätzlich dem Redner und seinen Hörern gemeinsame Zeit“ (K. Mertens 2000, S. 309). Im Unterschied dazu ist die in Oswalds Lied besungene Krisensituation so ubiquitär, dass sie jederzeit und von jedermann nachvollziehbar und, gemäß der christlichen Lehre vom guten Sterben, dem Menschen jederzeit präsent sein sollte.

Zieht man von Moos' Überlegungen zur Unterscheidung von induktiv-historischem und paränetisch-illustrativen Exemplum<sup>37</sup> hinzu, so lassen sich die unterschiedlichen Argumentationsstrategien des Ich-Exempels systematisieren: Kl 1 beginnt, dem aus *ars praedicandi* und *ars dictaminis* bekannten Exordial-Schema<sup>38</sup> entsprechend, mit einer sentenzartigen Aussage, die durch den besonderen Beispielfall, das Schicksal des Ich, illustriert wird. Kl 6 hingegen schildert die Todesangst des Ich als außergewöhnliche Situation und überlässt es dem Hörer/Leser, hieraus eine Lehre zu ziehen. Nach von Moos besteht der zentrale Unterschied zwischen den beiden Grundformen des Exemplumgebrauchs darin, dass ihnen zwei unterschiedliche Schlussverfahren zugrunde liegen: dem induktiv-historischen Exempel die Induktion, dem paränetisch-illustrativen die Deduktion. In Oswalds Liedern Kl 1–4 wird, selbstverständlich mit gewissen inhaltlichen und vor allem perspektivisch-gestalterischen Variationen, das immer gleiche Ausgangsmotiv zugrundegelegt: das von der Geliebten betrogene und dadurch der Gefangenschaft ausgelieferte Ich. In *Ain anefangk* (Kl 1) und *Wach, mentschlich tier* (Kl 2) wird die Geschichte dieses Ich in der dritten und vierten Strophe recht ausführlich erzählt, in *Wenn ich betracht* (Kl 3) und *Hör, kristenhait* (Kl 4) wird sie nur kurz angedeutet. In der autorisierten Anordnung der Lieder in den Hss. A und B, die Kl 1–4 jeweils als geschlossenen Block zu Beginn der Handschrift überliefern,<sup>39</sup> kann das Schicksal des Ich in Kl 3 und Kl 4 bereits als bekannt vorausgesetzt werden, einem Hörerpublikum ist sie durch die Person des Wolkensteiners selbst bekannt, muss also, wie eine biblische oder historische Exempelfigur, nur kurz erwähnt werden. Kl 1–4 und auch *Ich sich und hör* (Kl 5), allerdings mit einer anders situierten Ich-Rolle,<sup>40</sup> verfahren alle deduktiv. Kl 6 arbeitet dann, wenn man die handschriftliche Reihung in B zugrunde legt, erstmalig mit einem rein induktiven Verfahren, bei dem die Lehre aus dem exemplarischen Fall erschlossen werden muss.

Die Nähe von Kl 6 zum historisch-induktiven Exempel<sup>41</sup> ist insofern bemerkenswert, als der Wolkensteiner in seiner Zeit keine historische Figur i. S. einer berühmten Persönlichkeit der Vergangenheit ist und die Situation der Todesangst

---

37 Vgl. von Moos 1988b, S. 133.

38 Siehe hierzu von Moos 1997, S. 151.

39 Vgl. Hartmann 1980, S. 16; in Hs. B „ist diese Gruppe um die [...] Lieder Kl 5 bis 7 erweitert“ (ebd.).

40 Der Sänger inszeniert sich in der Altersrolle, formuliert in dieser Rolle zunächst kurz in einer Art Promythion die zu vermittelnde Lehre und baut diese in der Schlussstrophe weiter aus, wobei er mit der Anrede an den Jüngling die Altersfiktion weiterführt.

41 Siehe hierzu von Moos 1988b, S. 119.

als gegenwärtige und nicht als vergangene inszeniert wird. Die unterschiedliche zeitliche Gestaltung gehört zu den zentralen Variationstechniken, derer sich die Lieder bedienen. Kl 1, Kl 2, Kl 4, Kl 5 und Kl 6 stimmen darin überein, dass das Ich jeweils aus einer als gegenwärtig inszenierten Situation heraus spricht; lediglich Kl 3 siedelt die exemplarische Situation in der Vergangenheit an. Speziell an dieser Vergegenwärtigungsstrategie erscheint, dass die exemplarische Figur über die *persona* des Wolkensteiners als in der Vortragssituation anwesend imaginiert wird, und dass sich die inszenierte Ausnahmesituation, die zwischen Fiktionalität und Autobiographie einzustufen ist, mit der Vortragssituation nicht in Einklang bringen lässt.

Biographisch-chronologisch ist, soweit die Gefangenschaftssituation zum Exemplum erhoben wird, von einer Nachträglichkeit des Lieds auszugehen: Das Lied bezieht sich auf eine zurückliegende Situation, gestaltet diese jedoch wie eine gegenwärtige. Der Impetus ist zukunfts- und d. h. jenseitsorientiert, das Exemplum wird somit einer eschatologischen Deutungsperspektive unterworfen. Die fiktionale Sprechsituation greift insofern, dies gilt für Kl 1, Kl 2, Kl 4 und Kl 6, der realen Vortragssituation vor, dass der Sprecher sich im Angesicht des Todes inszeniert. Über das Verhältnis von fiktionaler Sprech- und realer Vortragssituation in Kl 5 gehen die Forschungsmeinungen auseinander, da die Altersrolle sowohl eine real verkörperte als auch eine zu rhetorisch-didaktischen Zwecken fingierte sein könnte. Kl 6 arbeitet, außer im Sinne eines sehr abstrakt gehaltenen biographischen Zusammenhangs, mit keiner konkreten narrativen Einbindung, könnte von den Rezipienten aber mit bekannten ‚biographischen‘ Versatzstücken aus den Gefangenschaftsliedern angereichert werden.

## 1.2. Zeitlichkeit und Ewigkeit

Das Sprechen im Angesicht des Todes wird in den oben behandelten Liedern Walthers und Oswalds ausgewiesen als Sprechen auf der Grenzscheide zwischen irdischer Vergangenheit und jenseitiger Zukunft,<sup>42</sup> also im Moment irdischer Perspektivlosigkeit. In seinen christlich geprägten philosophischen Betrachtungen zur „Synthese des Zeitlichen und des Ewigen“<sup>43</sup> in seiner Schrift *Der Begriff der Angst* (1844) geht Sören Kierkegaard auf den Begriff des Augenblicks ein: Dieser sei

---

42 Die Ineinssetzung von Zukunft und Jenseits erfolgt explizit in Oswald Lied *Ich spür ain tier* (Kl 6): *o sel, wo bistu morgen?* (Str. II, V. 10).

43 Kierkegaard 1984, S. 96 f.

„nicht eigentlich das Atom der Zeit, sondern das Atom der Ewigkeit. Er ist der erste Reflex der Ewigkeit in der Zeit, ihr erster Versuch, die Zeit sozusagen zum Stillstand zu bringen. [...] Der Augenblick ist jenes Zweideutige, worin die Zeit und die Ewigkeit einander berühren; hiermit ist der Begriff *Zeitlichkeit* gesetzt, in der die Zeit die Ewigkeit ständig hemmt und die Ewigkeit die Zeit ständig durchdringt. Erst jetzt erhält die vorhin erwähnte Einteilung ihre Bedeutung: die gegenwärtige Zeit, die vergangene Zeit, die zukünftige Zeit. [...] das Zukünftige ist in einem gewissen Sinne das Ganze, von dem das Vergangene ein Teil ist; und das Zukünftige kann in einem gewissen Sinne das Ganze bedeuten. Das hat seinen Grund darin, daß das Ewige zuerst das Zukünftige bedeutet oder daß das Zukünftige das Inkognito ist, in dem das Ewige, als etwas der Zeit Inkommensurables, dennoch seinen Umgang mit der Zeit aufrechterhalten will.“<sup>44</sup>

Kierkegaard erfasst damit ein für die christlich geprägte Zeitvorstellung grundlegendes Problem: die Verschränkung von ‚zukünftig‘ mit ‚ewig‘. Auf dieses Problem geht Gurjewitsch im Kapitel „Was ist die Zeit?“ an verschiedenen Stellen ein und hält dabei als Grundvoraussetzung fest, dass die Ewigkeit außerhalb der (irdischen) Zeit stehe und es einen kategorialen und qualitativen Unterschied zwischen ‚Zeit‘ und ‚Ewigkeit‘ gebe.<sup>45</sup> Aus diesem und noch aus einem weiteren Grunde kann die Verschränkung von (irdischer) Zukunft und Ewigkeit auch nicht einfach mit der linearen Komponente des christlichen Zeitverständnisses in Verbindung gebracht werden. Zwar zeichnet sich dieses, als Novum gegenüber dem der Antike, durch seine heilsgeschichtlich begründete Linearität aus:

„Soweit die Zeit von der Ewigkeit abgeteilt war, erscheint sie in der Tat bei der Untersuchung der Abschnitte der irdischen Geschichte dem Menschen in Form einer linearen Aufeinanderfolge; doch die gleiche irdische Geschichte stellt, insgesamt gesehen, in dem Rahmen, der von der Schöpfung der Welt und deren Ende gebildet wird, einen geschlossenen Zyklus dar: Der Mensch und die Welt kehren zum Schöpfer und die Zeit kehrt in die Ewigkeit zurück.“<sup>46</sup>

Die komplizierte Annäherungsbewegung von ‚Zeit‘ und ‚Ewigkeit‘ erfasst Gurjewitsch hier im Bild der ‚Rückkehr‘, was sich auch in topischen Vorstellungen wie der des ‚heimatlichen Hafens‘ oder, wie in Walthers ‚Abschiedsdialog‘, der ewigen *herberge* niederschlägt; an anderer Stelle verwendet er die Metapher des ‚Verschmelzens‘.<sup>47</sup> Diese beiden Metaphern verdeutlichen, dass in der Vorstellung

---

44 Ebd., S. 96 f.; siehe zur biblisch-patristischen und scholastischen Vorstellung des Zeit-Atoms Pabst 1997, S. 80 ff. u. 86 f.

45 Vgl. Gurjewitsch 1986, S. 122.

46 Ebd., S. 115.

47 Das irdische und das überirdische Leben sowie die biblische Zeit und die eigene Zeit würden ‚verschmelzen‘ (vgl. ebd., S. 153 u. 167). Der mittelalterliche Mensch begreife sich „gleichzeitig in zwei zeitlichen Ebenen: in der Ebene des lokalen, vergänglichen

einer in die Ewigkeit mündenden Zukunft Linearität (Vorstellung der Richtung bzw. des Gerichtet-Seins) und Zyklizität (Vorstellung der Rückkehr) eng miteinander verbunden sind. Allerdings gibt es, laut Gurjewitsch, gemäß christlicher Auffassung keine immer weiter fortschreitende Annäherungsbewegung der Zeit an das Weltende und damit an die Ewigkeit, vielmehr bestehe in jedem Moment die Möglichkeit, dass Gottes Reich in die Gegenwart eindringe. Die heilsgeschichtliche Vergangenheit und Zukunft (das Weltende) seien als ‚absolute‘ Vergangenheit und ‚absolute‘ Zukunft zu verstehen, da sie außerhalb der Zeit stünden.<sup>48</sup> Diese ‚absolute‘ Zukunft ist von dem relativen irdischen Zukunftsbegriff zu unterscheiden, auf den Augustinus rekkuriert, um ihn von der Ewigkeit abzugrenzen: Gott überschreite

„alles Zukünftige, eben weil es zukünftig ist, denn sobald es gekommen ist, wird es vergangen sein, *du aber bist immer derselbe, und deine Jahre nehmen nicht ab (et superas omnia futura, quia illa futura sunt, et cum uenerint, praeterita erunt; tu autem idem ipse es, et anni tui non deficiunt).*“<sup>49</sup>

Um noch einmal auf Kierkegaards These vom Augenblick als Atom der Ewigkeit zurückzukommen: Das Weltende ist, nimmt man Gurjewitsch' Überlegungen hinzu, kein solcher Augenblick, sondern das finale Ereignis auf der heilsgeschichtlichen Skala.

In den Zeitkonstruktionen der im Rahmen dieser Arbeit behandelten Lieder schlägt sich das Verhältnis von Zeitlichkeit und Ewigkeit in zweierlei Weise nieder: In der radikalsten Variante wird, über das Konstrukt der Todesnähe, das Vorhandensein einer diesseitigen Zukunft negiert bzw. auf die Spanne des Sprechens reduziert. Der Kairos der Rede wird als zugleich letztmöglicher Kairos ausgewiesen, die entsprechenden Lieder öffnen sich sozusagen zur Ewigkeit hin und unternehmen zugleich, eingedenk der Sünde oder mangels hinlänglicher Lösung vom Weltlichen, Versuche, den unausweichlichen Einbruch der Ewigkeit in die Zeit (Lebenszeit) hinauszuzögern. Man könnte, um dies zu beschreiben, Kierkegaards Metapher einer ‚hemmenden‘ Wirkung der Zeit auf die Ewigkeit verwenden. Sicherlich ist mit der in den Liedern konstruierten Situation auch die bekannte Vorstellung des Scheidewegs assoziierbar. Im extremsten Fall wird das

---

Lebens und in der Ebene der gesamtgesellschaftlichen, für die Geschichte der Welt entscheidenden Ereignisse, der Erschaffung der Welt und der Geburt und Leiden Christi“ (ebd., S. 167).

48 Vgl. ebd., S. 173.

49 Augustinus: *Confessiones*, XI, XIII.16 (das elfte Buch hier und im Folgenden zitiert nach der Edition und Übersetzung in Flasch 2004).

Szenario einer ungewissen, aber letzten Chance auf Rettung inszeniert, obwohl die Entscheidung für den richtigen Weg einer geistlichen, gottgefälligen Lebensführung ein Leben lang verpasst und statt dessen der Weg des Sünders gewählt wurde. In anderen Liedern liegt jedoch noch eine zukünftige irdische Spanne im Blick des Sprechers. Irdische Freuden, Ambitionen und Bindungen sowie Sorge um das Seelenheil erweisen sich dabei als konträre, kaum vereinbare Maßstäbe für die zukünftige Lebensführung. Dabei kann die diesseitig orientierte zukünftige Lebensweise mit einer Weiterführung des Vergangenen gleichgesetzt werden, wohingegen die geistliche Umorientierung einen Neuanfang bedeuten würde. Zwar sind prinzipiell beide Lebensweisen als jenseitig orientiert zu denken, weil die eine gemäß christlich-dualistischem Denken in die Hölle, die andere in den Himmel führt. Allein der Gedanke an das Jenseits, ob auf die Schrecken der Hölle oder die Freuden des Himmels gerichtet, ist jedoch das *Movens* für Veränderung und Umkehr.

### 1.2.1. Augustinus: Sprechen über die Zeit

Im elften Buch der *Confessiones* beschäftigt sich Augustinus mit dem Wesen der Zeit und kreist dabei auch um die Frage nach der Zeitmessung und danach, inwieweit man überhaupt von einer Dauer der Zeit sprechen könne, wenn Gegenwärtiges letztlich immer nur einen Moment dauere und dann sofort zu Vergangenen werde.

Augustinus' Betrachtungen zur Zeit sind im Kontext einer auf Lyrik konzentrierten Untersuchung von besonderem Interesse, weil er die Frage nach Dauer und Messbarkeit an dem Phänomen der Stimme, des Tönens sowie der Metrik, der langen und kurzen Silben festmacht und dabei auch die eigenen Ausführungen selbstreflexiv als Sprechen in der Zeit wahrnimmt. Störmer-Caysa erfasst diesen auf die menschliche Rede bezogenen Aspekt der Augustinischen Zeittheorie, indem sie ihn als „philologischen Zeitbegriff“<sup>50</sup> beschreibt. Wie Corradini festhält, fungiert Zeit innerhalb der *Confessiones* einerseits als „Objekt des Textes“, andererseits als „Kompositionselement des Textes über Zeit“; zudem verbinde Augustinus die Zeittheorie mit „Überlegungen zur menschlichen Sprache und deren Grenzen“<sup>51</sup>. Dabei werden die grammatischen Strukturen der Sprache und die nach den Regeln der Rhetorik, Metrik und Musik geformte Sprache und Rede thematisiert. Wenn er die Kernfrage „Was ist denn die Zeit? (*Quid est enim tempus?*)“<sup>52</sup> formuliert, bemerkt Augustinus z. B., dass man dies nicht einfach

---

50 Störmer-Caysa 2007, S. 11.

51 Corradini 1997, S. 48.

52 Augustinus: *Confessiones*, XI, XIV.17.

und kurz (*facile breuiterque*<sup>53</sup>) erklären könne. An einer späteren Stelle des Textes verbindet er das Eingeständnis des (Noch-immer-)Nicht-Wissens mit der Beobachtung, jetzt bereits lange Zeit bzw. seit langer Zeit (*diu*) über diese Frage gesprochen zu haben:

„Ich bekenne dir, Herr, daß ich immer noch nicht weiß, was die Zeit ist. Und gleichzeitig bekenne ich dir, daß ich weiß, daß ich dies in der Zeit ausspreche, daß ich hier schon lange über die Zeit spreche und daß dieses ‚lange‘ nichts anderes ist als eine Zeitspanne (*Et confiteor tibi, domine, ignorare me adhuc, quid sit tempus, et rursus confiteor tibi, domine, scire me in tempore ista dicere et diu me iam loqui de tempore atque ipsum diu non esse diu nisi mora temporis*).<sup>54</sup>

Das Adverb *diu* bedeutet ‚lange, geraume Zeit; seit langer Zeit‘<sup>55</sup>; lat. *mora* hat, auch ohne die explizite Hinzufügung des Attributs *temporis*, die Bedeutung ‚Zeitraum‘, ‚Zeit‘, jedoch auch die Bedeutungen ‚Aufschub‘, ‚Aufenthalt‘, ‚Verzögerung‘; (in der Rede:) ‚Pause‘; ‚Hemmnis‘, ‚Hindernis‘.<sup>56</sup> Man könnte hier erneut an Kierkegaards Idee einer ‚hemmenden‘ Wirkung der Zeit in Hinsicht auf die Ewigkeit denken sowie an die dem Kairos der Rede innewohnende Doppelung von Zeitdruck und zeitlichem Aufschub. Bedeutsam erscheint, dass das Reden selbst thematisiert und dabei auf das Oberthema, die Frage nach dem Wesen der Zeit, bezogen wird; entscheidend ist jedoch, dass der Bereich der Rede und Redekunst hier nur als Beispiel und Demonstrationsobjekt, sozusagen auf einer Metaebene, genutzt wird.

An dem Verfließen der menschlichen Rede wird das Verfließen der Zeit und das Verhaftetsein des menschlichen Sprechens in der Zeit ‚sichtbar‘, zugleich wird das Phänomen der Dauer in den Blick gerückt und die Frage nach dem Messen einer bestimmten Dauer aufgeworfen; die aus der Dichtkunst und Musik bekannte Unterteilung in Verse, Versfüße und kurze und lange Silben wird sodann in ihrer proportionalen Entsprechung als eine Art Maß beschrieben,<sup>57</sup> wobei es hier um die Relationierung verschieden langer Zeiträume geht, nicht um die exakte Angabe einer bestimmten Dauer. Dieses Zeitmaß wäre in Hinsicht auf das Bestimmen der Dauer auch insofern unzuverlässig, als es zudem noch von der Vor-

---

53 Ebd.

54 Augustinus: *Confessiones*, XI, XXV.32.

55 Vgl. Stowasser, S. 145; an anderen Stellen des Textes verwendet Augustinus das Adjektiv *longus*, um die lange zeitliche Erstreckung bestimmter Gegenstände (Zeiten, Zeiträume, Erinnerungen, Silben) zu bezeichnen.

56 Ebd., S. 287.

57 Vgl. Augustinus: *Confessiones* XI, XXVI.33 u. XXVII.35.

tragsgeschwindigkeit abhängig ist.<sup>58</sup> In *De musica* betont Augustinus bezüglich unterschiedlich schneller Vortragsgeschwindigkeiten, dass davon zwar die Zeitdauer, aber nicht das Zeitverhältnis der Versfüße untereinander berührt sei.<sup>59</sup>

Im elften Kapitel der *Confessiones* erörtert Augustinus das Messen eines Zeitraums, d. h. der Zeitspanne zwischen Anfang und Ende, am Beispiel des Ertönsens einer Stimme:

„Da beginnt zum Beispiel eine Stimme zu ertönen. Sie tönt und tönt weiter, und sieh, jetzt hört sie auf; schon ist Stille eingetreten. Die Stimme ist vorüber, und schon ist sie keine Stimme mehr. Bevor sie ertönte, war sie zukünftig. Damals konnte man sie nicht messen, weil sie noch nicht war, und jetzt kann man es nicht, weil sie nicht mehr ist (*Ecce puta uox corporis incipit sonare et sonat et adhuc sonat et ecce desinit, iamque silentium est, et uox illa praeterita est et non est iam uox. Futura erat, antequam sonaret, et non poterat metiri, quia nondum erat, et nunc non potest, quia iam non est*).“<sup>60</sup>

Von hier aus gelangt Augustinus, den Vers *Deus creator omnium* („Gott, Schöpfer aller Dinge“) beispielhaft zugrunde legend, zu folgender Einsicht:

„Ich messe also nicht diese Silben selbst, die nicht mehr sind, sondern irgend etwas in meinem Gedächtnis, das ihm eingeprägt bleibt (*Non ergo ipsas, quae iam non sunt, sed aliquid in memoria mea metior, quod infixum manet*).“<sup>61</sup>

Über die Zitation eben dieses Verses stellt er noch einmal den Zusammenhang zwischen dem Phänomen des Tönens und der Schöpfung dar. Dabei problematisiert er zentrale biblische Referenzstellen: die in der Genesis beschriebene Schöpfung der Welt durch das Wort Gottes und die Bezeichnung Christi als das ‚Wort‘

---

58 Vgl. Augustinus: *Confessiones*, XI, XXVI.33. Laut Ricoeur stellen für Augustinus „sowohl die Einteilung der Zeit in Tage und Jahre wie auch die jedem antiken Rhetoriker vertraute Möglichkeit, lange und kurze Silben miteinander zu vergleichen, Eigenschaften der Zeit selber dar“ (Ricoeur 1991, S. 16 f.). Augustinus pariert damit allerdings die gelehrte These, die Zeiten seien die Bewegungen der Sonne, des Mondes und der Sterne, mit dem Einwand: „Wären dann nicht eher die Bewegungen *aller* Körper die Zeiten? (*Cur enim non potius omnium corporum motus sint tempora?*)“ (Augustinus: *Confessiones*, XI, XXIII.29) und führt als Beispiele die Bewegung der Töpferscheibe, das sich in der Zeit bewegende Sprechen und die Bewegung der Himmelskörper an. „Zeit und Bewegung gehören zusammen, aber sie haben unterschiedliche ontologische Qualitäten“ (Jeck 1997, S. 181 f.).

59 Vgl. Augustinus: *De musica*, VI, II.3.

60 Augustinus: *Confessiones*, XI, XXVII.34; auch die Idee, man könne die Dauer während des Ertönsens einer Stimme messen, wird von Augustinus durchgespielt und verworfen.

61 Augustinus: *Confessiones*, XI, XXVII.35.



Gottes im Johannesevangelium.<sup>62</sup> Die nacheinander erklingenden, das äußere Ohr erreichenden Silben werden als irdisches, zeitliches Phänomen definiert, weil das Prinzip des Nacheinanders der Zeit und nicht der Ewigkeit entspreche. Wenn daher, wie in Mt 3,17 berichtet werde, Gottes Stimme aus den Wolken ertöne, so sei diese nur als eine im göttlichen Auftrag erklingende, selbst aber zeitliche Stimme zu erklären.<sup>63</sup>

„Und ein äußeres Ohr meldete diese deine in die Zeit gesprochenen Worte einem einsichtigen Geist, dessen inneres Ohr auf dein ewiges Wort achtete (*Et haec ad tempus facta uerba tua nuntiauit auris exterior menti prudenti, cuius auris interior posita est ad aeternum uerbum tuum*).“<sup>64</sup>

In diesem Kontext erscheint zudem die von Augustinus indirekt aufgezeigte Analogie zwischen der Einteilung der menschlichen Rede in Silben und der kosmologischen Ordnung (Bewegung der Himmelskörper)<sup>65</sup> von Belang, spiegelt sich hierin doch das Verhältnis von Makro- und Mikrokosmos. Dies wird in *De musica* ausführlicher dargestellt, indem das Prinzip der Zahlen, welches die Metrik bestimmt, als Grundprinzip alles Geschaffenen benannt wird<sup>66</sup> und daraufhin ein höchster ewiger Ursprung der Zahlen, der Ähnlichkeit, der Gleichheit und der Ordnung angenommen wird, welcher mehr noch als an der Erde in der Natur des Wassers und der Luft und vor allem am Weltall sichtbar werde.<sup>67</sup>

---

62 Vgl. Augustinus: Confessiones, XI, VI.8 u. VI.9.

63 Vgl. Augustinus: Confessiones, XI, VI.8.

64 Ebd.

65 Vgl. Augustinus: Confessiones, XI, XXIII.29–30.

66 „Selbst den räumlichen Zahlen eines Baumes müssen zeitliche vorangehen. Denn es gibt keinen Setzling, der nicht – seinem Samen entsprechend – nach abgemessener Zeit heranwächst, sprießt und ans Tageslicht hervorbricht, Blätter entfaltet, rötet und durch verborgenste Zahlen – seien es die seiner Früchte oder die seines Holzes – die Kraft des Samens wieder zurückgibt: Wie sehr gilt dies erst recht für die Körper von Sinnenwesen, deren bemessene Glieder dem Anblick noch sehr viel mehr zahlhafte Gleichheit offenbaren? (*Immo et arboris locales numeros temporales numeri antecedant, necesse est. Nullum est enim stirpium genus, quod non certis pro suo semine dimensionibus temporum et coalescat et germinet et in auras emicet et folia explicet et roboretur et sive fructum sive ipsius ligni occultissimis numeris vim rursus seminis referat, quanto magis animalium corpora, in quibus intervalla membrorum numerosam parilitatem multo magis aspectibus offerunt?*)“ (Augustinus: *De musica*, VI, XVII.57). In diesem Zusammenhang thematisiert er auch die Ausdehnung nach Länge, Breite und Höhe und spielt damit, ohne Nennung der Bibelstelle, auf Eph 3,18 an, wo Christus als die Länge, die Breite und die Tiefe bezeichnet wird.

67 Vgl. Augustinus: *De musica*, VI, XVII.58.

„Die Geistnatur der Welt ist in sich zahlhaft, und die Geistnatur des Menschen ist es ebenfalls. So kann das Höchste im Menschengest die innerweltliche und kosmische Harmonie abbilden und verstehen.“<sup>68</sup>

In einem ersten Versuch, die Frage nach dem Wesen der Zeit zu beantworten, gelangt Augustinus zu dem Ergebnis, es ließe sich „in Wahrheit von der Zeit nur behaupten, sie sei, weil sie zum Nichtsein übergeht (*ut scilicet non uere dicamus tempus esse, nisi quia tendit non esse*)“<sup>69</sup>. Zeit im Sinne von Dauer oder Zeiträumen sei, obwohl mit solchen Begriffen von der Zeit gesprochen werde, nicht festzumachen, da die Vergangenheit *nicht mehr*, die Zukunft *noch nicht* und die Gegenwart nur eine Art Umschlagpunkt vom Vergangenen zum Zukünftigen sei.<sup>70</sup> Das Problem der Existenz von Vergangenen und Zukünftigem kann Augustinus dann über die Verschiebung von einer als objektiv vorgestellten Zeit auf die Ebene der Zeitwahrnehmung, also von der ‚Welt‘ ins ‚Subjekt‘ (Seele/*anima*)<sup>71</sup>, lösen. Statt von den drei Zeiten ‚Vergangenheit‘, ‚Gegenwart‘ und ‚Zukunft‘ zu sprechen, müsse man strenggenommen sagen:

„Es gibt drei Zeiten, die Gegenwart von Vergangenen, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem. Diese drei *sind* in der Seele in einem gewissen Sinne, und anderswo finde ich sie nicht: die Gegenwart des Vergangenen als Erinnern, die Gegenwart des Gegenwärtigen als Anschauen, die Gegenwart des Zukünftigen als Erwarten (*tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non uideo, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio*).“<sup>72</sup>

Hiervon ausgehend kann er Zeit als *distentio* (Ausdehnung, Erstreckung, Ausspannung) des Geistes (*animus*)<sup>73</sup> definieren<sup>74</sup> und das Verbrauchen des noch nicht vorhandenen Zukünftigen und das Zunehmen des nicht mehr vorhandenen Vergangenen mit einer dreifachen Tätigkeit des Geistes zusammenbringen:

---

68 Störmer-Caysa 2007, S. 12.

69 Augustinus: Confessiones, XI, XIV.17.

70 Vgl. ebd.

71 „Aus n. 24 können wir die Gleichsetzung dieser *anima* mit *animus*, also mit der Geistesseele, unterstellen“ (Flasch 2004, S. 362).

72 Augustinus: Confessiones, XI, XX.26.

73 „Es ist der *animus*, der die Zeit bewirkt, also nicht ‚der Mensch‘ und auch nicht einfach ‚die Seele‘, *anima*, sondern der ‚beste Teil der Seele‘, der *Geist, mens*, oder *die Vernunft*“ (Flasch 2004, S. 382).

74 Vgl. Augustinus: Confessiones, XI, XXVI.33.

„Er erwartet, er erfährt aufmerksam ein Gegenwärtiges, er erinnert sich. So kann das, was er erwartet, auf dem Weg über das, worauf er als ein Gegenwärtiges achtet, übergehen in das, woran er sich erinnert (*Nam et expectat et attendit et meminit, ut id quod expectat per id quod attendit transeat in id quod meminerit*).“<sup>75</sup>

Den Begriff der *distentio* erläutert Augustinus am Beispiel des Gedichts, das Anfang und Ende hat, aber keine bestimmte Vortragsdauer.<sup>76</sup> Am Beispiel des Gedichtvortrags erörtert Augustinus auch das komplexe Zusammenspiel von Erwartung und Erinnerung im Gegenwärtigen:

„Ich will ein Lied vortragen, das ich auswendig kann. Bevor ich beginne, richtet sich meine Erwartung auf das Ganze. Habe ich damit begonnen, dann richtet sich mein Gedächtnis auf den Teil, den ich zum Vergangenen hinübergelegt habe. Das Leben dieser meiner Tätigkeit spaltet sich dann auf in die Erinnerung an das bereits von mir Vorgetragene und in die Erwartung dessen, was ich noch vortragen werde. Was in der Gegenwart lebt, ist meine Aufmerksamkeit: Was zukünftig war, wird durch sie hindurch hinübergebracht, daß es so das Vergangene werde. Je mehr sie tätig ist, um so mehr vermindert sich die Erwartung und verlängert sich die Erinnerung, kommt die ganze Tätigkeit zu Ende, ist die ganze Erwartung verbraucht und in die Erinnerung eingetreten (*Dicturus sum canticum, quod noui: antequam incipiam, in totum expectatio mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, atque distenditur uita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in expectationem propter quod dicturus sum: praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum. Quod quanto magis agitur et agitur, tanto breuiata expectatione prolongatur memoria, donec tota expectatio consumatur, cum tota illa actio finita transierit in memoriam*).“<sup>77</sup>

Bemerkenswert sind die von Augustinus anschließend aufgezeigten Analogien: „Lied – Menschenleben – Geschichte der Gattung, sie bilden nach A[ugustinus] eine Reihe; sie sind verbunden durch die gemeinsame Umwandlung des Erwarteten ins Gewesene via Gegenwartsgestaltung.“<sup>78</sup> Flasch verweist auf einen

---

75 Augustinus: Confessiones, XI, XXVIII.37.

76 Vgl. Augustinus: Confessiones, XI, XXVI.33; Flasch definiert Augustinus' *distentio*-Begriff als „eine nicht-räumliche Ausdehnung, ein Beieinander von Anfang und Ende, aber nicht im Raum, sondern in der Seele. Zeit ist also ein Zusammenhalten eines nicht-räumlichen Anfangs und eines nicht-räumlichen Endes in der Seele, eine Quasi-Strecke in der Seele“ (Flasch 2004, S. 382).

77 Augustinus: Confessiones, XI, XXVIII.38. „In der Hinwendung auf das Gegenwärtige bewirkt (*agit*) der Geist in sich zugleich eine Übersetzung des Zukünftigen in die Vergangenheit, einen Übergang von der *expectatio* in die *memoria*“ (Kolbinger 2014, S. 118 f.).

78 Flasch 2004, S. 393; vgl. Augustinus: Confessiones XI, XXVIII.38.

eklatanten, von Augustinus aber nicht problematisierten Unterschied zwischen Gedichtvortrag und Menschenleben, da letzteres de facto nicht nur aus den vom Individuum „vorbedachten, eigenen *actiones*“<sup>79</sup> bestehe und insofern nicht als Ganzes erwartbar sei wie das dem Vortragenden als vollständig bekannt vorausgesetzte Gedicht beim Gedichtvortrag.<sup>80</sup>

Gegen Ende des elften Buchs verwendet Augustinus den Ausdruck *distentio* erneut, nun aber i. S. von ‚Zerstreuung‘ oder ‚Zerspaltung‘, die es zu überwinden gelte.<sup>81</sup> Unter Paraphrasierung von Phil 3,12–14 erfasse er, so Flasch, „das *Vor-uns*, nach dem wir uns ausstrecken sollen, nicht mehr wie Paulus zeitlich, eschatologisch, sondern im Sinne einer Erhebung des Geistes aus der Zeit zur Ewigkeit.“<sup>82</sup> Die Überwindung der *distentio* bedeute „eine der Zerstreuung durch die Zeit entgegengerichtete Sammlungsbewegung, so dass dem Zerfließen in der Zeit das ‚Zusammenfließen‘ in Gott gegenübersteht.“<sup>83</sup>

### 1.2.2. Zeit und Schöpfung – problematische Schönheit (Augustinus, Minnesang)

Augustinus hat sich in mehreren Schriften mit dem Thema Zeit befasst;<sup>84</sup> das elfte Buch der *Confessiones* biete hierbei die umfangreichste und geschlossenste Darstellung der Thematik.<sup>85</sup> Durchweg findet Augustinus’ Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit im Rahmen der Genesis-Exegese statt,<sup>86</sup> so auch in den *Confessiones*:

„Die Bücher XI–XIII stellen nach Augustinus’ eigenen Worten den zweiten Teil der *Confessiones* dar, der der Auslegung [...] des ersten Schöpfungsberichtes (Gen 1,1–2,4a) gewidmet ist, das Buch XI befasste sich dabei mit der Auslegung der ersten vier Worte von Gen 1,1 (*In principio creavit Deus*)[.]“<sup>87</sup>

---

79 Flasch 2004, S. 393.

80 Vgl. ebd. „Die Übertragungssreihe in n. 38, 10–14 könnte nur plausibel gedacht werden, wenn es für die Menschheit eine Gesamtseele gäbe, die sich ausspannte auf die Menschheitszukunft. Aber dann bliebe immer noch der überwiegende Anteil des unerwarteten Zukünftigen im Einzelleben unbedacht“ (ebd.).

81 Vgl. Augustinus: *Confessiones*, XI, XXIX.39.

82 Flasch 2004, S. 397.

83 Kolbinger 2014, S. 129.

84 Siehe hierzu ebd., S. 113 f.

85 Ebd., S. 141.

86 Vgl. ebd., S. 113.

87 Ebd., S. 114 f.

Im Vorfeld erscheint es Augustinus wichtig, sich Gott gegenüber zu versichern, dass er in gottgefälliger Absicht nach dem Wesen der Zeit und dem Ursprung der Schöpfung fragt. In diesem Zusammenhang wehrt er sich gegen den möglichen Einwand der Weltverfallenheit:

„Herr, erbarme dich meiner und erhöere mein Verlangen! Es zielt nämlich, glaube ich, nicht auf die Erde, nicht auf Gold, Silber und Edelsteine, nicht auf Prunkkleider oder Ehrungen, Machtposten oder fleischliche Genüsse, auch nicht auf das, was wir für den Körper und für dieses Leben in der Fremde notwendig brauchen (*Domine, miserere mei et exaudi desiderium meum. Puto enim, quod non sit de terra, non de auro et argento et lapidibus aut decoris uestibus aut honoribus et potestatibus aut uoluptatibus carnis neque de necessariis corpori et huic uitae peregrinationis nostrae*).“<sup>88</sup>

Dieser aus der *vanitas*-Topik bekannten Aufzählung weltlicher vergänglicher Güter korrespondiert etwas später das Lob der Schöpfung:

„Siehe, Himmel und Erde, sie *sind*. Indem sie sich wandeln und verändern, rufen sie, daß sie gemacht sind. [...] Also hast du, Herr, der du schön bist, sie gemacht, denn sie sind schön, du, der du gut bist, denn sie sind gut, du, der du im höchsten Maße bist, denn sie sind. Aber sie sind nicht so schön, so gut, und sie sind nicht seiend wie du, ihr Begründer. Im Vergleich mit dir, sind sie weder schön noch gut noch seiend (*Ecce sunt caelum et terra, clamant, quod facta sint; mutantur enim atque uariantur. [...] Tu ergo, domine, fecisti ea, qui pulcher es: pulchra sunt enim; qui bonus es: bona sunt enim; qui es: sunt enim. Nec ita pulchra sunt nec ita bona sunt nec ita sunt, sicut tu conditor eorum, quo comparato nec pulchra sunt nec bona sunt nec sunt*).“<sup>89</sup>

In diesem Lob kommt zugleich das scheinbare Paradoxon zum Ausdruck, dass die Schöpfung einerseits zu loben ist und gelobt werden muss, weil sie auf den Schöpfer verweist, dass ihr Lob andererseits aber nachrangig gegenüber dem des Schöpfers zu sein hat, weil sie im Unterschied zu ihm nicht seiend, nicht ewig ist. Die Schöpfung partizipiert also an zwei Zeitqualitäten: Zeitlichkeit und Ewigkeit. In der Rede von den irdischen Schätzen werden, auch ohne explizite Thematisierung des Phänomens ‚Zeit‘, die Aspekte der Zeitlichkeit (i. S. von Vergänglichkeit) sowie die Konfliktstellung zwischen diesseitigen und jenseitigen Freuden impliziert.

Mit dem Problem, sich von der vergänglichen Schönheit der Schöpfung angezogen zu fühlen, beschäftigt sich, gefiltert durch die Bildsprache des Minnesangs, **Walters** Lied *Ein meister las* (Bein, Ton 96 / L 122,24).<sup>90</sup> Auch in seinem ‚Alters-

---

88 Augustinus: Confessiones, XI, I.4.

89 Augustinus: Confessiones, XI, IV.6.

90 Siehe hierzu Kap. III.1.2.2. dieser Arbeit.

ton<sup>6</sup> *Ir reiniu wíp, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21) finden sich Reflexe hierauf: Der entschiedenen, höhnischen Abrechnung mit der vergänglichen Welt, dem *mundus*, steht die kryptische *bilde*-Strophe<sup>91</sup> gegenüber. Jan-Dirk Müller identifiziert das, vieldeutige und vielfach gedeutete, *bilde* als *vrouwe* im Sinne der „Erscheinung des Inbegriffs höfischer Vollkommenheit“<sup>92</sup>. Er sieht in der *bilde*-Strophe eine eher ästhetische als theologische Reflexion Walthers über die „Implikationen seiner Rede im religiösen Rahmen“<sup>93</sup> und über die „Widersprüche [...], die dem höfischen Frauendienst, seinem eigenen Singen und seiner eigenen Rolle innewohnen“<sup>94</sup>: „Wie kann in der *vrouwe* ein summum bonum zur Erscheinung kommen, wenn sie doch selbst dem Tod verfallen ist?“<sup>95</sup> Das *schaene bilde* sei „Gottes Ebenbild, aber eben auch Trugbild. Beide Aspekte sind nicht voneinander zu trennen.“<sup>96</sup>

Das im ersten thematischen Kapitel näher zu untersuchende changierende Verhältnis von *vrouwe* und Welt kreist insofern auch um das Verhältnis von Zeit, Zeitlichkeit und Vergänglichkeit und zwar in Bezug auf eine auf mehrfache Weise als topisch zu erkennende Rede: Frau Welt, *vanitas*, die feststehenden Attributierungen der *vrouwe* und der Welt gehören dem traditionellen geistlichen bzw. minnesangspezifischen Toposarsenal an. Auf einer abstrakteren Ebene sind diese Topoi mit denen nach dem Wert der Dauer verbunden. Dass die Bevorzugung des Dauerhafteren vor dem weniger Dauerhaften ein (aristotelischer) Topos ist, wurde oben bereits nachgewiesen. In dem oben angeführten Zitat aus den *Confessiones*<sup>97</sup> findet sich dieser Topos in christlicher Überformung wieder. Auffällig erscheint die Diskrepanz zwischen rationaler philosophischer Argumentation, genauem Abwägen und Begründen und der Absolutsetzung der Glaubenswahrheit, die es zu begründen gilt. Entsprechend stehen hier nicht unterschiedliche Grade von Dauerhaftigkeit zur Diskussion, sondern der Gegensatz von Seiendem und Vergänglichem, von Ewigem und Zeitlichem, wobei das Seiende und Ewige präferiert wird.

Die idealtypische *vrouwe* im Minnesang ist der Zeitlichkeit enthoben, was besonders daran zu erkennen ist, dass die *vrouwe*, zumindest in der konventionellen Darstellung, keiner Alterung unterworfen ist.

---

91 In B/C als Schlussstrophe (Str. V), in A als zweite Strophe.

92 J.-D. Müller 1995, S. 14.

93 Ebd., S. 19.

94 Ebd., S. 20.

95 Ebd., S. 19.

96 Ebd.

97 Vgl. Augustinus: *Confessiones*, XI, IV.6.

„Zeit kommt im Hohen Sang zumeist als unspezifische Dauer in den Blick, als ‚Ewigkeit‘ eines unerfüllt bleibenden Minnedienstes. Die *longue durée* der Minnebindung manifestiert sich in der *triuwe* der Minner und Sänger, die gewissermaßen von jeher besteht und auch in einer sich in unbestimmte Ferne dehnenden Zukunft unveränderlich bleiben soll. [...] Ein zeitliches Ende des Dienstes darf es nach den Regeln der Hohen Minne im Leben des Minners und Sängers nicht geben, entsprechend ist dieses tabuisiert. Der Minner will der Dame vielmehr alle seine Tage, alle seine Jahre, sein ganzes Leben zu eigen geben.“<sup>98</sup>

Lieder, die angesichts des lebenslangen Dienstes das Problem des Alterns des Sängers und der Dame aufwerfen – wie z. B. Walthers/Reinmars *sumerlaten*-Lied (Bein, Ton 49 / L 72,31 / Schweikle, Nr. XXXI/XXXIa), Walthers *Minne, diu hat einen site* (Bein, Ton 33 / L 57,23), Neidharts *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* (WL 30)<sup>99</sup> – begeben sich damit sozusagen immer schon auf eine Meta-Ebene.<sup>100</sup>

In vielen Liedern weist die Attributierung und Verehrung der Minnedame bekanntermaßen deutliche Entsprechungen zu der Marias auf, eine Beobachtung, die u. a. zu der Marienkult-These als Erklärung für die Herkunft des Minnesangs Anlass gegeben hat.<sup>101</sup> Wie Tervooren hervorhebt, manifestiert sich die Stilisierung der Minnedame auf Maria hin

„nicht nur in der Beschreibung ihrer äußerlichen und innerlichen Qualitäten (Schönheit und Tugend), sondern auch – und das ist wesentlich – in ihrer Stellung zur Welt: Die Dame des Minnesangs ist zeitlos und unveränderlich. Wenn es denn Zeit gibt, so läuft sie auf sie zu. Überhaupt ist alles auf sie bezogen, die Natur, die in den Preis einfallen soll, die Zeit, die einzig durch ihre Gegenwart sinnfällig wird, und vor allem das lyrische Ich, das in Anbetung verharrt.“<sup>102</sup>

Gerade innerhalb von Liedern mit implizit poetologischem Potential und solchen, die mit Hybridformen und Gattungsinnovation arbeiten, ist sicherlich von einem ‚bewussten‘ bzw. signifikanten Rückgriff auf den Topos-, Motiv- und Wortschatz der Marienverehrung in Dichtung, Predigt, Gebet u. a. Genres auszugehen. Deutlicher wird diese Vermischung von Weltlichem und Geistlichem, wenn die Gestalt der *vrouwe* mit der der Frau Welt überblendet bzw. mit dieser konterkariert wird, weil das Ergebnis in Hinsicht auf die Darstellung der Minnedame sozusagen

---

98 Baumgartner/Kellner 2014, S. 201 f.

99 SNE I: R 20 / O Str. 18–21 / c 90.

100 Siehe zum Altersthema im Minnesang Bennewitz 2011, S. 72–76, von Bloh 2002, Goller 2008.

101 Siehe Schweikle 1995, S. 74 f.

102 Tervooren 2000, S. 28.

dissonanter erscheint. Auch hier öffnet sich Minnesang zu anderen, geistlichen Genres hin. Die Minnedame kann als eine Art Kippfigur zwischen Maria bzw. marienähnlichem Idol und der Attraktion der Frau Welt eingesetzt werden.<sup>103</sup>

Die Lieder innerhalb eines bestimmten Genres – geistlich oder weltlich – zu verorten, erweist sich vielfach als problematisch, wie etwa an Walthers ‚Abschiedsdialog‘ ersichtlich geworden ist (s. o.). Beispielhaft für dieses Problem können auch die zahlreichen Mischformen zwischen Geistlichem und Weltlichem innerhalb der Marienlieder Oswalds von Wolkenstein und ihre z. T. kontrovers diskutierte Zuordnung zu den Minne- oder/und den Marienliedern angeführt werden.<sup>104</sup> Eine ausführliche Darstellung zum Verhältnis von *vrouwe* (Minnedame) und Frau Welt findet sich im Kapitel „Geliebte Frau Welt“, so dass weiterführende Ausführungen an dieser Stelle nicht nötig erscheinen. Das Problem soll anhand der innerhalb dieser Untersuchung ansonsten nicht weiter vertieften Kippfigur *vrouwe*-Maria an einem speziellen Beispiel erörtert und dabei die Frage nach dem Verhältnis von Zeitlichem und Ewigem weiterverfolgt werden.

### 1.2.3. Die Schlusstrophe der ‚Lebensballade‘ (Kl 18)

Betrachtet man die Schlusstrophe von Oswalds ‚Lebensballade‘ *Es fuegt sich, do ich was von zehen jaren alt* (Kl 18)<sup>105</sup> unter der oben genannten Fragestellung, so fällt bei genauerer Untersuchung des Wortschatzes auf, dass das Wort *ewikleich*

---

103 Für die durch das spannungsvolle „Nebeneinander von Erotik und Spiritualität“ (Lutz 1990, S. 289) geprägte lateinische Klerikerlyrik des 11./12. Jhs. beschreibt Lutz eine genremäßige Trennung zwischen Venus und Maria: Venus in der Rolle der Geliebten beherrsche die erotischen, Maria die geistlichen Lieder, vgl. ebd., S. 290. Speziell in denjenigen geistlichen Liedern, in denen der „Widerspruch zwischen geistlichem Anspruch, klerikalen Pflichten und weltlichem Leben (und Dichten)“ (ebd.) thematisiert werde, komme es zur Konfrontation zwischen Venus und Maria und dabei zur Stilisierung der Venus zur Hure und Luxuria, vgl. ebd.

104 Vgl. Löser 2013, S. 15–20.

105 *Ich han gelebt wol vierzig jar leicht minner zwai | mit toben, wüeten, tichten, singen mangelrai; | es wär wol zeit, das ich meins aigen kindes geschrai | elichen hort in ainer wiegen gellen. | So kan ich der vergessen nimmer ewikleich, | die mir hat geben muet auff disem ertereich; | in aller werlt kund ich nicht finden iren gleich, | auch fürcht ich ser elicher weibe bellen. | In urtail, rat vil weiser hat geschätztet mich, | dem ich gevallen han mit schallen liederlich. | ich Wolkenstein leb sicher klain vernünftklich, | das ich der werlt also lang beginn zu hellen, | Und wol bekenn, ich wais nicht, wenn ich sterben sol, | das mir nicht scheiner volgt wann meiner werkhe zol. | het ich dann got zu seim gebott gedienet wol, | so forcht ich klain dort haisser flamme wellen (Str. VII).*



(Str. VII, V. 5) in Reimstellung verwendet wird und dabei in mehrfacher Hinsicht mit anderen Wörtern im direkteren Umfeld korrespondiert:

- Zunächst ist ein Antagonismus zum im Folgevers ebenfalls in Reimstellung verwendeten Wort *ertereich* festzuhalten; dies entspricht dem Antagonismus von Diesseits und Jenseits, irdischer Zeit und Ewigkeit. Durch die Reimstellung (*ertereich* / *ewikleich*) wird ihr enger Bezug aufeinander noch unterstrichen.
- Auf lautlicher Ebene im weiteren Sinne korrespondiert das Wort *ewikleich*<sup>106</sup> dem Wort *elich*: *daz ich meins aigen kindes geschrai | elichen hort* (Str. VII, V. 3 f.), wobei *elichen* hier in Anfangsstellung steht, also – ähnlich wie im Folgevers *ewikleich* – besonders hervorgehoben wird. Unter zeitlichem Gesichtspunkt betrachtet weist *elich* auf den Ehestand hin und damit auf eine innerhalb der irdischen Verhältnisse auf Dauer angelegte Bindung. *Elichen* ist im syntaktischen Zusammenhang Attribut zu *kindes*. Dadurch dass die Nominalphrase jedoch über die Versgrenze hinausreicht (Enjambement), entsteht eine Zäsur (auch innerhalb der Melodie<sup>107</sup>), wodurch die außerhalb des konkreten Satzzusammenhangs mögliche grammatisch-semantische Konstruktion *elichen hort* i. S. von ‚im Hort des Ehestands‘ heraushörbar wäre. Über diese Homophonie würde ein positives Bild der Ehe als ‚Schatz‘, ‚Hort‘ evoziert, das dann später mit der Wendung *elicher weibe bellen* (Str. VII, V. 8) konterkariert wird.

Im vorliegenden Kontext der Strophe sind die Wörter *ewikleich* und *elich* auf zwei Lebenssituationen und zwei Frauenfiguren bezogen: *ewikleich* ist wohl auf die in der fünften und sechsten Strophe geschilderte Geliebte zu beziehen, über die es heißt: *So kan ich der vergessen nimmer ewikleich, | die mir hat geben muet auff disem ertereich* (Str. VII, V. 5 f.); *elich* hingegen verweist auf die noch nicht gefundene Ehefrau und Mutter der Kinder: *es wär wol zeit, das ich meins aigen kindes geschrai | elichen hort in in ainer wiegen gellen* (Str. VII, V. 3 f.). Die künftige Ehefrau erscheint dem Sprecher jedoch wenig später eher als Schreckbild (vgl. Str. VII, V. 8). Zudem findet er keine Ehefrau, die der gerühmten Geliebten gleich käme (vgl. Str. VII, V. 7).

Aus der Einleitung *es wär wol zeit* (Str. VII, V. 3) wird deutlich, dass der Sprecher vor einer Entscheidungssituation steht; *zeit* kann hier als Kairos (und zwar als Kairos des Handelns) für die anstehende Entscheidung und ihre Umsetzung

---

106 Die autorisierten Hss. A und B überliefern beide das Suffix in der Schreibung *-ich*, nicht *-eich* (*ewiclich*, B, Bl. 8r, *ewiklich*, A, Bl. 10r).

107 Der über ein Melisma erreichte Schlussston des dritten Verses ist identisch mit dem Anfangston des vierten Verses; vor diesem muss also in jedem Fall stimmlich kurz abgesetzt werden.

verstanden werden. Über die Möglichkeitsform (*wär*) und den Modalpartikel *wol* wird jedoch die Zögerlichkeit und fehlende Entscheidungsfreudigkeit des Sprechers zum Ausdruck gebracht, der den rechten Augenblick nicht ergreifen kann oder will, was sich aus den im Folgenden dargelegten Einwänden erklärt.

Zwar nicht als Kairos der Handlung, jedoch als Kairos der Rede nutzt der Sprecher den Augenblick als Rückschau auf sein bisheriges sündiges Leben (Str. I–IV), die Erinnerung an die besondere Beziehung zu einer geliebten Frau (Str. V–VI) und schließlich zum reflektierenden Innehalten (Str. VII). Laut Fürbeth könnte man das Lied selbst als „ein erstes Werkzeichen“<sup>108</sup> der Bußfertigkeit des Erzählers auffassen. Wie oben bereits für das fingierte Sprechen im Angesicht des Todes dargelegt, wird auch hier eine nach christlicher Auffassung permanente Krise mit einer besonderen Lebenssituation, dem Erreichen eines symbolischen Lebensalters,<sup>109</sup> verkoppelt und dadurch konkretisiert. Es wird also ein bestimmter Augenblick fingiert, der zugleich exemplarischen Charakter hat.

Die Schlussstrophe zeigt den Sprecher, einerseits einsichtig, andererseits unentschlossen, am Scheideweg der sündigen und der gottgefälligen Lebensweise. Zu dieser sündigen Lebensweise zählt er auch seine weltlich-frivolen Lieder (vgl. Str. VII, V. 10). Wie etwa auch Kl 1 ist die ‚Lebensballade‘ eine Hybridform zwischen geistlicher und weltlicher Dichtung: Wie Fürbeth nachweist, könnten die ersten vier Strophen „als eine Darstellung des verkehrten Lebens in der *civitas diaboli* verstanden werden“<sup>110</sup>. Im vorliegenden Zusammenhang soll jedoch direkt die Minnethematik in der fünften und sechsten Strophe fokussiert werden: Fürbeth hält es aufgrund vergleichbarer Attributierungen wie in Marienliedern Oswalds für wahrscheinlich, dass mit der in beiden Strophen erwähnten Dame die Jungfrau Maria gemeint sein dürfte.<sup>111</sup> Damit wendet er sich gegen die Interpretation von Hirschberg/Ragotzky, die das gesamte Lied unter dem Vorzeichen der hohen Minne interpretieren<sup>112</sup> und insofern auch die genannten Strophen auf den *liebe/leit*-Komplex des hohen Minnesangs und die Dame auf die Minnedame

---

108 Fürbeth 1996/97, S. 216.

109 Siehe zur Frage der Symbolzahlen, ihrer Bedeutung und der sich daran knüpfenden kontroversen Forschungsdebatte ebd., S. 199 ff.

110 Ebd., S. 210.

111 Vgl. ebd., S. 213 f.; hierzu passt auch die Erwähnung der Insel Ios (heute Nios), die laut Marold von Oswald auf der Reise ins Heilige Land besucht worden sein könnte (Marold 1995, S. 48).

112 „Die Strophen des Liedes [...] thematisieren [...] die Entwicklung eines Ichs unter dem Vorrang des Programms hoher Minne bis zur reinen Verkörperung dieses Programms“ (Hirschberg/Ragotzky 1984/85, S. 111).

beziehen. Tatsächlich lässt sich beiden Interpretationsvorschlägen etwas abgewinnen, gegen jeden ließen sich, ausgehend vom Lied, jedoch auch Einwände vorbringen. Der doppelten Verortung des Lieds im Weltlichen und Geistlichen bzw. seiner Verortung auf dem ‚Wendepunkt‘ vom Weltlichen zum Geistlichen entsprechend, erschiene es durchaus plausibel, von einer bewussten Konturierung der Dame zwischen Marienfigur und Minnedame auszugehen, in der Dame also eine Kippfigur zu sehen.

#### 1.2.4. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft (I)

Die Zeitlosigkeit der Minnedame eröffnet einen fiktionalen Raum, in dem das Vergehen von Zeit nicht – oder zumindest: nicht notwendig – mit einem Alterungsprozess verbunden ist.<sup>113</sup> Der Sänger in der Rolle des werbenden Ritters ist, aufgrund der *state* seines Dienstes, beherrscht vom Gefühl der Hoffnung auf Erhörung bzw. verzweifelt über die scheinbare Vergeblichkeit dieses Dienstes. Dabei erscheint die im jeweiligen Lied geführte Klage oder Werbung des Sängers als Teil eines un abgeschlossenen Prozesses. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft existieren in dieser Grundkonstellation im Sinne einer zeitlichen Erstreckung von den Anfängen der Liebe und des Dienstes bis zum nicht voraussehbaren Punkt der Erhörung bzw. für *iemer*, also bis zum Lebensende – der projektive Ausblick auf die Zukunft und der Rückblick auf die Vergangenheit dienen allerdings primär als Beweis für die unverbrüchliche *triuwe* zur Dame.

Noch ohne auf die im Rahmen dieser Arbeit primär behandelten Minnelieder, in denen das Alter(n) eine Rolle spielt und Zeitlosigkeit auf verschiedene Weise von Zeitlichkeit durchbrochen wird, einzugehen, möchte ich einige Überlegungen zur Dauer im Minnesang anstellen. Bedeutet ‚Dauer‘ ‚Zeit‘, und wenn ja, innerhalb welcher Paradigmen bewegt sich diese ‚Zeit‘? Zur Disposition stehen – mit Überschneidungen – folgende Paradigmen:

1. ‚Dauer‘ i. S. von ‚Zeit‘ als subjektiv wahrgenommenes Phänomen, damit einhergehend: Thematisierung von Zeit als Ausdruck des seelischen Erlebens des Ich bzw. Zeit und Zeitwahrnehmung als Gegenstand der Reflexion;
2. ‚Dauer‘ als (individualisierte) säkulare Zeit, als Zeitlichkeit, die von anderen Zeitqualitäten abgegrenzt werden kann; die im Lied vermittelten Zeitvorstellungen wären auf ihre Verbindung zu anderen Diskursen über die Zeit zu befragen;

---

113 „Der Minnesang inszeniert sich selbst als literarische Jugendbewegung, die die Werte des Alters – wie Erfahrung, Weisheit, Planung – zugunsten von Intensität und Existenzialität des Gefühls abweist“ (V. Mertens 2006, S. 412).

3. ‚Dauer‘ nicht als Zustand, sondern auf ein Ziel, nämlich die Veränderung der Situation ausgerichtet: in diesem Sinne ließe sich das auf Erhöhung ausgerichtete Werben als Minimalhandlung beschreiben; ‚Zeit‘, also ‚zeitliche Erstreckung‘, wäre dann unter den narratologischen Begriff der ‚Handlung‘ zu subsumieren;
4. ‚Dauer‘ (*stæte*) als Topos: die Frage nach der zeitlichen Erstreckung würde sich hiermit als unerheblich erweisen bzw. als bloße Konkretisierungsform des Topischen begreifen lassen;
5. ‚Dauer‘ i. S. von zeitlicher Erstreckung mit der Möglichkeit der Untergliederung in ein Vorher und Nachher als chronologisches Gerüst, auf dem die Argumentation aufbauen kann.

Wie sich diese fünf Paradigmen zueinander verhalten, soll an einem Beispiel vorgeführt werden:

In **Reinmars** Lied *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (Schweikle, Nr. XI / MF 159,1)<sup>114</sup> bringt der Sprecher verschiedentlich seine *stæte* zum Ausdruck, wobei sich z. T. auch Hinweise auf die zeitliche Erstreckung seines Minnedienstes finden lassen:

*doch hân ich mir ein liep erkorn, | deme ich ze dienst, | und wær ez al der werlte zorn, | wil sin geborn.* (Str. II, V. 7 ff.)

*Diu jâr, diu ich noch ze lebenne hân, | swie vil der wære, ir wurde ir niemer tag genomen. | Sô gar bin ich ir undertân, | daz ich niht sanfte ûz ir gnâden mohte komen.* (Str. V, V. 1–14)

Mit diesen beiden Aussagen definiert der Sprecher die zeitliche Erstreckung seines Dienstes: vom nicht genauer bestimmten Moment des Erwählens der Herzensdame bis zu seinem Lebensende.

Um mit dem als vierten Punkt genannten Paradigma des ‚rein‘ Topischen zu beginnen: Selbstverständlich könnte man die zitierten Verse unter den Topos des lebenslangen Dienstes einordnen und damit die Frage nach der zeitlichen Erstreckung aushebeln.<sup>115</sup> Auch die Differenz zwischen dem wohl im Jünglings- oder

---

114 Handschriftliche Überlieferung: A/B/C/E (fünfstr.), B/C mit identischer Strophenfolge überliefert, Schweikle ediert nach B.

115 Hierfür würde u. a. sprechen, dass nicht nur das Motiv des lebenslangen Dienstes, sondern auch das Motiv der Wahl, an der auch unter feindlichen Bedingungen festgehalten wird, aus anderen Liedern bekannt und somit topisch ist; vgl. etwa in Dietmars von Eist einstrophigem Frauenlied *Ez stuont ein vrouwe alleine* (MFMT VIII. IV / MF 37,4) die Verse: *ich erkôs mir selbe einen man, | den erwelten miniu ougen. | daz nident schoene vrouwen* (V. 10 ff.); Friedrichs von Hausen *Ich muoz von schulden sîn unvrô* (MFMT X.I / MF 42,1): *daz ich von der gescheiden bin, | die ich erkôs vür alliu wîp. | ir schoener lîp | der wart ze sorgen mir geborn. | den ougen mîn muoz dicke*

ggf. Kindheitsalter anzusetzenden Zeitpunkt der Wahl und dem der Geburt, der in Str. II, V. 7 ff. anklingt, ließe sich mit Hilfe des Topos des lebenslangen Dienstes erklären und müsste nicht weiter problematisiert werden.

Jedoch geben gerade die Feinheiten der Formulierung Anlass zur genaueren Analyse:

Der Sprecher setzt selbstmächtig den Zeitpunkt der Wahl seiner Liebe, welcher auch den Beginn seines Dienstes markiert, als den Augenblick, in dem sich ihm die Bestimmung seines Lebens und Liebens eröffnet: Er *wil* für diese Liebe, für diesen Dienst geboren sein und ihr sein ganzes Leben weihen. In seiner konkreten Formulierung erhält der Topos quasi-religiöse Züge: der Minnedienst als exklusive Verehrung der Dame, als selbstgewählte Mission, die als schicksalhaft empfunden werden soll. Auch diese Überlegungen führen nicht zwingend aus dem Bereich des Topischen heraus. Durch Kombination bekannter Motive bzw. Topoi wird nicht nur die männliche *triuwe*-Versicherung zum Ausdruck gebracht, sondern die in der ersten Strophe behauptete Exklusivität der Dame und des Dienstes an ihr argumentativ gestützt. Topoi wären hier also nicht nur motivlich, sondern auch als Argumente zu sehen, allerdings wäre keine auf Zeit und Zeitlichkeit bezogene oder sich argumentativ auf die Zeit stützende Aussage zu erkennen.

Zu einer anderen Schlussfolgerung gelangt man, wenn man die Eingangsverse

*Ich wirbe umbe allez, daz ein man | ze wertlichen fröiden iemer haben sol: | Daz ist ein wip,  
der ich enkan | nâch ir vil grözem werde niht gesprechen wol.* (Str. I, V. 1–4)

genauer betrachtet. Das Stichwort der *wertlichen fröiden* führt eindeutig in den Bereich der Zeitlichkeit – und konkurriert mindestens auf der konnotativen Ebene mit der nachgestellten Temporale *iemer*. Auch wenn ‚immer‘ hier primär ‚jederzeit‘ oder freier ‚unbedingt‘ meint, ist die Bedeutung ‚für immer‘ nicht von der Hand zu weisen. Der Sprecher würde dann ein zeitliches Paradoxon formulieren, denn die weltlichen Freuden sind dadurch charakterisiert, dass man sie nicht für immer, also ewig, haben kann, denn sie sind wesensmäßig vergänglich. Der Werbende stellt also sein Leben in den Dienst einer irdischen Dame, der er so dienen will, dass für andere, z. B. religiöse Verpflichtungen kein Raum mehr bleiben würde. Die beiden exemplarisch herausgegriffenen Stellen

---

*schaden, | daz sî sô rehte habent erkorn* (Str. V, V. 4–9); Friedrichs von Hausen *Ich lobe got der siner güete* (MFMT X.XII / MF 50,19): *Ich hân si erkorn üz allen wiben. | lâze ich niht durch die merkaere, | vrömede ich si mit den ougen, | si minnet iedoch mîn herze tougen* (Str. II, V. 5–8).

führen somit das im Eingangsvers formulierte Programm des säkularen, aber quasi-religiösen Minnedienstes fort.<sup>116</sup>

Bezogen auf die eben genannten Paradigmen lassen sich die Äußerungen des Sprechers sowohl auf der Ebene subjektiver Zeitwahrnehmung und Gefühlsdarstellung verorten als auch im Rahmen allgemeinerer theologisch-philosophischer Zeitdiskurse: Über die dem Minnedienst gewidmete Lebenszeit wird so gesprochen wie über die auf den zur Erlangung des Seelenheils gerichteten Gottesdienst, der irdischen Lebenszeit wird die Qualität einer Quasi-Ewigkeit zugesprochen. Hierdurch wird der Absolutheit des Liebens Ausdruck verliehen, also die seelische Lage des Sprechers als die eines exzeptionell und dadurch im System des Minnesangs vorbildlich Liebenden widergespiegelt. Zugleich aber wird die programmatisch säkulare Ausrichtung des Minnesangs behauptet und damit die sich daraus innerhalb eines dualistischen Weltbildes ergebenden Konflikte angedeutet.

Minnesang eröffnet gewissermaßen einen ‚eigenen‘, auf das Weltliche konzentrierten Zeitdiskurs, der sich jedoch auf andere Zeitdiskurse stützen, diese ein- und ausblenden kann. So ist z. B. die im medizinischen und gnomischen Diskurs verankerte Vorstellung der Lebenszeit als endlich und, soweit kein vorzeitiger Tod eintritt, mit der Phase des Greisenalters abschließend für das Lied nicht relevant. Wenn der Sprecher jeden Tag seines Lebens dem Dienst an der Dame widmen will, so ist die Vorstellung des endlichen Lebens losgelöst von den Vorgaben des Alterungsprozesses zu denken – oder, wie es Volker Mertens in Bezug auf die *bilde*-Strophe von Walthers ‚Alterston‘ formuliert: „Minnejahre enden nicht mit verzeitlichten Körpern von Sängern und Dame.“<sup>117</sup>

Eine derartig ‚konstruierte‘ Vorstellung des Lebenslaufs ist allerdings keine Eigenart des poetischen bzw. fiktionalen Diskurses, sondern lässt sich auch für die im Mittelalter vielrezipierte<sup>118</sup> Zeittheorie des Augustinus festmachen. Hier wäre

---

116 Eine ähnliche Ambiguität findet sich auch im Aufgesang der zweiten Strophe: *Alse eteswenne mir der lip | durch sine bæse unstæte rätet, daz ich var | Und mir gefriunde ein ander wip, | sô wil iedoch daz herze niender wan dar* (Str. II, V. 1–4). Nicht nur durch das Motiv des Streits zwischen *herze* und *lip*, das sich ähnlich in Friedrichs von Hausen Kreuzlied *Mîn herze und mîn lip diu wellent scheiden* (MFMT X.VI / MF 47,9) findet (vgl. Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 336), sondern auch über die Aufbruchformel *ich var*, die häufig mit Bezug auf Pilgerreise oder Kreuzzug verwendet wird (siehe Kuhn 1968, S. 4 f.), wird eine Nähe zum Kreuzlied hergestellt. Jedoch scheint die Motivation des ‚unbeständigen Körpers‘ hier erotischer und keinesfalls geistlicher Natur zu sein, so dass dann im Abgesang der Bleibewunsch des Herzens, das der einmal erwählten Dame treu dienen will, gepriesen wird.

117 V. Mertens 2006, S. 430.

118 Siehe hierzu Jeck 1997, S. 181–188 u. 201, Kolbinger 2014, S. 112.

an Flaschs Überlegungen (s. o.) zu einer logischen Lücke in dieser Zeittheorie zu erinnern: Augustinus schließt im elften Buch der *Confessiones* bezüglich der Erwartbarkeit von Zukünftigem vom Gedichtvortrag auf das Menschenleben, obgleich beide vom Individuum aus gedacht nicht gleichermaßen als Ganzes erfassbar sind. Die Theorie würde damit dem Gegenstand (Mensch, menschliche Zeitwahrnehmung) übergeordnet, das Menschenleben wäre letztlich, vergleichbar dem Gedicht, auch ‚nur‘ Demonstrationsobjekt, an dem die Theorie zum Wesen der Zeit entfaltet wird.

In Reinmars Lied *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* bleibt das Konstrukt einer über den Moment des Sprechens hinausgehenden Minnebiographie äußerst vage. Das von Manfred Kern als ‚biographisches Narrativ‘<sup>119</sup> bezeichnete Muster ist allerdings derart wirkmächtig, dass es auch in der skizzenhaftesten Form greift. Um eine Biographie zu konstruieren bedarf es minimaler Grundinformationen, welche dann vom Rezipienten inferentiell ergänzt werden. Im vorliegenden Fall wird dem Ich des Liedes, das über sein zwischen Hoffnung und Zweifel schwankendes Werben um eine Dame spricht, durch die Absteckung eines zeitlichen Rahmens, eines Vorher und Nachher, eine Art ‚Körper‘ verliehen. Das eigentlich auf die Zeit seiner Rede beschränkte Ich erfährt durch das vage Konstrukt einer ihm (und der Dame) zugehörigen Vergangenheit und Zukunft eine zeitliche Ausdehnung, die vom Rezipienten zur ‚individuellen‘ Geschichte, zur ‚Lebenszeit‘ ergänzt werden kann.

Es ließe sich somit eine Parallele zu der von Augustinus eröffneten Relation von Redezeit/Gedichtvortrag und Lebenszeit ziehen: Die sich über einen kurzen Zeitraum erstreckende Zeit der Rede ist in Beziehung zu dem vergleichsweise langen Zeitraum eines Lebens zu setzen. Wie bereits gesagt, wird die Lebenszeit in diesem Lied speziell durch die Anfangs- und Endpunkte des Lebens, Geburt und Tod, markiert. Das von Flasch für die Augustinische Theorie angesprochene Problem der für das Leben nicht erfassbaren Ganzheit stellt sich für das ‚Leben‘ des Ich in Reinmars Lied nicht, denn dieses Leben liegt vollständig in der Hand des Ich (und in der der verehrten Dame). Den Zeitpunkt seiner Geburt bestimmt das Ich durch Wahl selbst, es ist die Geburt des diese Dame minnenden Ich, ihm ist keine weiter zurückreichende zeitliche Ausdehnung bis hin zur natürlichen Geburt zuzuweisen. Das Ich erfindet sich, seinem Rollencharakter entsprechend, selbst. Die Zukunft enthält zwar für den Sprecher die Ungewissheit, ob er jemals von der Dame erhört werden wird; so oder so plant er aber, seine ganzen Jahre in ihren Dienst zu stellen. In diesem fiktiven Sinne ist die Zukunft für das Ich tatsächlich erwartbar. Das Verfließen der Zeit, die von Augustinus beschriebene Umwandlung des Gegewärtigen in Vergangenheit durch Aufbrauchen

---

119 Siehe hierzu Kap. II.1.3.3. dieser Arbeit.

eines endlichen Vorrats von Zukünftigem, ließe sich für Reinmars Lied auf der Ebene einer ‚Minnezeit‘ also durchaus als Beschreibungsmodell verwenden.

Von Relevanz für die Betrachtung des Minnesangs erscheint auch die von Augustinus – in Anlehnung an die von Cicero in *De inventione* beschriebene Dreiteilung der Seelentätigkeit in Erinnerung, Einsicht und Voraussicht<sup>120</sup> – entwickelte Theorie von den drei Zeiten.<sup>121</sup> Goheen zieht eine Parallele zwischen dem Augustinischen Erklärungsmodell der Zeit und der Zeitstruktur des Tagelieds, in welchem eben diese „Art seelischer Existenz der Zeit“<sup>122</sup> zum Ausdruck komme. Zwar legt es die ausgeprägt temporale, weil an den Tageszeiten orientierte Struktur des Tagelieds besonders nahe, nach der Zeitvorstellung dieser Liedgattung zu fragen. Gleichwohl lässt sich auch für die monologischen Formen des hohen Minnesangs<sup>123</sup> die Vorstellung einer als dreifache Gegenwart erfahrenen Zeit belegen. Durch die Fokussierung der Lieder auf die Ich-Instanz und deren fingierten Wahrnehmungen und Gefühle ist auch die in den Liedern dargestellte Zeit an diese Ich-Instanz und ihren Wahrnehmungshorizont gebunden. Zeit wird durch das Ich gefiltert und ist außerhalb dieses Ich innerhalb der Liedfiktion nicht vorstellbar. Damit ist die Artikulation von Vergangenen und Zukünftigem direkt an den Akt der Erinnerung und Erwartung gebunden. Zudem ist der von Jan-Dirk Müller betonte präsentische und Präsenz suggerierende Charakter des hohen Minnesangs zu beachten: „Im hohen Minnesang fallen die Aussagen *ich minne* und *ich singe* ineins [...]. Sie beanspruchen gleichzeitig Geltung und beziehen sich auf dieselbe Gegenwart.“<sup>124</sup> Diese Gegenwartsbezogenheit schließt die grammatische und semantische Referenz auf andere Zeiten nicht aus, letztere erhalten aber, so Müller, eine subordinierte Stellung:

---

120 Vgl. Flasch 2004, S. 362; „Die Klugheit ist das Wissen um die guten und schlechten Dinge und die, welche keines von beiden sind. Ihre Arten sind die Erinnerung, die Einsicht und die Voraussicht. Die Erinnerung ist das, wodurch der Geist das wieder hervorholt, was gewesen ist; die Einsicht das, wodurch er erkennt, was ist; die Voraussicht das, wodurch man etwas Zukünftiges kommen sieht, bevor es geschehen ist (*Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia* [sic!]. *Partes eius: memoria, intelligentia, providentia. Memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt; intelligentia, per quam ea perspicit, quae sunt; providentia, per quam futurum aliquid videtur, ante quam factum est*)“ (Cicero, *De inventione*, II, 53, 160).

121 Vgl. Augustinus: *Confessiones*, XI, XX.26; siehe hierzu ausführlicher in Kap. II.1.2.1. dieser Arbeit.

122 Goheen 1990, S. 44.

123 Auch der Minnebegriff des Tagelieds ist eine Spielart der hohen Minne, siehe dazu Cormeau 1992, bes. S. 706.

124 J.-D. Müller 2003, S. 192.



„Der sog. hohe Minnesang um 1200 ist im Kern präsentische Rede. Natürlich gibt es immer wieder Rückblicke auf die Vergangenheit und Ausblicke auf die Zukunft [...]. Solche Sätze [...] gebrauchen zwar andere grammatische Tempora als das Präsens, haben aber ihren Perspektivpunkt in einem *Jetzt* der Minneklage und Minnereflexion. [...] Dem entspricht meist ein wohlgeordnetes Tempusgefüge. [...] Hingeordnet ist das Gefüge auf die *jetzt und hier* realisierte Rede.“<sup>125</sup>

Das Zeitgerüst ‚vergangen‘, ‚gegenwärtig‘ und ‚zukünftig‘ wird in den Liedern sowohl über die Lexik – dabei sehr häufig über deiktische Ausdrücke – als auch über die Grammatik (Tempus) vermittelt. Auf das aussagekräftige Verhältnis von Präsens und Präsenz, also Tempus und Zeitstruktur, geht Müller dezidiert ein. Seine die grammatischen Formen einbeziehenden Überlegungen bieten einen weiteren Anknüpfungspunkt zur Augustinischen Zeittheorie, denn diese ist auch eine Auseinandersetzung mit der grammatischen Kategorie des Tempus.<sup>126</sup> Augustinus erweist mit der Deklaration aller drei Zeitstufen als gegenwärtige die Unzulänglichkeit des von der Grammatik vorgegebenen Beschreibungsmodells; „alle Zeiten, *tempora*, sind wirklich nur in der Gegenwart, aber diese Gegenwart hat drei Modalitäten“<sup>127</sup>.

### 1.2.5. Tempusgebrauch in Reinmars Lied *Ich wirbe umbe allez, daz ein man*

Unter den in **Reinmars** Lied *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (Schweikle, Nr. XI / MF 159,1) vorliegenden Tempora überwiegt deutlich das Präsens, das mehrfach mit futurischer Bedeutung verwendet wird. Die Vergangenheitsformen bezeichnen meistens einen dauerhaften Zustand, nur an der oben bereits analysierten Stelle wird auf einen in der Vergangenheit liegenden Augenblick Bezug genommen. Weitere grammatische Auffälligkeiten sind die Moduswechsel sowie die Verwendung komplexer zusammengesetzter Verbformen.

**Str. I:**<sup>128</sup> durchweg Präsens, außer V. 8: *das üz wîplichen tugenden nie fuoz getrat*, das Präteritum bezeichnet ex negativo (*nie*) den unveränderlichen und somit zeitlosen Zustand des *iemer*. Liest man die Präsensformen in V. 5 f. (*lobe*

---

125 Ebd., S. 193.

126 Vgl. Augustinus: Confessiones XI, XVII.22 u. XX.26, vgl. auch den Kommentar von Flasch 2004, S. 352 f. u. 362.

127 Ebd., S. 362.

128 *Ich wirbe umbe allez, daz ein man | ze wertlichen frïden iemer haben sol: | Daz ist ein wîp, der ich enkan | nâch ir vil grôzem werde niht gesprechen wol. | Lobe ich si, sô man ander frouwen tuot, | daz genimet sie niemer tac von mir für guot. | doch swer ich des, si ist an der stat, | das üz wîplichen tugenden nie fuoz getrat. | daz ist iu mat (Str. I).*

*ich; daz genimet si*) mit futurischer Bedeutung, so würden diese Verse über das Negationsadverb *niemer* (V. 6) mit V. 8 f. vernetzt und die Dame in einen gleichermaßen zeitlichen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) wie zeitlosen (weil statischen) Zeitrahmen gesetzt.

**Str. II:**<sup>129</sup> bis V. 6 durchweg Präsens, die an die 1. Sg. gebundene Perfektform in V. 7 setzt insofern einen auffälligen Akzent: *doch hân ich mir ein liep erkorn*; der Rückblick auf den Augenblick der Wahl wird über die Ausmalung etwaiger negativer Reaktionen der anderen im Konjunktiv Präteritum ins Präsens (finites Verb) zurückgelenkt: *deme ich ze dienst, und wær ez al der werlte zorn, | wil sîn geborn* (V. 8 f.).

**Str. III:**<sup>130</sup> der Form nach fast durchweg präsentisch, aber mit futurischer Bedeutung; bei der Ausmalung der Möglichkeit und möglicher Folgen des Kussraubs wird ein Zeitgerüst entworfen, die zeitliche Erstreckung der vorgestellten Ereignisse wird an den verwendeten Temporaladverbien (*sô*, V. 4, *danne ... dâ*, V. 7 f.; *iemer*, V. 4) sowie beim Tempusgebrauch an der futurischen Verwendung von *wellen* + Infinitiv<sup>131</sup> (*sô wil ich ez tougenlichen tragen*, V. 4) und am Präteritum *nan* (V. 8) ersichtlich, die beiden Stellen sind auch inhaltlich eng verbunden: V. 4 malt eine zukünftige Handlung aus, V. 8 imaginiert die Rückgängigmachung der Handlung bzw. ihrer Konsequenzen, das Präteritum bezieht sich also nicht auf eine dem Sprechzeitpunkt des Lieds vorgängige Handlung;

**Str. IV:**<sup>132</sup> V. 1 ff. reflektieren im Präsens das Lieben und Leiden, in V. 4 bezeichnet der Sprecher sich im Präteritum als leiderprobt, allerdings wird über das hinzugefügte *ie*, ähnlich wie oben bezogen auf die Dame, eher ein Zustand als ein Vorgang beschrieben; V. 5–8 sind wieder der Form nach präsentisch, jedoch

---

129 *Also eteswenne mir der lîp | durch sine bæse unstæte râtet, daz ich var | Und mir gefriunde ein ander wîp, | sô wil iedoch daz herze niender wan dar. | Wol ime des, daz ez sô rehte welen kan | und mir der süezen arbeite gan. | doch hân ich mir ein liep erkorn, | deme ich ze dienst, und wær ez al der werlte zorn, | wil sîn geborn* (Str. II).

130 *Unde ist daz mirs mîn sælde gan, | daz ich abe ir wol redendem munde ein küssen mac versteln, | Gît got, daz ich ez bringe dan, | sô wil ich ez tougenlichen tragen und iemer heln. | Und ist, daz siz für grôze swære hât | und vêhet mich durch mîne missetât, | waz tuon ich danne, unsælic man? | dâ nim eht ichz und trage ez hin wider, dâ ichz dâ nan, | als ich wol kan* (Str. III).

131 Siehe hierzu Luther 2013, S. 114 f.

132 *Si ist mir liep und dunket mich, | wie ich ir volleclîche gar unmcære sî. | Waz darumbe? daz lîde ich. | ich was ir ie mit stæteclîchen triuwen bî. | Nû waz, ob lîhte ein wunder an ir geschiht, | daz si mich eteswenne gerne siht? | sâ denne lâze ich âne haz, | swer giht, daz ime an frôiden sî gelungen baz. | der habe im daz* (Str. IV).

mit futurischer Bedeutung, V. 8 leitet auf die Ebene der anderen (Rivalen) über, denen in V. 9 im Konjunktiv Präsens ein Rat erteilt wird.

**Str. V:**<sup>133</sup> V. 1–4 erhalten durch die Formulierung *Diu jâr, diu ich noch ze lebenne hân* eine auf lexikalischer Ebene explizit markierte futurische Bedeutung, die zusätzlich durch den Wechsel in den Konjunktiv Präteritum (*wære*, V. 2, *wurde genomen*, V. 2, *mohte komen*, V. 4) kenntlich gemacht wird. V. 3: *Sô gar bin ich ir undertân* ist der Form nach Präsens, bezeichnet jedoch wieder eher einen dauerhaften Zustand; mehr auf den konkreten Moment des Sprechens bezogen ist die Präsensverwendung im Hauptsatzteil von V. 5: *Ich fröiwe mich des, daz ich ir dienen sol*; über die futurisch verwendete Modalverbkonstruktion *sol(e)n* + Infinitiv<sup>134</sup> im Nebensatz wird die Erwartungshaltung des Sprechers zum Ausdruck gebracht; V. 6 setzt das Präsens, allerdings jetzt bezogen auf die Dame, fort (*si gelônet mir mit lichten dingen wol*), wobei das Präsens hier wohl verallgemeinernd verwendet wird und zur Bezeichnung des von der Vergangenheit bis zur Gegenwart reichenden Erfahrungszeitraums dient; die Dame wird im Folgenden indirekt im optativischen Konjunktiv Präsens adressiert: *geloube eht mir* (,sie möge mir nur glauben'), *swenne ich ir sage | die nôt, die ich an dem herzen trage | dicke an dem tage* (V. 7 ff.); erst der Nebensatz macht durch das *ir* deutlich, dass *geloube* kein Imperativ und somit keine direkte Anrede der Dame ist; die über *swenne ich ir sage* eingeleitete präsentische Rede entspricht der Gleichung des *ich singe* und *ich minne*.

### 1.3. Zeit(gerüst) und Argumentation

#### 1.3.1. Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft (II)

Betrachtet man **Reinmars** Lied *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (s. o.) unter rhetorischen Gesichtspunkten, so ergibt sich bezüglich des Tempusgebrauchs ein gänzlich anderes Bild. Nicht der Präsenzeffekt, sondern die Ausrichtung auf ein in der Zukunft liegendes Persuasionsziel hin erscheinen unter dieser Perspektive vordringlich. Gleich die ersten Worte *Ich wirbe umbe* (Str. I, V. 1) verdeutlichen diesen Zukunftsbezug, wobei das Ziel dieses Werbens zeitlich ebenso in der nahen, durch die aktuelle Rede beeinflussbaren Zukunft wie i. S. eines Lebensziels in einer fernen Zukunft zu verorten ist.

---

133 *Diu jâr, diu ich noch ze lebenne hân, | swie vil der wære, ir wurde ir niemer tag genomen. | Sô gar bin ich ir undertân, | daz ich niht sanfte ûz ir gnâden mohte komen. | Ich fröiwe mich des, daz ir ir dienen sol, | si gelônet mir mit lichten dingen wol. | geloube eht mir, swenne ich ir sage | die nôt, die ich an dem herzen trage | dicke an dem tage* (Str. V).

134 Siehe hierzu Luther 2011, S. 95 ff.

Die zweite Strophe inszeniert das Ich, wenn man den Widerstreit von Herz und Leib nicht nur als topischen Ausdruck emotionaler Zerrissenheit verstehen will, in einer dialektischen Entscheidungssituation: Der Leib rät *durch sine bæse unstæte* (Str. II, V. 2) zum Fortgehen, wohingegen das Herz an der einmal getroffenen Wahl festhält. Dem Leib zugeordnet ist das Verb *râtet* (Str. II, V. 2), dem Herze die Verben *wil* (Str. II, V. 4) und *welen* (Str. II, V. 6) – die konträren Positionen werden von einer über Leib und Herz liegenden Beurteilungsinstanz, etwa dem Verstand des Ich, vermittelt, wobei der *unstæte* Leib negativ charakterisiert und die Beständigkeit des Herzens gelobt wird: *Wol ime des, daz ez sô rehte welen kan* (Str. II, V. 5). Die Termini *râten* und *welen* führen direkt ins Wortfeld der Dialektik. Herz und Leib legen einen Streitfall vor, in dem das Ich im Folgenden für die Partei des Herzens argumentiert. Dabei untermauert der Sprecher, dass das Festhalten an seinem vormals getroffenen Entschluss auch weiterhin und bis in die Zukunft Gültigkeit besitzt und sich damit an seiner Absicht, dieser Dame zu dienen, nichts geändert hat und auch in Zukunft nichts ändern wird. Die Bezugnahme auf die bereits gefasste Absicht und ihre bestätigende Neuformulierung unterstreicht noch einmal, dass die Zukunft als zentrale Orientierungszeit des Lieds zu sehen ist. Der Sprecher berät sich mit sich selbst über sein künftiges Handeln. Insbesondere der Streit zwischen Herz und Leib weist das behandelte Problem als Gegenstand der Beratung aus, da dadurch gezeigt wird, dass das Ich sich in der Situation auch anders verhalten könnte.<sup>135</sup> Aristoteles hebt hinsichtlich der Beratungsrede hervor, dass das Geschehene grundlegend für die Beurteilung des Zukünftigen sei.<sup>136</sup> In dieser Hinsicht gewinnen die Rückgriffe auf Vergangenes Relevanz: die in der Vergangenheit getroffene Wahl als Einbezug der vergangenen Absichten (*consilia*)<sup>137</sup> sowie die unverbrüchliche Tugendhaftigkeit der Dame, die sich in der Vergangenheit niemals etwas zuschulden habe kommen lassen (Str. I, V. 7 ff.), und ihre Gunstbeweise (Str. V, V. 6) als vergangene Taten. Damit untermauert er zugleich das Lob der Dame und begründet sein eigenes *ethos*, indem er die Ernsthaftigkeit seiner Absichten unterstreicht.

Obleich das Zeitgerüst dieses Lieds (s. o.) im Vergleich zu anderen in dieser Arbeit behandelten Liedern nur vage angedeutet wird, lässt sich dennoch als Grundbeobachtung festhalten, dass die Zeitdarstellung sowohl als Ausdrucksmittel seelischen Erlebens als auch als rhetorisches Mittel, also zur Unterstützung der auf ein Persuasionsziel ausgerichteten Argumentation, interpretiert werden kann.

---

135 Siehe Aristoteles: Rhetorik, I, 2, 12 [1357a].

136 Siehe Aristoteles: Rhetorik, I, 9, 40 [1368a].

137 Quintilian führt die Absichten in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unter den Beweisen aus den Gründen auf, siehe Quintilian, V, 10, 29.

Dies betrifft auch das Phänomen der Narration innerhalb der Lieder. Eikermann wählt für die narrativen Elemente die Bezeichnung ‚Erzählansätze‘ (s. o.) und hält fest, dass sie nicht in erster Linie der Veranschaulichung der Minnesituation dienen:

„Es ist ein Erzählen, in dem nicht allein die als Erfahrungswirklichkeit berichtete Rollensituation der Kanzone in Szene gesetzt wird, sondern gerade auch die innere Realität des Ich, seine Wünsche, Ansprüche und sein Erleben zur Sprache kommen.“<sup>138</sup>

Eikermann beschreibt die Funktion der narrativen Elemente – wenn man den Text als sprachliches Zeichen bzw. Zeichenkomplex betrachtet – auf der Ebene der Ausdrucksfunktion (Symptom)<sup>139</sup>. Gleichmaßen kann man die narrativen Elemente aber auch rhetorisch als argumentatives Mittel zur Erreichung eines Persuasionsziels beschreiben und müsste sie dann als ‚Signal‘, nämlich an den Empfänger (also liedintern die umworbene Dame, liedextern das Publikum) appellierend<sup>140</sup> bezeichnen; gemäß Schulz von Thun besteht die Appellfunktion der Nachricht darin, „Wirkungen zu erzielen, einen Zustand hervorzubringen, der noch nicht ist, oder einen Zustand zu verhindern, der einzutreten droht“<sup>141</sup>. Den drei Funktionen (Ausdrucks-, Appell- und Darstellungsfunktion), die Bühler im sog. Organon-Modell dem sprachlichen Zeichen zuweist, entsprechen bis zu einem gewissen Grade den drei Arten von Überzeugungsmitteln der Rede, die Aristoteles unterscheidet: erstens *ethos*, der Charakter des Redners; zweitens *pathos*, die affektive Wirkung auf die Zuhörer; drittens die plausible Darstellung des Sachverhalts.<sup>142</sup> Laut Aristoteles dienen alle drei Überzeugungsmittel der Erreichung des Persuasionsziels. Ueding/Steinbrink stellen diese Ausrichtung auf den Zuhörer hin unter der Überschrift ‚Angemessenheit der Rede‘ in einem Schema dar: Die drei Ebenen – Redner/Autor, Gegenstand und Rezipient – sind untereinander vernetzt, der Zuhörer aber sei richtungsgebend.<sup>143</sup> Der Ausdrucksfunktion kommt also im Sinne des *ethos* auch eine rhetorisch-argumentative Bedeutung zu.

Das rhetorische Verhältnis von Zeit und Narration soll im Folgenden auf Basis dessen, was in der antiken Topik und Rhetorik zum Thema ‚Zeit‘ gesagt wird, diskutiert werden.

---

138 Eikermann 1996, S. 27.

139 Siehe zur Terminologie Bühler 1982, S. 28.

140 Siehe zur Appellfunktion ebd.

141 Schulz von Thun 2011, S. 242.

142 Vgl. Aristoteles: Rhetorik, I, 2, 4 ff. [1356a].

143 Vgl. Ueding/Steinbrink 1994, S. 217.

### 1.3.2. Aussagen zur Zeit im Umfeld antiker Topik und Rhetorik

Die Frage nach dem ‚Wann?‘ bzw. die Herleitung von Beweisen aus der Zeit gehört zu den topischen Suchformeln, führt aber nicht zur Metaebene einer Reflexion über Zeit. An diesem Punkt lässt sich ein deutlicher Unterschied zwischen der rhetorisch-dialektischen Behandlung des Themas ‚Zeit‘ und dem zuvor betrachteten theoretisch-philosophischen Zugang Augustinus‘ feststellen. Indem die Zeit in den rhetorischen Schriften unter den Topoi und den Ausführungen zur Beweisführung behandelt wird, steht ihre argumentative Funktion und die Frage, welche Beweise sich aus der Zeit, dem Umstand der Zeit, gewinnen lassen, im Mittelpunkt. Die Behandlung des Themas erfolgt damit nach pragmatischen Kriterien.

Die Komplexität, die auch mit dieser Betrachtungsweise einhergeht, mag an folgendem Beispiel deutlich werden, das Aristoteles im Rahmen des *locus a tempore* gibt:

„So sagte z. B. Iphikrates in seiner Rede gegen Harmodios: ‚Hätte ich vor meiner Unternehmung eine Bildsäule verlangt für den Fall, daß ich sie durchführe, so hättet ihr sie mir gegeben; jetzt aber nach vollbrachter Tat wollt ihr sie mir nicht geben? So geht doch keine Versprechungen, wenn ihr etwas erwartet, zumal ihr sie rückgängig macht, wenn euch das Erhoffte geleistet wurde‘ (*οἶον ὡς Ἰφικράτης ἐν τῇ πρὸς Ἀρμόδιον, ὅτι “ εἰ πρὶν ποιῆσαι ἡξίουν τῆς εἰκόνοσ τυχεῖν ἐὰν ποιήσω, ἔδοτε ἄν· ποιήσαντι δ’ ἄρ’ οὐ δώσετε; μὴ τοῖνυν μέλλοντες μὲν ὑποχνεῖσθε, παθόντες δ’ ἀφαιρεῖσθε ”*).“<sup>144</sup>

Die Argumentation des Iphikrates baut auf einem performativen Widerspruch auf, wobei er die Modi und die Relation der Zeitebenen, auf die er sich bezieht, einsetzt (Konjunktiv/Präteritum, Indikativ/Präsens). Obgleich er durch die Verwendung des Konjunktivs zunächst deutlich sagt, dass es kein solches Versprechen gegeben hat, unterstellt er seinem Gegenüber schließlich Wortbrüchigkeit. In diesem Beispiel geht es indirekt auch um den *kairos* des Handelns und der Rede: Die Forderung zu einem Zeitpunkt zu stellen, an dem die Krise (wohl ein militärischer Konflikt, da Iphikrates ein Feldherr war) nicht mehr vorliegt, erweist sich als nachteilig und kann jetzt nur noch rhetorisch, nämlich durch die mahnende Erinnerung an den noch krisenhaften Zustand des Vorher durchzusetzen versucht werden. Die Beweisführung des Iphikrates zielt auf einen bereits vergangenen Zeitpunkt und auf das zu diesem Zeitpunkt situativ erwartbare Verhalten; damit belegt er, dass die Forderung einer Bildsäule keinesfalls unangemessen, sein Gegenüber vielmehr undankbar ist. Durch dieses Beispiel wird deutlich, wie kom-

---

144 Aristoteles: Rhetorik, II, 23, 6 [1397b].

plex die Argumentation mit Beweisen aus der Zeit sein kann.<sup>145</sup> Dabei liegt der Fokus sowohl bei Aristoteles als auch bei Cicero und Quintilian (der die meisten Beispiele anführt) jeweils auf der rhetorischen Praxis.

Zunächst zu der Frage, was die Unterteilung in drei Zeitstufen generell mit Argumentation zu tun hat: Wie Aristoteles in seiner *Rhetorik* herausstellt, resultiere ein wichtiger Topos (Fundort) für die beweisenden Enthymeme u. a. aus der Berücksichtigung des Umstandes der Zeit (*chronos*).<sup>146</sup>

Cicero verhandelt die Beweise aus der Zeit in *De inventione* schwerpunktmäßig unter den Beweisen, die sich aus der Ausführung des Geschäfts (*in gestione negotii*) ableiten,<sup>147</sup> und gibt in diesem Zusammenhang auch eine längere Definition der Zeit (*tempus*):

„Die Zeit aber – wie ich den Begriff jetzt gebrauche, denn sie selbst allgemein zu definieren, ist schwierig – ist ein Teil der Ewigkeit mit der bestimmten Bezeichnung des Zeitraumes eines Jahres, eines Monats, eines Tages, einer Nacht. Dabei wird auch, was vergangen ist, betrachtet; und davon selbst wiederum, was entweder wegen des Alters an Wert verloren hat oder unglaublich erscheint, so daß es bereits unter die erdichteten Erzählungen versetzt wird; oder was schon lange geschehen und unserem Gedächtnis entrückt ist, aber dennoch den Glauben erweckt, wahr überliefert zu sein, weil es davon zuverlässige Denkmäler in der Literatur gibt; oder was erst vor kurzem geschehen ist, was also sehr viele wissen können; und ebenso, was in der Gegenwart bevorsteht und eben jetzt geschieht; und was folgt. Hierbei kann betrachtet werden, was früher und was später eintreten wird (*Tempus autem est – id quo nunc utimur, nam ipsum quidem generaliter definire difficile est – pars quaedam aeternitatis cum alicuius annui, menstrui, diurni, nocturnive spatii certa significatione. In hoc et quae praeterierint, considerantur; et eorum ipsorum, quae aut propter vetustatem*

---

145 Das von Aristoteles angeführte Argumentationsmuster findet sich in ähnlicher Form z. B. in Walthers, Alterston *Ir reiniu wip, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21): Zum gegenwärtigen Zeitpunkt, sagt der Sprecher, müsse man ihm *ère und minneclichen gruo*z | *nû volleclicher bieten an*. | *Des habent ir von schulden græzer reht danne è* (Str. I, V. 3 ff.), denn früher habe er von Minne gesungen und mit den anderen daran freudig teilgehabt, *nû entwirt mirs niht, ez wirt iu gar* (Str. I, V. 10). Daraus leitet er die Forderung ab: *mîn minnensanc, der diene iuch dar*, | *und iuwer hulde sî mîn teil* (Str. I, V. 11 f.). Auch hier wird also ein vergangener Zeitraum mit der gegenwärtigen Situation abgeglichen, auch hier wird die zum jetzigen Zeitpunkt vorliegende bzw. erbrachte Leistung als gewichtiger und lobenswerter eingestuft als die vergangene (bei Iphikrates wird die bloße Bereitschaft, Ankündigung bzw. Zusage in Vergleich zur mittlerweile erfolgreich durchgeführten Tat gesetzt, bei Walther wird die vergangene persönliche Teilhabe mit der gegenwärtig größeren Selbstlosigkeit seines Singens kontrastiert).

146 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, II, 23, 6 [1397b].

147 Vgl. Cicero: *De inventione*, I, 26, 38.

*obsoleverint aut incredibila videantur, ut iam in fabularum numerum reponantur; et quae iam diu gesta et a memoria nostra remota, tamen faciant fidem vere tradita esse, quia eorum monumenta certa in litteris exsunt; et quae nuper gesta sint, quare scire plerique possint; et item quae instent in praesentia et cum maxime fiant; et quae consequantur. In quibus potest considerari, quid oculus et quid serius futurum sit).*<sup>148</sup>

Zuvor hatte er im Zusammenhang mit den Beweisen aus der Person<sup>149</sup> die Relevanz der Zeitstufen für die Betrachtung der Taten, Zufälle und Reden<sup>150</sup> erwähnt:

„Taten aber und Zufälle und Reden werden von drei Zeitstufen aus betrachtet: Was jemand getan hat, was ihm widerfahren ist, was er gesagt hat; oder was jemand tut, was ihm widerfährt, was er sagt; oder was er tun wird, was ihm zustoßen wird, was für eine Rede er halten wird. Und dies nun scheint den Personen zuzukommen (*Facta autem et casus et orationes tribus ex temporibus considerabuntur: quid fecerit, quid ipsi acciderit, quid dixerit; aut quid faciat, quid ipsi accidat, quid dicat; aut quid facturus sit, quid ipsi casurum sit, qua sit usurus oratione. Ac personis quidem haec videntur esse attributa.*)<sup>151</sup>

Ähnlich erwähnt auch Quintilian die Zeitstufen im Zusammenhang mit den Beweisen aus der Person<sup>152</sup> und nennt die Dreigeteiltigkeit der Zeit eigens in einem Zwischenfazit zur Herleitung der Beweise<sup>153</sup>. Er erörtert die Beweise aus der Zeit und in Verbindung damit die Zeitstufen noch ausführlicher und systematischer als Cicero. Wie dieser behandelt er die Beweise aus der Zeit unter den Beweisen aus der Sache,<sup>154</sup> wobei die Beweise aus der Zeit einen eigenen Punkt bilden, die Zeitstufen jedoch auch unter den Beweisen aus den Gründen angeführt werden.<sup>155</sup> Er differenziert die Beweise aus der Zeit, indem er Zeit (*tempus*) in *kairos* und

---

148 Cicero: De inventione, I, 26, 39.

149 Hierzu zählt er „Name, Natur, Lebensweise, Schicksal, persönliche Eigenschaft, Stimmung, Neigungen, Absichten, Taten, Zufälle, Reden (*nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes*)“ (Cicero: De inventione, I, 24, 34).

150 Vgl. hierzu auch Cicero: De inventione, I, 53, 104 (10. *locus*) und I, 55, 107 (2. *locus*).

151 Cicero: De inventione, I, 25, 36.

152 Vgl. Quintilian, V, 10, 28.

153 Vgl. Quintilian, V, 10, 94.

154 Cicero bezeichnet als *negotium*, was bei Quintilian unter *res* abgehandelt wird: „wir legen ja, wie schon gesagt, allem die Einteilung in Sachen und Personen zugrunde, wobei Grund, Zeit, Ort, Gelegenheit, Werkzeug, Art und Weise usw. als Begleitumstände zu den Sachen gehören (*cum sit, ut dixi, divisio, ut omnia in haec duo partiamur, res atque personas: ut causa, tempus, locus, occasio, instrumentum, modus et cetera rerum sint accidentia*)“ (Quintilian, V, 10, 23).

155 Vgl. Quintilian, V, 10, 33.



*chronos* unterscheidet.<sup>156</sup> Diese Begriffe erörtert er ausführlich im sechsten Kapitel des dritten Buchs im Kontext der Feststellung der Rechtsfrage, wenn er auf die von Aristoteles aufgestellten zehn elementaren Kategorien für jegliche (Rechts-) Frage (*quaestio*) eingeht. Hierzu gehöre:

„Die Zeit, der sogenannte χρόνος, von der die Frage abhängt, ob jemand, den seine Mutter während ihrer Schuldknechtschaft zur Welt gebracht hat, als Sklave geboren sei. [...] Noch einmal die Zeit; und zwar de[r] καιρός, worin sie eine besondere Erscheinungsform der Zeit sehen wollen, z. B. Sommer oder Winter (tempus, quod χρόνον vocant, ex quo quaestio, an is, quem dum addicta est, mater peperit, servus sit natus [...]). tempus iterum quod καιρόν appellant, hanc autem videri volunt speciem illius temporis, ut aestatem vel hiemem).“<sup>157</sup>

Im zehnten Kapitel des fünften Buchs, in dem es um die Beweisgründe geht, kommt Quintilian auf die Unterscheidung zwischen *kairos* und *chronos* zurück und bringt sie auf den Nenner der allgemeinen und der speziellen Zeitangabe, welche im Lateinischen z. T. durch die Unterscheidung nach Singular (*tempus*) und Plural (*tempora*) zum Ausdruck gebracht werde.<sup>158</sup>

Eine ebenfalls gebräuchliche lateinische Übersetzung von *kairos* ist *occasio* (‚günstige Gelegenheit‘).<sup>159</sup> Cicero definiert die *occasio* als „die Art der Zeit, die in sich eine geeignete günstige Möglichkeit birgt, etwas zu tun oder nicht zu tun (*Occasio autem est pars temporis habens in se alicuius rei idoneam faciendi aut non faciendi opportunitatem*)“<sup>160</sup>. Von der Zeit (*tempus*) unterscheide sich die Gelegenheit (*occasio*) nicht der Gattung nach, sondern nur darin, dass es beim *tempus* um die Angabe eines Zeitraums gehe, „bei der Gelegenheit ist zum Zeitraum, wie ersichtlich, eine günstige Möglichkeit, etwas zu tun, hinzugefügt (*in occasione ad*

---

156 Aufgrund des Fehlens zweier verschiedener Ausdrücke in der lateinischen (wie auch in der deutschen) Sprache bedient er sich der griechischen Termini.

157 Quintilian, III, 6, 25 f.

158 Vgl. Quintilian, V, 10, 42 f.

159 Zum auch mythologisch-allegorischen Verlust, der damit einhergeht – der Greisengestalt des Kronos (röm. Saturn) steht in der griechischen Mythologie der jugendliche Kairos gegenüber (vgl. Weinrich 2004, S. 107 f., Bäbler 2013, S. 200 u. 202) –, schreibt Weinrich: „Bei den Römern wird der Kairos meistens *occasio* genannt und als ‚günstige Gelegenheit‘ verstanden. Doch bildet sich von diesem Wort mit femininem Genus keine nennenswerte Allegorie, die sich neben der männlichen Allegorie des Kairos behaupten könnte. Diese Leerstelle wird später in gewisser Weise durch die weibliche Allegorie der (‚launischen‘) Fortuna ausgefüllt“ (Weinrich 2004, S. 108 f.).

160 Cicero: De inventione, I, 27, 40.

*spatium temporis faciendi quaedam opportunitas intellegitur adiuncta*)<sup>161</sup>. Mit der weiteren Unterteilung der als *occasio* bezeichneten Zeit in „drei Arten: die öffentliche, die gemeinsame und die besondere (*Haec distribuitur in tria genera: publicum, commune, singulare*)“<sup>162</sup> steckt Cicero inhaltlich das ab, was Quintilian zur Erklärung der sogenannten ‚speziellen Zeitangabe‘, womit er den griechischen Ausdruck *kairos* paraphrasiert, liefert.<sup>163</sup> Quintilian führt zwar die *occasio* unter den Beweisen aus der Sache an,<sup>164</sup> verwendet bei der Erläuterung dieses Gesichtspunkts dann aber statt *occasio* die Bezeichnung *facultas* (Möglichkeit) und sieht diese eng verbunden mit dem Bereich des Werkzeugs (*instrumentum*).<sup>165</sup> Hierin lässt sich, im Vergleich zu Ciceros Systematik, in der die *occasio* als Art des *tempus* definiert wird, eine deutliche Verschiebung erkennen.

Für die rhetorische Praxis misst Quintilian der Unterscheidung zwischen *tempus* als *chronos* und *kairos* insbesondere für die Gerichtsreden Relevanz zu, seltener werde damit in Beratungs- und Gelegenheitsreden gearbeitet.<sup>166</sup>

Dabei nennt er insbesondere für die Vermutungsfragen die Bedeutsamkeit, die Abfolge der Ereignisse zu klären.<sup>167</sup>

„Überdies lassen sich alle Beweise leicht aus dem gewinnen, was vor einem Vorgang geschehen ist, mit ihm gleichzeitig ist oder ihm folgt (*praeter id, quod omnia facile argumenta aut ex iis, quae ante rem facta sunt, aut ex coniunctis rei aut insequentibus ducuntur*).“<sup>168</sup>

Generell geht Quintilian von einer Dreigeteiltigkeit der Zeit als vorausgehende, gleichzeitige und folgende aus.<sup>169</sup> Allerdings unterscheidet er im Laufe seiner Ausführungen nicht durchweg zwischen drei, sondern je nach Kontext auch zwischen

---

161 Ebd.; Weinrich definiert, ausgehend von dieser Cicero-Stelle, den Kairos als einen „Zeitbegriff, in dem ein quantitatives Merkmal (die knappe Frist) und ein qualitatives Merkmal (die Gunst der Gelegenheit) semantisch verbunden sind“ (Weinrich 2004, S. 110); Bäßler beschreibt den Kairos als „Personifikation des guten Augenblicks“ (Bäßler 2013, S. 200).

162 Cicero: *De inventione*, I, 27, 40.

163 Vgl. Quintilian, V, 10, 42.

164 Vgl. Quintilian, V, 10, 23.

165 Vgl. Quintilian, V, 10, 49 u. 51.

166 Vgl. Quintilian, V, 10, 43.

167 Vgl. Quintilian, V, 10, 44.

168 Quintilian, V, 10, 45.

169 *tempore, cuius tres partes diximus, praecedens, coniunctum, insequens* (Quintilian, V, 10, 94); als alternierende Bezeichnung für die vorausgehende Zeit verwendet er die Ausdrücke *antecedens* und *praeteritum*, vgl. Quintilian, V, 10, 45.

zwei<sup>170</sup> oder vier Zeitstufen (*grades temporum*). So lasse sich die Zeitstufe der Gleichzeitigkeit feiner ausdifferenzieren,

„wonach die Handlungen zur Gleichzeitigkeit verbunden wären in dem Beispiel: ‚Ein Ton wurde vernommen; aneinander geknüpft aber in dem Beispiel: ‚Ein Schrei erhob sich‘ (*ut esset iuncti, sonus auditus est, adhaerentis, clamor sublatus est*).“<sup>171</sup>

Auffällig erscheint, dass Quintilian die aus der Grammatik bekannte Dreigeteiltigkeit der Zeit zugrunde legt, die grammatischen Termini *praesens*, *praeteritum* und *futurum* jedoch nur vereinzelt benutzt.<sup>172</sup> Die von Quintilian im Zusammenhang mit den Beweisen aus der Zeit verwendete Terminologie ist auch insofern von Interesse, als daran ersichtlich wird, dass es ihm allein um den Zusammenhang der Ereignisse innerhalb der Zeit geht, also, wohl vornehmlich unter juristischem Blickwinkel, um den Ablauf, die Abfolge und die Verkettung von Handlungen. Ähnlich wie Ricœur in seiner Auseinandersetzung mit den Ausführungen zur Fabel in der aristotelischen *Poetik* festhält, dass „das innere Band der Fabel eher logisch als chronologisch“<sup>173</sup> sei, könnte man auch für Quintilian sagen, dass er zeitliche Zusammenhänge unter ‚logischem‘ Blickwinkel auf ihren handlungs-immanenten Zusammenhang hin betrachtet. Eine Nähe des handlungsbezogenen Zeitverständnisses der Rhetorik zum dramatischen Handlungsaufbau erweist sich zudem in folgender Analogiebildung Quintilians:

---

170 Im Zusammenhang mit den Beweisen aus den Gründen erwähnt er sachgegeben nur zwei Zeitstufen: „Man gewinnt also Beweise aus den Gründen geschehener oder auch künftiger Handlungen (*ducuntur igitur argumenta ex causis factorum vel futurorum*)“ (Quintilian, V, 10, 33). Bei den *consilia* (Absichten) hingegen, die er, obwohl sie zu den Personen gehörten, doch den aus den Gründen gewonnenen Beweisen zuordnen will (vgl. Quintilian, V, 10, 29), unterscheidet er wiederum drei Zeitstufen: „Ferner aber auch die Absichten in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (*consilia autem et praesentis et praeteriti et futuri temporis*)“ (ebd.). Dass diese Absichten generell zukunftsorientiert sind, vermerkt Quintilian nicht eigens, sondern unterteilt die Absichten nach ihrer Entstehungszeit von einem Jetzt-Standpunkt aus.

171 Quintilian, V, 10, 46; von der durch *iunctus* („zusammengefügt, vereinigt“, vgl. Georges, Bd. II, Sp. 492) ausgedrückten eigentlichen Gleichzeitigkeit wäre also das sich unmittelbar anschließende (*adhaerere* = „dem Ort oder der Zeit nach an etwas sich anschließen, anstoßen, angrenzen“, vgl. Georges, Bd. I, Sp. 115) zu unterscheiden. Quintilian nennt diese Unterteilung, die er von anderen übernimmt, „feiner als nötig“, sieht darin also offensichtlich eine Spitzfindigkeit.

172 Alle drei grammatischen Zeiten nennt er zusammenhängend nur bezüglich der *consilia*, siehe das obige Zitat.

173 Ricœur 1988, S. 68.

„Wie es nun drei Zeiten gibt, so ist auch die Abfolge der Ereignisse in drei Stufen aneinandergereiht: alles hat Anfang, Steigerung und Höhepunkt, z. B. erst Zank und schließlich Mord und Totschlag (*Ut sunt autem tria tempora, ita ordo rerum tribus momentis consertus est: habent enim omnia initium, incrementum, summam, ut iurgium, rixa, deinde caedes*).“<sup>174</sup>

### 1.3.3. Zeit, Narration und Argumentation

Wie der *locus a tempore* in verschiedener Weise in die Argumentationen der Lieder eingebracht wird, zeigt etwa Liebs exemplarische Analyse eines Minnelieds mit Jahreszeitentopos aus dem Repertoire Niunes mit Hilfe von an die antiken Fundorte der Beweise (Quintilian), speziell *locus a persona* und *locus a tempore*, angelehnten Suchformeln.<sup>175</sup> Dabei unterstellt er probeweise, dass die Rede der Frau als argumentative Rede aufzufassen sei, und fragt dabei auch nach der Funktion der Jahreszeiten innerhalb des Argumentationsgangs. In weiteren Liedanalysen zeigt er dann die argumentative Spannweite des Jahreszeitentopos, der für die unterschiedlichsten, u. a. auch für poetologisch-selbstreferentielle Aussagen nutzbar gemacht werde.<sup>176</sup>

Wenn in den Liedern auf das Zeitgerüst vergangen – gegenwärtig – zukünftig Bezug genommen wird, ist oft zu beobachten, dass die Lieder durch die Zeitstufen eine Erzähl- und zugleich Argumentationsstruktur erhalten.

„Daß auch die Minnekanzone Erzählformen aufweist, wurde in der Forschung immer wieder einmal vermerkt. [...] Versucht man aber die Erzählformen der Minnekanzone schärfer in den Blick zu nehmen, so zeigt sich sehr bald, daß die Belege in vielen Fällen nicht als vollständige Erzählabläufe, sondern als Erzählansätze zu sehen sind: Das Erzählen geht immer wieder in Formen der Ich-Rede wie Klage oder Bitte über, es vermischt und überschneidet sich mit Reflexionen über Gründe oder Folgen eines berichteten Geschehens.“<sup>177</sup>

---

174 Quintilian, V, 10, 71.

175 Siehe Lieb 2000, S. 124 ff. Liebs Fragenkatalog ist aus dem Lied abgeleitet und von den antiken Fundorten für Beweise inspiriert; der Katalog bildet damit die minnesangtypische Trias von Ritter, Dame und Gesellschaft sowie das ebenfalls für viele Lieder typische jahreszeitliche Setting ab, reagiert also auf Vorgaben der behandelten Textgruppe, die zwischen inhaltlicher und struktureller Ebene anzusiedeln sind. Diese Anpassung bildet noch einmal das Spannungsfeld von bildhaftem, gefülltem Topos und rein formalem Topos als leerer Suchformel ab.

176 Lieb arbeitet dabei ausschließlich mit dem Habitus-/Habitualitäts-Begriff, seine Interpretationsergebnisse demonstrieren aber durchaus auch die Potentialität des Jahreszeitentopos.

177 Eikermann 1996, S. 20 f.

Eine Erzählform liegt laut Eikermann vor, wenn eine „berichtete Geschehensabfolge, deren einzelne Abschnitte in einem zeitlichen Zusammenhang organisiert sind“<sup>178</sup>, sei es auch in deutlich reduzierter Form und ohne lineare Stringenz, erkennbar sei. Als Kriterien benennt er den im epischen Präteritum erzählten Vorgang mit Ausgangssituation, Ereigniskern und Konsequenz der Begegnung.<sup>179</sup> Eikermanns Bezeichnung dieser reduzierten Erzählformen als ‚Erzählansätze‘ erscheint treffend. Das im Zusammenhang mit Metapher und Topos bereits angesprochene Phänomen der Inferenz kann auch hier als Erklärung dienen, warum die ‚Kurzform‘ im Rezeptionsvorgang zur Erzählung entfaltet und, wie in der Forschungsgeschichte wiederholt geschehen, aus mehreren Liedern eines Autors eine übergreifende Erzählhandlung gewoben werden kann.

In der Minnekanzone bis um 1200 dienten die kurzen narrativen Einschübe „nicht der Veranschaulichung oder Konkretisierung der Minnesituation“<sup>180</sup>, sondern böten ein „Situationselement, an das die Diskussion von falschem oder anstößigem Verhalten, von Handlungsansprüchen und Handlungserfahrungen des Ich anschließen kann.“ Narration und Reflexion sind also aufeinander bezogen, die Narration liefert ein Bezugsfeld für die Reflexion. Die Erzählpartien innerhalb der Minnekanzone bezögen sich auf Erlebnisse und Erfahrungen, die vor allem durch ihre Emotionalität geprägt seien. An den Texten sei zu beobachten, „daß der Erlebnis- und Erfahrungsinhalt des erzählten Geschehens und der Wissenshorizont des erzählenden Ich durchweg ein Spannungsverhältnis bilden.“ Einerseits stelle die emotionale Minnerfahrung „den Anspruch rationaler Situationsbeherrschung in Frage“, andererseits eröffne

„erst die Distanz des Erzählens und der Reflexion die Chance, das Erlebte zu bewältigen, Fehlhaltungen zu korrigieren und Handlungsansätze und Verhaltensweisen situationsunabhängig zu entwickeln[.]“

Der enge Zusammenhang von Erzählen und Reflexion, den Eikermann für die Lieder konstatiert, ist insbesondere auch für die sich dem Diskursiven nähernden Lieder und Liedtypen von Interesse, beschränkt sich aber, wie Eikermanns Beispiele zeigen, keinesfalls auf diese. Dabei können Erzählformen bzw. -ansätze innerhalb der Liedlyrik und eben gerade auch innerhalb des sog. *genre subjectif* als Argumentationsform gesehen werden und damit als weiterer Beleg für die Nähe der Liedlyrik zur Argumentation. Eikermanns Beobachtung, dass erzählende und reflektierende Passagen oft schwer unterscheidbar sind, ließe sich mit

---

178 Ebd., S. 25.

179 Siehe ebd.

180 Ebd., S. 37, die folgenden Zitate ebd.

Ricoeurs Überlegungen zum eher logischen als chronologischen Band der Fabel bei Aristoteles sowie mit der in der antiken Rhetorik hervorgehobenen Bedeutsamkeit der Zeitstufen bzw. eines Zeitgerüsts für die Beweisführung (s. o.) in Verbindung bringen. Man könnte diesbezüglich von einer ‚dialektisch-logischen Zeit‘ sprechen, die über die (ansatzweise, gerüsthafte) Konstruktion einer Handlungsfolge innerhalb von Liedlyrik zum Tragen kommen kann.

In der vorliegenden Untersuchung präferiere ich Termini wie Alters-, Lebensalter- oder Generationentopos gegenüber einer narratologisch geprägten Terminologie, um den Akzent einerseits auf die argumentative Verwendungsfunktion, andererseits auf das sich daran knüpfende Arsenal bildhaft verfestigter topischer Vorstellungen zu legen. Gleichwohl spielt der narrative Aspekt, z. B. bei den an das Lebensalter geknüpften Einzeltopoi wie ‚lebenslanger Dienst‘ oder ‚Liebe von Kindheit an‘<sup>181</sup> eine entscheidende Rolle.<sup>182</sup> Diese und andere Topoi bilden in ihrer knappsten Form so etwas wie die ‚Instant-Form‘ einer Erzählform, und ihr narratives Potential kann, auch wenn im Liedtext unausgeführt, im Rezeptionsvorgang entfaltet werden.

In diesem Zusammenhang erscheint auch Manfred Kerns Unterscheidung von ‚biographischem‘ und ‚topischem Narrativ‘<sup>183</sup> bedeutsam. Der in der post-modernen Forschung innerhalb der Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften fast ubiquitär verwendete Terminus ‚Narrativ‘ bezeichnet ein Arsenal erzählerischer Grundmuster, die jeweils aufnahmefähig für verschiedene Diskurse und Wissensinhalte sind. Walthers Lieder und Sprüche etwa arbeiten laut Kern mit einem biographischen Narrativ, das der Erzeugung einer Autor-*persona* dient. Neben der Verarbeitung von Ereignishaftem sowie allgemeinen oder konkretisierten Elementen eines Lebenslaufs dienten auch spezifische Haltungen, wie z. B. die superlativischen Bemächtigungsgesten, der Konturierung einer Walther-spezifischen *persona*.<sup>184</sup> Für Kern ist die – auch in der neueren Walther-Forschung nicht gänzlich überwundene – Tendenz, „dem abstrahierten Ich, dem wir im

---

181 Man könnte hierfür auch den Terminus ‚Motiv‘ verwenden, dieser würde jedoch ebenfalls die argumentative Funktion, um die es gehen soll, weniger deutlich werden lassen.

182 Das ‚biographische Narrativ‘ i. S. einer Chronologie des Lebenswegs ist im Minnesang in verschiedener Weise wirksam, bspw. für die Konstruktion einer Minnebiographie. Eine ausführlichere Behandlung dieses Themas bietet im Rahmen der vorliegenden Untersuchung Kap. III.3.1. dieser Arbeit.

183 Vgl. Kern 2006, S. 205.

184 Siehe ebd., S. 201.

Text begegnen, wieder Leben einzuhauchen<sup>185</sup>, Beleg für die Wirksamkeit des biographischen Narrativs, „das sich fast zwangsläufig einstellt“. Aber auch der dem entgegensteuernde Trend zum topischen Narrativ, also die Rückführung der Posen und Gesten ins Topisch-Allgemeine, erscheint Kern für sich genommen unbefriedigend:

„Beides verkürzt und ignoriert die Tatsache, dass die Texte und vor allem die Weise, in denen sich das Ich der Rede bemächtigt, gerade aus der Spannung zwischen Traditionalität und Singularität resultiert.“<sup>186</sup>

Der Gedanke der nahezu beliebigen Füllbarkeit, der so zentral für das Toposverständnis ist, und die damit einhergehende Hin- und Her-Bewegung zwischen Allgemeinem und Besonderem betrifft also auch die Grundpatterns der Narration. In diesem Zusammenhang erscheint auch die von Hühn und Schönert im Kontext der Entwicklung narratologischer Verfahren der Lyrikanalyse getroffene Unterscheidung zweier für die Erzeugung von ‚Geschichten‘ (*plots*) zentraler kognitiver Schemata, der *frames* und der *scripts*,<sup>187</sup> von Interesse.

„Frames bezeichnen thematische oder situative Kontexte, also Bezugsrahmen, innerhalb derer das betreffende Gedicht zu lesen ist [...]. Skripts bilden demgegenüber Sequenzmuster, das heißt, sie verweisen auf bekannte Prozesse oder Entwicklungen, auf konventionelle Handlungsabläufe oder stereotype Prozeduren. Das geschieht zumeist in enger Beziehung zu dem jeweils relevanten Frame[.]“<sup>188</sup>

Erst der Rückgriff auf vertraute vorgängige Sinnstrukturen, ein Autoren und Rezipienten gemeinsames ‚Weltwissen‘, ermögliche eine schlüssige Kohärenzbildung.<sup>189</sup> Die angeführten Beispiele decken auch für den Minnesang zentrale

---

185 Ebd., S. 195; das folgende Zitat ebd.

186 Ebd., S. 205; diese Spannung bestätigt sich auch in Wenzels Überlegungen zu den Walther-Miniaturen, deren Rückgriff auf ein konventionalisiertes Schema die „Selbstdeutung über das standardisierte Muster“ (Wenzel 1989, S. 151) nicht ausschließt; jedoch handele es sich „um eine typisierende Darstellung [...]“. Der Einzelne definiert sich nicht durch seine Individualität, sondern verweist in der Besonderung auf das Allgemeine“ (ebd.); Ulrich Müller sieht in der Technik, das „Persönliche [...] ganz unindividuell, ganz entpersönlicht, in allgemeinen Gedanken und Bildern“ (U. Müller 1978, S. 140) vorzuführen, die er am Beispiel von Walthers ‚Elegie‘ beschreibt, ein Identifikationsangebot für die Hörer und die Grundvoraussetzung für die vielfältige Verwendbarkeit des Lieds, vgl. ebd., S. 140 f.

187 Siehe Hühn 2004, S. 142 f., Hühn/Schönert 2007, S. 7 f.

188 Hühn/Schönert 2007, S. 8; vgl. Hühn 2004, S. 143.

189 Vgl. Hühn/Schönert 2007, S. 7, Hühn 2004, S. 143.

Bereiche ab: Bei den *frames* könne es sich z. B. um „death, growing up, or sexual love“<sup>190</sup> handeln; diesen verwandte *scripts* wären dann z. B.

„dying as crossing the border between this world and another, unfamiliar one; personal growth as the development from childhood to adulthood seen in a positive or negative light (gaining mature knowledge or losing spontaneous vitality, respectively); or the formalized ritual of courtly love barring the gratification of the lover’s desires.“

Das ‚biographische Narrativ‘ vereinigt, wenn man die Terminologie Hühns und Schönerts anzuwenden versucht, verschiedene *frames* und *scripts*, z. B. unterschiedliche Altersphasen und Alterungsprozesse, Auseinandersetzung mit dem (bevorstehenden) Tod und die Rolle des Liebenden.

### 1.3.4. ‚Erlebte Zeit‘ in Oswalds *Ain anefangk*

Oswalds *Ain anefangk* (Kl 1) vernetzt die Genres von Buß- und Minnelied, wobei das Ich bekannte Muster aus beiden Bereichen auf sich appliziert und die allgemein ausgesprochenen Mahnungen auf der Ebene scheinbar persönlicher Gefühle, Ängste und Erinnerungen transportiert. Was Ulrich Müller für Oswalds ‚Lebensballade‘ (Kl 18) festhält, trifft auch auf Kl 1 zu:

„Das gesamte Gedicht [...] oszilliert zwischen den Polen der nachprüfbaren biographischen Realität und der mehr oder minder starken poetischen Formung, der Stilisierung. Letzteres wird erreicht durch die Montage einer Vielzahl literarischer Bilder, Motive, Erzählschemata[.]“<sup>191</sup>

Die zweite Strophe thematisiert die Beziehung zur Geliebten, aus der die aktuelle Situation der Gefangenschaft erwachsen sei:

*Ain frouen pild, | mit der ich han mein zeit so lang vertriben, | wol dreuzen jar und den-  
nocht mer | in treuen stet beliben | zu willen nach ir herzen ger, | das mir auf erd kain  
mensch nie liebers ward – | Perg, holz, gevild | in manchem land, des ich vil hab erritten, |*

---

190 Hühn 2004, S. 143, das folgende Zitat ebd.

191 U. Müller 1978, S. 146; Müllers Gedanken, das Erlebte werde in diese Bilder, Motive, Erzählschemata ‚gegossen‘ und dabei neu geformt (vgl. ebd., S. 146), würde ich in dieser Formulierung nicht zustimmen; allerdings formulieren Hirschberg/Ragotzky zu Kl 1 ähnlich, die ‚biographische Realität‘ der Gefangenschaft werde ‚eingespielt‘ (vgl. Hirschberg/Ragotzky 1984, S. 94). Sicherlich ist denkbar, dass ein zeitgenössisches Publikum über ein z. T. recht detailliertes Wissen über die Lebensumstände des Wolkensteiners verfügt und die Darstellung in den Texten dann damit abgeglichen haben mag (vgl. U. Müller 1978, S. 146, Hirschberg/Ragotzky 1984, S. 87), allerdings dürfte dieses Wissen dann auch wieder über die Lieder geformt und überformt worden sein.



*und ich der gueten nie vergass; | mein leib hat vil erlitten | nach ir mit seniklichem hass, |  
ir rotter mund hett mir das herz verschart. | Durch si so han ich vil betracht | vil lieber  
hendlin los: | in freuden si mir manig nacht | verlech ir ermlin blos; | mit trauren ich das  
überwind, | seid mir die bain und arm beslagen sind.*

Der Rückblick auf die Liebesbeziehung erfolgt aus der geistlich geprägten Sprecherhaltung des Büßenden: Er habe sich mit der Geliebten die *zeit vertriben*; die dreizehn Jahre, die er mit ihr verbracht hat, werden als Zeitverschwendung<sup>192</sup> und somit als sündhaft verbrachte Jahre charakterisiert. Trotz der biographischen Konkretisierung über das Gefangenschaftsmotiv bleibt die Rollenhaftigkeit des Ich erhalten, wobei sich die Rolle des Büßenden, des Minnenden, des Leidenden und, indem er Allgemeingütiges am eigenen Beispiel demonstriert, des Predigers/Mahners ineinander verschränken. Anders als für Lieder Walthers, über dessen Lebensumstände außerliterarisch so gut wie nichts bekannt ist, kann die Oswald-Forschung auf eine umfangreiche Zahl historischer Lebenszeugnisse zurückgreifen und die fiktive Gefangenschaft des Ich in Bezug zur ‚realen‘ Gefangenschaft des Wolkensteiners setzen.<sup>193</sup> Hiermit würde eine äußere Chronologie an das Lied herangetragen, innerhalb derer die geschilderten Ereignisse verortet werden könnten. Im Folgenden soll jedoch nur nach der ‚inneren‘ Chronologie, die in der Strophe evoziert wird, gefragt werden:

Das Ich schildert, dass es eine lange Zeit als Minnender und, wie es im Rückblick erkennt, zugleich als Sünder verbracht hat. Die lange Dauer wird nicht nur durch Zeitangaben – *so lang* (Str. II, V. 2), *wol dreuzen jar und dennoch mer* (Str. II, V. 3), *manig nacht* (Str. II, V. 15) – zum Ausdruck gebracht, sondern auch durch die räumliche Erstreckung seiner ritterlichen Aktivitäten über viele Länder (Str. II, V. 7 f.) und die unzähligen Leiden, die er im Minnedienst auf sich genommen hat (Str. II, V. 10 f.). Dieser zeit-räumlichen Weite steht im Moment des Sprechens eine der Bedrängnis des Ich entsprechende räumliche Enge, die Gefangenschaft, gegenüber: *mit trauren ich das überwind, | seid mir die bain und arm beslagen sind* (Str. II, V. 17 f.). Über die Dauer der Gefangenschaftssituation wird nichts ausgesagt; diese Unbestimmtheit könnte als Hinweis auf das subjektive Zeiterleben des Ich, seine zeitliche Orientierungslosigkeit interpretiert werden.

---

192 Vgl. Schnyder 2013, S. 45.

193 Hirschberg und Ragotzky halten die Einbeziehung des urkundlich verbürgten Wissens über die Fehden und Gefangenschaften der historischen Person Oswald von Wolkenstein für das Verständnis dieser Strophe für sinnvoll (siehe Hirschberg/Ragotzky 1984, S. 87); allerdings spielen biographische Details und die Abweichung der stilisierten Darstellung von der urkundlich bezeugten ‚Realität‘ – auf die z. B. Hartmann (1980, S. 77–82) hinweist – für ihre Interpretation keine Rolle.

Die Strophe verschaltet also zwei quantitativ und qualitativ konträre Zeiträume, wobei der Erinnerungsmonolog mit sechzehn Versen den weitaus größten Raum einnimmt; die auf die gegenwärtige Gefangenschaft bezogenen Verse erhalten allerdings besonderes Gewicht, weil sie den auch musikalisch abgesetzten Liedschluss<sup>194</sup>, der in den Stopphen jeweils mit einem „sententiöse[n] Reimpaar“<sup>195</sup> besetzt wird, bilden. Dass die Zeitstufen des Früher und des Jetzt eine Kausalität begründen, die jetzige Lage des Ich sich aus der Vergangenheit erklärt, wird im Zusammenhang mit der ersten Strophe deutlich, wo es heißt:

*Ich dankh dem herren lobesan, | das er mich also grüesst, | mit der ich mich versündet  
han, | das mich die selber büesst. | bei dem ain jeder sol versten, | das lieb an laid die leng  
nicht mag ergen. (Str. I, V. 13–18)*

Die Gefangenschaft ist Buße für Liebessünden, die eisernen Ketten eine Fortsetzung und Verkehrung der Liebesbande. Im Verlauf des Lieds werden diese beiden Bildebenen, die zugleich auf verschiedene Zeiträume verweisen, einander immer weiter angenähert.

„Auf der Ebene sinnlicher Realität verwandeln sich die zarten Umarmungen der Geliebten in eiserne Fesseln um Füße, Arm, Daumen und Hals; statt Sinnesfreuden zu spenden, fügt ihm die einst so Liebreiche nur ‚pein‘ (V. 47), ‚not‘ (V. 48), ‚überlast‘ (V. 51) und ‚laid‘ (V. 107) zu.“<sup>196</sup>

Dabei wird die Erinnerung an die Minnevergangenheit schließlich durch die Eindrücke der gegenwärtigen Gefangenschaft überblendet: Der Druck der fünf Eisenketten wird mit dem Druck der Liebesumarmungen assoziiert (*Also hiels mich mein frou zu fleiss | mit manchem herten druck. | ach husch, der kalten ermlin weiss! | unlieplich was ir smuck*, Str. VI, V. 13–16). Während die zweite Strophe die Ereignisse chronologisch schildert, gibt die Schilderung in der vierten Strophe die Wahrnehmungen des Ich, also die ‚erlebte Zeit‘ (Ricœur) wieder. Für Ricœur liegt

„der wesentliche Beitrag der Fiktion zur Philosophie nicht in dem Spektrum von Lösungen [...], die sie für die Dissonanz zwischen Zeit der Welt und erlebter Zeit anzubieten hat, sondern in der Erforschung der *nichtlinearen Züge der phänomenologischen Zeit*[.]“<sup>197</sup>

Er untersucht dies für das Feld der modernen Erzählliteratur; es wäre sicherlich von Interesse, auch die mittelalterliche Lyrik unter diesem Gesichtspunkt zu

---

194 Siehe Brunners Kommentar in Oswald von Wolkenstein 2007, S. 356.

195 Röhl 1981, S. 56.

196 Hartmann 1980, S. 73.

197 Ricœur 1991, S. 208.

analysieren und dabei den Einfluss der im Mittelalter bekannten Zeittheorien auf die Zeitgestaltung und -darstellung in den Gedichten näher in den Blick zu nehmen.<sup>198</sup>

Für die Interpretation von Oswalds Lied Kl 1 ergibt sich aus den vorangegangenen Überlegungen, dass der biographische Effekt nicht erst durch das Wissen darüber, dass der Wolkensteiner in dem Lied Versatzstücke seiner Biographie verarbeitet hat, erzeugt wird. Über eingebaute Erinnerungsmonologe und ihre zunehmende Vermischung mit der Ebene, die in der Fiktion als aktuelle Realität dargestellt wird, entsteht der Eindruck der von einem Ich authentisch erlebten Zeit. Im Vergleich der Zeitgestaltung der zweiten und vierten Strophe ist eine chronologische Verunklarung festzustellen. In der zweiten Strophe ist die Vergangenheitsebene klar als Rückblick (Analepse) markiert; damit werden eine Ereignisreihenfolge und eine ‚Geschichte‘ konstruierbar. Die vierte Strophe bricht dann mit dieser Ordnung, indem die zeitlichen Bezüge mehrdeutig werden. In der Terminologie Genettes könnte man von einem Wechsel von der Anachronie zur Achronie sprechen.

## 1.4. Lyrische Aneignungen apokalyptischen Zeitdenkens

### 1.4.1. Zeitknappheit, Frühkapitalismus und Apokalyptik

In Liedern Oswalds fällt verschiedentlich ein berechnender Umgang mit der Zeit auf, etwa in *Ich spür ain tier* (Kl 6), wo der Topos der knappen Zeit (*seid all mein jar zu ainem tag | geschübert sein, die ich ie hab verzert*, Kl 6, Str. I, V. 11 f.) durch die Verwendung einer aus dem Finanz- und Rechtswesen stammenden Bildsprache<sup>199</sup> intensiviert wird. Oswald greift hier auf die in der *Ars moriendi*-Tradition verbreitete Vorstellung zurück, dass

„alle Taten des Menschen von Gott, den Engeln oder von Dämonen schriftlich festgehalten sind, sei es in der juristischen Form von Anklageschriften, sei es in der mehr auf das Finanzwesen verweisenden Bildlichkeit von Bilanzbüchern oder von Schuldverzeichnissen.“<sup>200</sup>

Besonders die Schlussverse bringen die – in der biblisch-patristischen Tradition begründete – Entwertung von irdischem Reichtum zum Ausdruck: *da alle münz*

---

198 Siehe zu Reflexen der Augustinischen Zeittheorie im Tagelied Goheen 1990, S. 43.

199 *rechnung*, Str. I, V. 16, *ein strich da durch getan*, Str. I, V. 18, *mein schuld mit klainem widergelt*, Str. II, V. 5, *bezalen*, Str. II, V. 6, *da alle münz hat klainen wert*, Str. II, V. 17; siehe hierzu Schumacher 2001, S. 260.

200 Ebd.

hat klainen werd, | neur guete werck, ob ich der hett gemert (Str. II, V. 17 f.). Der in dem Paradigmenwechsel vom Diesseits zum Jenseits begründete Umwertungsprozess betrifft auch das Kapital; nur metaphorisch kann *münz* die guten Werke mitbezeichnen. Das gewählte Bild entspricht durchaus frühkapitalistischer Logik: An die Stelle des Anhäufens von Kapital hätte das Anhäufen guter Werke treten müssen. Schumacher bezeichnet die guten Werke im Kontext dieser Verse und der biblisch-patristischen Tradition, auf die sie rekurrieren, als „transzendente Kapitalanlage“, welche es ermögliche, „die ‚Schulden‘ bei der großen Abrechnung im Jenseits zurückzuzahlen.“<sup>201</sup> Die Abkehr vom irdischen Besitzdenken vollzieht sich interessanterweise in der Metaphorik des Finanzwesens und übersetzt an Geldwirtschaft und Handel gebundene Praktiken wie das Anhäufen<sup>202</sup> sowie das effektive Nutzen von Zeit in Frömmigkeitspraktiken.

Die in verschiedenen Liedern Oswalds thematisierte Zeitknappheit<sup>203</sup> und der Wunsch nach einem Aufschub, d. h. einer Frist, in der noch das Seelenheil erwirkt werden kann, entspricht der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen, in einer apokalyptischen Endzeitvorstellung begründeten Zeitwahrnehmung.

„Die Erwartung des *finis mundi* im Weltgericht war einerseits so intensiv, dass sich die Frist, die noch blieb, verkürzte und das Bewusstsein sich beschleunigender Zeit wachrief; andererseits war diese Erwartung so fordernd, dass alles Handeln darauf ausgerichtet wurde, den einsetzenden Veränderungsprozess zu beschleunigen bzw. sich ihm zu widersetzen, um das Ende noch ein wenig aufzuschieben.“<sup>204</sup>

Zwar bleibt dies in Oswalds Liedern, anders als in der biblischen Überlieferung und anders als bei den späteren Reformatoren Luther und Müntzer, ohne gesellschaftliche Relevanz: Der Gedanke des Aufschubs, der Frist betrifft nur das Individuum, welches sein Gefühl der Bedrohung jedoch in einer bildreichen, von apokalyptisch-

---

201 Ebd., S. 267.

202 Vgl. ähnlich im Lied *Wenn ich mein krank vernunft nürlichen sunder* (Kl 10), Str. I, V. 9–14. Anders als in Kl 6 spricht das Ich nicht aus der fingierten Haltung empfundener Todesnähe, sondern antizipiert die Todesstunde im Rahmen einer Reflexion über das eigene Leben. Dabei wird das als vom Standpunkt der *vernunft* aus gar nicht nachvollziehbare, törichte Besitzstreben, das seine ganze bisherige Lebensführung bestimmt habe (vgl. Str. I, V. 5 ff.), zur Vorstellung gesteigert, die gesamte Welt (*aller werlde grund*, Str. I, V. 10) zu besitzen. Dieser potentielle Besitz entspricht insofern einer Lebenssumme, jedoch nicht als real Erreichbares, sondern als hyperbolische Größe, die im Angesicht des Todes wertlos erscheinen würde.

203 Siehe hierzu Kap. II.1.1.3. dieser Arbeit u. Schnyder 2013, S. 44 ff.

204 Goertz 2004, S. 40.

eschatologischen Versatzstücken durchsetzten Sprache<sup>205</sup> zum Ausdruck bringt. Anders als in den späteren reformatorischen Schriften, gemäß denen die gesamte Gesellschaft von dem herannahenden Weltende und Gericht betroffen ist, ist es bei Oswald, ganz entsprechend einer subjektivierten Frömmigkeitserfahrung, der Einzelne. Die Ordnung der Generationen etwa, auf die Oswald verschiedentlich rekurriert, macht dies deutlich. Es ist nicht das herannahende Weltende, sondern der unausweichliche Tod des Einzelnen, der in den Liedern zur Sprache gebracht wird. In Hinsicht auf das individuelle Schicksal wird in Kl 6 ein ähnlicher Gnadenbeweis erhofft, wie er im Apokalypse-Kontext in II Pt 3,8 f. erläutert wird.

Oswald übernimmt die ambivalente Zeitlogik des apokalyptischen Denkens: erwartete Zeitverkürzung in der Endzeit als Gnade für die Auserwählten (Mt 24,21; Mc 13,20);<sup>206</sup> erwarteter Aufschub, um möglichst viele noch zur Umkehr bewegen zu können (II Pt 3,8 f.). Das Ich des Lieds befindet sich angesichts des herannahenden Todes in der charakteristischen „Alarmstimmung“<sup>207</sup>, in der sich die christliche Urgemeinde in Erwartung der kurz bevorstehenden Wiederkehr des Menschensohns befand, da diese schnell und unverhofft eintreten sollte (Mt 24,43, Mc 13,35, Lc 21,34 f., Apc 3,20, Apc 16,15, I Th 5,1 f., II Pt 3,10).<sup>208</sup>

„Jesu-Worte [sic!] und Paulus-Sätze von der Knappheit der Zeit, formuliert in sehr spezifischen Rahmen einer Parousie-Naherwartung, blieben auch dann bestehen, als die Rückkehr des Messias für die Christenheit in die Ferne rückte, denn das individuelle Lebensende blieb nah wie eh und je.“<sup>209</sup>

#### 1.4.2. Apokalyptisches Zeitdenken im Minnekontext (Oswald, Kl 68, Walther, L 48,12)

In Oswalds Lied *Mein herz jünget sich in hoher gail* (Kl 68) signalisieren die Zeitmaß-Angaben Beschleunigung: *Ich lob den tag, stund, weil, die zeit, minut und quint* (Str. I, V. 6 f.).<sup>210</sup> Das Ich bejubelt damit den Moment seiner Erlösung,

---

205 Vgl. Schumacher 2001, S. 258.

206 Siehe hierzu Benz 1977, S. 8.

207 Ebd., S. 7.

208 Siehe ebd.; „durch die Auffassung der eigenen Zeit als der Zwischenzeit zwischen dem in Jesus Christus bereits erfolgten Anfang und dem nahe bevorstehenden Ende der Heilsgeschichte ist die Menschheitsgeschichte in einen Strudel der Akzeleration hineingerissen worden“ (ebd., S. 5).

209 Schnyder 2013, S. 44.

210 Schnyder verweist darauf, dass es sich bei diesem Vers – laut den Wörterbüchern – um „einen der frühesten, wenn nicht den frühesten deutschsprachigen Beleg für das Wort ‚Minute‘“ (ebd., S. 31) handele.

dessen Bedeutung durch die Bezeichnung mit verschiedenen Maßangaben hervorgehoben und amplifiziert wird; der Moment wird dadurch ausgedehnt und auskostenet. Ist also, trotz der tendenziell kürzere Zeitabschnitte bezeichnenden Zeitangaben, die Wirkungsabsicht auf Ent- und nicht auf Beschleunigung gerichtet? Wie Berger und Tomasek festhalten, korrespondiert der zitierte Vers mit den Versen *Ungeschaiden hie auff erd bis in den tod | und darnach hundert tausent jar* (Str. III, V. 6 f.):

„Einem in der ersten Strophe angedeuteten, auf einen minimalen Zeitpunkt zusammenge-drängten Erlebnis wird in der dritten eine bis ins Unendliche ausgreifende Zeiter-spektive entgeggestellt. Die Erfahrung, um die es geht, scheint geradezu aus dem Ablauf irdischer Zeit herauszutreten.“<sup>211</sup>

Kl 68 feiert den Moment der Befreiung, Erlösung, der nicht mehr einfach als *nu* bezeichnet wird, sondern durch die genannten Zeitbegriffe markiert wird. Dauer erscheint dem Sprecher von diesem Moment an nicht mehr als quälende Gegenwart, sondern als beglückende Aussicht auf eine sich ins Unendliche ausdehnende Zukunft. *Von lieber hand* sei er von allen Banden, also aus der Gefangenschaft, erlöst worden (vgl. Str. I, V. 2–5). Diese Verse lassen sich im Kontext der Gefangenschaftslieder lesen, in denen die Gefangenschaft zwischen konkreter und metaphorischer Gefängnissituation changiert. Im Unterschied zu diesen Liedern, in denen eine Frau Schuld bzw. Mitschuld an seiner Gefangenschaft trägt, agiert in Kl 68 eine Frau als Befreierin. Aufgrund der Namensnennung – GRET(T) – wurde dieses Lied in der Forschung den Margarethen-Liedern<sup>212</sup> sowie den Eheliedern<sup>213</sup> zugeordnet. Obwohl das in Kl 68 entfaltete Motiv der ewigen Treue und Verbundenheit mit der Ehe in Verbindung gesetzt werden

---

211 Berger/Tomasek 1996/97, S. 162.

212 Berger und Tomasek stellen das Lied nicht nur aufgrund des Spiels mit den Buchstaben GRET, sondern auch aufgrund der in die Melodie eingebauten sog. Margarethen-Floskel in den Kontext der Margarethen-Lieder. Diese Melodiefloskel findet sich in den Liedern Kl 83, 87 und 97, von denen Kl 87 und 97 durch die (abgekürzte) Namensnennung in den engeren Kontext der Margarethen-Lieder gehören, Kl 83 im weiteren Sinne dieser ‚Liedgruppe‘ zugerechnet werden kann. Zwischen Kl 68 und den gleichfalls mit der Margarethen-Floskel arbeitenden Liedern bestehen auch textlich-thematische Parallelen, vgl. Berger/Tomasek 1996/97, S. 167.

213 Vgl. Spicker 2007, S. 52; Bauschke-Hartung, die in ihrer Liedanalyse die „diskursive Spannung zwischen Hoher Minne und erotischem Diskurs“ (Bauschke-Hartung 2013, S. 111) herausarbeitet, distanziert sich zwar vom ‚biografisierenden Impetus‘ (vgl. ebd., S. 113), sieht aber gleichwohl die Anspielungen auf Oswalds Eheleben als ‚poetologischen Mehrwert‘, vgl. ebd., S. 112.

kann, enthält das Lied zu viele Elemente, die nicht in diesen Kontext passen, um es auf ein ‚Ehelied‘ zu reduzieren.<sup>214</sup> Wie in anderen Fällen überblenden sich auch hier Liebeslied und geistliches Lied.<sup>215</sup> Wenn man die wörtlichen und semantischen Parallelen der Anfangsverse von Kl 68 und Kl 83 hinzuzieht,

---

214 Spicker äußert gut begründet grundsätzliche Vorbehalte gegenüber dieser Gattungsbezeichnung, siehe Spicker 2007, S. 58 f.

215 Vgl. Lutz 1991, S. 44 ff., der Bezüge zur Marienlyrik, zum Erweckungserlebnis des Paulus und zur Osterliturgie (*renovatio corporis et mentis*) herstellt; mehrheitlich wird das Lied in der Forschung aber als weltliches Minnelied verstanden (Berger/Tomasek 1996/97, Helmkamp 2003, S. 184 ff., Bauschke-Hartung 2013). Im klassischen Minnesang finden sich vergleichbare Konstellationen, siehe etwa Reinmars zweistrophiges Frauenlied *Zuo niuwen vröuden* (MFMT XXI.LIX / MF 203,10): ‚*Zuo niuwen vröuden stât mîn muot | vil schône, sprach ein schoenez wîp. | ein ritter mînen willen tuot: | der hât geliebet mir den lîp. | Ich wil im iemer holder sîn | denne keinem mâge mîn. | ich getuon ime wîbes triuwe schîn. || Diu wîle schône mir zergât, | swenne er an mîme arme lît | und er mich zuo ime gevangen hât. | daz ist ein wunnenclîche zît. | Sô ist mîn trûren gar zergân | und bin al die wochen wol getân. | ei, waz ich denne vröuden hân!*‘ In den zentralen Elementen stimmt das Lied mit Oswalds Kl 68 überein, wenn auch die Ich-Rolle, anders als bei Oswald, durch eine Frau besetzt ist: Erfülltes Minneglück führt zu Erneuerung der Freude und Ende der Trauer, zu ewigen Treueschwüren und, ähnlich wie in Kl 88 (siehe unten), überaus rasch verfliegender Zeit in der Nähe des Geliebten. Reinmars Lied weist jedoch nicht über die Minneebene hinaus. Die Gewalt der *minne*, die Liebesbande, werden in Walthers Lied *Ganzer fröiden wart mir nie sô wol ze muote* (Bein, Ton 77 / L 109,1) als durch eine bestimmte Frau ausgelöste, für den Sprecher erst- und einmalige Erfahrung besungen: *mich betwanc nie mê kein wîp alsô. | Ez was mir gar unbekant, | daz diu Minne twingen solde | swie si wolde, unz ichz an ir bevant* (Str. II, V. 4–7); *Dur ir liechten ougen schîn | wart ich alsô wol enpfangen | gar zergangen was daz trûren mîn* (Str. III, V. 5 ff.). Daran knüpft sich die über die *Süeze Minne* als Fürsprecherin vermittelte Bitte um Erhörung, die einer Erlösung (*sô mac mîner sorgen werden rât*, Str. III, V. 4) gleichen würde. Das Lob eines bestimmten Moments – bei Oswald der Moment der Erhörung und ewigen Bindung – findet sich ähnlich in Walthers Lied *Wol mich der stunde, daz ich sie erkande* (Bein, Ton 78 / L 110,13): Von der Stunde des ersten Kennenlernens an habe die Geliebte ihm derart *den lîp und den muot [...] betwungen* (Str. I, V. 2), *[d]az ich von ir gescheiden niht enkan* (Str. I, V. 5). Das Lied wird in Str. II von der hoffnungsvollen Aussicht auf erfüllte Liebe beherrscht (vgl. Str. II, V. 3). Die gelobte Stunde bedeutet insofern, anders als bei Oswald, nicht den Umschlag von einer leidvoll erfahrenen einseitigen Bindung zur beglückend erfahrenen erwiderten Liebe im Zeichen des Treueversprechens; aber auch bei Walther setzt mit der besungenen *stunde* (Str. I, V. 1) eine neue, als dauerhaft empfundene Qualität ein: *Swaz ich fröiden zer werlte ie gewan, | daz hât ir schæne und ir güete gemachet | und ir rôter munt, der sô lieplichen lachet.* (Str. II, V. 5 ff.).

erscheint die mit G apostrophierte weibliche Figur in Kl 68 als vergeistigtes Gegenstück zur wilden und nur erotischen Graserin:

*Ain jetterin, junk frisch frei früt | auf sticklem berg in wilder höch | die geit mir freud und hohen muet[.]* (Kl 83, Str. I, V. 1 f.)

*Mein herz jüngt sich in hoher gail | und ist getrösst, erlösst von lieber hand, | Die mir zu fleiss frei tadel's mail.* (Kl 68, Str. I, V. 1 ff.)

Mit dem apokalyptischen Denken verbunden ist auch die – auf die Verheißung in Is 65,17 zurückgehende – Vorstellung eines neuen Himmels und einer neuen Erde (II Pt 3,13; Apc 21,1), die bei Jesaja und in der Offenbarung des Johannes mit einer Braut- und Bräutigamsmetaphorik einhergeht (Apc 21,2; Is 61,10 u. 62,5). Insbesondere das Kapitel Is 61 enthält neben der Bräutigamsmetapher einige motivliche Versatzstücke, die sich in Oswalds Kl 68 wiederfinden: Befreiung aus der Gefangenschaft, Trost, ewiger Bund, immerwährende Freude, Jubel und Frohlocken.<sup>216</sup>

Die über das Verb *jüngen* (Str. I, V. 1) aufgerufene Vorstellung der Erneuerung findet sich in der Vision des Propheten als Erneuerung der Welt (*ecce enim ego creo caelos novos et terram novam*, Is 67,17), welche u. a. dadurch gekennzeichnet ist, dass die natürlichen Alterungsphasen außer Kraft gesetzt sind – heißt es doch in Is 65,20, dass als Knabe gelte, wer im Alter von hundert Jahren sterbe.

Die auf Jerusalem (Zion) bezogene Verheißung aus Jesaja stellt demnach in verschiedener Hinsicht einen möglichen Referenztext für Kl 68 dar. Bemerkenswerterweise sind auch die erotischen Motive des Lieds<sup>217</sup>, die eine Liebes- und Ehethematik nahelegen, als geistliche Metaphern lesbar, wenn man die Braut-/Bräutigamsmetapher aus Jesaja einbezieht. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass man das Lied auf einen geistlichen Gehalt festlegen könnte. Charakteristisch für den Einsatz bestimmter Topoi und Motive in Oswalds Liedern erscheint vielmehr das Changieren zwischen geistlicher und weltlicher Aussage.

---

216 Befreiung aus Gefangenschaft: *entsloss all meine band* (Kl 68, Str. I, V. 4); *praedicarem captivis indulgentiam et clausis apertionem* (Is 61,1); Trost: *getrösst* (Kl. 68, Str. I, V. 2); *do zerbrach | meins herzen ungemach* (Str. I, V. 9 f.); *mich trösten sol so wol durch rotten mund* (Str. II, V. 4); *ut consolarer omnes lugentes* (Is 61,2); ewiger Bund: *die treu | von dir zu mir in ewikait* (Kl 68, Str. II, V. 6 f.); *Ungeschaiden hie auff erd bis in den tod | und darnach hundert tausent jar* (Str. III, V. 6 f.); *et foedus perpetuum feriam eis* (Is 61,8); immerwährend Freude, Jubel und Frohlocken: *Mein herz jüngt sich in hoher gail* (Kl 68, Str. I, V. 1); *so freust du mich glich inn der sele grund* (Str. II, V. 2); *frölich zu aller stund* (Str. II, V. 5); *gaudens gaudebo in Domino et exultabit anima mea in Deo meo* (Is 61,10).

217 Siehe hierzu Bauschke-Hartung 2013, S. 109 ff.



In einem Vergleich mit dem eindeutiger als Liebeslied zu charakterisierenden Lied *Vier hundert jar auff erd die gelten neur ainen tag* (Kl 88) wird deutlich, dass die in den Liedern eingesetzten Zeitperspektiven, denen man eine geistlich-apokalyptische Provenienz zusprechen kann, den Status von Topoi bzw. Argumenten haben, die durch unterschiedliche Kontextualisierung verschieden funktionalisiert werden können. Im erstem Vers dieses Lieds wird die aus Ps 89,4 und II Pt 3,8 bekannte Zeitvorstellung in leicht modifizierter Weise als argumentativer Ausgangspunkt (*argumentum*) gesetzt; der zweite Vers stellt diese Aussage in einen gänzlich anderen Bezugsrahmen, bezieht sie nämlich nicht, wie die Bibelallusion nahelegen würde, auf das göttliche Zeitmaß, sondern auf die Zeit der Verliebten.<sup>218</sup> Die Strophe ist als Wunschvorstellung formuliert, in der sich der Sprecher das heimliche, zärtliche Zusammensein mit der Geliebten ausmalt. Ein solches würde das Ende des Leids bedeuten: *so wer mein laid vertust*<sup>219</sup> (Str. I, V. 6), ‚so wäre mein Leid zerstört‘. Der Schlussvers *das hail drung mich zu liebem ungemach* (Str. I, V. 7) bereitet für die Interpretation gewisse Probleme. Hofmeister will *lieben ungemach* hier nicht als ‚den ‚klassischen‘ ‚Liebeskummer‘, sondern als ‚eine Art beglückender Spannung‘<sup>220</sup> auffassen, da der Vers ansonsten der zuvor ausgemalten Liebeserfüllung zuwiderlaufen würde. Eindeutiger ist die E/o/α-Fassung, die den vollständigen Wegfall des Leids formuliert: *Die lieb trüg mich zu lieb on vngemach*.<sup>221</sup> Die in den übrigen Fassungen überlieferte Vorstellung, dass Leid durch Sehnsuchtschmerz ersetzt wird, entspricht der mit dem Wort *heimlich* angedeuteten Tageliedsituation, die durch die Spannung von Beisammensein und Abschied gekennzeichnet ist.

In der zweiten Strophe preist der Sprecher den Tag, an dem die Geliebte ihn auserwählt hat. Seit diesem Tag weiche er ihr in Gedanken niemals von der Seite und dies für immer, wie er es ihr gelobt habe. Die aus Kl 68 bekannten Motive sind in diesem Lied anders akzentuiert, weil das Moment des Nicht-Getrenntseins sich ‚nur‘ in Gedanken (*in meines herzen teich*, Str. II, V. 6) realisieren lässt und anstelle eines ins Ewige ausgedehnten Zusammenseins die Aussicht auf Abschied und Trennung steht (Str. III). Hierzu passt, dass an die Stelle des rhetorisch ausgedehnten Moments und der unendlichen Zeitausdehnung die Vorstellung einer sich verkürzenden Zeit tritt (Str. I, V. 1). Diese Zeitwahrnehmung entspricht der aus Kl 6 bekannten rückwärtsgewandten Perspektive auf die wie in einem

---

218 Vgl. ähnlich, aber ohne die Bibelallusion, *Ach got, wär ich ain bilgerein* (Kl 90a), Str. II, V. 1 f.: *Wo herzenlieb beinander ist, | da d<a>urt die nacht ain ougen blick*.

219 *vertust* ist als mundartliche Variante zu *vertuscht* belegt, siehe DWB, Bd. 25, Sp. 2016.

220 Hofmeister in Oswald von Wolkenstein 2011, S. 230, Anm. 402.

221 Vgl. ebd.

Zeitraffer erscheinende Lebenszeit. In Kl 88 ist die im Kern gleiche Vorstellung durch den Liebeskontext zunächst positiv besetzt: Liebe erscheint als ‚Zeitvertrieb‘ erster Güte. Durch die zunehmende Fokussierung auf die Trennungssituation hin wird die Vorstellung der verfliegenden Zeit dann rückwirkend doch mit dem Flüchtigen und Nichtigen assoziiert. Das Lied gipfelt in der Klage, die Geliebte vielleicht niemals wiederzusehen. Diese Abschiedsklage weist Parallelen zur Tageliedgattung, aber auch zur in den Weltabsage-, Buß- und Altersliedern formulierten Todesfurcht auf.

Mit den sich überlagernden Vorstellungen von Liebe, Tod und Ewigkeit greift Oswald auf die Minnesangtradition zurück, wobei insbesondere an einige Minneklagen Heinrichs von Morungen zu denken ist: Die zweite Strophe weist deutliche Analogien zu der im Lied *Vil süeziu senftiu toeterinne* (MFMT XIX.XXXIV / MF 147,4) ausgeponnenen Vorstellung eines in die Ewigkeit ausgedehnten Minnedienstes auf. In Kl 88 findet sich diese Vorstellung mit dem Wort *ewikleich* nur angedeutet, in extenso ausgeführt wird der Gedanke einer Liebe über den Tod hinaus in Kl 68. Bei Morungen entspricht dies jedoch einer Drohgebärde an die hartherzige Minnedame, die den Liebenden nicht erhören will und ihn dadurch dem physischen Tod weiht. In Kl 68 und Kl 88 resultiert der Gedanke einer ewigen Liebe hingegen aus dem Treueschwur. Insofern ist es in Kl 88 nicht die Haltung der Geliebten, sondern es sind – wie im Tagelied – nicht näher geschilderte äußere Umstände, die die Trennung und damit das Leid hervorrufen. Dennoch schildert der Sprecher in Kl 88 die Verwundung durch die schöne Geliebte z. T. fast wörtlich so wie Morungens Ich im Lied *Si hât mich verwunt* (MFMT XIX.XXVII / MF 141,37) die durch seine hartherzige Minnedame hervorgerufene.<sup>222</sup> Vom Gedankengang her weist die dritte Strophe auch Parallelen zu Morungens einstrophigem Lied *Vrowe, wilt du mich genern* (MFMT XIX.XIX / MF 137,10) auf, in dem der Sprecher seine Dame anfleht, dass sie ihn ansehen möge, ansonsten werde er – liebeskrank durch ihre Schönheit – sterben. Aus der, wenn unerwidert, todbringenden Liebe wird in Kl 88 jedoch die potentielle Bedrohung der Liebe durch den Tod.

In **Walthers** Lied *Hie bevor, dô man sô rehte minnekliche warp* (Bein, Ton 25, Fassung nach C / L 48,12)<sup>223</sup> verkündet der Sprecher in nahezu prophetischer Manier: *noch kumt fröide und sanges tac: | wol im, ders erbeiten ma!* (Str. I, V. 9 f.).

---

222 Morungen: *Si hât mich verwunt | rehte aldurch mîn sêle | in den vil toetlichen grunt [...] || Wie wirde ich gehaz | ir vil rôsevarwen munde, | des ich noch niender vergaz!* (Str. I, V. 1 ff. u. Str. II, V. 1 ff.); Kl 88: *und raw mich ser dein pöschelochter, rotter mund, | der mich tieflichen wunt | gar in des todes grund.* (Str. III, V. 4 ff.).

223 Siehe die Besprechung des Lieds im Kap. III.2.2.1. dieser Arbeit.

Die Aussicht auf eine bessere, freudereichere Zeit, in der höfische Liebesdichtung wieder ihren Ort hat, wird mit dem aus apokalyptischem Kontext bekannten Vokabular – *erbeiten* („abwarten“) und *tac* mit definierendem Genitiv („des Singens“; biblisch: „des Herrn“ u. ä.) – formuliert: Das angekündigte, aber noch nicht eingetretene Parusiegeschehen versetzt die christliche Urgemeinde nach biblischer Darstellung in einen Zustand des Wartens und der Erwartung: *expectantes et properantes in adventum Dei diei* (II Pt 3,12). Ohne dass jeweils der Ausdruck ‚Tag des Herrn‘ verwendet wird, finden sich zahlreiche Bibelstellen, die das Warten mit der Wiederkehr des Herrn bzw. dem Eintreten des Gerichts in Verbindung bringen (Is 26,8, Lc 12,36 u. 21,26, Phil 3,20, I Th 1,10, Hbr 10,27.37, Tit 2,13). Als Bibelallusion kann vielleicht auch die formelhafte Seligpreisung *wol im*<sup>224</sup> verstanden werden, der im Lateinischen am ehesten die in den Psalmen verwendete *beatus*-Formel (Pss 1,1, 31,1 f., 32,12, 64,5, 83,5, 111,1) entspräche. Die zweite Strophe der C-Fassung tadelt zeitkritisch, dass die Frauen ihrer Rolle als Urteilsinstanz nicht mehr nachkämen, und verwendet dabei mehrfach die Termini *scheiden* (Str. II, V. 5 f.10), *übel* und *guot* (Str. II, V. 3 u. 9), worin man wiederum eine Bibelallusion sehen könnte: Mit den zu *scheiden* („sondern, trennen“<sup>225</sup>) äquivalenten Ausdrücken *separare* und *segregare* (Mt 13,49 u. 25,32) wird die Trennung der Guten und der Bösen beim Jüngsten Gericht beschrieben. Die erwartete Ankunft der *vröide* und des *sanges ta[ges]* in der ersten und die in der zweiten Strophe artikulierte Klage über das ausbleibende – anders als das endzeitliche Gericht allerdings in der Vergangenheit vorhandene – ‚Gericht‘ der Frauen erscheinen im Lied als Phänomene einer Art ‚Minne- und Sanges-Endzeit‘. Hiermit wird die Erwartung auf eine ‚neue Zeit‘ aufgebaut. Als Anbruch dieser neuen Zeit könnte man den in der fünften Strophe vollzogenen Bruch des Sängers mit den *überhêren* (Str. V, V. 14) Damen interpretieren; diesen kündigt der Sänger seinen Dienst auf, er will auf sie „als Publikum und Gegenstand seines Frauenpreises“<sup>226</sup> fortan verzichten. Das Lied reflektiert die Bedingungen von Minnesang und verleiht diesem Thema durch das eingestreute Endzeit-Vokabular den Anstrich extremer Dringlichkeit.

---

224 Lexer führt als Bedeutung von *wol* an: „glücklich preisend u. segnend mit dat. od. acc. *wol mir, wol dich*“ (Lexer, S. 326).

225 Vgl. Lexer, S. 180.

226 Schweikles Stellenkommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 707.



## 2. Lebensalter, Jahreszeiten, Generationen

Zeitmodellen wie den Lebensaltern des Menschen, der Generationenfolge oder den Jahreszeiten<sup>227</sup> ist topisches Wissen angelagert, welches sich u. a. auch auf ein damit zusammenhängendes angemessenes Verhalten bezieht. Der folgende Überblick über dieses Themenfeld setzt Akzente unter Gesichtspunkten der Toposforschung und gibt auch jeweils Hinweise auf die Verwendung der genannten Zeitmodelle im Minnesang.

### 2.1. Denken in Analogien

#### 2.1.1. Modelle zur Unterteilung der Lebensalter

Es existieren verschiedene quantitativ und qualitativ variable Modelle zur Unterscheidung der Lebensalter, die jeweils auf Basis von Analogien konstruiert werden.

„Die Einteilung des menschlichen Lebens in Phasen und Stufen zeigt ein recht unterschiedliches Gepräge. So gibt es die einfache Zweiteilung in Jugend und Alter, eine Dreiteilung in Jugend, Erwachsensein und Alter, ferner Einteilungen in vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun und zehn Altersstufen, wobei die Neigung zu immer feineren Differenzierungen diachron zunimmt.“<sup>228</sup>

Einem mittelalterlichen Menschen sei die Unterteilung der menschlichen Lebenszeit in vier Lebensalter in gleicher Weise ‚natürlich‘ vorgekommen wie ‚uns‘ heute noch immer die Unterteilung des Jahres in vier Jahreszeiten.<sup>229</sup> Unter den Analogiebildungen, mit Hilfe derer die Unterteilung in eine bestimmte Zahl von Lebensaltern begründet wird, ist die Korrespondenz zwischen vier Jahreszeiten und vier Lebensaltern<sup>230</sup> bis heute vertraut – hat sie sich doch in Metaphern wie

---

227 Die Jahreszeitentopik wird im Folgenden im Zusammenhang mit der Lebensalter- und Generationentopik abgehandelt; siehe zum Jahreszeitentopos in der mhd. Lyrik P. Kern 2003, Lieb 2000, J.-D. Müller 1995a, Bein 1995, Adam 1979 und teilweise die genereller auf die Naturdarstellung im Minnesang zielenden Arbeiten von Mohr 1969 u. Schneider 1938 (beide mit breiter Textbasis, aber methodisch veraltet) sowie Eder 2016 u. von Wulffen 1963, bes. S. 18–27 zum Zusammenhang von Natureingang und Exordialtopik; zur Jahreszeitenallegorese siehe Maurmann-Bronder 1975.

228 Bein 1992, S. 86.

229 Vgl. Burrow 1986, S. 36.

230 Vgl. ebd., S. 57 f. und Maurmann-Bronder 1975, S. 72.

der vom ‚Herbst‘ des Lebens erhalten. Die Vierzahl der Lebensalter wurde in Antike und Mittelalter jedoch vor allem humoralpathologisch begründet,<sup>231</sup> Das in der antiken Philosophie und Medizin entdeckte Entsprechungsverhältnis der vier Elemente (Feuer, Erde, Wasser, Luft), vier Qualitäten (warm, kalt, trocken, feucht) bzw. Qualitätenpaare (warm-trocken, warm-feucht, kalt-trocken, kalt-feucht) und vier Säfte (Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle) liegt bei Galen als um „Zentralorgane, Temperamente, Jahreszeiten, Lebensalter“<sup>232</sup> erweitertes Grundsche ma vor; es handelt sich dabei um eine Art universales Erklärungsmodell und Vernetzungssystem der Welt und des Menschen, das im Laufe des Mittelalters weiter überliefert und ausgebaut und im Spätmittelalter in Bezug zur Astrologie gesetzt wird.<sup>233</sup> Steger sieht in der in der antiken Humoralpathologie begründeten „Herstellung von Ähnlichkeitsrelation(en)“ eine „formale Topik“ i. S. einer ‚topische[n] Systematik“<sup>234</sup>.

Im Mittelalter vielrezipiert ist die biologisch, am Werden/Verharren (*augmentum*), Verharren (*status*) und Vergehen (*decrementum*) der gesamten Natur ausgerichtete aristotelische Dreiteilung, die auch mit der Dreizahl der kanonischen Nachtwachen (Vigilien) in Zusammenhang gebracht wurde.<sup>235</sup> Auf große Resonanz im Mittelalter stieß, wohl aufgrund ihrer christlichen Ausrichtung, die Augustinische Lehre von den sechs Lebensaltern der Welt und des Individuums. Die Welt durchlaufe sechs Altersstufen (*aetates mundi*), die denen des menschlichen Lebens entsprächen: *infantia* von Adam bis Noah, *pueritia* von Noah bis

---

231 Siehe Bein 1982, S. 89 und das das Verhältnis von Lebensaltern, Körpersäften, Qualitätenpaaren und Jahreszeiten nach dem *Corpus Hippocraticum* darstellende Schema ebd., S. 92; Burrow 1986, S. 12–36. Dabei wird auch innerhalb der humoralpathologischen Begründung der Jahreszeitenvergleich bemüht. So werde im *Corpus Hippocraticum* die Trockenheit des Körpers im Greisenalter „analog zu dem herbstlichen Vertrocknen vieler Pflanzen und Blätter gesehen“ (Steger 2009, S. 105). Bei Galen werden die alten Menschen „dem letzten Viertel eines Jahres zugeordnet, das heißt dem Winter, der als kalt und feucht charakterisiert ist. Das Gleichgewicht der Säfte wird im Alter entweder durch ein Übergewicht an kalt-feuchtem Schleim [...] oder kalt-trockener schwarzer Galle [...] gestört“ (ebd., S. 106), wobei es sich um nichts Krankhaftes, sondern um einen natürlichen physiologischen Ablauf handele (vgl. ebd.).

232 Schönfeldt 1962, S. 14.

233 Vgl. ebd., S. 7–17.

234 Steger 2009, S. 111.

235 Vgl. Burrow 1986, S. 6–11 und 66–72. Im antiken Schrifttum entspricht die Dreiteilung in *pueritia* – *iuventus* – *senectus* den „drei Hauptphasen des Tages Morgen – Mittag – Abend“ (Steger 2009, S. 108).

Abraham, *adolescentia* von Abraham zu David, *iuentus* von David bis zur Babylonischen Gefangenschaft, *gravitas* von der Gefangenschaft bis zu Christi Geburt und zuletzt – dieses wird von Augustinus und im Mittelalter mit der Gegenwart identifiziert – *senectus*, welche bis zum Ende der Zeit dauern werde.<sup>236</sup>

Mit Blick auf die zahlenmäßigen Entsprechungen zwischen den *aetates hominis* und den *aetates mundi*, wobei er insbesondere an die Augustinische Lehre von den sechs Lebens- und den sechs Weltaltern denkt, bemerkt Burrow: „The history of the many and the history of the one appear, mysteriously, to follow the same course.“<sup>237</sup> In diesem Zusammenhang erscheint auch die Lehre von den fünf Weltaltern (goldenes, silbernes, erzenes, eisernes und tönernes) nach Dn 2,31–35 von Interesse: Peter Kern zeigt, u. a. am Beispiel von Rumzelants Spruchgedicht *Der kuninc Nabugodonosor gesach in sime troume* und dem *Apollonius von Tyrlant*-Prolog Heinrichs von Neustadt, dass die „immer wertloser werdenden Statuen-Metalle“<sup>238</sup> aus Nabuchodonodors Traumgesicht „auf die zunehmende Schlechtigkeit des Menschen im Verlauf seines Lebens und am Ende das Strafgericht Gottes“ hin ausgelegt wurden.

Die im Mittelalter, allerdings erst seit dem 12. Jahrhundert, ebenfalls weitverbreitete Lehre von den sieben Lebensaltern des Menschen<sup>239</sup> wird astrologisch begründet, wobei man sich vor allem auf die Darstellung im *Tetrabiblos* des Ptolemäus berief, nach dessen Theorie die menschlichen Lebensphasen einem Gang durch die sieben Planeten (Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn) und ihre Eigenschaften entsprächen.<sup>240</sup>

---

236 Vgl. Burrow 1986, S. 80 f. und ebd., S. 199 f. den einschlägigen Abschnitt aus *De Diversis Quaestionibus LXXXIII* des Augustinus.

237 Burrow 1986, S. 79.

238 P. Kern 1992, S. 46; das folgende Zitat ebd.

239 Diese Unterteilung geht zurück auf die antike „Hebdomadeneinteilung: Kindheit eins (bis zum zweiten Zahnen): bis sieben Jahre; Kindheit zwei (bis zur ersten Pollution): bis 14 Jahre; Jugend [...] (bis zum ersten Bartwuchs): bis 21 Jahre; Jünglingsalter (bis der Körper völlig ausgewachsen ist): bis 35 Jahre; ab dem 35. Lebensjahr nehmen die Kräfte – den im *Corpus Hippocraticum* überlieferten Vorstellungen entsprechend – wieder ab: Reifezeit, *iuentus*: bis zum 49. Jahr; späte Reife, *seniores* [...] (die Fähigkeit geht verloren, gesunde Kinder zu zeugen): bis zum 63. Jahr; Alter, *senes* [...]: bis zum 84. Jahr“ (Steger 2009, S. 109).

240 Vgl. Burrow 1986, S. 37 ff.; vgl. den einschlägigen Abschnitt aus dem vierten Kapitel des zehnten Buchs des *Tetrabiblos* ebd., S. 197. Saake erfasst in einer tabellarischen Übersicht folgende Charakteristika der Planeten nach Ptolemäus: „wandelbarer Mond“ (bis zum 4. Jahr), „geschäftiger Merkur“ (bis zum 14. Jahr), „lustvolle Venus“ (bis zum 22. Jahr), „die Sonne als König und Herrscher“ (bis zum 41. Jahr), „unruhe-

Unter zeittheoretischem Blickwinkel erscheint auffällig, dass die Analogiebildung häufig zwischen verschiedenen Formen der Zeitunterteilung erfolgt: als Parallelisierung zwischen den Phasen des menschlichen Lebens und a) denen des Jahres (vier Jahreszeiten, zwölf Monate<sup>241</sup>, Gang durch die sieben Planeten), b) denen des Tages (sieben Gebetszeiten) oder der Nacht (drei Gebetszeiten), c) denen der Woche (sieben Wochentage).

Diese wie auch die anderen genannten Vergleiche sind allein schon aufgrund ihres Bekanntheitsgrads und ihrer langen Tradierung in unspezifischem Sinne als topisch zu bezeichnen. Zudem sind sie auch, wie oben für Analogiebildungen generell ausgeführt wurde, beweiskräftig. In der Tat kann man von einem Analogieschluss sprechen, denn die Richtigkeit des Ausgesagten (dass nämlich die menschlichen Lebensalter in eine bestimmte, wenn auch variierende Zahl zu unterteilen sind) wird durch den Rückgriff auf vergleichbare Fälle erwiesen. Um die Unterteilung der menschlichen Lebenszeit in eine bestimmte Zahl von Abschnitten zu plausibilisieren, stehen für fast jede Zahl mehrere Beispiele zur Verfügung; diese bilden somit ein Arsenal, auf das in einem konkreten argumentativen Zusammenhang zurückgegriffen werden kann. Die Zahlen bilden dabei ein, aber nicht das einzige *tertium comparationis*; hinzu kommen inhaltliche Entsprechungen, also gemeinsame Attributierungen der in Vergleich gesetzten Objekte (z. B. Vitalität der Jugend und des Frühlings oder die vergleichbaren Wesensarten/Beschaffenheiten der Lebensalter und der Planeten<sup>242</sup>). Die argumentative Zielrichtung ist, wie für die Toposanwendung generell charakteristisch, nicht festgesetzt; z. B. kann das menschliche Leben am Beispiel des Sonnenlaufs veranschaulicht werden oder umgekehrt der Lauf der Sonne am Beispiel der Lebensalter.<sup>243</sup>

Während die Zahl der Planeten, Jahreszeiten, Monate usw. als fest gelten kann, wird, wenn es lediglich um die Begründung der *Zahl* der Lebensalter geht, von den Planeten, Jahreszeiten, Monaten usw. auf die der Lebensalter geschlossen, die ja einer größeren Variation unterworfen ist. Bezüglich der Attributierungen ist

---

stiftender Mars“ (bis zum 56. Jahr), „segensreicher Jupiter (Besonnenheit, Würde, Anstand)“ (bis zum 68. Jahr), „langsamer Saturn“ (bis zum Tod) (Saake 1998, S. 147).

241 Vgl. hierzu Bringéus 1988, S. 24.

242 Auf ein solches eigenschaftsbezogenes Entsprechungsverhältnis deutet das von Burrow angeführte Zitat aus dem *Tractatus de Quaternario*: „*Philosophi vero secundum vii planetas et secundum vii planetarum naturas descripserunt vii etates*“ („Astrologers indeed have distinguished seven ages, in accordance with the seven planets and the seven natures of the planets.“) (Burrow 1986, S. 37).

243 Vgl. die ebd., S. 56 f., genannten Beispiele.



jedoch von einer Austauschbewegung in beide Richtungen auszugehen, bei der die Lebensalter häufig zum Bildspender werden, wie etwa in der Darstellung Saturns als alter Mann. Die in sprachlichen wie auch bildkünstlerischen Zeugnissen feststellbare Übersetzung der abstrakteren Ähnlichkeiten in eine anschauliche Bildlichkeit dient einerseits der Tradierung des damit verbundenen Wissenskomplexes, bedeutet andererseits den Verlust eines vertiefteren Verständnisses der Zusammenhänge, so dass der Eindruck des ‚rein Rhetorischen‘ entstehen mag.<sup>244</sup>

Die Analogiebeziehungen zwischen den zeitlichen Abschnitten des menschlichen Lebens, des Jahres, des Tages usw. sind jedoch noch in einer weiteren Hinsicht als Induktionsbeweis interpretierbar. Im mittelalterlich-christlichen Verwendungszusammenhang kann man sich nämlich auch auf die Autorität allgemeingültiger, überwiegend wohl biblischer Sätze wie Ecl 3,1 (‚Jedes Ding hat seine Zeit‘) oder die Vorstellung der vom Schöpfer nach Maß und Zahl geordneten Schöpfung (Sap 11,21) berufen. Derartige Sätze können als bekannt vorausgesetzt werden, und sie plausibilisieren umgekehrt wiederum, warum nach einer die Einzelbereiche der Schöpfung übergreifenden Ordnung gefragt, darüber spekuliert wird. Das Auffinden von Analogiebeziehungen zwischen der menschlichen Ebene (Mikrokosmos) und der Weltebene (Makrokosmos)<sup>245</sup> kann somit auch als Form einer *admiratio* des Schöpfers verstanden werden.

### 2.1.2. Frauenpreis und Jahreszeiten-, Kosmos- und Naturvergleiche im Minnesang

Die am Beispiel der *bilde*-Strophe von Walthers ‚Alterston‘ diskutierte Problematik der quasi-religiösen Verehrung der *vrouwe* im Minnesang zeigt sich gerade auch im Rahmen der traditionellen Jahreszeiten- und kosmologischen Vergleiche: die Dame im Wettstreit mit der frühlingshaften Natur, die Dame als unter den Sternen hervorstrahlende Sonne,<sup>246</sup> das Antlitz der Dame als sternenbesetzter Himmel<sup>247</sup>. Jahreszeiten und Kosmos sind in ihrer rhetorischen Funktion als Vergleich der

---

244 Dieses Thema wäre durchaus lohnend, um das Changieren des Topos zwischen Argument und bildhaft verfestigtem Gemeinplatz nachzuvollziehen, soll im Zusammenhang dieser Arbeit aber nicht ausführlicher behandelt werden.

245 Saake sieht die Einteilung der Lebensalter generell in dem Entsprechungsverhältnis von Mikro- und Makrokosmos begründet, siehe Saake 1998, S. 137.

246 Siehe Walther: *Sô die bluomen üz dem grase dringent* (Bein, Ton 23, Fassung nach C / L 45,37), Str. II, V. 6; das Lied ist in den Hss. A, B, C u. E jeweils fünfstr., mit Text- und im Bereich der Str. III–V auch Strophenvarianz überliefert.

247 Siehe Walther: *Vil wundern wol gemaht wîp* (Bein, Ton 30, Fassung nach D/N / L 53,25), Str. II (D/N), V. 1–5.

zu lobenden *vrouwe* untergeordnet und werden vom Standpunkt des Minnenden aus auch als weniger schön, weniger wählens- und begehrens-wert hingestellt als die *vrouwe*. Dieses etwa im Augustinischen Lob des Schöpfers vor der Schöpfung vorliegende Argumentationsmuster gerät, sobald es auf die *vrouwe*, die selbst ein Teil der Schöpfung ist, angewendet wird, unter Blasphemieverdacht: In **Walthers** Lied *Vil wundern wol gemacht wîp* (Bein, Ton 30, Fassung nach D/N / L 53,25)<sup>248</sup> verbindet der Sänger das Lob ihrer schönen Wangen zwar über den *deus artifex*-Topos<sup>249</sup> mit dem Schöpferlob (*Got het ir wengel hôhen vlîz, | er streich sô tiure varwe dar*, Str. III, V. 1 f.). Das hyperbolische Lob, dass ihr Anblick ihm mehr bedeute als der Himmel, äußert er dann jedoch kombiniert mit der Sorge vor der Versündigung:

*Ob ichz vor sünden tar gesagen, | sô sehe ichs immer gerner an | denne himel oder himel-wagen. | owê, waz lob ich tumber man? | vil lihte mach ich mirs ze hêr, | sô wirt mîn selbes lop mînes seneden herzen sêr.* (Str. III, V. 5–10)

In *Sô die bluomen ûz dem grase dringent* (Bein, Ton 23, Fassung nach C / L 45,37) lässt der Sänger die Dame den Wettstreit mit der maienhaften Natur (Blumen, Sonnenschein, Vogelgesang) gewinnen,<sup>250</sup> ohne wegen dieser Entscheidung Gewissensbisse zu äußern:

*<waz> wunne kan sich dâ gelîchen zuo? | Ez ist wol halb ein himelrîche. | [...] Der meie bringet<sup>251</sup> uns al sîn wunder, | waz ist dâ sô wunnekliches under | als ir vil mînneklicher lip? | wir lâzen alle bluomen stân | und kapfen an daz werde wîp [...] Und der mich danne*

248 Das Lied ist in den Hss. A und C als *Si wunder wol gemacht wîp* überliefert, die Fassungen variieren in der Strophenfolge, die Textvarianten sind „semantisch kaum von Gewicht“ (Beins textkritischer Kommentar in Walther von der Vogelweide 2013, S. 615).

249 Vgl. Schweikles Stellenkommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 594, siehe für weitere Stellenbelege Ehlert 1980, S. 267; vgl. auch Baumgartner/Kellner 2014, S. 212. Letztere sehen den Sänger/Dichter in diesem Lied unter Verweis auf Str. I, V. 3 f. in Konkurrenzstellung zum Schöpfer: „Die Rolle Gottes wird im Lied zwar aufgerufen, doch auch [...] marginalisiert, denn jener malt die Figur der Dame lediglich an, während der Sänger sie ‚entwirft‘“ (ebd., S. 216).

250 Erwägenswert erscheint allerdings auch die von Fitschen angebotene Deutungsoption, „dass letztlich nicht die Dame als schönste Attraktion des höfischen Fests gekürt wird, sondern der Gesang des selbstbewussten Dichter-Sängers: Die Wahlalternative zur Frau, nämlich die Freuden des Mais, impliziert nicht nur die Schönheit der Blumen, sondern auch das Singen der *vogellîn* alias des Dichter-Sängers“ (Fitschen 2008, S. 102).

251 Der Optativ *Der meie bringe uns* in den anderen Fassungen (vgl. A/B/E, Str. II, V. 7) hebt die Künstlichkeit des Szenarios noch stärker hervor: Der Sprecher lässt sich die Wunder des Mais zur Beurteilung vorführen.

*wellen hieze, | daz ich daz eine dur daz ander lieze, | ahy, wie schiere ich danne kür: | her meie, ir müestent merze sîn, | ê ich mîn frouwen dâ verliür* (Fassung nach C, Str. I, V. 6 f., Str. II, V. 7–11 u. Str. V, V. 7–11)<sup>252</sup>

Das explizit ausgesprochene Moment der Wahl wirft, wenn man letztere mit der dialektisch geschulten Urteilskraft in Zusammenhang bringt, Fragen auf. Verbirgt sich in dem Lob eine Argumentation? Dagegen spräche, dass die Wahl ohne weitere Begründung getroffen wird. Dafür spräche, dass sich der Sänger mit der zweifachen Verwendung des Personalpronomens ‚wir‘ auf das Urteil anderer beruft und seine Einzelmeinung damit an die Ebene der kollektiven Erfahrung anbindet. Zudem kann der in Str. II, V. 1–6 vorgenommene Vergleich, dass sich die derart gepriesene Dame wie die Sonne von den Sternen abhebe, als Argument aufgefasst werden. Denn dadurch – die Sonne ist ein typisches Christussymbol<sup>253</sup> – wird die Dame implizit Gott gleichgestellt. Hiermit würden dann, ebenfalls implizit, die aus dem religiösen Bereich bekannten Argumentationsmuster ‚Lob des Schöpfers vor der Schöpfung‘ und ‚Lob des Schöpfers durch die Schöpfung‘ aktiviert. Innerhalb des Minnelieds ist dieser Schöpfervergleich insofern sinnvoll, da die Naturschönheit auf die Frauenschönheit verweist.

Bezogen auf die Frage nach der Zeit erscheinen für den Frauenpreis im Minnesang sowohl Zeitlichkeit als auch Zeitenthobenheit/Zeitlosigkeit von Bedeutung: Die Dame wird mit dem Höhepunkt (der am Himmel stehenden Sonne, dem Wonnemonat Mai) verglichen und damit ihre Perfektion hervorgehoben.<sup>254</sup> Der Jahreszeitenwechsel entzieht die Dame den Blicken der um sie Werbenden, berührt sie aber nicht im Sinne von Alterung.<sup>255</sup> Baumgartner/Kellner vergleichen den Jahreszeiten- mit dem Tageszeitenwechsel im Tagelied und sehen die Funktion jeweils darin,

---

252 Die zitierten Verse sind in allen Fassungen mit semantisch geringfügiger Textvarianz überliefert. In A klingen allerdings Bedenken hinsichtlich der Tragweite der Entscheidung an, da der Klageruf Ausruf *owê* gewählt und mit einer konjunktivisch formulierten Entscheidungsfrage bezüglich der richtigen Wahl verbunden wird: *Owê, der mich dâ weln hieze, | daz ich daz eine dur daz ander lieze, | obe ich ze rehte danne küre?* (Fassung nach A, Str. III, V. 7 ff.); das in B/C überlieferte *ahî* darf man wohl als Ausdruck des Verlangens (vgl. Lexer, S. 2) interpretieren.

253 Siehe Lurker 1991, S. 687.

254 Baumgartner/Kellner (2014, S. 211) sprechen genereller von einer „Semantik der Höhe“, welche die „zeitliche Enthobenheit der Dame“ symbolisiere, und sehen aufgrund der in der betreffenden Strophe zu beobachtenden Anklänge an die Marienlyrik eine Grenzüberschreitung zum religiösen Sprechen.

255 Ein Lied, in dem immerhin eine schädliche Wirkung des Winters auf die Geliebte erwähnt wird, ist Oswalds *Des himels trone* (Kl 37), in dem der Anbruch des Frühjahrs beschrieben wird. Dort heißt es: *Fliehet, scharpf winde, | lat uns an not. | ir*

„Liebe und Leid auf der Zeitachse ab[zubilden]. Es sind diese zyklischen Strukturierungen der Zeit, welche die Erstreckung der Minnebindung in einer Reihe von Liedern gliedern, aber gerade deren Anfangs- und Endlosigkeit suggerieren. Leid und Freude scheinen sich abzuwechseln wie Sommer und Winter, wie Tag und Nacht.“<sup>256</sup>

In Oswalds Lied *Mein buel laisst mir gesellschaft zwar* (Kl 58) vergleicht der Sprecher die Launen der Geliebten mit den Monaten: Ihre Schönheit und Lieblichkeit wird mit der schönen Jahreszeit von Mai bis August verglichen (Str. II); die schädliche Wirkung, die sie auf den Geliebten hat, wird unter Rückgriff auf den medizinisch-astrologischen Diskurs mit dem Einfluss der Monate März und September auf die Gesundheit verglichen.<sup>257</sup>

### 2.1.3. Neidharts ‚liebeslustige Alte‘

Der Jahreszeitenwechsel geht auf der Ebene des Sängers häufig mit einem Umschlagen von Hochgestimmtheit in Niedergeschlagenheit und umgekehrt einher, insofern damit die An- und Abwesenheit der Dame verbunden ist. Eine besondere Form der Projektion des Jahreszeitenwechsels lässt sich an Neidharts Figur der liebeslustigen Alten festmachen, wobei der Zyklus der Jahreszeiten hier die Lebensaltersordnung gefährdet:

„Der Frühling bewirkt, dass die alte Frau, obwohl sie in ihrem Lebensverlauf bereits – metaphorisch gesprochen – die Phase des Winters erreicht hat, wieder in die Jugendzeit des Frühlings versetzt wird. Die Zeit im persönlichen Lebensverlauf wird durch die kosmologische Zeitordnung des Jahresverlaufs überlagert und zumindest für einen Moment außer Kraft gesetzt.“<sup>258</sup>

Linden interpretiert Neidharts Figur der liebeslustigen Alten als Gegenfigur zu der liebeslustigen Tochter in den Mutter-Tochter-Gesprächsliedern, in der er

---

*seit genidert, | Die meinem kinde | sein mündlin rot | han durchfidert. | Sein amplick, hendlin weiss | sol mit fleiss | von eu versichert sein* (Str. III, V. 1–9). Die von den winterlichen Winden verursachte schneidende Kälte wird im bildhaften Ausdruck *durchfidern* (‚durchwehen, mit Federn bzw. Fittichen durchdringen‘, vgl. DWB, Bd. 2, Sp. 1608) erfasst.

256 Baumgartner/Kellner 2014, S. 205.

257 *Si macht mich siech dick, oft gesund, | mit lieb und laid zu manger stund, | das macht der merz, der irs tuet kund, | als ich von ärzten han gehöret* (Kl 58, Str. I, V. 9–12); *Sie tuet geleich dem september, | der ist ain tail ouch mit gevär, | dorumb das er macht lass und swär | die leut an muet und ouch an macht* (Kl 58, Str. III, V. 1–4).

258 Linden 2009, S. 158.

„die Topik des Natureingangs weiterdenkt und mit der der liebeslustigen Alten konfrontiert. Einerseits steht in der gängigen Lebensaltertopik der Frühling für die Jugend und der Herbst bzw. Winter für das Alter, andererseits bringt der Frühling im Jahresverlauf eine belebende Wirkung mit sich, die sich auch und sogar besonders auf die alte Frau auswirkt.“<sup>259</sup>

Mit der Toposkombination von ‚Lebensalter‘ und ‚Jahreszeiten‘ wird auf die traditionelle Analogiebildung zurückgegriffen, jedoch unter dem Vorzeichen des Ordnungsverlustes. Dadurch werden gerade auch die Grenzen der ‚Natürlichkeit‘ ausgelotet: Von der in der Natur anzutreffenden, durch den Wechsel der Jahreszeiten bedingten Erneuerungsbewegung, die der Sänger im Lied **Nu ist der küeie winder gar zergangen** (SL 21)<sup>260</sup> anthropomorphisierend beschreibt (*Der walt hat siner grise gar vergezzen, | der mæy ist uf ein grunez zwi gesezzen. | er hat gewunnen loubes vil*, R 51, Str. III, V. 1 ff.), ist der Mensch gewissermaßen ausgeschlossen. Die frühlingshaften Erneuerung der Alten gefährdet das Prinzip der Generationenfolge, wie besonders in der Schlussstrophe des Lieds **Ûf dem berge und in dem tal** (SL 3)<sup>261</sup> zu erkennen ist:

*Ein altú mit dem tode vaht | beide tac und öch die naht. | dú spranc sider | als ein wider | und sties die iungen alle nider.* (C, Str. 239 [III])

Nach dem Jahreszeitenwechsel, der in dem über zwei Strophen entfalteten Natureingang geschildert wird, wird das ‚Wiederaufleben‘ der Alten in zweifacher Weise mit Zeitlichkeit in Verbindung gebracht: mit Tag und Nacht und mit der Abfolge der Tierkreiszeichen. Bezieht man nämlich den Widdervergleich auf das Tierkreiszeichen ‚Widder‘, so kann die Figur der den Tod (vorerst) überwindenden Alten mit den Motiven der Auferstehung und der Figur des *Christus victor* assoziiert werden.<sup>262</sup> Die Strophe rekurriert jedoch auch auf die mit dem Widder assoziierte

---

259 Ebd., S. 156 f.

260 SNE I: R 51 / C Str. 109–116 / c 23[22]; handschriftliche Überlieferung: R (achtstr.), C (achtstr.), c (neunstr.); Str. III (R/C) bzw. IV (c) weist in den ersten beiden Versen deutliche Textvarianz auf; im Folgenden wird ausschließlich nach R zitiert.

261 SNE I: C Str. 237–239 / c 60; handschriftliche Überlieferung: beide Fassungen dreistrophig, starke Textvarianz in Str. III, die im Folgenden nach der C-Fassung zitiert wird.

262 „Als erstes Zeichen im Tierkreis ist der W[idder] mit der Auferstehungssymbolik verbunden [...]. Schon Ambrosius (*De Abraham*) erblickte im W[idder] ein Symbol Christi; auf Gewölbeschlußsteinen des MA findet sich öfters Christus victor als W[idder] mit Siegesfahne. An romanischen Tympana können W[idder]lämmer als ‚umgedeutete Tierkreiszeichen‘ im Sinne der Auferstehung verstanden werden“ (Lurker 1991, S. 831 f.).

physische Stärke<sup>263</sup> – ein Vergleich, der die an die Geschlechterdichotomie und das Generationenmodell gebundenen Ordnungsvorstellungen unterwandert. Letzteres wird mit dem ‚Niederstoßen‘ der Jungen auch direkt angesprochen. Als Ganzes betrachtet, hält die Schlusstrophe des Lieds die für den abendländischen binär orientierten Logozentrismus zentralen Gegensätze (tot/lebendig, alt/jung, Mensch/Tier, männlich/weiblich, geistlich/weltlich) nach Art eines unaufgelösten Schwebezustands fest. Die poetische Rede nimmt sich damit hier die Lizenz der ‚verrückten‘ Rede, die sich aus einem bekannten Topos- und Metaphernschatz bedient, diesen aber widersinnig bzw. Sinnhaftigkeit als solche destabilisierend verwendet. Über die, wie Linden zeigt, im Lied *Schouwet an den walt, wier niuwes loubes richet* (SL 17) geleistete Anbindung des Topos von der lebenslustigen Alten an eine minnebezogene Normendiskussion<sup>264</sup> wird das altersunangemessene Gebaren der Mutter getadelt und von der Tochter unterbunden. Den Schleier (*rise*), nach dem die Mutter verlangt, hat die Tochter sich gesichert. Dass der Schleier nur einmal voranden und also nur von einer der beiden Frauen getragen werden kann, symbolisiert das Prinzip der Generationenfolge. Generell ist die Rolle der lebenslustigen Alten wohl auch als Spielart des in den Neidhart-Liedern immer wieder neu in Szene gesetzten ‚Bruch[s] kultureller Normen durch die *dörper*‘ und der damit einhergehenden ‚Überschreitung der Grenze zwischen Kultur und Barbarei‘<sup>265</sup> aufzufassen.

## 2.2. Lebensalterwissen

### 2.2.1. Wissen über altersangemessenes Verhalten

*Swer dem alter und der jugent | ir reht behaltet, daz ist tugent.*<sup>266</sup> An die einzelnen Lebensphasen knüpfen sich bestimmte Verhaltenscodices, die u. a. im Sprichwortschatz fixiert sind. Lebensalterwissen – als eine Form normativen und allgemeingültigen Wissens – liefert einen Fundus, auf den in moralisch-didaktischen, gesellschaftskritischen, philosophisch reflektierenden, geistlichen und generell diskursiven Texten bzw. Textpassagen zugegriffen werden kann. Diese lebensalterspezifischen Verhaltensregeln bzw. -ideale gewinnen Verbindlichkeit auch dadurch, dass sie autoritativ abgesichert sind, sei es durch die Autorität des

---

263 Vgl. ebd., S. 831; durch den Widder-Vergleich werde das Verhalten der Alten als „männlich aggressiv und sexuell aktiv demaskiert“ (Goller 2008, S. 169).

264 Vgl. Linden 2009, S. 158 f.

265 J.-D. Müller 2001c, S. 337.

266 Fridankes Bescheidenheit 1962, S. 113 f., Nr. 51,23 f.

antik-arabischen medizinischen Schrifttums, der biblischen Weisheitsliteratur oder der antiken und christlichen Philosophie.

In seinem Aufsatz zum sprichwörtlichen ‚Alter‘ in Freidanks *Bescheidenheit* zeigt Hofmeister auf, dass der Begriff Alter

„auf einer bipolaren Skala mittels kontrastiver Merkmale konstruiert [wird]. Als Hauptachse dient dabei das Gegensatzpaar Jugend versus Alter. An ihm festgemacht sind die Elemente physisch-sexuelle Agilität, Stärke, geistige Unerfahrenheit, Optimismus versus körperliche Passivität, Schwäche, geistige Erfahrungheit, Pessimismus. Für eine klare und zugleich friedvolle Rollentrennung wird eine vage, präskriptive Vorstellung von altersgemäßer Natürlichkeit bemüht.“<sup>267</sup>

Die „doppelt binäre Codierung“<sup>268</sup> wird in der soziologischen Forschung als generelles Merkmal von Altersdiskursen genannt,

„denn Alter referiert immer auf qualitative Dimensionen und auf die Zeitdimension. Allerdings ist Zeit, ‚abstrakte‘ Zeit nach Uhr und Kalender, nur bedeutungsvoll durch den Bezug auf qualitative Dimensionen.“

Von einer solch doppelt binären Codierung geht auch Aristoteles aus, wenn er das Lebensalter als *kairos* versteht und die dialektische Frage nach wählenswerten und weniger wählenswerten Eigenschaften von dem jeweils erreichten Lebensalter abhängig macht.<sup>269</sup>

Nicht nur der Gegensatz ‚Jugend‘ – ‚Alter‘, sondern auch die einzelnen Lebensaltersabschnitte sind mit Verhaltensnormen bzw. -erwartungen belegt: Der Lebensalterszyklus habe

„alongside the biological course a cultural sequence. Each age has its clearly defined place, everything has its time, as regards both activities and social functions.“<sup>270</sup>

Ähnlich wie die Überschreitung der Standesgrenzen in moraldidaktischer Dichtung Kritik auf sich zieht,<sup>271</sup> so auch das Nicht-Einhalten des *ordo* des

---

267 Hofmeister 2008, S. 139.

268 Göckenjan 2000, S. 105; das folgende Zitat ebd.

269 Vgl. Aristoteles: Topik, III, 2 [117a].

270 Bringéus 1988, S. 27. Die alterstypischen Aktivitäten und Interessen werden durch topische Attributierungen (wie Wiege, Spielzeugwindrad, Falke, Lanze, Geldtisch, Gehstock, Bahre) repräsentiert (vgl. Bringéus 1988, S. 22, Abb. 22 und ebd, S. 23). Siehe auch die Attribute der in zehn Medaillons dargestellten Figuren im Rad der Lebensalter aus dem Psalter des Robert de Lisle (Frankreich, vor 1339), London, The British Library, Arundel 83, fol. 126v (Burrow 1986, Abb. 7; Schenda 1983, S. 13, Abb. 1). Zur ebenfalls verbreiteten Tiersymbolik siehe Wanders 1983.

271 Siehe z. B. Thomasin von Zerkläre 2002, S. 69, V. 2633–2676.

Alters.<sup>272</sup> Diese Kritik gründet sich, wenn auch implizit, auf Ecl 3,1;<sup>273</sup> den biblischen Gedanken, dass jedes Ding seine Zeit habe, darf man auch als Grundlage säkularer Empfehlungen zur richtigen Nutzung der Zeit annehmen, wie sie in der medizinisch-diätetischen Literatur, z. B. im populären spätmittelalterlichen Genre der Kalenderliteratur, gegeben werden. Diese arbeitet mit einem Set von Faktoren, die aus der Verschmelzung von medizinischem und astrologischem Diskurs gewonnen wurden, und formuliert Ratschläge bezüglich eines situativ anwendbaren und auf die individuelle Komplexion abgestimmten gesundheitsfördernden Verhaltens.<sup>274</sup> Zentrale Faktoren dieses Systems wie der Monat bzw. die Jahreszeit, die astrologische Konstellation und das Lebensalter, sind zeitlicher Natur, so dass Diätetik u. a. auch als Lehre für eine richtige Zeitgestaltung bzw. als auf das Phänomen der Handlungszeit bezogener theoretischer und zugleich lebenspraktischer Wissensschatz definiert werden kann. Für die „Lehre vom Zusammenspiel der Jahreszeiten, Lebensalter und Säfte“<sup>275</sup> sei im Mittelalter ein derart hoher Bekanntheitsgrad anzunehmen,

„daß es sich erübrigte, stets explizit werden zu müssen. Oftmals reichten Hinweise auf die Komplexion verschiedener Arzneimittel aus; der Benutzer konnte sie dann der entsprechenden Jahreszeit und dem jeweiligen Lebensalter zuordnen.“

Die hochgradige Popularisierung dieses Wissens legt es also nahe, davon auszugehen, dass Versatzstücke dieses Wissens von einem mittelalterlichen Rezipienten, sei es bezüglich medizinischer, moraldidaktischer oder fiktionaler Literatur, inferentiell erweiterbar waren. Für explizite moralische Belehrungen hinsichtlich

---

272 Darauf zielt z. B. der Spruch *Hânt alte liute jungen muot, | die jungen alten, deist niht guot* (Fridankes Bescheidenheit 1962, S. 114, Nr. 52,4 f.) und die Zeitklage *wê wie tuont die jungen sô, | die von fröiden in den lüften solten sweben!* (Walther, Bein, Ton 18 / L 42,15, Str. II, V. 3 f.), in denen jeweils die Abweichung von der Norm – zum Ausdruck gebracht etwa in den Versen *singen, springen sol diu jugent, | die alten walten alter tugent* (Fridankes Bescheidenheit 1962, S. 114, Nr. 52,6 f.) – getadelt wird.

273 Vgl. Hofmeister 2008, S. 137.

274 Das *Regimen* Heinrich Laufenbergs liefert z. B. Informationen zum der Jahreszeit angemessenen Gesundheitsverhalten: *Das du solt wissen one won | Yedes zite complexion | Darnach so machtu halten dich* (Menge 1976, S. 257, V. 1867 ff.), die einzelnen Ratschläge betreffen dann insbesondere die Ernährung; in den Abschnitten zu den einzelnen Monaten werden Empfehlungen zu geeigneter Ernährung und Kleidung gegeben und an welchen Körperstellen zur Ader gelassen werden soll, siehe ebd., S. 137–176, V. 47–514.

275 Bein 1992, S. 98; das folgende Zitat ebd.



altersangemessenen Verhaltens ebenso wie für Anspielungen auf derartige Verhaltensnormen kann demnach auf Rezipientenebene die Hinzufügung einer auch medizinisch-biologischen Grundierung angenommen werden. Dieser ausgeprägt inferentielle Charakter trägt dazu bei, den altersgebundenen moralischen Standards den Anstrich von ‚Natürlichkeit‘ zu verleihen.

Die ‚Natürlichkeit‘ bzw. ‚Naturgemäßheit‘ der Lebensalterstandards ist jedoch nicht unverbrüchlich, sondern darf und soll sogar in einigen Punkten überschritten werden, wodurch es zu bestimmten Ambivalenzen kommt. So merkt Karnein an:

„Lebensalterstufen sind an idealtypische Verhaltensweisen gekoppelt, traditionsmächtige Ideale, wie der Mensch seinem Alter entsprechend handeln soll. [...] Beim Thema erotische Liebe hat die Transgression des überlieferten Ideals eine ganz besondere Dynamik im literarischen und moralischen Schrifttum entfaltet, die vor allem auf die Abwehr von Liebe im höheren Lebensalter zielt. Was aber in diesem Schrifttum schon längst ein höheres Lebensalter ist, wird im Lebensalterdiskurs noch mit *juventus* bezeichnet. Während so der *puer senex* sowohl Gegenstand der anerkennenden Verwunderung wie auch des Tadels sein konnte, konnte der *senex amans* auf kein Verständnis rechnen.“<sup>276</sup>

Als überwindenswert gilt bereits in der antiken Kultur die körperliche Schwäche des hohen Lebensalters durch die Vitalisierung und Aufrechterhaltung der geistigen Fähigkeiten. Wie Zanker darlegt, sind die mit dem hohen Lebensalter einhergehenden Zeichen körperlichen Verfalls in der antiken Skulpturkunst Gegenstand des Spotts, soweit es sich bei den Dargestellten um ‚sozial niedriges Personal‘ handelt; bei den Bildnisstatuen berühmter Philosophen wurden derartige Körpermerkmale hingegen, durch die Kontrastierung von körperlicher Schwäche und geistiger Energie, mit ehrfurchtsgebietender Wirkungsabsicht dargestellt.<sup>277</sup> Die alten Philosophen würden so als nachahmenswerte Vorbilder präsentiert, „weil sie Altersschwäche und Todesfurcht durch einen kraftvollen, bis ins hohe Alter aktiven Verstand und Willen in Schach zu halten verstanden“<sup>278</sup>. Auch in den antiken Poetiken wird der Lebenserfahrung ein hoher Stellenwert eingeräumt, woraus sich, so Mattenklott, der Idealtyp des gealterten Dichters ergebe,<sup>279</sup> denn die Alten

---

276 Karnein 1997, S. 137; in der Lyrik werde der Zusammenhang von Lebensalter und Sexualität in Form der „Kinderliebe, Liebe also vor der biologischen Reife“ (ebd., S. 143) und des zu hohen Alters für die Liebe thematisiert, wobei bei letzterem Frauen ‚härter‘ beurteilt würden als Männer, weil sie früher als alt gelten und zudem auf ihre körperliche Attraktivität reduziert würden, vgl. ebd., S. 144.

277 Vgl. Zanker 2012, S. 42–45.

278 Ebd., S. 44.

279 Vgl. Mattenklott 1996, S. 143–149.

galten „als Inhaber von praktischer Lebensweisheit“<sup>280</sup>. Diese positive Rollenzuschreibung ist allerdings eindeutig an das männliche Geschlecht gebunden.

Cicero rät in seiner im Mittelalter vielrezipierten Schrift *Cato maior de senectute* (‘Cato der Ältere über das Alter’) zum richtigen Umgang mit den in jeder Lebensphase zur Verfügung stehenden Kräften und Fähigkeiten. Er geht von einer natürlichen Entwicklung aus, der das Leben eines jeden Menschen unterworfen sei und mit der es sich auseinanderzusetzen gelte.

„Das Leben hat [...] seinen ganz bestimmten Ablauf, und der Weg der Natur ist nur einer und zwar ein gerader. Jedes Lebensalter hat infolge der zeitlichen Entwicklung seinen eigenen Charakter; die Schwäche des Kindes, das Draufgängerische des jungen Mannes, der Ernst in bereits gesetzterem Alter und die Reife des hohen Alters haben etwas Naturgemäßes, das man zur rechten Zeit erkennen muß (*cursus est certus aetatis et una via naturae eaque simplex, suaque cuique parti aetatis tempestivitas est data, ut et infirmitas puerorum et ferocitas iuvenum et gravitas iam constantis aetatis et senectutis maturitas naturale quiddam habeat, quod suo tempore percipi debeat*).“<sup>281</sup>

Für das Greisenalter empfiehlt Cicero, neben der Pflege eines maßvollen Lebensstils, einerseits eine an den Regeln der Diätetik orientierte gesundheitsbewusste Lebensführung, um dem Schwinden der Körperkraft entgegenzuwirken.<sup>282</sup> Andererseits, und hierauf legt er besonderes Gewicht, gelte es, die geistigen Kräfte durch beständige Übung zu pflegen und zu stärken; er sieht vorrangig in der Untätigkeit die Ursache für den geistigen Verfall alter Menschen.<sup>283</sup> Gerade durch den Rückgang körperlicher Lust (*voluptas*) biete das Greisenalter ausgezeichnete

---

280 Ebd., S. 145.

281 Cicero: *Cato maior de senectute*, X, 33.

282 Vgl. ebd., XI, 36. Hierfür bietet die antike medizinische Literatur (*Corpus Hippocraticum*, Galenische Schriften) reichlich Hinweise; neben diätetischen Empfehlungen zur Gesunderhaltung im Alter, wobei nach dem Prinzip der *contraria contrariis* besonders auf wärmende und feuchtigkeitsspendende bzw. austrocknende Mittel gesetzt wurde, wurden auch das Hinauszögern des Alterns durch frühzeitige Präventionsmaßnahmen sowie lebensverlängernde Mittel wie Ambrosia oder Theriak empfohlen, siehe Steger 2009, S. 107. Derartige Vorstellungen finden sich, unter christlichem Vorzeichen, auch in den mittelalterlichen Gesundheitsregimina. So schreibt etwa Heinrich Laufenberg in seinem *Regimen* sinngemäß, dass zwar das Leben und Sterben in Gottes Hand liege, der Mensch mit der Gabe des Lebens jedoch nicht achtlos umgehen dürfe, sondern das seine tun möge, um die Gesundheit zu erhalten, vgl. Menge 1973, S. 255 ff., V. 1807–1850.

283 Vgl. Cicero: *Cato maior de senectute*, XI, 36.

Voraussetzungen für die Entfaltung des Verstandes (*ratio*) und der Weisheit (*sapientia*), die es auszunutzen gelte.<sup>284</sup>

In seiner als Verteidigungsrede inszenierten Schrift entwirft Cicero ein Programm, das der heutigen Vorstellung vom ‚aktiven Alter‘ nicht unähnlich ist; letzteres speist sich über die Kanäle humanistischer Bildung sicherlich u. a. aus der antiken Gedankenwelt.

### 2.2.2. Das christliche Ideal der Alterstranszendenz

Frömmigkeit und geistige Vorbereitung auf das jenseitige Leben zählen zu den christlichen Idealen des Greisenalters.<sup>285</sup> Im Alten Testament ist wiederholt von der ‚Würde des grauen Haars‘ die Rede.<sup>286</sup> Es gilt dort als „äußerlich sichtbares Zeichen mangelnder Vitalität und Stärke“<sup>287</sup> und verweist darüber hinaus „auf die Weisheit und Lebenserfahrung der Alten“<sup>288</sup>, denen, soweit sie in tugendhafter und gottesfürchtiger Weise alt geworden sind, deswegen eine gesellschaftliche Vorrangstellung zugesprochen wurde und denen Ehrerbietung und Respekt gezollt werden sollten.<sup>289</sup> Im Buch Hiob wird diese Altersweisheit laut Liess relativiert, wenn am Beispiel des *puer senex* Elihu der ‚Erfahrungswisheit‘ der Alten eine ‚Offenbarungswisheit‘ gegenübergestellt werde.<sup>290</sup> Ausgehend von den philonischen Exegesen des Pentateuchs beschäftigt sich die christlich-patristische Exegese, wie Gnilka ausführlich darlegt, insbesondere mit einer vergeistigten Deutung des Greisenalters und der Altersstufen generell.<sup>291</sup> Origines unterscheidet „zweierlei Stufen menschlicher Lebensalter“<sup>292</sup>, die geistigen des inneren und die körperlichen des äußeren Menschen. Das geistige Greisenalter, nach dem Vorbild der Weisheit Salomos<sup>293</sup>, konnte bei frommer, tugendhafter und spirituell ausgerichteter Lebensführung auch vorzeitig, sogar schon im Knabenalter erreicht werden, ebenso wie umgekehrt auch der körperlich Gealterte ‚kindische‘ Unreife an den

---

284 Vgl. ebd., XII, 42.

285 Siehe Goetz 2008, S. 45, der auf eine Predigt Bonifazius' verweist.

286 Siehe die zahlreichen Belegstellen bei Liess 2009.

287 Ebd., S. 24.

288 Ebd., S. 25

289 Siehe mit zahlreichen Belegen ebd., S. 25 u. 30–34.

290 Vgl. ebd., S. 36; auch an einigen weiteren Stellen des AT wird der Zusammenhang von hohem Lebensalter und Weisheit kritisch hinterfragt, siehe ebd., S. 37–42.

291 Siehe hierzu Gnilka 1972, S. 75–115.

292 Ebd., S. 97

293 Siehe hierzu Liess 2009, S. 38–41.

Tag legen konnte.<sup>294</sup> Das Ideal der Alterstranszendenz, also der spirituellen Überwindung der Altersstufen, wurde zum Leitbild der christlichen Exegese.<sup>295</sup> Die Vorstellung der *aetas spiritalis* erfährt eine besondere Ausformung in Augustinus' Schrift *De vera religione*:

„Augustin stellt darin den sechs Altersstufen des alten (äußeren, irdischen) Menschen ebenfalls sechs Altersstufen des neuen (inneren, himmlischen) Menschen gegenüber. [...] während das Leben des äußeren Menschen zum Ende hin abfällt [...], bilden die sechs geistigen Altersstufen eine aufsteigende Linie: die letzte von ihnen bringt das ‚vollständige Vergessen des zeitlichen Lebens‘ und markiert geradezu den Übergang zum ewigen Leben. Dementsprechend gestaltet sich das Ende beider Entwicklungen: das Leben des alten Menschen mündet in den Tod, das des neuen dagegen führt zu einem siebten Alter empor, nämlich zur ewigen Seligkeit, die ihrerseits ‚durch keinerlei Altersstufen mehr zu unterteilen ist.‘<sup>296</sup>

Eine dem entgegengesetzte Form der Alterstranszendenz stellt das „christliche Ideal geistiger Kindheit“<sup>297</sup> dar, also das Streben nach ‚kindlicher‘ „Demut, Einfachheit und Unschuld“<sup>298</sup> auch in höheren Lebensaltern.

Das Ideal der Alterstranszendenz findet in den ‚Altersliedern‘ Walthers, Neidharts und Oswalds Niederschlag. In Oswalds Lied *Ich sich und hör* (Kl 5) wendet sich der Sänger in der Altersrolle an einen Jüngling, den er dazu ermahnen will, sich rechtzeitig einen gottgefälligen Lebenswandel anzugewöhnen: *tröst dich nit deiner schöne, | gered noch sterk halt dich embor | mit gaistlichem gedöne*. (Str. III, V. 2 f.), im Alter sei es, wie sein eigenes Beispiel zeige, für eine asketische Lebensführung zu spät (Str. III, V. 7–12). Dass er sich den Spott der Kinder und jungen Damen zuziehe, sei seiner Torheit geschuldet (vgl. Str. III, V. 15 ff.). Laut Wachinger kann der Vers *mit anewitz ich das verschuld* (Str. III, V. 17) „auf die Torheit der Jugendjahre oder auf die Alterstorheit“<sup>299</sup> bezogen werden. Der mit kindlicher Unvernunft zu assoziierende *anewitz* charakterisiert den geistigen Zustand des Ich, der in scharfem Kontrast zu seinem körperlichen Alter steht. Das Ich charakterisiert sich selbst als törichten Alten und will sein fiktives Gegenüber dazu motivieren, nun umgekehrt zum weisen

---

294 Vgl. Gnllka 1972, S. 97 f.; die paulinischen Metaphern ‚Mann‘ und ‚Kind‘ für den Zustand innerer Reife und Unreife (I Cor 13,11 u. a.) wurden hierfür als zentrale neutestamentliche Referenzen angeführt, siehe ebd., S. 98.

295 Siehe ebd., S. 146.

296 Ebd., S. 101 f.

297 Ebd., S. 106.

298 Ebd., S. 107.

299 Wachingers Kommentar in Oswald von Wolkenstein 2007, S. 364.

jungen Menschen zu werden. Die in der Strophe vermittelte Lehre entspricht der in Prv 22,6 ausgesprochenen Mahnung, dass der Knabe rechtzeitig an den richtigen Weg gewöhnt werden müsse, da er seinen Lebenswandel im Alter nicht ändern werde. Die Idee, dass der alte Mann dem jungen einen Rat erteilt, erinnert an Prv 4,1–9, wo der Vater seinen Söhnen Lehren übermittelt, die er wiederum von seinem Vater erteilt bekommen hat. In dieser Rede des Vaters (*audite filii disciplinam patris ...*) werde „der Zusammenhalt der Generationen betont, indem die ältere Generation ihre Lehre und Weisheit an die jüngere weitergibt“<sup>300</sup>. Durch den Kunstgriff, dass das Ich in Oswalds Lied nicht einfach tradiertes Wissen weiterzugegeben scheint, erhält die altbekannte Moral im Lied einen frischen Anstrich: Das Ich beruft sich auf die am eigenen Leib erworbene Erfahrung der Altersgebrechen, die in den ersten beiden Strophen mit größter Detailliertheit geschildert werden.

Auf eine Auflösung der Altersgrenzen hin arbeitet besonders der Vers *wer du jetztund bist, der was ich vor* (Str. III, V. 5)<sup>301</sup>: Durch den geforderten Identifikationsakt soll der Jüngling (und das Publikum) dazu gebracht werden, sein eigenes späteres Lebensalter zu antizipieren;<sup>302</sup> der Impetus richtet sich auf eine spirituelle Umorientierung, die als Aufwärtsstreben (*halt dich embor*) vorgestellt wird. Dies entspricht dem christlichen Ideal der Überwindung der natürlichen Altersstufen.

Die negativ besetzte Rolle des *senex puerilis* findet sich z. B. in Walthers Lied **Ein meister las** (Bein, Ton 96 / L 122,24): *Ich was mit gesehenden ougen blint | und aller guoten dinge ein kint* (Str. IV, V. 9 f.), in der ‚Kind‘ für geistige Unvernunft steht, also das geistige Alter bezeichnet. Die c-Fassung von **Neidharts Lied Allez, daz den sumer her mit vreuden was** (WL 30)<sup>303</sup> spielt mit der Metapher der ‚Gotteskinder‘: Das Ich hofft aufgrund seiner fehlenden Weisheit doch noch Gnade zu finden.<sup>304</sup> In Auseinandersetzung mit der kindisch-törichten Frau Minne, die die Jugend dem Alter vorzieht, beruft sich das Ich im Lied **Minne diu hât einen site** (Bein, Ton 33, Fassung nach C / L 57,23) auf seine geistige Reife und führt einen neuen Minnedienst ein:

---

300 Liess 2009, S. 29 f.

301 Vergleichbare Formulierungen finden sich in den Schriften Innozenz’ III. und Hugos von St. Viktor, siehe die Belegstellen bei Jones 1974, S. 772 ff.

302 Hierin könnte man eine meditative Übung sehen; Honorius ‚von Autun‘ etwa rät, sich an jedem Tag zu den sieben Gebetszeiten in Gedanken die sieben Lebensphasen zu vergegenwärtigen, vgl. Burrow 1986, S. 59.

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

304 Siehe hierzu Kap. III.1.3. dieser Arbeit.

*Minne sol daz nemen für guot, | under wilent sô si ringet, | daz ich sitzen gê. | ich hân alsô  
hôhen muot | als einer, der vil hôhe springet. | wê, waz wil sis mê? | Anders diene ich, swaz  
ich mac. | si besuoche, wâ die sehse sîn, | von mir hât si in der woche ie den sibenden tac.*  
(Str. IV, Fassung nach C)

Cormeau deutet dies folgendermaßen:

„Im sarkastischen Ausspielen der semantischen Ambivalenz von *hôch* – hohe Sprünge und *hôher muot* – stellt er [= der Sânger] sich der Konkurrenz der Jungen, zwar dem tobenden Tanz der *sehse* im Sitzen zuschauend, seinen andersgearteten Dienst aber für den siebten Tag der Woche anbietend, den Tag der Ruhe, aber auch den Tag des Festes und der Feier.“<sup>305</sup>

Die naheliegende Deutung des siebten Wochentags als Sonntag weist auf eine Vergeistlichungstendenz hin. Man könnte diese Deutung noch weiterführen: In *De Genesi contra Manichaeos* deutet Augustinus die sechs Lebensalter in Analogie zu den sechs Tagen der Schöpfung; in Entsprechung zum siebten Tag, an dem Gott selbst ausruhte, sei dem Christen ein siebtes Lebensalter der ‚ewigen Ruhe‘ bestimmt.<sup>306</sup> Weist das Ich in Walthers Lied die alte und törichte Frau Minne somit auf eine jenseitige Zeit hin, an der sie selbst keinen Anteil hat, weil sie rein körperlich ist?

Eine säkular orientierte, ordnungsgefährdende Auflösung der Altersgrenzen findet sich auch, wie schon oben diskutiert, in Neidharts Figur der geilen Alten, die sich mit dem Jahreszeitenwechsel verjüngt. Eine mentale frühlinghafte Verjüngung wird im Vers *wie herz in ir gemute ûf gegen den luften springet!*<sup>307</sup> zum Ausdruck gebracht; dass es sich hierbei um einen seelisch-geistigen Prozess handelt, wird an der Verwendung der Wörter *herze* und *gemüete* sowie am stark figurativen Sprachgebrauch deutlich: Die ‚Herzen‘ (metonymisch für ‚Menschen‘) ‚springen‘ (Metapher für jugendliches Verhalten) und zwar in ihrem Denken und Empfinden, in ihrem Gemütszustand. Die deutlich markierte Aufwärtsbewegung (‚in die Luft‘) des verjüngenden Gefühlsaufschwungs stellt eine säkulare Variante der religiös-spirituellen Alterstranszendierung der Seele dar, wobei die Richtung – zur Jugend, nicht zum Alter hin – genau entgegengesetzt ist.

---

305 Cormeau 1985, S. 151.

306 Vgl. Burrow 1986, S. 81; die Theorie sei in dieser komplexen Fassung allerdings kaum verbreitet gewesen, sondern eher die vereinfachte Version in Isidors *Etymologiae*, vgl. ebd., S. 82.

307 Der Vers ist nur in der R-Fassung (R 10) von Neidharts Lied *Disiu wandelunge mänge vröude bringet* (SL 28), Str. I, V. 3 überliefert; die c-Fassung (c 46) hat an dieser Stelle einen völlig anderen Text.

## 2.3. Linearität und Zyklizität

### 2.3.1. Lebensalter

Die im Jahreszeitenvergleich implizierte Vorstellung vom menschlichen Leben als Zyklus findet bildhaften Ausdruck auch im ‚Rad‘ des Lebens, welches von Fortuna oder vom personifizierten Tod gedreht werden,<sup>308</sup> in dessen Mitte aber auch Gott stehen kann, wie in der Lebensrad-Darstellung aus dem *Lisle Psalter*.<sup>309</sup> Innerhalb der Bildtradition ist ein Wechsel vom zyklischen zum linearen Konzept zu beobachten: Während im Mittelalter die zyklische Darstellung des menschlichen Lebens im Bild des Lebensrads vorherrscht,<sup>310</sup> tritt im 16./17. Jahrhundert gehäuft die „einfache Reihung der Lebensalter“<sup>311</sup> auf und ersetzt das Lebensradmodell.<sup>312</sup> Im 16. Jahrhundert entstand auch die, dann besonders im 17./18. Jahrhundert sehr populäre „symmetrisch auf- und absteigende Alterstreppe“<sup>313</sup>, die sog. ‚Lebenstreppe‘. In diesem dramaturgisch gestuften Modell erscheint jedoch noch immer die Bogenform<sup>314</sup> der biologisch begründeten aristotelischen Trias von *augmentum*, *status* und *decrementum* (s. o.). Einerseits entspricht die Bogenform einer linearen Bewegung innerhalb eines Raum-Zeit-Kontinuums, andererseits evoziert jedes Modell von Aufstieg bzw. Wachstum, Blüte und Verfall auch eine zyklische Bewegung und die Vorstellung von Wiederholbarkeit.<sup>315</sup> Burrow nennt den in gelehrten wie poetischen Texten gerne gezogenen Vergleich zwischen dem *cursus aetatis* und dem täglichen

---

308 Siehe P. Kern 1992, S. 37: Bildbeispiele für das von Fortuna gedrehte Rad siehe Bringéus 1988, S. 13, Abb. 11 (Fortuna dreht das Glücksrad, Illustration aus dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg, 1174/91); Joerißen 1983, S. 94, Abb. 11 (Die sieben Lebensalter und das Glücksrad, Augsburg 1461, Kolorierte Zeichnung, München, BSB, Cgm 312, fol. 98r).

309 Siehe Burrow 1986, Abb. 7 und die Bildbeschreibung ebd., S. 45 f.

310 Vgl. Mohrmann 2008, S. 266.

311 Trepp 2008, S. 308.

312 Vgl. ebd., Mohrmann 2008, S. 266.

313 Mohrmann 2008, S. 266 f. Siehe hierzu ausführlicher, jeweils mit zahlreichen Bildbeispielen, die Publikation zur Ausstellung „Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter“ von Joerißen/Will 1983 sowie Bringéus 1988.

314 Ein mittelalterliches Beispiel für die bogenförmige Darstellung der sieben Lebensalter – in Entsprechung zur Aristotelischen Trias (s. u.) – ist ein Wandgemälde im Longthorpe Tower, siehe Burrow 1986, Abb. 6 (Beschreibung ebd., S. 44 f.).

315 Für die Entstehung der Lebenstreppe erscheinen Bringéus auch die „traditional connections backwards to the Middle Ages and the sixteenth-century wheel of fortune“ (Bringéus 1988, S. 25) relevant.

Lauf der Sonne.<sup>316</sup> Aufgrund der Endlichkeit des menschlichen Lebens muss sich der Vergleich auf den Lauf der Sonne an einem Tag beschränken, das zyklische Moment somit unterdrückt werden. Auch die Jahreszeiten sind, in beständiger Wiederholung und dadurch zyklisch, auf die Bewegung von Wachstum, Blüte und Verfall, Absterben reduzierbar. Charakteristisch für das Jahreszeitenmodell ist die stetige Erneuerungsbewegung, die auch als ‚Verjüngung‘ gedacht wird; diese Vorstellung spiegelt sich im mhd. Ausdruck *wandelunge* (‚Tausch, Um-, Verwandlung‘<sup>317</sup>) wider, der auch zur Bezeichnung des Frühjahrs verwendet wird.<sup>318</sup> Eine solche Erneuerung oder Verjüngung ist für das menschliche Leben nach christlicher Vorstellung nur innerhalb einer anderen Zeitqualität, der Ewigkeit, möglich. Eine ‚irdische‘ Rettung vor dem Verfall wird im Mythos vom Jungbrunnen<sup>319</sup> ausgemalt, der sowohl in säkularer wie geistlich-theologischer Sicht vielfältig appliziert und ausgedeutet wurde. Die Verjüngung durch das Bad oder das Eintauchen im Jungbrunnen führt den Menschen in den Zustand der Jugend zurück. Ewigkeit und säkulare ‚ewige‘ Jugend entsprechen letztlich beide einer Aufhebung zyklischer wie linearer Zeit.

In literarischen und bildkünstlerischen Darstellungen ist an die Vorstellung der Lebensalter die Beobachtung eines vor allem auch körperlich in Erscheinung tretenden Alterungsprozesses gebunden (zunächst positiv als Wachstum und zunehmende Körperkraft und Schönheit, dann negativ als Verlust an Körpergröße, Kraft und Schönheit und zudem Zunahme von Krankheiten und Gebrechen). Die Jungbrunnenvorstellung konterkariert dieses Körperschema, indem sie die Möglichkeit einer Verjüngung des bereits greisen, von Altersmerkmalen gekennzeichneten Körpers bietet. Das Bad im Jungbrunnen restituiert den körperlichen Zustand der Jugend und die derart Verjüngten sind damit auch den üblichen Vorbehalten entzogen, die im Mittelalter im Zusammenhang mit der Vorstellung der ‚jungen Alten‘ geäußert werden.<sup>320</sup>

---

316 Vgl. Burrow 1986, S. 56 f.; siehe z. B. die Verse *frowe, nu tû genade schin | vor unser [meiner, c] tage none.* (C, Str. 242, V. 7 f., vgl. c) und *Min tage löfent von der hōhe uf die neige. | frowe, trōste mich die wile ich uf der hōhe ste!* (C, Str. 243, V. 1 f., vgl. c) aus Neidharts Lied *Nu sage an, sumer, war wiltû den winter hine fliehen?* (WL 15 / SNE: I: C Str. 240–244 / A Str. 4–5 / c 109).

317 Vgl. Lexer, S. 308.

318 Das Idiom *gegen der wandelunge* ist in Lexer mit der Bedeutung ‚gegen den Anfang des Frühlings‘ (ebd.) belegt; Belege für die jahreszeitliche Verwendung des Wortfelds *wandelunge* finden sich in Neidharts sommerlichen Natureingängen: *diu zît hât sich verwandelôt* (L 17 / SL 11, Str. I, V. 5); *Gegen der wandelunge* (L 17 / SL 11, Str. II, V. 1); *Disiu wandelunge* (L 20 / SL 28, Str. I, V. 1).

319 Siehe hierzu Kehnel 2012, S. 41–47.

320 Siehe oben auch zur Figur der liebeslustigen Alten in den Liedern Neidharts.



### 2.3.2. Generationen

Zu Beginn des Matthäus-Evangeliums (*Liber generationis*), Mt 1,1–17, wird in chronologischer Folge die „israelitische Abstammung Jesu“<sup>321</sup> dargestellt; dieser Stammbaum ist „von der Absicht geprägt, Jesus mit den Hauptträgern der messianischen Verheißungen, Abraham und David und mit der davidischen Nachkommenschaft zu verbinden“. Die bildkünstlerische Gestaltung dieses Stammbaums Jesu als ‚Wurzel Jesse‘<sup>322</sup> löst das lineare Moment der literarischen Darstellung auf, wenn die „Metapher des Stammbaums [...] nach der Art eines bewohnten Pflanzengewächses“<sup>323</sup> verstanden wird. Jesus und Maria als Einzelfiguren oder Maria mit dem Jesukind werden von den Vertretern der vorangegangenen Generationen ‚umrankt‘, in deren ‚Kreis‘ eingeschlossen.<sup>324</sup>

„Das heilsgeschichtliche Verhältnis von Verheißung und Erfüllung innerhalb eines Stammbaumes, der Wurzel Jesse, [...] annouciert immer einen zyklischen Chronotopos, bedeutet es doch, daß alles Spätere im Früheren als Keim enthalten ist, so daß ‚Späteres‘ und ‚Früheres‘ überhaupt nur in der Gegenwart des jeweils ‚anderen‘ Pols denkbar sind[.]“<sup>325</sup>

Als Zyklus wird das menschliche Leben auch über die Verschaltung des Lebensalter- mit dem Generationentopos vorstellbar. Die linear vorstellbare Abfolge des individuellen Lebenslaufs wird durch das gleichzeitige Nebeneinander verschiedener Lebensalter gewissermaßen durchbrochen und in einen Zyklus überführt. Bilstein schreibt unter Bezugnahme auf die in der *Ilias* verwendete Metapher des frühlingshaften Nachsprießens der Generationen oder die kosmologische Perspektivierung der Generationenabfolge bei Platon:<sup>326</sup>

---

321 Die Bibel 1968, S. 1367, Kommentar zu Mt 1,1; das folgende Zitat ebd.

322 ‚Wurzel Jesse‘ ist in der kunsthistorischen Forschung die Bezeichnung für die „Darstellung des Stammbaums Christi in Form eines aus dem Körper des schlafenden Isai (Jesse), Davids Vater, emporwachsenden Baumes, der in seinen Verzweigungen die Brust- oder Vollbilder der Vorfahren Christi umschließt“ (Pächt 2000, S. 216).

323 Ebd., S. 94; siehe ebd., S. 95, Abb. 133.

324 Siehe die dem Artikel „Arbre des Jessé“ in Wikipédia ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Arbre\\_de\\_Jessé](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arbre_de_Jessé), letzter Zugriff am 06.02.2018) beigefügten Bildbeispiele: Wurzel Jesse mit Maria und Kind, Miniatur aus dem Scherenberg-Psalter, Pergamenths., Straßburg, ca. 1260, Bad. LB, Cod. St. Peter perg. 130, Blatt 7v; bewohnte L(iber generationis)-Initiale mit Wurzel Jesse-Motiv aus der sog. Kapuziner-Bibel, ca. 1180, Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 16746 (keine genaueren Angaben): David, Jesus Christus und Maria thronen übereinander, umgeben von den aus dem Körper des schlafenden Isai sprossenden Vorfahren.

325 Czerwinski 1993, S. 264.

326 Vgl. Bilstein 1996, S. 167 f.

„Früh schon wird der Lauf der Generationen mit Kreisvorstellungen und Kreismetaphorik verbunden, mit dem Bild eines immerwährenden Zyklus, in dem die Menschen geboren werden und sterben. [...] All diese anthropologisch-kosmologischen Theoreme beruhen auf der geometrischen Grundphantasie des Kreises, nicht der Geraden: Generationen – das sind immer vergehende und immer wiederkehrende Gestalten.“<sup>327</sup>

Derartige Metaphern, „die alt und jung einem gemeinsamen, zyklisch verlaufenden Prozess unterworfen sehen und dabei die Generationen tendenziell verschmelzen“, würden, auf ihr erkenntnistheoretisches Potential<sup>328</sup> hin befragt, akzentuieren,

„daß die Menschen sich in gleichen Lebens- und Erlebenszyklen bewegen, daß auch die strenge Unterscheidung von älterer und jüngerer Generation durchaus transitorisch ist. Anders nämlich als bei der Grundkategorie Geschlecht ändert sich die Position im Generationenzusammenhang unvermeidbar – wer heute zu jüngerer Generation gehört, muß morgen die Position der älteren übernehmen, ob er will oder nicht. [...] All diese Bilder betonen das gleiche, einheitliche Schicksal, dem alt und jung unterliegen, legen den Akzent der Argumentation auf einen einheitlichen und vereinheitlichenden Vorgang.“<sup>329</sup>

Zu dieser Metapherngruppe zählten für ihn „alle zyklischen Bilder von Generation und Lebenslauf: der Kreis, der Kranz und auch die Kette“, sowie ein Großteil der „Traditions-Metaphorik – vor allem, wenn sie mit der Vorstellung einer kreisförmig-curricularen Lebensbahn verbunden ist“, und „die meisten der organistisch argumentierenden Metaphern“<sup>330</sup>

Ricœur bezeichnet die Generationenfolge als eines von mehreren „Bindeglieder[n] zwischen erlebter und universeller Zeit“<sup>331</sup>. Mit der Generationenfolge finde die kalendarische Zeit „ihre *biologische* Untermauerung“<sup>332</sup>. Wie Ricœur unter Bezugnahme auf soziologische Arbeiten (Schütz, Mannheim) zeigt, knüpft sich an die Vorstellung der Generationenfolge – als deren „*symbolische* Seite“<sup>333</sup> – diejenige einer „dreifachen Welt von Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern“<sup>334</sup>. Die Generationenfolge ist vorstellbar als „Kette der geschichtlich Handelnden“

---

327 Ebd., S. 168 f.

328 Bilstein geht es bei seiner Untersuchung der Generationenmetaphorik um die „jeweils implizierten vorbegrifflichen Anthropologeme“ (ebd., S. 165).

329 Ebd., S. 185 f.

330 Ebd., S. 185.

331 Ricœur 1991, S. 165.

332 Ebd., S. 173.

333 Ebd., S. 185.

334 Ebd., vgl. auch ebd., S. 173 f.

i. S. einer Abfolge der „*Lebenden*, die den Platz der *Toten* einnehmen“<sup>335</sup>. Diese Ersetzung impliziert nicht nur eine Abfolge, sondern entspricht einer Rhythmisierung der historischen Zeit als Wechsel von Tradition und Innovation.<sup>336</sup>

Die in traditionalistischen Gesellschaften wie der mittelalterlichen in der Regel fest zementierte Vorstellung von der größeren Autorität der Älteren, die als Garanten einer lebendigen Tradition gesehen werden, würde die Dynamik von Tradition und Innovation in Richtung der Tradition lenken, bspw. durch Mahnungen zur Ehrfurcht vor dem Alter, zur Orientierung am Vorbild der Alten und somit am Althergebrachten. Eine solche Stoßrichtung lässt sich ja auch bei der Kombination von Zeitklage und *laudatio temporis acti* erkennen. Auch wenn den noch lebenden Alten und Älteren und den nicht mehr lebenden ‚Alten‘ der Status von Vorbildern und Autoritäten zugewiesen wird und sie bis zu einem gewissen Grade mit dem Althergebrachten identifiziert werden, ist das Alter innerhalb des einzelnen Lebens eine Phase unter anderen. Auch die Alten waren einmal jung, und der traditionsversichernde Rückblick auf die Taten der ‚Alten‘ (ob noch lebend oder schon verstorben) gilt häufig auch solchen Taten, die sie in ihrer Jugend oder im besten Mannesalter vollbracht haben. Umgekehrt können als Zeitgenossen erlebte Ältere auch als positives oder negatives Vorbild für die Phase des höheren Lebensalters gesehen werden, was den Jüngeren eine Antizipationsleistung abverlangt.

Ricoeur bringt die Idee der Generationenfolge mit dem Traditionsbegriff in Zusammenhang: Die Tradition sei mit der Generationenfolge vergleichbar, denn sie unterstreiche

„den transbiologischen Charakter des Netzes aus Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern, nämlich die Zugehörigkeit dieses Netzes zur symbolischen Ordnung. Umgekehrt liefert die Generationenfolge der Kette von Interpretationen und Neuinterpretationen die Untermauerung des Lebens und der Kontinuität der Lebenden.“<sup>337</sup>

Das Zusammenleben von Personen verschiedenen Alters in familiären oder anderen sozialen Strukturen ermöglicht den Blick über das aktuelle Lebensalter des einzelnen Individuums hinaus. Außerdem rückt bei Betrachtung des Phänomens der Generationenfolge und des Verhältnisses der Generationen untereinander der Aspekt der subjektiven und kollektiven Wahrnehmung in den Blick. Laut Mannheim beruht der „Generationszusammenhang auf einer verwandten La-

---

335 Ebd., S. 174.

336 Vgl. ebd., S. 175.

337 Ebd., S. 370.

gerung der einer Generation zurechenbaren Individuen im sozialen Raume<sup>338</sup>; der über die Generationslagerung hinausgehende Generationszusammenhang begründet sich u. a. durch das ‚Phänomen der Erlebnisschichtung‘: Angehörige einer und derselben Generation partizipieren an denselben Ereignissen von derselben ‚Bewusstseinschichtung‘ aus; die Lebensphase, in der man eine bestimmte ‚Erfahrung‘ mache, sei prägend für die Wahrnehmung dieser Erfahrung.<sup>339</sup> Dies bedeutet, „daß die Älteren dasselbe erleben können wie die Jüngeren, nur eben in anderer Erlebnisschichtung“<sup>340</sup>. Mannheim verweist in einer Art Präambel zu seiner Analyse des Problems der Generationen auf Diltheys „Gegenüberstellung von *quantitativ* meßbarer und nur *qualitativ* erfaßbarer innerer Erlebniszeit“<sup>341</sup> und dessen Feststellung eines tieferen als nur chronologischen Sinns des Phänomens der Gleichzeitigkeit<sup>342</sup> und geht dann auf die von dem Kunsthistoriker Pinder bezüglich des Generationenphänomens geprägte Formel von der ‚Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‘<sup>343</sup> ein:

„In derselben chronologischen Zeit leben verschiedene Generationen. Da aber wirkliche Zeit nur die erlebte Zeit ist, leben sie alle eigentlich in einer qualitativ völlig verschiedenen inneren Zeit. [...] Jeder Zeitpunkt ist deshalb eigentlich ein *Zeitraum*, er hat mehrere Dimensionen, da er ja stets von verschiedenen Entfaltungen der einzelnen daseienden Generationsschichten aus erreicht wird. Das Zeitdenken muß also – um ein musikalisches Gleichnis Pinders anzuwenden – polyphon organisiert sein, in jedem ‚Zeitpunkt‘ muß man die einzelnen Stimmen der einzelnen Generationen heraushören, die stets von sich aus jenen Punkt erreichen.“<sup>344</sup>

Die Darstellung des Verhältnisses von ‚alt‘ und ‚jung‘ betrifft somit gleichermaßen das Verhältnis der Generationen wie die selbstreflexive Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Biographie. Für die literarische Darstellung dieses Phänomens ist neben dem Rückgriff auf eine verfestigte Bildsprache (Topik, Metaphorik, s. o.) auch die erzähltheoretische Kategorie der Anachronie (Pro- und Analepse) nach Genette relevant. Die „narrativen Kategorien der Analepse und Prolepse“ seien von den ihnen ‚psychologisch‘ zugrundeliegenden Begriffen der ‚Retrospektion‘ und ‚Antizipation‘ abzugrenzen, da nur letztere „ein völlig

---

338 Mannheim 1928, S. 172.

339 Vgl. ebd., S. 180 f.

340 Ricœur 1991, S. 178.

341 Mannheim 1928, S. 163; kursiv gesetzte Wörter i. Orig. gesperrt gedruckt (auch in der Folgezitat).

342 Siehe. ebd.

343 Vgl. ebd., S. 164.

344 Ebd., S. 164 f.

klares Zeitbewusstsein und unzweideutige Beziehungen zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft voraus[setzen]<sup>345</sup>.

In Oswalds Mahnrede an einen Jüngling (Kl 5) (s. o.) und **Walthers Lied *Die grisen wolten michs überkomen*** (Bein, Ton 95 / L 121,33)<sup>346</sup> wird der Kreislaufcharakter vor allem daran ersichtlich, dass die Jüngeren, zeitlich versetzt, den Platz der Älteren einnehmen. In Walthers Lied werden in der ersten Strophe Lebensalter- und Generationentopos mit einer Zeitklage, die hier als allgemeine ‚Dekadenz‘theorie formuliert wird, verschaltet.<sup>347</sup> Der Niedergang der Welt kann nur aus der Altersperspektive wahrgenommen werden, da sie an den Vergleich des selbsterlebten Früheren und des Gegenwärtigen gebunden ist. In der Zeitstruktur des Lieds kommt dies darin zum Ausdruck, dass auf einer Ebene von Gleichzeitigkeit die Position der *grisen* und des implizit analog als junger Mann fingierten Sprechers nicht annäherbar sind. Auffällig ist zudem, dass ‚inhaltsleer‘ argumentiert wird: Die Verschlechterung der Welt, die noch fehlende Urteilskraft der ungestümen, leicht erhitzbaren Jugend, die größere Erfahrung und Urteilskraft der Älteren werden über die Sprecherperspektive und über die temporale Vorher-Nachher-Struktur verknüpft. Jugend und Alter sind Rollen mit topisch festgelegten Attributen, die nur kurz skizziert werden. Dem Alters- und Generationentopos übergeordnet ist die Weltklage, denn die stetige Verschlechterung der Welt wird in der Strophe als nicht widerlegbar hingestellt. Die in Ansätzen dialogische Struktur der Strophe entspricht, wie oben an anderen Beispielen ausgeführt, der Argumentationsform des dialektischen Gesprächs.

Betrachtet man diese Strophe soziologisch, so wird vor allem deutlich, dass der Meinungsstreit zwischen den Generationen keine innovative Wirkung hat. Dies hängt im Wesentlichen damit zusammen, dass nicht von einer tendenziell offenen gesellschaftlichen Entwicklung ausgegangen wird, sondern von dem starren Schema der sich verschlechternden Welt. Eine soziologisch fundierte Erklärung für die pessimistische Altersperspektive könnte darauf abzielen, dass die ‚ersten Eindrücke‘ sich tendenziell als ‚natürliches Weltbild‘ festsetzen und als prägend für die Einordnung und Bewertung aller später gemachten Erfahrungen gelten.<sup>348</sup> Mit einer solchen Theoriebildung würde man die Strophe jedoch einerseits gegen

---

345 Genette 2010, S. 47.

346 Siehe hierzu eine ausführlichere Besprechung im Kapitel „Vergangenheiten“.

347 *Die grisen wolten michs überkomen*, | *diu welt gestüende trûreklicher nie* | *und hete an fröiden ab genomen*; | *doch streit ich zornliche wider sie*, | *Si möhtens wol gewalten* – | *ez wirt niemer wâr!* | *mir was ir rede swâr*. | *sus streit ich mit den alten*; | *die hânt den strît behalten* | *nû wol lenger denne ein jâr* (Str. I).

348 Vgl. Mannheim 1928, S. 181 u. 179.

ihren primär topischen Charakter, andererseits gegen das darin vermittelte Welt- und Menschenbild deuten.

Für eine soziologische Betrachtung der Strophe erscheint Mannheims Unterscheidung zweier Grundformen des Tradierens akkumulierter Kulturgüter von Bedeutung:

„Das Wesentlichste an jedem Tradieren ist das Hineinwachsenlassen der neuen Generation in die ererbten Lebenshaltungen, Gefühlsgehalte und Einstellungen. [...] Was bewußt gelehrt, anerzogen wird, gehört zu jenem Bestande, der im Laufe der Geschichte irgendwann und irgendwo problematisch und reflexiv geworden ist.“<sup>349</sup>

Die behandelten Texte bewegen sich jedoch jeweils auf der Ebene des ‚bewussten Lehrens‘ und transportieren insofern solche Mentalitäten, die zum Bestand des reflexiv Gewordenen gezählt werden müssen. Auf möglicherweise dahinter liegende ‚unbewusste‘ Schichten kann, außer auf spekulativer Ebene, kaum zugegriffen werden.

Diese Beschränkung gilt generell für die hier behandelten Texte und zwar jeweils in doppelter Weise: erstens: Zugehörigkeit der Texte zur Gruppe des reflexiv Gewordenen, zweitens: die im Rahmen historischer Texte und eines literaturwissenschaftlichen Zugriffs festzuhaltende methodische Schwierigkeit, zur ‚tieferen‘ Schicht des von Mannheim als ‚intensiv‘, ‚unbewusst‘ und ‚virtuell‘ Bezeichneten vorzudringen.<sup>350</sup>

---

349 Ebd., S. 182.

350 Vgl. ebd., S. 178.

**Teil III:**  
**Minnesangspezifische Ausprägungen**  
**der Zeittopik**





# 1. Geliebte Frau Welt

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

---

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

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

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

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

5 Siehe hierzu das Einleitungskapitel.

6 M. Kern 2009, S. 6.

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

---

7 Thiel 1956, S. 30.

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

9 M. Kern 2009, S. 113.

10 Ebd., S. 114.

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

und Betrachter“<sup>12</sup>. Dieser muss ja einen Weg zurücklegen, um erst die Vorderseite, dann die Rückseite zu betrachten, analog dazu, wie die Welt sich in manchen poetischen Darstellungen (am prominentesten vielleicht in Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn*) explizit umwendet, um sich dem zuvor noch verzückten Betrachter von ihrer anderen Seite zu zeigen. Der (Frau) Welt-Topos impliziert somit eine Handlung, die von einem Zustand zu einem anderen führt, welcher dann eine Neubewertung des zuvor wahrgenommenen Zustands ermöglicht.

Die bereits als charakteristisches Merkmal des Welttopos erwähnte „Doppelseitigkeit“<sup>12</sup> tritt in besonders einprägsamer Weise zutage in der Personifikation der Frau Welt als von vorne betrachtet verlockend schöne, attraktive Frau und von hinten betrachtet abstoßend hässlich, von Nattern und Würmern zerfressen, ein Sinnbild des Todes und des Verfalls.<sup>13</sup> Diese Doppelseitigkeit ist die bildhafte Verfestigung des betrügerischen Wesens der Frau Welt.<sup>14</sup> Für diese Falschheit finden sich im Repertoire des Welttopos auch andere Bilder: die Schminke (Jezabel-Exempel)<sup>15</sup>, das ‚Toilettengerät‘, der Putz der Frauen‘ (*mundus muliebris*)<sup>16</sup>, der süße, aber vergiftete Trank, der mit Galle vermischte Honig<sup>17</sup>. Betrachtet man die Beispiele aus der Lyrik, so erweist sich, dass der (Frau) Welt Topos aus einem Set von, selbst wiederum topischen, Attributen, die in die Allegorie integriert werden bzw. auch als einzelne topische Versatzstücke den gesamten Welttopos

---

12 Thiel 1956, S. 35.

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

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

15 Siehe Thiel 1956, S. 100.

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

17 Vgl. ebd., S. 22.

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

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

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

---

18 Schweikles Einleitung zu Reinmar 1986, S. 37.

19 M. Kern 2009, S. 313.

20 Thiel 1956, S. 63.

21 Vgl. ebd., S. 78.

22 Ebd., S. 79.

23 Vgl. ebd., S. 102.

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

Die grundsätzliche Ambivalenz des *werlt*-Begriffs, der zwischen Welt als (höfischer) Gesellschaft einerseits und *mundus* andererseits schwankt, motiviert zudem Hybridbildungen zwischen Welt- und Zeitklage: Ilgner grenzt die Schelte der Welt in der Tradition des *contemptus mundi* von derjenigen aus der Haltung der Zeitklage heraus ab<sup>26</sup> und spricht von einer „fundamentalen Unvereinbarkeit von religiöser und zeitkritischer Weltschelte“<sup>27</sup>. Im Unterschied zur auf die Welt als *mundus* bezogenen Weltverachtung gelte im Kontext der Zeitklage „der Angriff einem bestimmten Zustand, zeitgebundenen Verfallserscheinungen, nicht aber der Welt und dem irdischen Leben als solchen“<sup>28</sup>. Interessant sind seine Überlegungen zu den mit den beiden Semantiken von *werlt* – denn tatsächlich bildet das Mittelhochdeutsche hier keine Begriffsunterscheidung aus<sup>29</sup> – einhergehenden Zeit- und Raumvorstellungen: Im Unterschied zum *contemptus mundi* beziehe sich die zeitkritische Sicht der Welt „auf einen temporären und – obwohl dies gewöhnlich nicht explizit zum Ausdruck kommt – auch lokalen Ausschnitt“<sup>30</sup>. Anhand von Beispielen aus der Spruchdichtung beschreibt Ilgner Hybridisierungen, etwa den „Übergang von der Apostrophe der Welt zu der des zuhörenden und zu belehrenden Publikums“<sup>31</sup>. Gerade die Uneindeutigkeit des *werlt*-Begriffs

---

24 Siehe ebd., S. 103 f.

25 Ebd., S. 49.

26 Vgl. Ilgner 1975, S. 181–189.

27 Ebd., S. 189.

28 Ebd., S. 187.

29 Vgl. ebd., S. 189.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 199.

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

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

### 1.1. Frau Welt-Topos und Zeittopik

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

---

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

33 Ilgner 1975, S. 188.

34 M. Kern 2009, S. 312.

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

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

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

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

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

---

35 Thiel 1956, S. 91 f.

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

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

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

---

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

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

38 Vgl. Paddock 2008, S. 183 f.

39 Vgl. ebd., S. 184.



die Doppelkonstruktion von Interesse: Frau Welt soll dem *wirt*, hinter dem man den Teufel vermuten darf,<sup>40</sup> von Walther ausrichten, dass er seine Schuld abgetragen habe. Man kann daraus ein Abhängigkeitsverhältnis der Welt vom *wirt* ablesen,<sup>41</sup> dem sie zuarbeitet, wenn sie Walther verführt. Dies entspricht der topischen Gleichsetzung von Welt und Teufel, wobei die Doppelkonstruktion bei Walther Parallelen zur patristischen Vorstellung der Welt als ‚Haus‘ des Teufels aufweist.<sup>42</sup> Der Gegensatz von *herberge* und *wirt* verbildlicht den Dualismus von Gott und Teufel, wobei das *varn* antithetisch zum Verweilen steht. Die Dichotomie von Weltzeit und Ewigkeit wird in den Vorstellungen von *herberge*, Wirtshaus und Reise verräumlicht, wobei der Sprecher sich zwischen zwei ‚Stationen‘ befindet: der Sicherheit vorgaukelnden, aber nicht bietenden, weil letztlich temporären Station<sup>43</sup> ‚Welt‘ und „der jenseitigen, wahren ‚Herberge der Ewigkeit“<sup>44</sup>. In Betracht zu ziehen wäre auch Schumachers Interpretation von *herberge* als Klostermetapher.<sup>45</sup>

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

---

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

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

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

43 Vgl. Paddock 2008, S. 184.

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

45 Vgl. Schumacher 2000, S. 184.

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

Dagegen ließe sich ggf. einwenden, dass die durch Willenskraft allein nicht zu vollziehende Abkehr von der Weltliebe zur Gottesliebe, vom weltlichen zum geistlichen Paradigma, auf der sprachlichen Ebene vollzogen wird. Das Wortpaar *gemeine* (Substantiv) und *gemeine* (Verb) (Str. IV, V. 3 u. 7) – eines von mehreren Homonymen in diesem Lied<sup>47</sup> – suggeriert, dass die göttliche Allgewalt auch auf den Sprecher einwirken wird: Christus sei gewaltig über die *gemeine* („Gemeinschaft“) und möge es daher dazu kommen lassen, dass der Sprecher ihn in rechter Weise *gemeine* („liebe“). Damit wird nicht nur das Entfachen der Gottesliebe im Sprecher als eine Art logische Konsequenz aus der Allgewalt Christi dargestellt – dies geht ja schon aus dem syntaktischen Kausalzusammenhang hervor. Darüber hinaus wird die nach Gott gebildete *gemeine* und eine erwartete subjektive Haltung, das *gemeinen* Christi, lautlich zur Deckung gebracht. Die in der ersten Strophe beklagte *similitudo* des Sprechers zur Welt wäre damit aufgehoben und ersetzt durch eine *similitudo* zu Christi. Hinzu kommt, dass die Formulierung *der welte gemeine* (Str. IV, V. 3) grammatisch doppeldeutig ist, denn *gemeine* kann nicht nur Substantiv mit pränominalen Genitivattribut *der welte* sein, sondern auch Adjektivattribut zu der dann im Dativ stehenden *welte*. Neben der Bedeutung ‚Menschheit‘ – *welte* wäre hier dann mehr oder weniger synonym zu dem Substantiv *gemeine* – käme auch ‚Schöpfung‘ infrage. In jedem Fall wird allein über das Wort der Weltbegriff der vorherigen Strophen, wo *welt* mit *mundus* gleichzusetzen war, aufgegriffen und neu kontextualisiert. Durch die Verbindung mit dem Schöpfungsgedanken wird der ursprüngliche, paradisische Zustand, der Zustand vor der Erkenntnis, zwar nicht wiederhergestellt, aber zumindest evoziert.

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

---

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

47 Vgl. Turco 2015, S. 176.

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

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

---

48 Siehe hierzu den Exkurs am Ende dieses Unterkapitels.

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

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

51 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

---

54 J.-D. Müller 1995, S. 12.

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

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

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

In ausgeprägter Form findet sich die genannte Toposkombination in **Walthers** Lied *Bî den liuten nieman hât* (Bein, Ton 89 / L 116,33), das das Frau Welt-typische Moment der Täuschung aufgreift, das hier aber nicht Attribut der Frau Welt<sup>60</sup>, sondern des Sprechers ist: *Alsô hân ich dicke mich betrogen | und durch die werlt menige fröide erlogen; | daz liegen was aber lobelich* (Str. I, V. 5 ff.).<sup>61</sup> Täuschung erscheint hier vor allem als Akt der Selbsttäuschung und des Selbsttrostes (*und træste selben mich*, Str. I, V. 4). Anlass ist die *sende nôt* (Str. I, V. 3); d. h. die Selbsttäuschung dient als Substitut für das Ersehnte, dessen Mangel Kummer verursacht. Der Sprecher klagt vor der *werlt* (Gesellschaft) über diesen Selbstbetrug sowie das Vortäuschen von *vröide*, die er gar nicht empfinde (Str. I, V. 4, Str. III, V. 1 ff.), und entlarvt, indem er die *werlt* als

---

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

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

59 Siehe hierzu ausführlicher im Kap. III.1.2.4.

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

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

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

In den beiden handschriftlichen Fassungen sind die Verse folgendermaßen überliefert:

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

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

62 Vgl. ähnlich in dem singular in h überlieferten geistlichen Lied *Got herre, <verre> mane ich dich* (Bein, Anhang 3, Ton 24 / L 174,1), in dem der Sprecher in einem gebetsartigen Sündenbekenntnis seine Schlechtigkeit vor Gott eingesteht: *Sô bedenket wol din güete, | daz mich hât betrogen | der werlte süeze. ir valschen ræte | hânt becrenket min gemüete; | dicke ich hân gelogen.* (Str. II, V. 7–11).

63 Neben der nahe liegenden Parallele zum *entwonen* im ‚Abschied von Frau Welt‘ (s. o.), auf die Bauschke (2004, S. 194) aufmerksam macht, ist auch an die Assonanz *wenen/wænen* zu denken. Würde man *entwenen* dann (im Sinne einer Wortneuschöpfung) als *ent-wænen* interpretieren, ergäbe sich die Bedeutung ‚vom Wahn, von der Illusion befreien‘. Hierin könnte man dann eine Parallele zum *tumbe[n] wân zer werlte*, den der Sprecher aufgeben muss und will, in *Ein meister las* (s. o.) erkennen.

64 Diese korrespondiert mit der topischen Weltklage in Str. IV.

65 Ebd., S. 193.

66 Vgl. ebd., S. 204; siehe auch ihre kritische Auseinandersetzung mit dem – u. a. von Mohr (1971) angenommenen – Konnex von Altersdiskurs und Altersdichtung/-stil, vgl. ebd., S. 204 ff.

67 C, Bl. 143v u. E, Bl. 173v; Transkription auf Basis der Faksimiles in Walther von der Vogelweide 1977, o. S. u. S. 216.

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

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

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

---

68 Vgl. Lexer, S. 60.

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

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

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

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

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

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

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

### 1.1.1. Exkurs *wandel/wandelbære*

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

78 Lexer, S. 307.

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

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

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

---

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

80 SNE I: R 13 / C Str. 11–19 / c 88.

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

## 1.2. Welt und Minne

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Die geistlich orientierte *mundus*-Vorstellung dominiert in **Walthers** Lied *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen* (Bein, Ton 70 / L 100,24), der ‚Abschiedsdialog‘ ist von Thiel, Hoffmann, Schumacher und Fleet zu Recht als geistliches Lied interpretiert worden. Die von Wehrli konstatierte Nähe zur Minneabsage<sup>88</sup> ist unter gattungsmäßigem Gesichtspunkt wie auch die Gestaltung der Frau Welt-Figur betreffend nicht von der Hand zu weisen. Eine religiöse Verwendung des Welttopos liegt auch in **Walthers** ‚Alterston‘ *Ir reiniu wip, ir werden man* (Bein, Ton 43 / L 66,21) und seiner ‚Elegie‘ *Owê, war sint verschwunden alliu miniu jâr!* (Bein, Ton 97 / L 124,1) vor.

Die entsprechenden Passagen aus dem ‚Alterston‘ wurden bereits im Kapitel III.1.1. diskutiert. Obwohl die Weltklage in allen überlieferten Fassungen (außer der fragmentarischen Fassung w\*) an die beiden an die höfische Gesellschaft adressierten Strophen anschließt, der Weltbegriff also nicht gänzlich vom Gesellschaftsbegriff zu trennen ist, dominiert die *mundus*-Semantik. Auch die als Weltabsage und -klage zu definierenden Verse: *waz spriche ich tumber man durch minen bæsen zorn? | swer dirre wunne volget, der hât jene dort verlorn* (Str. II, V. 15 f.), der ‚Elegie‘ sind in eine Zeit- und Gesellschaftsklage eingebettet; *werlte* (Str. II, V. 4) wird zunächst in der Bedeutung ‚Gesellschaft‘ verwendet. Der Sprecher leitet von der Klage über den gesellschaftlichen Wandel und Werteverlust in eine Weltschelte über, die im engeren Kontext einer geistlichen Mahnung steht, schließlich aber für einen Kreuzzugsaufruf instrumentalisiert wird.<sup>89</sup> Auf diese spezifische Funktionalisierung soll im Rahmen der vorliegenden Fragestellung nicht detaillierter eingegangen werden – wichtig ist, dass es keine Überlagerung mit dem Minnekontext gibt und die Attributierung dem *mundus*-Topos zuzurechnen ist: Walthers Darstellung der Welt als *ûzen schœne, wîz, grûen und rôz, | und innan swarzer varwe, vinster sam der tôz* (Str. III, V. 3 f.) stellt mit der Dichotomie innen/außen eine Variante der Dichotomie vorne/hinten dar. Im vorangehenden Vers *ich sihe die bittern gallen mitten in dem honige sweben* (Str. III, V. 2) wird die Falschheit der Welt charakterisierende Antithese süß vs. bitter<sup>90</sup> aufgegriffen.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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



## 1.2.2. Drehbewegungen

Die Drehbewegung der Frau Welt bzw. das Umschlagmoment in der Wahrnehmung des Weltdieners sowie die Dichotomie vorne vs. hinten und das sich daran knüpfende Täuschungs- und Enttäuschungspotential findet sich in den Liedern Walthers in verschiedenen Variationen. In **Walthers ‚Abschiedsdialog‘** (s. o.) liegen Drehbewegung, Gegensatz von Vorder- und Rückseite, Ambivalenz von anziehender Schönheit und widerwärtiger Hässlichkeit als geschlossene Einheit vor. Analytisch betrachtet ist jedoch von variablen Einzelattributen auszugehen, die auch einzeln sowie in modifizierter Form vorliegen und dabei in andere Kontexte eingebunden werden können. Jan-Dirk Müller hat in seiner Interpretation des ‚Alterstons‘ gezeigt, dass auch scheinbar entfernte Bildbereiche in den Kontext des Frau Welt-Topos gestellt werden können.<sup>94</sup> Nicht nur die Relation von Vorder- und Rückseite, sondern auch die von Außen- und Innenseite<sup>95</sup> muss also mit in die Überlegungen einbezogen werden. So heißt es in Walthers Lied *Min frowe ist ein ungenædic wip* (C) bzw. *Min frouwe ist ein unsælic wip* (E) (Bein, Ton 29 / L 52,23):

*Ich gesach nie houbet baz gezogen, | in ir herze kunde ich nie gesehen | ie dar under bin ich  
gar betrogen<sup>96</sup> | daz ist an den triuwen mir geschehen. (Str. II, V. 1–4, nach C)*

Das täuschende Äußere steht im Gegensatz zur konventionellen Minneherrin des Hohen Sangs<sup>97</sup>; als Gegenmodell zu dieser Frau Welt-ähnlichen hartherzigen *vrouwe* verweist das Ich auf *wiben, die mit werdekeit | lebent [...]* *Und die schæne sint dâ zuo* (Str. V, V. 3 ff., nach C)<sup>98</sup>, die er in der Fremde angetroffen habe. Die innere und äußere Distanzierung von der *vrouwe* ist hier nicht Gestus der Weltabkehr, sondern Frauenschelte als Bestandteil programmatischer Kritik der *hohen minne*, die die Sprecherhaltung bestimmt. Es kommt damit zu einer, in dem Lied an verschiedenen Stellen (siehe unten) beobachtbaren, Verschmelzung von Attributen der Frau Welt mit denen einer ins Negative verkehrten konventionellen Minneherrin. Auch bei dieser liegt eine Schein/Sein-Problematik, eine Diskrepanz zwischen Äußerem und Innerem vor, indem sie nach außen abweisend erscheint und damit ihre wahren Gefühle verbirgt. Ihre (scheinbar) abweisende Haltung ebenso wie ihre Schönheit sind Zeichen ihrer Tugendhaftigkeit und Vollkommenheit und insofern gegensätzlich zu den trügerischen Lockungen der Frau Welt.

---

94 Vgl. J.-D. Müller 1995, S. 12.

95 Vgl. Ilgner 1979, S. 184.

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

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

98 Die Strophe ist in E nicht überliefert.

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

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

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

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

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

Variationen der Drehbewegung der Frau Welt finden sich – in die Vertikale verlagert – im metaphorischen Auf- und Niederblicken<sup>101</sup> der *vrouwen* in **Die hêrren jehent, wan sul den frouwen** (Bein, Ton 22 / L 44,35)<sup>102</sup> sowie im metaphorischen *winden* und *entwinden* der Welt in Walthers **Wie sol man gewarten dir** (Bein, Ton 35 / L 59,37). Die Verse *Wie sol man gewarten dir, | Welt, wilt dû alsô winden dich? | wænest dich entwinden mir? | nein, ich kan ouch winden mich.*

---

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

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

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

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

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

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

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

104 Siehe hierzu ausführlich Goerlitz 2005; Loleit 2012.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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

Im Lied *Wie sol man gewarten dir* (Bein, Ton 35 / L 59,37), in dem die Adressatin durchweg die Welt ist, welche teils die Konturen einer Minneherrin trägt, teils mit der höfischen Gesellschaft zu identifizieren ist,<sup>122</sup> verschmelzen die folgenden zwei Züge des Rollen-Ich: die fast spruchsängerhafte Rolle des um gesellschaftliche Anerkennung ringenden Sängers und die klassische Rolle des werbenden Ritters.<sup>123</sup> Die singulär in E<sup>124</sup> überlieferte Zusatzstrophe L 183,1 erweitert die Semantik der (Frau) Welt um die Bedeutung des Publikums.<sup>125</sup> Das Spannungsverhältnis von Welt- und Minnedienst (bzw. angedrohter Aufkündigung desselben) tritt besonders im spielerischen Herumreden um die Art des Lohns zutage: *Dû hæst lieber dinge vil, | der mir einez werden sol* (Str. II, V. 1 f.). Obgleich es naheliegend ist, hierin den Minnelohn zu sehen, legt sich der Sprecher nicht fest. Eine Konkretisierung erfolgt nur in der 2. E-Zusatzstrophe (L 183,8), wo es am Ende heißt: *Ich wölte oc ein vil cleine. | weistû, waz ich meine? | wider liebe liep, daz eine* (Str. VI<sup>EO</sup>, V. 6 ff.). Welt- und Minnedienst werden in diesem Lied zwar enggeführt, aber – mit Ausnahme der E-Fassung – nicht direkt miteinander identifiziert. Dies bedeutet, dass die Vielschichtigkeit des Welttopos erhalten bleibt

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

126 Vgl. Thiel 1956, S. 48 f.

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

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

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

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

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

#### 1.2.4. Weltschelte und Frauenkritik in Liedern Neidharts

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

---

129 Die Strophe ist nur in E/U<sup>8</sup> überliefert.

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

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

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

---

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

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

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

132 Siehe Thiel 1956, S. 76 ff.

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

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

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

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

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

---

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

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

138 Vgl. Goheen 1993, S. 205.

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

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

141 Siehe Kap. III.1.1.1. dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

---

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

143 Goheen 1993, S. 204.

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



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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

148 Warning 2007, S. 202.

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

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

### 1.2.5. Welt- und Minnedienst in Liedern Oswalds von Wolkenstein

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

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

---

149 Schwob 1979, S. 83.

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

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

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

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

Die aus der höfischen Lyrik bekannte Engführung der beiden Toposbereiche *vrouwe* (Minnedame) und Frau Welt wird in Oswalds Lied zusätzlich ins fingierte Autobiographische<sup>154</sup> und ins Konkrete gewendet. Ist der Ausruf *o wertlich lieb, wie swär sind deine pünt!* (Str. V, V. 18) etwa ohne Weiteres in eine kognitive Aussage umwandelbar, so gilt dies nicht für die konkretisierte Ausgestaltung dieser allegorischen Ausdrucksweise: Der Sprecher beschreibt die fünf eisernen Folterfesseln, in denen er gefangen liegt, und schildert analog dazu die vergangenen Umarmungen seiner Geliebten (vgl. Str. VI). Welt- und Minnedienst werden in diesem Lied aus geistlicher Perspektive unter dem Begriff des Sündigen rubriziert; in der Figur der Geliebten scheint an manchen Stellen die der Frau Welt (als negatives Pendant der konventionellen Minneherrin) auf. Dass die Geliebte jedoch nur partiell als Frau Welt-Figur aufgefasst werden kann, wird besonders deutlich, wenn der Sprecher am Ende im Angesicht des Todes um das Wohl, das Seelenheil der Geliebten bittet:

---

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

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

152 Ebd., S. 82.

153 Kellner 2013, S. 62.

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

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

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

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

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

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

Parallelen zu Kl 1 lassen sich auch im Lied **Solt ich von sorgen werden greis** (Kl 59) festmachen: Der autobiographische Bezug zur Gefangenschaft von 1421<sup>155</sup> im Zusammenhang mit dem Erbschaftsstreit um Hauenstein wird hier explizit hergestellt: *Viertausent mark begert ir herz | und Hauenstain* (Str. III, V. 9 f.). Anders als Kl 1 überformt Kl 59 die Gefangenschaft nicht durch eine geistliche Deutung und blickt – im Unterschied zu Kl 1, wo ja simuliert aus

---

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

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

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

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

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

---

156 Siehe ebd., S. 176 ff.

157 Closs 1934, S. 1.

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

### 1.3. Welt und Alter

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

---

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

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

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

---

165 SNE II: c 65.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Beide Lieder<sup>171</sup> – *Allez, daz den sumer her mit vreuden was* und *Minne diu hât einen site* – verbindet neben den Figuren- und Motivähnlichkeiten zudem die poetologische Dimension,<sup>172</sup> in Walthers Lied als Kritik am Kozept der *höhen minne* und als Postulat, dass Minnesang auch eine gesellschaftskritische, ethische Dimension habe.<sup>173</sup>

---

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

170 Loleit 2010, S. 133.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

176 Siehe hierzu Lutterbach 2008, S. 39 ff.

177 Siehe ebd., S. 41–58.

178 Lexer, S. 176.

179 Vgl. Schumacher 2000, S. 184.

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

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

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

---

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

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

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

---

181 Vgl. Schumacher 2000, S. 188.



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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

## 2. Vergangenheiten

### 2.1. Perspektiven in und auf Zeit

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

#### 2.1.1. Gegenwärtige Vergangenheit

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

189 Vgl. Koselleck 1984, S. 356.

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

### 2.1.2. Antizipiertes Erinnern/Vergessen

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

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

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

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

190 Siehe Ricoeur 1991, S. 275.

191 Vgl. ebd., S. 277.

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

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

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

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

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

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

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

---

193 Vgl. Genette 2010, S. 49.



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

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

### 2.1.3. *Ubi sunt*-Topik

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

– owe der grossen nöte –, | *seid all mein jar zu ainem tag | geschübert sein, die ich ie hab verzert* (Str. I, V. 10 ff.), heißt es in **Oswalds** Lied *Ich spür ain tier* (Kl 6).<sup>194</sup> Die Verse erinnern an Psalm 89, in dem die Flüchtigkeit und Nichtigkeit des irdischen Lebens vor Gott geschildert werden. Die Anfangsverse der zweiten Strophe alludieren Ps 89,12 (*ut numerentur dies nostri sic ostende | et veniemus corde sapienti*) und führen zugleich die Zeitlogik des Psalms in paradoxer Weise weiter: *Erst deucht mich wol, | solt ich neur leben eines jares lenge | vernünftklich in diser welt* (Str. II, V. 1 ff.).<sup>195</sup> Wenn alles irdische, sündhafte Leben vor Gott nichtig, wie ein Tag (Ps 89,4) und eine siebzigjährige Lebenszeit wie im Flug vergeht (Ps 89,10), so kann in einem einzigen vernünftig (klug) verlebten Jahr vielleicht die Sündenschuld der vorangegangenen Lebenszeit vergolten werden. Die gedankliche Verbindung von Zeitverknappung und Aufschub<sup>196</sup> ähnelt der Psalmenreferenz in II Pt 3,8; es kann zudem eine gedankliche Nähe zu Prv 10,27 (*timor Domini adponet dies et anni impiorum breviabuntur*) gesehen werden.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

200 Kalning 2009, S. 432.

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

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

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

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

205 Marold 1995, S. 23.

206 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

---

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

208 M. Kern 2009, S. 121.

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

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

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

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

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

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

210 Siehe hierzu ausführlicher im folgenden Unterkapitel.

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

212 O überliefert die Strophe nicht.

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

214 Vgl. Lienert 1989, S. 12.

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

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

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

215 R arbeitet an dieser Stelle nicht mit der Frageform, sondern mit einem Vergleich: *er ist noch torscher danne der uns Vrideroun ir spiegel nam | oder iene, die ze Wienne weilen choften platen* (R 20, Str. VI, V. 5 f.).

216 Vgl. eine ähnliche Wendung in Neidharts Lied *Niemant soll sein trawren tragen lenger* (SNE II: c 45 / z 36), siehe hierzu Kap. III.1.3. dieser Arbeit.

217 Die O-Fassung, die auf drei Strophen mit Weltschelte und Dienstaufkündigung die endgültige Dorperverabschiedung folgen lässt, ist am konsequentesten im Sinne einer reinen Weltklage konzipiert.

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

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

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

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

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

---

218 Kivernagel 1970, S. 119.



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

*Ir rock, ir hut, ir gurtell, die sind zinzellsweche. | ir swert gleich lang, schuh uncz auff die knyge gemalett | als sie die den sumer tragen zu den kirchtagen.* (c 90, Str. IX, V. 1–3, vgl. R 20, Str. VII, V. 1–3)

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

---

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

220 Wiefner/Fischer/Sappler und Beyschlag konjizieren gegen die überlieferten Fassungen *ellenclich*.

Entscheidend ist, dass über die Analogie – Loslösung von der Dame, den Dörpern, der Welt – hinausgehend die religiöse mit einer ästhetischen Problemstellung verschränkt wird. Diese ästhetische Ebene tritt besonders in der Reflexion über das Singen und Dichten von Dörperliedern zutage. Neidharts *Werltsüeze*-Lied kann diesbezüglich in die Nähe von Walthers ‚Alterston‘<sup>221</sup> gerückt werden, wobei die Frage nach dem Wert, der Idealität des Höfischen in diesem Lied am Zerrbild der Dörper diskutiert wird. Während die Dame bei Walther als höfische Konkurrenz zum *summum bonum* aufgefasst werden kann,<sup>222</sup> liegt die Anziehungskraft der Dörper nicht in ihrer Idealität, sondern in ihrer komischen Selbstüberschätzung und plumpen Eitelkeit, im permanenten Missklang zu den höfischen Standards. Beyschlags Übersetzung von *uppecheit* mit ‚Narrheit‘ trägt diesem Aspekt Rechnung, wenn man den Spiegelcharakter des Nürrischen mitberücksichtigt, welcher ja Attraktion und Abschreckung durch das wiedererkannte Selbstbild vereinigt und somit erkenntnisfördernd<sup>223</sup> wirken kann. Dass die Narrensemantik in den Kontext des Lieds passt, zeigt die Parallelüberlieferung zu c 90, Str. XI in der Hs. O; hier ist explizit von *odelgouchen* und ihrer *goughelheyt* (O, Str. 21 [IV], V. 1 u. 3) die Rede.

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

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

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

221 Siehe hierzu im Kap. II.1.2.2.

222 Vgl. J.-D. Müller 1995, S. 19.

223 Vgl. Bleuler 2013, S. 144.

#### 2.1.4. Der ‚Spiegelraub‘ als zeitlicher Nullpunkt

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

ereilte<sup>232</sup> und durch welche „eine verwirrende Rollendoppelung förmlich sichtbar gemacht werden soll“. Die Unfähigkeit des Sängers, in diesem Moment den Einsatz zu geben, entspricht einer Zäsur, die mit dem unerhörten Vorfall korrespondiert; der Sänger schildert die Störung auf der musikalischen Ebene und umgeht es so, den ‚Spiegelraub‘ zu erzählen.

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

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

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

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

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

---

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

233 Ricœur 1991, S. 169 f.

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

auf: Zu Beginn klagt der Sänger von einem iberlegenen Standpunkt aus iber die aktuelle Jugend, der eine falsche, nämlich gleichgültige<sup>235</sup> Grundhaltung attestiert wird.<sup>236</sup> Im Verlauf des Lieds verliert sich jedoch diese klare Grenzziehung, indem der Sprecher sozusagen die Seiten wechselt. Ab der zweiten Strophe tritt er nicht mehr als iberlegener Moralist auf, sondern als unglücklich Minnender, der sich selbst nur muhhsam den Anstrich der *vröide* geben kann.<sup>237</sup> In der Logik des Textes entspricht dies einem Positionswechsel: vom Tadler der Jugend wird er zum Ankläger der Umstände. Die Verbindung von Minne- und Zeitklage wird bereits in der zweiten Strophe durch das markant an den Anfang gesetzte *Nu* deutlich. In der dritten Strophe wird dann ersichtlicher, auf wen die Kritik abzielt:

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

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

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

---

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

236 Siehe zu altersspezifischen Verhaltensstandards die Ausfuhnungen zur Lebensalterstopik im Kap. II.2.2.1. dieser Arbeit.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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



## 2.2. Rückblick

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

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

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

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

---

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

243 Ebd., S. 378.

244 Ebd., S. 375.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

249 Vgl. Lexer, S. 253.

250 BMZ, Bd. 3, S. 439.

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

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

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

---

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

252 Lexer, S. 301.

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

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

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

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

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

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

- 
- 253 Siehe die im BMZ, Bd. 3, S. 439 f. unter *vuoge* und *unvuoge* genannten Bedeutungen.
- 254 Hübner akzentuiert den performativen Widerspruch, der – im Kontext des Lieds betrachtet – in diesen Worten liegt: „Ein dezentes Verhalten führt bei Frauen gerade nicht zum Erfolg; erfolgreich ist vielmehr ein Wüterich, wie ihn der Sänger, der freilich noch nie auf solche Weise über die Frauen gesprochen hat, gerade selbst gibt“ (Hübner 2004, S. 153).
- 255 Eikelmann schreibt in Bezugnahme auf Reinmars Lieder *Der lange sîeze kumber mîn* (Schweikle, Nr. XV / MF 166,16) und *Herzeclîcher vröide wart mir nie sô nôt* (MFMT XXI. LI / MF 196,35): „*vuoge* und *zuht*, Angemessenheit und Höflichkeit im Miteinandersprechen erweisen sich als Forderungen, gegen die – in der Sicht des Sprechers – das Verhalten des sozialen Umfeldes aufs äußerste verstößt“ (Eikelmann 1988, S. 28).
- 256 Handschriftliche Überlieferung: B (vierstr.), C<sup>1</sup> (einstr.), C<sup>2</sup> (vierstr.), A (zweistr.), E (dreistr.); die C-Fassung beginnt, abweichend von B/E, mit der Strophe *Swie wol diu heide in meniger varwe stât* (L 64,13); die Zitation erfolgt, soweit nicht anders angegeben, nach der von Bein edierten B-Fassung.
- 257 Str. IV der von Bein edierten C-Fassung des Lieds (C, Str. 218) überliefert, entgegen allen anderen Fassungen, in V. 9 die Lesart *der ungefüegen*; die Wendung *sô vil was der ungefüegen dô* wäre – folgt man Beins Vorschlag, dies auf die *schamelösen* (V. 1) rückzubeziehen (vgl. Beins Erschließungshilfe in Walther von der Vogelweide 2013, S. 264) – dann wohl als Ironie aufzufassen: ‚so viele‘ im Sinne von ‚so gut wie keine‘ *ungefüegen* habe es damals gegeben.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

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

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

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

265 Ebd.

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

zwei Tugenden<sup>267</sup> benennt. Den Sänger lassen seine zwei Tugenden, auch wenn an dieser Stelle weder das Wort *vuoge* noch *ungevüege* fällt, *ungevüege* erscheinen:

*Zwô tugende hab ich, der si wilent namen war, | schame unde triuwe. | die schadent nû beide sêre. nû schaden alsô dar! | ich bin niht niuwe: | dem ich dâ gan, dem gan ich gar.*  
(Str. III, V. 5–9)

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

*Ich sage iu, waz uns den meisten schaden tuot: | diu wîp gelichent uns ein teil ze sêre, | daz wir in else liep sîn übel else guot. | seht, daz gelichen nimt uns fröide und êre. | Schieden uns diu wîp als ê, | daz ouch si sich liezen scheiden, | daz gefrumt uns michels mê, | mannen*

---

267 Die zwei Tugenden seiner *vrouwe* – *Ich seit iu gerne tûsent: irn ist niht mê dâ, | wan schœne und êre* (Str. VI, V. 5 f.) – erscheinen allerdings bloss gegenüber ihrer vollständigen moralischen Diskreditierung: *si schadet ir vienden niht, und tuot ir friunden wê* (Str. II, V. 7). Hierauf bezieht sich dann in der ambivalenten Preisstrophe der Vers: *zwei wandel hân ich iu genennet* (Str. VI, V. 2).

268 Vergleichbares findet sich in Walthers Lied *Ane liep sô manic leit* (Bein, Ton 60 / L 90,15), wo es heißt: *daz ich sô gar ertôret bin | mit mîner zuht, und mir daz nieman wert! | Mit den getriuwen alten sîten | ist man nû ze der welte verniten.* (Str. II, V. 3–6). In dem als fünfstrophige Fassung im Walther-Corpus von E (und parallel als dreistrophige Fassung unter dem Namen Walthers von Mezze in C) überlieferten Lied *Ich hân ein herze, daz mir noch sol* (Bein, Ton 107 / KLD 62.VII) beschreibt der Sänger mit Hilfe des Gegensatzes der *ungezogenen* und der *wolgezogenen* ein ähnliches Phänomen: *Der ungezogenen ist sô vil, | die wolgezogen werdent schier unmaere. | jô wæn, ich überkêren wil, | sô rehte sælic sint die lügenære. | Sol man guot und êre erliegen, | war umbe sprich ich denne wâr? | ich kan alsô schône triegen, | als die dâ tragent geverwet hâr. | die frouwen verkêrent uns den site, | die gerne hærent lôse reden; | nû haben, daz sie erwerben mite!* (Str. III).

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

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

Anknüpfungen an die Dialektik lassen sich hier über die Begriffe *scheiden* und die Opposition von *übel* und *guot* (bzw. *wol*) festmachen. Dabei entziehen sich die Frauen, indem sie ihre Rolle als gesellschaftliche Urteilsinstanz vernachlässigen, der dialektischen Aufgabe des Wählens und Vermeidens<sup>270</sup> und verursachen damit eine regelrechte Krise, denn es fehlt den Männern nun an einer Handlungsorientierung. Das angedrohte Kontern, das *gelichen* der Frauen durch die Männer, soll die Frauen dazu provozieren, ihrer Aufgabe des Urteilens wieder nachzukommen.<sup>271</sup> Die nur von einer (der männlichen) Seite vorgenommene Unterscheidung und Beurteilung ist eine sehr abstrakte Spielart der nicht auf Wechselseitigkeit beruhenden Minne. In dem Lied überlagern sich mehrere Semantiken des Unterscheidens und Auswählens, indem dieses gleichzeitig als Problem der Liebeswerbung, des Minnesangs und der Dialektik als Kunst des Wählens und Unterscheidens evoziert wird. Die Antithese von Zeitklage und *laudatio temporis acti* ist Teil dieser Semantik, insofern der Sänger diese Toposkombination nutzt, um wertheethische Aussagen zu machen. Zeitklage und *laudatio temporis acti* gehören auf semantisch-funktionaler Ebene dementsprechend nicht nur der Kategorie Zeit, sondern auch der Kategorie Ethik und Moral an. Die moralische Frage von gut und schlecht wird mittels der Zeitvorstellung sozusagen entfaltet; damit würde der Zeittopik hier einerseits die Funktion einer ‚Präsentationstechnik‘ zukommen, andererseits impliziert sie auch selbst ethisch-moralische Semantiken.<sup>272</sup>

---

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

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

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

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

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

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

### 2.2.2. Wiederkehr der alten Zeiten? Zeitaktuelles bei Neidhart

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

278 Vgl. Lienert 1996, S. 376.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

---

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

283 Vgl. Lienert 1996, S. 376.

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

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

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

Der Sänger sieht den Verstoß gegen das höfische *vröide*-Gebot in einer guten, von *vröide* geprägten Zeit als eine Art Verbrechen an, das nur mit den Körperstrafen des Schindens und Ausreißen bzw. Abschneidens der Haare angemessen zu ahnden wäre. Bezogen auf den vorangehenden Text ist es offensichtlich der Gestus der Zeitklage, für den sich der Sänger rechtfertigen muss. Die Argumentation verläuft ähnlich wie in den oben besprochenen Liedern Walthers: *ia wær ich ungevueger zuhte wol wert* (R 10, Str. N I, V. 4). Mit diesem Satz inszeniert sich der Sänger wie das Rollen-Ich Walthers als Zeitkritiker, dessen Verhalten unter anderen äußeren Bedingungen als unanständig und unhöfisch zu betrachten wäre. Der zitierte Vers ist doppeldeutig, da *ungevüeger* sowohl als Adjektivattribut zu *zühete* als auch mit Bezug auf *ich* als satzwertige Ellipse lesbar ist. In der ersten Lesart unterstreicht es die Härte der Strafen: ‚solch grobhänd’ger Strafe wär’ ich wert<sup>285</sup>; in der zweiten Lesart charakterisiert es den Sprecher als

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

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

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

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

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

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

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

---

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

287 Schweikle 1990, S. 61.

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

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

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

---

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

289 SNE I, S. 93.

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

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

### 2.2.3. Minnebezogene Zeitklagen

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

---

290 Die Lieder Neidharts 1975, S. 95.

291 Vgl. Lexer, S. 233.

292 J.-D. Müller 2001c, S. 342.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

in eine Reflexion über das ungleiche Maß der *minne*: *ez ist ane reht, daz liebe <nicht> gelich wigt* (R 24, Str. VI, V. 8, vgl. c 123, Str. VI, V. 8), *es <ist> nu der sit, das minne niht mit rehter wage wigt* (B, Str. 18 [VII], V. 8). Diese allgemein klingende Aussage wird durch die folgenden Verse als speziell für die Gegenwart<sup>297</sup> charakteristischer Zustand ausgewiesen: *do diu liebe wach | hie bevor gelicher wage | done het diu lieb ninder chrach [clak, B, kraft, c]<sup>298</sup>* (R 24, Str. VI, V. 9 ff., vgl. B 18, Str. VII / c 123, Str. VI, V. 9 ff.). In der siebten Strophe wird die Metapher des Abwiegens fortgesetzt:

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

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

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

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

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

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

---

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

- 297 In der B-Fassung wird der Gegenwartsbezug der Klage über das ungleiche Wiegen schon zuvor durch die Formulierung *es <ist> nu der sit*, B, Str. 18 [VII], V. 8, deutlich.
- 298 Die Lexeme *chrach* (*krach*) und *klac* haben die gleiche Bedeutung (‚Riss, Sprung‘, vgl. Lexer, S. 108 u. 114); die Lesart *kraft* in c, die sich nicht ins Reimschema fügt, erscheint sinnentstellend.

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In B beschließt die minnebezogene Zeitklage das dreistrophige Lied. In den anderen Fassungen (C/E/A) korrespondiert die Zeitklage mit einer anderen Strophe<sup>303</sup> desselben Liedes, in der der *triuwe*-Verlust beklagt wird. Die Qualität des Von-Herzen-Sprechens (Str. IV, V. 6), durch die das Ich sich in der Vergangenheit ausgezeichnet habe, wird durch den Vers: *sol nû diu triuwe sîn verlorn* (Str. IV, V. 7), ebenfalls in die Nähe einer *laudatio temporis acti* gerückt: Der Sänger selbst ist Exempel einer positiven, vergangenen Qualität, die nun verloren zu sein scheint und für die er auch keine Anerkennung bei seiner *vrouwe* erlangen konnte. Denkbar wäre jedoch auch, dass er beklagt, umsonst *triuwe* gewesen zu sein, da seine *vrouwe* ihm trotz treuer Dienste nur Leid zufügt. In jedem Fall erfüllt ihn der Verlust (bzw. die Verschwendung) der *triuwe* bisweilen mit einem *kleinen zorn* (Str. IV, V. 9), was zu der in der dritten Strophe ausgesprochenen *revocatio* passt. In der gegenwärtigen Situation zeichnet sich der Sprecher demnach in beiden Strophen nicht gleichermaßen durch Affektkontrolle aus wie in der Vergangenheit, womit sich die allgemeine Zerrüttung des höfischen Werbeverhaltens auch auf sein eigenes Verhalten auswirkt.<sup>304</sup>

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

---

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

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

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

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

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

*Eya wiser man sol niht ze vil · sin wip geziehen noch versūchen dest min rat · von der er doch niht scheiden wil · vñ der warn schulde doch keine hat · swer wil al der w<sup>s</sup>elde ze ende kummen · der hat im ane not ein hertzeleit genummē · man sol bōser rede gedagen · vñ vrage nieman lange daz er doch vng<sup>s</sup>ne hōre sagen ·*

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Zwar ist die Vergangenheitskonstruktion in diesem Lied weniger ambivalent als in dem Neidharts, jedoch ist auffällig, dass der Sprecher angesichts aktueller Umstände Zweifel an den Wertmaßstäben äußert, nach denen er in der Vergangenheit sein Werbeverhalten ausgerichtet hat. Mit diesen Zweifeln stellt er sich zunächst gegen die allgemeine Auffassung (*Sie iehent ...*), um dann in übersteigerter Form zu eben diesem verworfenen Standpunkt zurückzufinden. Das Pendeln zwischen Vergangenheit und Gegenwart entspricht einer dialektischen Denkbewegung, die sich einerseits an den gesellschaftlichen Maßstäben und Wertigkeiten, andererseits an dem konkreten Verhalten der *vrouwe* reibt; diese Dialektik ermöglicht die gedanklichen Kehrtwendungen. Das gewendete Argument bleibt nicht im Kognitiven stehen, sondern betrifft auch die Affekte: *haz* wird zum Auslöser von *vröide* (E, Str. 330, V. 8) statt, wie noch zwei Strophen zuvor, von *zorn* (E, Str. 228, V. 9). Der erneute Stimmungsumschlag in der letzten Strophe<sup>307</sup> wirft den Sprecher wieder ganz auf die persönliche Misere und damit die subjektive Perspektive zurück (E, Str. 331, V. 1–6), die er jedoch durch einen sentenzartigen Gedanken zu generalisieren sucht (E, Str. 331, V. 7 f.). Der Allgemeingültigkeitsanspruch begründet sich hier in langjähriger Erfahrung, aus der der Sprecher nun (vorläufig) die Bilanz zieht (E, Str. 331, V. 9).

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

---

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

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

### 2.3. Rückblick aus religiöser Perspektive

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

---

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

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

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

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

Die syntagmatische Beschreibungsform ermöglicht eine Wertung der zur irdischen Zeit vollbrachten Werke als zum ewigen Seelenheil oder zur ewigen Verdammnis hinführend. Zwar gibt es keine Sicherheit darüber, ob die Gesamtheit der Werke letztlich zum Heil oder zur Verdammnis führt; dennoch können Vorsorge- und Vermeidungsstrategien entwickelt werden. Die in der irdischen Zeit angesiedelte Lebenszeit des Menschen wird auf diese Weise gedanklich in die jenseitige Zeit hinein verlängert. Anhaltspunkte für diese zukünftige Zeit liefert im Wesentlichen die Rückschau auf die (fiktive) biographische Vergangenheit unter der Frage ‚Wie habe ich gelebt?‘. Aus dieser Frage wird fast standardmäßig ein Impuls zur Umkehr abgeleitet, d. h. zur Absage an das Weltliche und zur Hinwendung zum Geistlichen.<sup>310</sup> **Oswalds** Lieder **Kl 1**, **Kl 6**, **Kl 9**, **Kl 10**, **Kl 23** und **Kl 24** verbindet, dass der Sprecher seine vergangene Lebenszeit<sup>311</sup> aus einer *memento mori*-Haltung heraus betrachtet und als nichtig in Hinsicht auf sein Seelenheil wertet. Die Schilderung

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

314 Fürbeth 1996/97, S. 216 f.

315 Vgl. ebd., S. 213 f.

316 Hartmann 1993, S. 312.

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



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

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

---

318 Spicker 2007, S. 116.

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

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

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

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

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

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

---

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

322 Vgl. Lexer, S. 328.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

327 Kivernagel 1970, S. 110.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Die eschatologische Ebene wird auch über die Jahreszeitenabfolge zum Ausdruck gebracht. Die in der zweiten Strophe in traditioneller Bildlichkeit (‚Vorzeichen‘) zum Ausdruck gebrachte Thematik des Jüngsten Gerichts<sup>331</sup> wird in den hier behandelten Strophen über den Jahreszeitentopos transportiert. Walther knüpft dabei an die in der exegetischen Tradition verwendete Bildlichkeit vom ‚Sommer‘ bzw. ‚Winter‘ als Jüngstes Gericht<sup>332</sup> an. Die Warnung vor den trügerischen Freuden des Sommers erinnert an die in Psalm 36,1 f. geschilderte Blütezeit, die Übeltäter und Ungerechte gemeinsam genießen, bis die Ungerechten wie das Gras und die Wiesenkräuter verdorren; diese Schein und Sein erprobende Sommerzeit wird von Augustinus als ‚Sommer‘ des Jüngsten Gerichts gedeutet.<sup>333</sup> Mit den Antagonisten Grille und Amei-

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

335 Vgl. Ladenthin 1983, S. 106.

336 Ebd.



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

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

---

337 Hausmann 1999, S. 272.

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

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

Dass die weltliche *vröide*, die er in der Vergangenheit erfahren hat, weiterhin die Gedanken des Sprechers beherrscht und dass es zu keiner Identifikation mit dem Kreuzzug kommt, ist nicht zwingend nur auf seine eigene Schwäche oder auf fehlende religiöse Bewegtheit<sup>338</sup> zurückzuführen, sondern kann auch als Kreuzzugskritik verstanden werden.<sup>339</sup>

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

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

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

---

338 Vgl. Dittrich 1962, S. 264.

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

340 Hausmann 1999, S. 274.

341 Ebd., S. 276.

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

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

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

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

---

342 Braun 2005, S. 27.

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

344 Vgl. Dittrich 1962, S. 262 f.

345 Ebd., S. 43.



### 3. Minnevergangenheit

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

---

346 Siehe Haferland 2000, S. 102 ff.

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

348 Vgl. ebd.

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

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

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

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

so handelt es sich bei der Gruppe *alle die nu lebent* – wenn man terminologisch an die Phänomenologie und Ästhetik der Lektüre anknüpft<sup>351</sup> – nicht um ein ‚wirkliches‘, sondern um ein ‚implizites‘ bzw. ‚virtuelles‘ Publikum. Dieses kann innerhalb der Rezeptionssituation (die primär als Vortragssituation, in der späteren Überlieferung aber auch als Lektüre zu denken ist) im wirklichen Publikum aktualisiert bzw. konkretisiert werden. Es handelt sich bei der Stelle also durchaus um ein Interaktionsangebot an das Publikum. Aus dem Text lassen sich jedoch keine weiteren Aufschlüsse darüber gewinnen, wie bzw. inwieweit diese Interaktion in der Vortragssituation realisiert wurde. Ähnliches gilt für die folgende Strophe, in der auf die *rede der liute*, des Publikums der Lieder, Bezug genommen wird, ohne dass man sagen könnte und ohne dass es für die Interpretation erheblich wäre, ob hierfür tatsächliche Äußerungen zugrunde gelegt und in die Fiktion einbezogen wurden:

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

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

---

350 Haferland 2000, S. 72.

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

### 3.1. Klassifikation, Abgrenzungskriterien und Materialsammlung

Im Kontext der Frage nach Vergangenheitskonstruktionen in Liedlyrik sind in Hinsicht auf Rückblicke auf eine ‚Liebesgeschichte‘ zunächst einerseits Abgrenzungskriterien zu den zuvor behandelten Formen des Rückblicks, andererseits der Begriff der ‚Liebesgeschichte‘ zu klären. Die Einführung des Terminus ‚Liebesgeschichte‘ unterstellt eine narrative Komponente in Minneliedern<sup>352</sup>, und eben auch in solchen, die dem *genre subjectif* zuzuordnen sind. Eikelmann hebt in Bezug auf die Minnekanzone zunächst die thematisch engen Grenzen des darin Erzählbaren hervor:

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

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

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

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

---

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

353 Eikelmann 1996, S. 27.

354 Vgl. ebd.

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

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

357 Bleumer/Emmelius 2011, S. 23.

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

#### Beispiele für Lieder mit (überwiegend) diskursivem Charakter

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

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

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

358 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 328.

359 Vgl. ebd., S. 335 f.



ge<sup>360</sup> lesen. In Str. III wechselt der Sprecher mit einem Erfahrungsbericht über die *stæte* (*si gehalf mich nie. | Mit guoten triuwen ich ir pflac | sît der zît, daz ich ir künde alrêrst gevie*, Str. III, V. 2 ff.) wieder zu einem abstrakteren Thema. Ein zentraler Topos der Minneklage (langer, von der ersten Begegnung an ununterbrochener Dienst, der jedoch unentlohnt bleibt) wird zur Konkretisierung genutzt, wobei die Ebene allgemeingültigen Sprechens zugleich fortgeführt wird, da die ‚Dame‘, um die es geht, z. T. die personifizierte *stæte* ist.

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

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

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

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

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

---

360 Ebd., S. 367.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

- Reinmar: *Mir ist der werlde unstaete* (MFMT XXI.LVIII / MF 202,25): Das Lied beginnt mit einer noch recht allgemein gehaltenen Zeitklage: *Mir ist der werlde unstaete | von genuogen dingen leit* (Str. I, V. 1 f.), die mit einer kurz eingeflochtenen Erinnerung an bessere Zeiten korrespondiert: *Sol ich des engelten, | daz ie hōhe stuont min muot* (Str. III, V. 1 f.). Das Lied kombiniert Minne- und Gesellschaftsklage, so dass die Zeitklage sich auf zwei Ebenen bewegt: einer eindeutig auf die *werlde* (Gesellschaft) bezogenen (Str. I, V. 1 f.) und einer auch auf die persönliche Vergangenheit des Sprechers beziehbaren (Str. III, V. 1 f.); auch der konjunktivisch gehaltene hoffnungsvolle Ausblick auf ein Ende des *trūrens* (Str. IV, V. 1–4) ist in beide Richtungen lesbar. Die Minneklage wird in dem Lied nur an einer Stelle (*Und ère gerne guote wip, | durch die einen, diu von sorgen scheiden sol den mīnen lip*, Str. II, V. 5 f.) explizit zum Ausdruck gebracht. Siehe die ausführlichere Besprechung unten.

- Walther: *Mīn frowe ist ein ungenædic wip* (Bein, Ton 29 / L 52,23): siehe unten unter „Topos des (lebens)langen Dienstes“.

- Oswald: *Ain anefangk* (KI 1)<sup>362</sup>, besonders Str. II; die vergangenen Liebesfreuden und die durch die einstmalige Geliebte verursachte Gefangenschaft werden einander gegenübergestellt, wobei eher das Modell der spiegelnden Strafe als das von *Zeitklage/laudatio temporis acti* zugrunde liegt.

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

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

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

Über den Topos des langen Dienstes bzw. der dauerhaften *triuwe* wird der Zeitraum dieses Dienstes als Kontinuum dargestellt, das durch eine gleichmäßige Anstrengung, eine unveränderte Einstellung geprägt ist. Dabei wird häufig die Technik der iterativ-durativen Raffung<sup>364</sup> verwendet. Die immer neu erfahrenen Zurückweisungen durch die Dame bspw. wären zwar Einzelereignisse, hervorgehoben wird aber ihr Wiederholungscharakter. Ähnliches gilt für das emotionale Auf und Ab des Sprechers zwischen *liep* und *leit*, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit, *vröide* und *trüren*. Hierdurch entsteht zwar eine Dynamik, aber erzähltechnisch wird der Zeitraum dadurch nicht in Zeitabschnitte strukturiert. Die Dauer wird da durchbrochen, wo punktuelle Ereignisse, Erlebnisse oder Gefühlszustände erzählerisch hervorgehoben werden. Häufig wird in Liedern der Anfang der Liebe, also der Moment des Sich-Verliebens herausgestellt. Bei diesem Moment handelt es sich um den Anfang des Zeitkontinuums der Liebesgeschichte, was nicht zwingend gleichbedeutend ist mit dem Anfang der im Lied erzählten Zeit.

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

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

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

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

---

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

364 Siehe Lämmert 1970, S. 84.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

365 Tervooren 1991, S. 117.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

### Beispiele für die Rückbesinnung auf den Anfang der Liebe

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

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

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

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

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

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

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

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

### Beispiele für den Topos der Liebe von Kindheit an<sup>369</sup>

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

---

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

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



- Neidhart: *Nu ist der kleinen vogeline singen* (WL 9 / L 30): *diu mich ir genâden verzêch von Kindes beine* (Str. I, V. 5); Str. II, V. 3 – Str. IV, V. 7 berichtet retrospektiv vom Streit um einen Griffel, den er der jugendlichen Geliebten<sup>370</sup> entwendet hat und ihr schließlich wieder zurückgeben muss. Die wiedererinnerten Motive aus der Kindheit/Jugend (Griffel, Schaukel) sind als erotische Metaphern lesbar; das erotische Begehren wird also über Rückprojektionen in die Vergangenheit verlängert, wie besonders an folgender Stelle deutlich wird: *hei, sold ich daz heu mit ir hin hinder tragen, | als wir hie bevor in unser gâmeliche tâten! | vaste wir ez mit den vûezen zuo dem zûne trâten | mangan âbent vruo und sunder spâten* (Str. V, V. 4–7).

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

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

#### Beispiele für dialogische Lieder

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

- Reinmar: *Sô ez iender nâhet gegen dem tage* (Schweikle, Nr. V / MF 154,32); in A/C/E Wechsel, in B Monologlied: Die auf die mehrstrophige Klage des Mannes über ausbleibendes Minneglück (*ich gesach ein wip nâch mir getrûren nie*, Str. II, V. 4) und fehlende Erhörung durch die Geliebte folgende Frauenstrophe<sup>371</sup> öffnet, aus Publikumperspektive, „den Blick für eine verheißungsvolle Gegenseite“<sup>372</sup>.

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

---

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

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

372 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 321.

- Reinmar: *Ich wil allez gâhen* (Schweikle, Nr. XIX / MF 170,1): Das Lied wird von Schweikle als Monologlied eingestuft, die Str. V<sup>373</sup> ist jedoch auch als Frauenstrophe lesbar und wäre dann eine deutliche Abfuhr an den Sprecher der übrigen Strophen. Während die auf die Vergangenheit bezogenen Aussagen in einem rein monologisch verstandenen Lied allein die Funktion hätten, den Wert der umworbenen Dame (ihre gute Erziehung, ihren Anstand) und die Affektbeherrschung des Sprechers herauszustellen, würde im Rahmen eines Wechsels durch die zwei Perspektiven auf das Werbeverhalten des Sprechers eine Geschichte entworfen, über deren für den Sprecher ungünstigen Ausgang nur das Publikum, nicht aber der Sprecher selbst informiert wäre.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

### 3.2. Lesbarkeit nach dem Muster der Biographie/Chronologie?

**Reinmars** Lied *Wie ist ime ze muote wundert mich* (Schweikle, Nr. IV / MF 153,14) ermöglicht, wenn man die Strophenfolge der fünfstrophigen B-Fassung<sup>377</sup> zugrunde legt, eine ‚biographisch-chronologische‘ Lesbarkeit. Die folgende Zusammenfassung des Lieds ist ein Versuch, die Inhalte der Strophen nach biographischem Muster wiederzugeben. Nach einleitenden Überlegungen zum Glück, das er bislang nur an anderen beobachten konnte und dessen er selbst teilhaftig zu werden hofft (Str. I), erinnert er sich seiner eigenen Schüchternheit, die ihn daran gehindert habe, mit der Geliebten zu sprechen, als er die Gelegenheit hatte, sie täglich zu sehen (Str. II). Als die Zeit zum Sprechen dann gekommen sei, habe er wie andere Männer geworben und sich unsterblich in eine Dame verliebt, von der ihm nur Leid widerfahren sei. *Nû* habe er ein *leben*, also eine Lebensart oder eine Lebensweise, angenommen, die ihm mit Gottes Hilfe besser zustatten kommen möge (Str. III). Mit diesem neuen *leben* ist er zufrieden, will daran festhalten (Str. IV), gleichwohl ist die Hoffnung auf einen erfolgreichen Minnedienst nicht gänzlich erloschen, und er entschließt sich, den lang gehegten Wunsch, offensiv um sie zu werben, in die Tat umzusetzen, wie auch immer sie daraufhin reagieren mag.

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

---

376 Siehe hierzu Kap. III.3.3.1.

377 Schweikle ediert nach Hs. B.

378 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 316.

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

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

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

---

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

380 Siehe Eikermann 1996, S. 21.

381 Hausmann 1999, S. 201.

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

Die Strophenbestand und -folge betreffende sehr komplexe Überlieferungssituation des Lieds, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll,<sup>385</sup> zeigt, dass die Einzelstrophen vom Autor (oder ggf. im weiteren Tradierungsprozess) unterschiedlich kombiniert werden konnten. Die ältere Forschung – von Kraus und in dessen Folge von Ertzdorff – geht von der C-Fassung aus, aus der sie jedoch die Strophe *Ich lebte ie nâch der liute sage* (C<sup>1</sup> 14), die nur in C zusätzlich im Rahmen eines Wechsels im Walther-Corpus (C<sup>2</sup> 355) überliefert ist,<sup>386</sup> ausklammert. Von Ertzdorff unternimmt dabei den Versuch, dem Lied eine kohärente Erzählhandlung zu unterlegen. So unterstellt sie, dass *Ez dunket mich ein guot gewin. | ir gruoz mich minneclîch enpfie* (Str. VII, V. 3 f.) eine Reaktion auf das in der dritten Strophe geschilderte Werbeverhalten darstelle:

---

382 Von Ertzdorff 1969, S. 144.

383 Ebd.

384 Siehe zu Rollen- und Registerwechseln die allgemeineren Ausführungen in Kap. I.2.3. und I.2.4. dieser Arbeit.

385 Siehe hierzu Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 312 ff.

386 Siehe die tabellarische Übersicht ebd., S. 317.

„Sie scheint die Werbung nicht zurückgewiesen zu haben [...]. Der zweite Stollenvers aber teilt, in der Rückschau auf das dieser Werbung Folgende mit, daß sie ihm – trotz der offenbar entgegengenommenen Werbung, nur Kummer bereitet habe.“<sup>387</sup>

Von Ertzdorff füllt in ihrer Interpretation die in der skizzenhaften Schilderung des Lieds gelassenen Leerstellen, indem sie spekulative Bezüge zwischen den Strophen herstellt und hierfür auf Stellen mit narrativer Charakteristik Bezug nimmt. Wie schon oben dargelegt, bedeuten narrativ gehaltene Passagen aber nicht automatisch, dass eine ‚Geschichte‘ erzählt wird. Zwar ist, um ein Beispiel zu nennen, die freundliche Aufnahme durch die Geliebte ein in die Gedankenschilderungen, Reflexionen und Betrachtungen des Sprechers eingebautes Handlungssegment; diesem kommt aber vor allem die Funktion der Konkretisierung zu: Die siebte Strophe (*Mich gerou noch nie, daz ich den sin*) ist als Ganzes subjektiv gehalten, es sind keine allgemeinen Gedanken eingeflochten, das Ich spricht als Liebender. Der narrative Einschub (Str. VII, V. 3) setzt sich von der Gefühlsschilderung dadurch ab, dass eine bestimmte Situation geschildert wird, die als für das weitere Verhalten und die Haltung des Sprechers entscheidend dargestellt wird: *ir gruoze mich minnelech enpfie. | Vil gerne ich ir des iemer lône* (Str. VII, V. 4 f.). Eine als einmalig dargestellte Handlung der Geliebten wird für den Sprecher zum Anlass für immerwährenden, dauerhaften Dienst und Dank. Damit wird die Bedeutsamkeit des singulären Ereignisses hervorgehoben und das hierarchische Gefälle zwischen der geliebten *vrouwe* und dem männlichem Ich zum Ausdruck gebracht: Die Geliebte muss nur ein einziges Zeichen aussenden, um das männliche Ich zu dauerhaftem Dienst zu verpflichten. Diese Verpflichtung ist aber eben eine Selbstverpflichtung, mit der der Sprecher die Dame belohnt. Das ‚klassische‘ Dienst-Lohn-Verhältnis wird hier also auf nahezu programmatische Weise unterwandert, da das männliche Ich nicht den Lohn erwartet oder empfängt, sondern seinen Dienst als Lohn für die Dame darstellt.

Die fünfstrophige B/C-Fassung von **Reinmars** Lied *Daz beste, daz ie man gesprach* (Schweikle, Nr. XII / MF 160,6) ist als skizzenhafte Erzählung einer bislang unerfüllt gebliebenen Liebe lesbar, wobei die Dauer der ungewissen Liebesqualen mit herausgegriffenen Einzelmomenten kontrastiert wird: dem Moment der Wahl der Geliebten und des direkt am Anfang gefassten Entschlusses, ihr die Treue zu halten (Str. I, V. 4 ff.), dem Moment, in dem sie auf sein Werben erstmals mit einer Nachfrage reagiert (Str. II, V. 1 ff.), und dem Moment, in dem er durch zu deutliche Worte die Geliebte dazu gebracht hat, sich von ihm fernzuhalten (Str. III, V. 14 f.), worauf er sich aber niemals einlassen will (Str. III, V. 16). Auch

---

387 Von Ertzdorff 1969, S. 145.

die fünfstrophige A- und die vierstrophige E-Fassung, die sich in Strophenfolge und im Strophenbestand (E) von der B/C-Fassung unterscheiden, sind als skizzenhafte Wiedergabe einer Liebesgeschichte lesbar, wobei in A allerdings nicht mit den Anfängen begonnen wird, sondern mit der Darstellung der aktuellen Lage (*Swie dicke ich in den sorgen doch* ist Anfangsstrophe von A). Insgesamt betrachtet, bereitet es bei diesem Lied – auch wenn man die Strophenfolge- und -bestandsvarianz einbezieht – weniger Schwierigkeiten, von einer auch erzähllogisch motivierten Anlage des Gedankengangs auszugehen. Als zentrale Funktion der erzählenden Einschübe darf, da das gesamte Lied von einer subjektivierenden Sprecherhaltung bestimmt ist, ähnlich wie oben in Bezug auf Lied IV, Str. VII dargelegt, die Konkretisierung gelten. Eine solche wird, mit etwas anderen Mitteln, auch in der Schlusstrophe erreicht, in der der Sprecher die Mächte Liebe, Gnade und Trost anruft und diese Personifikationen bestimmte Handlungen ausführen lässt: Die Liebe hat ihn überfallen, die Gnade war nicht zur Stelle, um zu schlichten (Str. V, V. 1 ff.), eine von beiden<sup>388</sup> hält sich jetzt hinter der Tür versteckt, will nicht zum Vorschein kommen (Str. V, V. 8 f.). In diesem Passus lässt der Sprecher die Handlungsdarstellung von einer narrativen Wiedergabe in die Simulation eines szenischen Spiels übergehen. Indem der Sprecher allegorisches Personal einbezieht, wird bei aller scheinbaren Greifbarkeit zugleich eine Distanz zu der zum Ausdruck gebrachten Gefühlslage geschaffen.

Betrachtet man die narrative Anlage des Lieds, so fällt auf, dass neben der Wiedergabe von Ereignissen, die stattgefunden haben, auch die Ausmalung von Ereignissen, die hätten stattgefunden haben können, zu finden ist: Der Sprecher klagt über die durch die Fixierung auf die Geliebte verlorenen Erfolgchancen bei anderen Frauen: *Kunde ich mich daran haben gewendet, | dâ man ez dicke erbôt | mînem lîbe rehte als ich wolte, | ich hete eteswaz volendet* (Str. I, V. 7–10); er stellt sich eine Bedingung vor, unter der ihm sein aktuelles Leiden berechtigt erscheinen würde: *Het ich der guoten ie gelogen, | sô grôz als umbe ein hâr, | sô lite ich von schulden ungemach* (Str. III, V. 1 ff.). Im Rückblick auf die frühere Lage des Sprechers als die eines von mehreren Frauen begehrten jungen Mannes (Str. I, V. 7–10), kann man eine sehr skizzenhaft bleibende Erzählhandlung sehen. Im Folgenden nimmt der Sprecher diese Erinnerung zum Anlass, sich selbst zu tadeln (*ich rüeme âne nôt | mich der wibe mère danne ich solte*, Str. I, V. 11 f.) und auf das von Schweikle als Reinmarsches Grundthema ausgewiesene<sup>389</sup> Problem seiner

---

388 Der genaue Bezug ist nicht zu klären, vgl. Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 341.

389 Vgl. ebd., S. 340.

zu offenerherzigen und dadurch verderblichen Rede zu sprechen zu kommen. Der erzählerische Einschub bildet sozusagen ein Fallbeispiel für diese Grundtendenz des Sprechers, sich zu offen und unbedacht zu äußern und dadurch Anstoß zu erregen. Die zweite Textstelle (Str. III, V. 1 ff.) ist eine im Irrealis ausgesprochene Verkehrung seines tatsächlichen Verhaltens: Er hat eben nicht gelogen, sondern war der Geliebten gegenüber immer wahrhaftig. Auch dieser Einschub dient letztlich dazu, das Thema wieder auf die zu offenerherzige Rede zu bringen, die ihn bei der Geliebten in Misskredit gebracht habe (Str. III, V. 4 ff.). Über diese Rede wird ebenfalls in narrativer Form berichtet: *dô seit ich ir ze gar | allez, daz mir ie von ir geschach* (Str. III, V. 5 f.). Die Konkretisierungsfunktion ist in diesen Fällen also nicht nur auf die Wiedergabe der Gefühlslage des Sprechers bezogen, sondern auch auf die abstrakteren Gedanken zum angemessenen Sprechen. Dabei wird gerade durch die erzählenden Einschübe in der dritten Strophe der Widerspruch zwischen der Wahrnehmung der *vrouwe* und der des Sprechers auf die Spitze getrieben, würde er doch gerade in der Lüge einen Fehltritt erkennen können, nicht aber – wie die *vrouwe* – in der ehrlichen Aussprache seiner Gefühle.

**Neidharts** Winterlied *Nu ist der leide winder hie* (WL 5)<sup>390</sup>, ein Dörper- und Minnelied, entwirft eine skizzenhafte Liebesgeschichte, die in der Strophenfolge der c-Fassung sogar eine gewisse erzählerische Kohärenz gewinnt: Die Geliebte wird mit wenigen Worten ironisch als makellose Minneherrin und zugleich auf sexuellem Feld unersättliches Bauernmädchen charakterisiert: *sie ist unwandel-pér: | weitt garten tuot si ruben lere* (c 119, Str. II, V. 9 f.). Bei einer Begegnung ist der Sprecher ihr sehr nahegekommen, musste aber am Ende Schläge von ihr einstecken (vgl. c 119, Str. III). Jedoch hat sich das Mädchen vor einem zudringlichen Rivalen, dem Dörper Adelbrecht (c) bzw. Engelbrecht (R) (*wann er kewt sie téglich fúr schónes brot*, c 119, Str. V, V. 8), an einen anderen Ort geflüchtet, weswegen der Sprecher sich, wohl weil er sie dort mehrmals aufsuchte, die neuen Schuhe durchgelaufen hat (vgl. c 119, Str. V). Die Formulierung: *das must mich sere erparmen, | soll ir fuß bey fremdem fewer erwarmen* (c 119, Str. V, V. 9 f.),<sup>391</sup> könnte aber auch darauf hindeuten, dass sie einen anderen geheiratet hat, denn

---

390 SNE I: R 34 / C (Goeli) Str. 18 / c 119; handschriftliche Überlieferung: R (sechsstr.), C (einstr.), c (sechsstr.); die Zitation erfolgt im Folgenden vorrangig nach der c-Fassung.

391 Bei der Wendung *bey fremden fewer* handelt es sich wohl um eine Anspielung auf den dritten Vers aus Walthers ‚Lebensbitte an Friedrich‘ (Bein, Ton 11, Fassung nach A, Str. III / L 28,1): *gerne wolte ich, möhte ez sîn, bi eigem viure erwarmen*. Damit wird indirekt die Rolle des fahrenden Sängers aufgerufen, zu der auch das Motiv der durchgelaufenen Schuhe passen würde.



in der sechsten Strophe klingt es so, als habe der Sprecher keine Chancen mehr bei dem Mädchen:

*Hett ich unterweilen die wall, | so kúr ich mir die schonsten zu einer frawen, | der ich mich doch nymer will verzeihen.* (c 119, Str. VI, V. 1 ff.)

Ähnlich wie in Reinmars Lied *Ich solt beliben sîn* (MFMT XXI.LVI / MF 201,12), auf das ich später noch ausführlicher eingehen werde, fällt auf, dass die Narration nicht als Konkretisierung eines allgemeingültigeren, übergeordneten Themas fungiert. Die narrativen Versatzstücke sind zwar bei Neidhart, obgleich auch hier der Erzählstil als skizzenhaft zu bezeichnen ist, wesentlich konkreter gestaltet als bei Reinmar (der Name des Rivalen, die durchgelaufenen Schuhe etc.). Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass auch hier die Erzählung u. a. die Funktion der Gefühlsdarstellung hat. Allerdings haben wir es mit einem deutlich unzuverlässigeren ‚Erzähler‘ zu tun als in Reinmars Lied, denn die widersprüchliche Charakterisierung der Geliebten ist kaum als objektive Beschreibung ihres Charakters zu verstehen. Sie erscheint vielmehr als Projektionsfläche des männlichen Sprechers, der in das Bauernmädchen die abweisende Minnedame, die leicht zu erobernde Schöne, metaphorisch die Nymphomanin, das hilflose Opfer männlicher Nachstellungen usw. hineinprojiziert. Diese Projektionsleistung wird durch die zahlreichen Widersprüche so auffällig, dass sie an der Glaubwürdigkeit des Sprechers zweifeln lässt, was der tendenziell selbstironischen Sprecherhaltung in Neidharts Liedern entspricht. Auf der Ebene der Gefühlsdarstellung durch Erzählelemente wäre also zwischen der Darstellung ‚tatsächlicher‘ Gefühle und dem Versuch, die gekränkte Eitelkeit durch Kaschierung zu überwinden, zu unterscheiden – allerdings bietet das Lied selbst keine klaren Anhaltspunkte für eine solche Unterscheidung. Die ‚Geschichte‘ wird somit zu einem ‚Erzählkern‘ mit verschiedenen Deutungsperspektiven, über die der Sprecher/‚Erzähler‘ einerseits Deutungshoheit beansprucht und andererseits durch die zahlreichen Brüche, mit denen er an Glaubwürdigkeit einbüßt und Ironiesignale aussendet, die Deutungskompetenz an das Publikum weitergibt. Dies lässt sich in Einklang bringen mit den allgemeineren Thesen von Ortmann/Ragotzky/Rischer und Müller, dass die Verschränkung des dörperlichen und des höfischen Wertesystems und die ständig wechselnden Standpunkte des Sprechers dem Publikum unmittelbare Identifikationsmöglichkeiten entziehen<sup>392</sup> und „den Hörer zwingen, seine Position zu diesem Ich situationsspezifisch neu zu bestimmen“<sup>393</sup>.

---

392 Vgl. Ortmann/Ragotzky/Rischer 1976, S. 15.

393 J.-D. Müller 1986, S. 422.

### 3.3. Gegenwart des Vergangenen

#### 3.3.1. Eine nicht enden wollende Geschichte: Neidharts Dörper

In einer ganzen Reihe von Liedern Neidharts bildet die Minnehandlung eine Art Rahmen für die Dörpergeschichten,<sup>394</sup> wie im Folgenden exemplarisch an der R-Fassung des Lieds *Wie überwinde ich beide* (WL 13)<sup>395</sup> aufgezeigt werden soll. In diesem zwischen Minneklage und Dörperlied changierenden Lied blickt der Sprecher auf seinen langen, unentlohten Dienst zurück:

*wol mach ir versmahen | min dienst, den ich /han/ | geleistet lange her und des ie min triwe  
pflach.* (R 3, Str. II, V. 4 ff.)

Im Folgenden bekundet er Besorgnis wegen dreier missgünstiger Dörper, die als Rivalen auftreten, wobei er u. a. auch in der Vergangenheit liegende Anschläge des Trios anspricht (Str. III). Dabei wird das vergangene Treiben nicht als abgeschlossen betrachtet, sondern als eine weiter andauernde Plage (Str. IV). Vergangenheit (Sommer) und Gegenwart (Winter) sind durch den Jahreszeitentopos voneinander abgegrenzt:

*daz mich ie gemüte, | die sprænzeler und ir gewalt, | daz was mit den blümen hin, nu wil  
Engelwan | mir dine hulde verren. daz im muzze misselingen* (R 3, Str. IV, V. 4–7)

---

394 In folgenden Liedern wird die Dörperhandlung durch eine Minnehandlung umrahmt: *Nu ist der liebe sumer hin gescheiden* (WL 14 / L 33), *Dise trüeben tage* (WL 17 / L 34), *Sanges sint diu vogelin gesweiget* (WL 18 / L 35), *Wi überwinde ich beide* (WL 13 / L 37), *Owê, lieber sumer, dine liechten tage lange* (WL 16 / L 38), *Diu sunne und ouch die bluomen hânt ir hæhe hin geneiget* (WL 11 / L 40), *Owê, sumerwünne* (WL 33 / L 44), *Bluomen und daz grüene gras* (WL 19 / L 46), *Owê, sumerzît* (WL 25 / L 47), *Sumer, diner liechten ougenweide* (WL 26 / L 48), *Winder, dîniu meil* (WL 32 / L 49), Neidhart: *Owê dirre nô!* (WL 35 / L 50).

395 SNE I: R 3 / A Str. 6–8 / S\* / c 81; A (dreistr.) überliefert die ersten drei Strophen der siebenstrophigen R/c-Fassung und mündet nach einem kurzen narrativen Einschub, in dem vom Treiben Engelwans und Uzes berichtet wird, in die an die Dame gerichtete Bitte um Lohn für seinen langen Dienst. Es handelt sich dabei um ein fast traditionelles Werbelied. Die A-Fassung soll daher im Folgenden nicht berücksichtigt werden. Die Strophenfolge der c-Fassung ist weitgehend mit der der R-Fassung identisch, allerdings ist die Strophe *Seht an Engelwanen* (R 3, Str. V), in der die Geckenhaftigkeit Engelwans beschrieben wird, in c als Schlussstrophe gesetzt. Hierdurch erscheint die in R sehr deutliche Rahmung der Dörpergeschichten durch Minnewerbung und -reflexion etwas aufgelockert. Da keine signifikante Textvarianz vorliegt, wird im Folgenden ausschließlich nach der R-Fassung zitiert.

Die geschilderten Vorfälle aus der Dörperwelt unterstützen die Minneklage, indem sie als äußere Begründung für das erfolglose Werben des Sprechers dienen. Damit wird das Werben um die Dame zum Teil einer Handlung, die um einen nicht zu lösenden Konflikt kreist.

Analog zur Dauer und Unerfülltheit des Minnedienstes sind auch die Übergriffe der Dörper als eine sich von der Vergangenheit bis in die Gegenwart erstreckende, unaufhörliche Plage zu betrachten. Dabei arbeiten die Lieder jedoch mit unterschiedlichen Vergangenheitsstufen: einer dicht an die Erzählzeit angrenzenden Vergangenheit, die möglicherweise noch im gleichen Winter anzusiedeln ist; die dem aktuellen Winter vorangegangene Sommersaison (*hiwer/hiuwer*, L 33 [WL 14], Str. IV, V. 4, Str. V, V. 8; L 34 [WL 17], Str. IV, V. 2, L 46 [WL 19], Str. IV, V. 11; *ditze jâr*, L 49 [WL 32], Str. IV, V. 9); eine weiter zurückliegende Vergangenheit, die als Vergleichsmaßstab dient (z. B. konkretisiert als die Zeit des Spiegelraubs Engelmars in L 35 [WL 18], Str. III, V. 10, L 44 [WL 33], Str. V, V. 11 f., L 47 [WL 25], Str. VII, V. 12 f., L 48 [WL 26], Str. III, V. 7 f., L 49 [WL 32], Str. VI, V. 5–12). Daneben existiert auch die Vorstellung eines lang ausgedehnten Zeitraums, in dem der Sprecher bereits Schmähungen und Kränkungen erdulden musste (z. B. L 47 [WL 35], Str. VII, V. 6: *solher vlüste hân ich her gespilt wol drîzec jâr*).

Am Lied **Owê, lieber sumer, dîne liechten tage lange** (WL 16)<sup>396</sup> lässt sich dieses gestufte Modell folgendermaßen zeigen: Die Verse *Ine gewan vor mangen ziten ungenade mere* [Mir geschah bei meiner zeit nye ungeluckes mere, c] | *dann ich han von einem getelinge* (R 26, Str. III, V. 1 f., vgl. c 108, Str. IV, V. 1 f.) deuten einen von Kränkungen geprägten Zeitraum an und verweisen zugleich auf nicht näher spezifizierte unerfreuliche Ereignisse in der Vergangenheit, die das aktuelle Ereignis an Unerhörtheit jedoch übertrifft. Damit wird einerseits die aktuelle Situation als besonders unerfreulich hervorgehoben, andererseits wird der Zustand einer dauerhaften Kränkung zum Ausdruck gebracht. Der folgende Bericht über das Treiben des als *getelinc* eingeführten Dörpers, der die Geliebte des Sprechers mit einem Imitat des geraubten Spiegels beeindrucken und verführen will (Str. III und IV), wechselt vom Präsens ins Präteritum; der Vorfall dürfte somit wohl der jüngsten Vergangenheit angehören. Über das Spiegelmotiv wird implizit deutlich gemacht, dass zu den als weniger schlimm eingestuften vergangenen Ereignissen auch die Untaten Engelmars, des Prototyps dörperlicher Bosheit, zu zählen sind. In der anschließend geführten Klage darüber, dass Gyselprecht und Amelrich an

---

396 SNE I: R 26 / A Str. 14–17 / Ma Str. 15 / S\* / c 108; handschriftliche Überlieferung: R (fünfstr.), A (vierstr.), c (fünfstr.), Ma (einstr., Fragment), S\* (zweistr., Fragment); die Zitation erfolgt nach der R-Fassung mit Lesarten aus c.

der Hand Frideruns getanzt hätten, wird eine Zeitangabe gemacht: *disen sumer* (R 26, Str. V, V. 7), der Sprecher bezieht sich an dieser Stelle also auf Ereignisse aus der letzten Sommersaison.<sup>397</sup>

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen, sei kurz auf einige Variationen dieses Schemas verwiesen: In *Sanges sint diu vogelîn gesweiget* (WL 18)<sup>398</sup> erscheinen zumindest einige der Dörper am Ende als in Aggressionspotential und Potenz geschwächt, sie sind nur noch ein Zerrbild ihrer einstmaligen ‚Größe‘ (R 29, Str. VI, V. 1–6). Dennoch erleidet der Sprecher durch andere Dörper weiterhin Übergriffe und Kränkungen (R 29, Str. III u. V).

Eine weitere Variante findet sich in dem in sämtlichen Fassungen als Strophen III und IV überlieferten Strophenblock des Lieds *Nu ist der liebe sumer hin gescheiden* (WL 14)<sup>399</sup>. Auf die Vorstellung einer konstanten, von Kindheit an bestehenden Liebe (Str. III) folgt eine Drohgebärde des Sprechers, zunächst gegen potentielle, dann gegen einen konkreten Rivalen:

*Der mir miner vrowen hulde erwende, | wizzet daz, wirt mir sin stat, | daz ich im einen  
punkelîn erzeige, | als ich hiwer tet | einem gouche, der min ouch niht wol hin z'ir gewüch. |  
Fridelip si we dir in die zende!* (R 7, Str. IV, V. 1–6)

Der in die Drohung eingebaute beweiskräftige Rückblick auf die Behandlung eines anderen Rivalen, dem er in diesem Jahr einen Schlag (*punkelîn*) versetzt habe, kontrastiert mit der dann eingestandenen Kapitulation vor der Übermacht der Dörper, die ihm den Zutritt zum Tanzplatz verwehrten (*ir sind leider neune, | die mir daz geu verpietent mangan liechten veiertach*, R 7, Str. IV, V. 13 f.). Das pluralische *mangan* in Verbindung mit dem Präsens demonstriert, dass es sich dabei nicht um einen einmaligen Vorfall handelt und dieser Zustand in der Gegenwart andauert.

### 3.3.2. Bedeutsame Momente und Dauer

Der Zeitstruktur der im Folgenden zu besprechenden Lieder ist gemeinsam, dass ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis als bedeutsames Moment im Fokus der Gedanken, Reflexionen und Phantasien der Sprecher und damit des Lieds steht:

---

397 In c steht diese Strophe vor dem Bericht über den *getelinc*, wodurch das Lied eine klarere zeitliche Struktur aufweist, indem alle geschilderten neuen dörperlichen Übergriffe dieser Sommersaison zugewiesen werden können.

398 SNE I: R 29 / c 84; handschriftliche Überlieferung: R (sechsstr.), c (siebenstr.).

399 SNE I: R 7 / B Str. 1–11 / Ma Str. 7–9, 11–14 / c 117 / z 23; das Lied ist mit sehr variablem Strophenbestand – sieben bis neunzehn Strophen – überliefert. Ich konzentriere mich im Folgenden auf Strophenfolge und -bestand der siebenstrophigen R-Fassung.

In dem sowohl in Walther- (E, vier- bzw. fünfstr.)<sup>400</sup> als auch in Hartmann-Corpora (A/C, dreistr.) überlieferten Lied *Dir hât enboten, frowe guot* (Bein, Ton 93 / MF 214,34), einem Boten-*vrouwe*-Dialog mit angeschlossener Minneklage, reflektiert der Ritter in einer monologisch gehaltenen Strophe über die abschlägige Antwort, die die *vrouwe* dem Boten gegeben hat, und vergleicht diese mit ihrer positiven Reaktion auf eine frühere *rede*, die er an sie gerichtet hat:

*Mîn êrste rede, die sie ie vernan, | diu enpfie si, daz mich dûhte guot, | biz si mich nâhen zir gewan; | zehant bestuont si ein ander muot. | Swie gerne ich wolte, in mac von ir niht komen: | diu grôze liebe hât sô vaste zuo genomen, | daz si mich nien lâzet vri, | ich muoz ir eigen iemer sîn. | nû enruoch, êst ouch der wille mîn. (A/C-Fassung, Str. III)*

Der kurzen Zeitdauer des Gesprächs und der scheinbar endgültigen Ablehnung durch die Dame wird eine lange Zeitdauer des Liebens gegenübergestellt. Aus der Länge des Dienstes und aus der anfänglich genährten Hoffnung erklärt sich, dass der Sprecher von der Dame trotz ihrer abschlägigen Antwort nicht loskommt. Der Vers *biz sî mich nâhen zir gewan* bezieht sich wohl nicht auf eine direkte Annäherung des Ritters an die *vrouwe*, sondern auf die in den Dialogstrophen vorgeführte Werbung mittels eines Boten. Die damit geschaffene Zeitstruktur des Liedes ist insofern von Interesse, als eine deutliche Diskrepanz zwischen der textexternen und -internen Zeitwahrnehmung besteht, welche man in Analogie zu der narratologischen Differenzierung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit als Zeitraffung<sup>401</sup> sowie als Anachronie<sup>402</sup> beschreiben kann: Die Dialogstrophen stellen die Botenkommunikation als präsentisches Geschehen vor Augen, über das der Ritter direkt im Anschluss monologisch reflektiert. Damit wird der Zwischenschritt, dass der Bote dem Ritter die Antwort der Dame ausrichtet, ausgespart (Raffung). Die Rede des Ritters setzt dann nicht bei der dem Publikum bekannten

---

400 Außerdem ist in E im Walther-Corpus eine tonverwandte Strophe (Bein, Ton 93, Fassung nach E, Str. V / MF 120,16) überliefert, deren Bezug zum Lied unklar ist; siehe hierzu den Textkritischen Kommentar in Bein 2013, S. 637 f. In dieser Strophe wird die Zusicherung des lebenslangen Dienstes mit der Hervorhebung des bereits ertragenen Leids in werbender Absicht verknüpft. Die Strophe könnte im Vortrag z. B. als alternative Schlussstrophe zu Strophe IV der E-Fassung (MF 219,10) verwendet worden sein.

401 Siehe G. Müller 1947, S. 15; Lämmert 1970, S. 82–85.

402 Genette bezeichnet mit dem Terminus der narrativen Anachronie „die verschiedenen Formen von Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der der Erzählung“ (Genette 2010, S. 18) und unterscheidet dabei die Grundtypen der Analepse (Rückblende, Rückgriff) und der Prolepse (Antizipation), siehe ebd., S. 28, 31 u. 39.

Vergangenheitsebene ein, sondern bezieht sich zunächst auf eine nur ihm bekannte frühere Situation und den gesamten Zeitraum von da an (Analepse). Die ganz und gar präsentische Situation des Dialogs erhält also nicht nur durch die darauf zurückblickende Haltung des Ritters den Status des Vergangenen, sondern wird Teil eines Geflechts vergangener Ereignisse und Gefühle, die den Ritter zum Zeitpunkt des Sprechens bestimmen.

Eine vergleichbare Konstellation findet sich in **Walthers** Lied *Mir saget ein ellender pilgerin* (Bein, Ton 101 / KLD 49,XII,1), das hier in Strophenfolge und -bestand der fünfstrophigen *Eu<sup>s</sup>*-Fassung besprochen werden soll.<sup>403</sup> Ständig in Gedanken bei seiner Dame (Str. II), erinnert sich der Sprecher an eine nicht lange zurückliegende Begegnung, bei der er beim Abschied von ihr aufgefordert wurde, ihr seine Lieder zu schicken (Str. III, V. 1 ff.), und in dieser Abschiedssituation von ihrem wunderschönen Anblick wie betört war (Str. V, V. 1 ff.). In Str. III, V. 3 – Str. IV, V. 6 beschäftigt er sich mit der Frage nach einem geeigneten Boten, der die Lieder gut vortragen kann, und will am liebsten gleich tausend schicken. Die Parallele zu dem zuvor besprochenen erweiterten Dialoglied ist darin zu sehen, dass der Sprecher wegen positiver Signale der Dame Hoffnung auf ihre Zuneigung nährt und einen Boten entsendet. Hier liegt der Sprechzeitpunkt jedoch noch vor der Entsendung des Boten, so dass die hoffnungsvolle Erwartungshaltung des Sprechers nicht getrübt ist. Auch ist es offensichtlich nicht die erste Annäherung des Sprechers an die Geliebte, sondern nur die am kürzesten zurückliegende (*dô ich jungest von ir schiet*, Str. III, V. 1) innerhalb einer Reihe von Begegnungen. Hinsichtlich der Vergangenheitskonstruktion ist bemerkenswert, dass der Sprecher in zwei Strophen auf diese Begegnung zurückblickt, wobei er zunächst von der ihn in berechtigte Hoffnung versetzenden Bitte um Übermittlung der Lieder berichtet. In der Schlussstrophe erinnert er sich an die Wirkung, die der Anblick der Geliebten beim Abschied auf ihn gehabt hat: *Miner sinn ich halber dô vergaz, | dô ich urlop nam und si gesaz | vor mir schône | sam der âbentrôt* (Str. V, V. 1–4). Die Momentaufnahmen deuten an, dass es sich um eine schon länger anhaltende Werbesituation handelt, wobei jedoch nur die entscheidende Begegnung, in der sich der Erfolg der Bemühungen anzubahnen scheint, herausgegriffen und vom Sprecher reflektiert wird.

---

403 Als Parallelüberlieferung findet sich eine vierstrophige A-Fassung sowie eine unter Rudolf von Rotenburg überlieferte fünfstrophige Fassung in C und eine unter Neidhart überlieferte dreistrophige Fassung in c, die alle in der Strophenfolge von der fünfstrophigen E/*U<sup>s</sup>*-Fassung abweichen.

Das in F als fünfstrophige Fassung unter **Walther** überlieferte Frauenlied **Wolir, sie ist ein sælic wip** (Bein, Ton 124)<sup>404</sup> zeigt die Sprecherin hin- und hergerissen zwischen der Liebe, die sie für den Mann empfindet, und der Sorge um ihre gesellschaftliche Reputation (Str. I–III). Im Mittelpunkt des Lieds steht die Erinnerung an das Liebesglück, das sie dem Mann gewährt hat, wohl eine einmalige Begebenheit, wie aus den folgenden Beobachtungen zu schlussfolgern ist: Vor dieser Liebesbegegnung hat die Sprecherin nach eigener Aussage immer auf ihre Keuschheit geachtet: *des het ich den mînen lîp | vil wol behuot, wan daz mich ein sælic man | Mit rehter stæte hât ermant, daz ich im guotes gan* (Str. I, V. 3 ff.). Danach ist sie dem Mann gegenüber, entgegen ihren eigentlichen Gefühle, standhaft geblieben, wird aber von der Sorge verfolgt, dass sein Kummer, der sie bedrückt, auch von anderen bemerkt und richtig gedeutet werden könnte (Str. I, V. 6–9). Ihr Entschluss, ihm nicht weiter nachzugeben (Str. II, V. 6–10), manifestiert sich auch darin, dass sie sich an das Liebesglück erinnert, indem sie den Mann indirekt dazu auffordert, tägliche Freude aus dem Gedenken an dieses Ereignis zu ziehen:

*Er sol gedenken an die stat mit vreuden alle tage, | dâ ich in rehter liebe gar in umbevienc, | und er mich wider. | dâ lac alle sorge nider, | unser wille dô volgienc.* (Str. III, V. 5–9)<sup>405</sup>

Der Versuch, die Liebe zu dem Mann in das Reich seiner Erinnerung zu verbannen, misslingt jedoch, denn sofort nachdem sie den Gedanken an das vergangene Liebesglück zugelassen hat, wandelt sich ihr Entschluss: *Ich wil tuon den willen sîn, | und wær ez al den vriunden leit, die ich ie gewan* (Str. IV, V. 1 f.). An dieser Entscheidung hält sie bis zum Liedende fest: *des ist gewert, | wes sîn herze von mir begert, | und solt ez kosten mir den lîp* (Str. V, V. 7 ff.). Neben verschiedenen anderen Gründen, die sie zugunsten ihrer Liebe aufführt, betont sie seine Verschwiegenheit in Bezug auf das gewährte Liebesglück: *Und ouch daz sîn süezer munt des ruomes nie gepflach, | dâ von betrüebet wurde ein sælic wip* (Str. V, V. 5 f.).

Bezogen auf das gewährte Liebesglück als bedeutsames Ereignis, um das die Gedanken der Sprecherin kreisen, nimmt sie zwei gegensätzliche Haltungen ein: Sie möchte das Ereignis als einmalige, vergangene Situation auffassen, die sich nie wiederholen darf. Mit dieser – ihrer gesellschaftlichen Reputation verpflichteten – Haltung geht auch die Sorge vor Entdeckung einher. Gleichzeitig möchte sie jedoch den Wünschen des Mannes auch weiterhin nachgeben, strebt

404 Das Lied ist parallel als dreistrophige Fassung in Hs. C unter Friedrich von Hausen (MFMT X.XVIIb) überliefert – mit Strophenfolge- und Textvarianz.

405 Im Abgesang findet sich in der C-Fassung (unter Friedrich von Hausen) ein ganz anderer Text, in dem die Dame ihre grundsätzliche Bereitschaft, den Ritter zu erhören, bekundet, jedoch auf den möglichen Ehrverlust als Hinderungsgrund verweist.

also die eigentlich verworfene Wiederholung an. Mit dieser Haltung ist eine Geringschätzung ihrer gesellschaftlichen Reputation verbunden und eine alleinige Verpflichtung gegenüber der Liebe und dem Geliebten.

Besondere Bedeutung kommt den von der Frau wahrgenommenen nonverbalen Signalen, die der Mann unwillkürlich aussendet, zu. Sie bekundet, dass der Kummer, den sie dem Mann angemerkt habe, ihr selbst Leid bereite (Str. I, V. 6), und befürchtet, dass auch andere ihm etwas anmerken und vor allem darauf schließen könnten, dass sie die Ursache dieses Kummers sei: *und ist mîn angst gar, | sîn nemen tûsent ougen wâr, | wenn er kumt, dâ ich in sê* (Str. I, V. 7 ff.). Die Sorge vor der Sichtbarkeit der Gefühle, also des Öffentlichwerdens des Intimen, wird hier als vergangene und zukünftige Situationen gleichermaßen bestimmend dargestellt. Die Sprecherin ist, wie der Gebrauch des Präsens zeigt, von dieser Sorge beherrscht. Diese Sorge ist – im Unterschied zu dem einmaligen Vorfall, dessen Resultat sie letztendlich ist – dauerhaft und u. a. impulsgebend für die Entscheidungsfindung.

### 3.3.3. Individualisierte Gegenwartsklage und Vergangenheitslob

Im Kontext der Minnevergangenheit ist auch die Übertragung der Topoi Zeitklage und *laudatio temporis acti* auf den Minnebereich von Interesse. Neben minnebezogenen, also Fragen des richtigen und falschen Minnens behandelnden Zeitklagen<sup>406</sup> gibt es auch eine auf die ‚persönliche‘ Minnebiographie bezogene topische Gegenwartsklage in Verbindung mit einem Vergangenheitslob. In **Reinmars** Lied *Ich hân varender fröiden vil* (Schweikle, Nr. XXIV / MF 174,3) klagt der Sprecher: *Mîn muot stuont mir eteswenne alsô, | daz ich was mit den anderen frô. | des enist nû niht, daz was alles dô* (Str. I, V. 5–7). Die Liebe zu seiner Minneherrin habe ihm nichts als Leid verursacht, so dass er sogar beklagt, sie nicht verlassen zu haben:

*Sit daz si mîn ouge ane sach, | diu mich vil unstæten man betwungen hât, | Der mac ich vergezzen niemer mê. | daz tuot mir nû vil lihte wê. | wê, wan hate ichs dô verlâzen è!*  
(Str. IV, V. 2–7)

In dem Lied werden zwei Vergangenheitsstufen gegeneinander gestellt: eine Zeit, in der der Sprecher – wie die anderen – froh gestimmt war; eine darauf folgende und bis in die Gegenwart anhaltende Zeit, in der sich durch die Liebe zu einer Frau alles so entwickelt hat, dass der Sprecher nun von Leid erfüllt ist.

Graduell dichter an der allgemeinen Zeitklage und *laudatio temporis acti* erscheint zunächst die Haltung des Sprechers in **Reinmars** *Mir ist der werlde uns-*

---

406 Siehe hierzu Kap. III.2.2. dieser Arbeit.



**taete** (MFMT XXI.LVIII / MF 202,25). Das Lied beginnt mit einer noch recht allgemein gehaltenen Zeitklage: *Mir ist der werlde unstaete | von genuogen dingen leit* (Str. I, V. 1 f.), die mit einer kurz eingeflochtenen Erinnerung an bessere Zeiten korrespondiert: *Sol ich des engelten, | daz ie hôhe stuont mîn muot* (Str. III, V. 1 f.). Der Sprecher inszeniert sich als in gewissem Sinne abgeklärter, erfahrener (*Wiser, denne ich waere, | bin ich verre maniger dinge wol*, Str. II, V. 1 f.) in der Beurteilung des Verhaltens anderer (Str. II, V. 3–6) und beschreibt sein eigenes Verhalten in der dritten Strophe als nur vom Standpunkt *boeser liute* (Str. III, V. 6) aus tadelnswert. In der vierten Strophe dominiert die Hoffnung auf die irgendwann vielleicht doch noch erwiderte Liebe:

*Und ergienge ez iemer, | daz noch rehte wol geschehen mac, | mich gesaehe niemer | man getrûren einen tac. | Noch hoffe ich, ez werde wâr; | wande ich hân mich vrôiden versûmet lenger denne ein ganzez jâr.* (Str. IV)

Tervooren sieht in *lenger denne ein ganzez jâr* „[w]ohl keine konkrete, sondern formelhafte Zeitangabe, wie ja überhaupt im Minnesang unbestimmte Zeitausdrücke überwiegen“<sup>407</sup>; allerdings variiert der Sprecher hiermit die aus dem Recht bekannte Formel *annus et dies*<sup>408</sup>, und auch das zuvor verwendete Wort *rehte* (,dem Recht und der Wahrheit gemäß‘) verweist auf den Rechtskontext. Er bringt damit die implizite Hoffnung zum Ausdruck, eine Art ‚Anspruch‘ auf die Dame erworben zu haben.

Über das antithetische Verhältnis von Gegenwartsklage und Vergangenheitslob wird in *Mir ist der werlde unstaete* und *Ich hân varender frôiden vil* ein Rahmen geschaffen, der einer sittlichen Läuterung des Sprechers Raum gibt: Entgegen der das Lied beherrschenden Klagehaltung schließt ***Ich hân varender frôiden vil*** (s. o.) in allen Fassungen folgendermaßen: *Got weiz wol, daz ich ir nie vergaz, | und daz wîp mir geviel nie baz. | wirt mir sîn anders niht, doch sô hân ich daz* (Str. V, V. 5 ff.). Schweikle merkt hierzu an:

„Dies ist wohl die Klage mit der größten Selbstaufgabe [...]. Nur schwach wird diese selbstverleugnende Haltung durch eine *Laudatio temporis acti* (1,5 ff.) oder durch den Ansatz zu einer *Revocatio* (4,7) konterkariert. Den Mittelpunkt des Liedes bildet das Eingeständnis der Nutzlosigkeit seines Bemühens“<sup>409</sup>.

Im Unterschied zu Schweikle würde ich den Stellenwert des Vergangenheitslobs höher werten, da hiermit der Rahmen einerseits für die Klagehaltung, andererseits für eine gegenläufig zum beklagten *vrôide*-Verlust verlaufende sittlich-moralische

407 Tervooren 1991, S. 156.

408 Siehe hierzu Dusil 2012, Sp. 1348.

409 Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 369.

Entwicklung gegeben ist. Diese Gegenläufigkeit lässt sich auch im Lied *Mir ist der werlde unstaete* (s. o.) feststellen, in dem der Sprecher zu einem schärferen moralischen Urteil und einer vervollkommneten Form des Frauendienstes gelangt (Str. II). Die Aufnahme der antithetischen Topoi Zeitklage und *laudatio temporis acti* in den engeren Minnebereich unterstreicht somit einerseits die negative Gefühlslage des Sprechers, seine *leit*-Erfahrung, andererseits den verallgemeinernden Anspruch, der hier zu einer moralischen Qualität des (bislang) erfolglosen Werbens gesteigert wird.

**Reinmars** singular in E überliefertes dreistrophiges Lied *Ich solt beliben sîn* (MFMT XXI.LVI / MF 201,12) liefert eine sehr skizzenhafte Schilderung von ‚Ereignissen‘, aus der sich jedoch eine Art Minnebiographie rekonstruieren lässt. Durch Rück- und Vorausblicke entsteht eine vielschichtige Zeitkonstruktion; diese wird von einer Zeitklage-/*laudatio temporis acti*-ähnlichen Früher/Heute-Dichotomie getragen. Die Vergangenheit, in der der Sprecher glücklich war (*mir was eteswenne wol. | ich waene, daz ieman reden sol*, Str. II, V. 6 f.), endet mit dem Moment einer im Rückblick als falsch empfundenen Entscheidung: Er ist nicht *dâ* (Str. I, V. 2) – wohl bei einer Dame – geblieben, wo sein Bleiben erwünscht war und heimlich erbeten wurde (Str. I, V. 1 f.), sondern er umwirbt bislang erfolglos die Dame, zu der er große Liebe empfindet (Str. I, V. 3 ff., Str. II, V. 1 ff.). In der dritten Strophe malt er sich das endgültige Scheitern seines Werbens bei gleichzeitigem Erfolg eines Rivalen aus, was ihn – im Sinne einer verzweifelten Drohung, Resignation oder indirekten Werbung – zur endgültigen Absage an jeglichen Frauendienst bewegen würde. Der Vers *und ich dâ nit erworben hân* (Str. III, V. 6) kann auf zweifache Weise verstanden werden: als im Perfekt gehalten, durch die Konjunktion *und* eingeleiteter Relativsatz: ‚wo ich nur Ablehnung erfahren habe‘<sup>410</sup>, oder als Fortführung der in Vers 5 begonnen Konditionalsatzebene, das *sol* wäre in Vers 6 dann elliptisch ausgespart: ‚und (sollte) ich nur Ablehnung erfahren haben‘.

Bezieht man Grimingers Überlegungen zur konträren Zeitstruktur von Elegie (Kontrastierung von Vergangenheit und Gegenwart) und Klage (Kontrastierung von Gegenwart und Zukunft) ein,<sup>411</sup> so findet man in Reinmars Lied

---

410 Tervooren 1991, S. 140.

411 Dem „elegischen Rückblick auf vergangenes Glück“ (Griminger 1969, S. 74) vor der Folie gegenwärtigen *leits* stehe die „Werbung ohne Erfolg, die Klage darüber, daß der *dienst* der Vergangenheit auch jetzt, in der Gegenwart, ohne *lôn* bleibt“ (ebd., S. 75), gegenüber. Der „elegische Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart“ (ebd.) münde durch den mit der Klage verbundenen Dienstgedanken „in einen Kontrast zwischen Gegenwart und Zukunft, der Rückblick auf die *vroude* verwandelt sich in sein Gegenteil: die Hoffnung“ (ebd.).

Elemente aus beidem: Das Ich beklagt den selbstverschuldeten Verlust einer vergangenen glücklicheren, weil auf Gegenseitigkeit (Str. I, V. 2) beruhenden Liebe vor dem Horizont unerwidert bleibenden Werbens um eine wohl andere Dame. Einerseits wird das Lied also durch die Kontrastierung von Gegenwart und Vergangenheit bestimmt; diese hat auch argumentative Funktion, weil der Sänger damit die topische Selbstbezeichnung als *tumber man* (Str. II, V. 1) begründen kann. Andererseits wird das Lied von der – zum augenblicklichen Zeitpunkt scheinbar verwirkten – Hoffnung auf zukünftiges erfülltes Liebesglück beherrscht; der Rückblick auf die hoffnungsvollere Situation, die er aufgegeben hat, unterstreicht die Ernsthaftigkeit seiner Absichten. Da die Kontrastierung von Vergangenheit und Gegenwart in diesem Lied argumentativ auf der Ebene des Ethos deswerbenden verortbar ist und daran eine persuasive Wirkungsabsicht in Richtung der indirekt adressierten Dame gebunden zu sein scheint, ist von einer argumentativen Unterordnung der Relation ‚vergangen/gegenwärtig‘ gegenüber der Relation ‚gegenwärtig/zukünftig‘ auszugehen.

Unabhängig davon, dass die im Lied dargestellte Situation durch die Vagheit der Darstellung mehrdeutig bleibt,<sup>412</sup> erscheint ein raumzeitliches Verständnis der im Lied geschilderten Situation angesichts der verwendeten Orts- und Zeitangaben naheliegend (lokal: *dâ*, Str. I, V. 2, Str. II, V. 3, *ein ander stat*, Str. I, V. 4; temporal: *nû*, Str. I, V. 3, *eteswenne*, Str. II, V. 6). Tervooren ist sicherlich darin Recht zu geben, dass der Versuch, das Lied als ‚Geschichte‘ zu lesen, „zu Brüchen“<sup>413</sup> führt. Dennoch sind die Orts- und Zeitangaben mehr als „reine Topoi“<sup>414</sup>. Die von Tervooren mit Recht konstatierte „Unbestimmtheit aller Orts-, Zeit- und Personenangaben in diesem Lied“ ist Folge der skizzenhaft und vage bleibenden Erzähltechnik, jedoch nicht zwingend ein Indiz für Topik, denn auch eine detaillierte Schilderung kann topische Funktion haben. Von den bisher behandelten Liedern Reinmars ist dieses Lied dasjenige mit der am durchgängigsten narrativen Gestaltung. Zudem lassen sich keine allgemeinen bzw. abstrakteren Themen festmachen, die durch die narrativen Passagen konkretisiert werden würden.<sup>415</sup>

---

412 Tervooren bringt die diesbezügliche Forschungskontroverse folgendermaßen auf den Punkt: „Handelt es sich um eine Liebesklage aus der Ferne (Fernliebe) oder um ein Klagelied vor dem Hintergrund einer früheren glücklichen Liebe? Beide Deutungen verbindet, daß sie die Situation raumzeitlich verstehen“ (Tervooren 1991, S. 142).

413 Ebd.

414 Ebd., i. Orig. gesperrt gedruckt; das folgende Zitat ebd.

415 Das in vielen Liedern Reinmars extensiv behandelte Thema der *rede* (siehe hierzu Brüggens 2005, S. 239 ff.) wird z. B. kurz angerissen, wenn es um das Verhalten der Rivalen geht (*Wê, daz sie sô maniger siht, | der sînen willen reden wil, | ze allen zîten*

Laut Tervooren stehen die narrativen Elemente im Dienst der Subjektivierung: „Deutlich ist allein die psychische Situation des lyrischen Ichs, dessen Seelenlage durch kontrastierende Positionen dargestellt wird“<sup>416</sup>. Dem ist weitgehend zuzustimmen, allerdings mit der Einschränkung, dass die Seelenlage unmittelbar mit dem geschilderten Szenario verbunden ist.

### 3.3.4. Exkurs: Lese-Buch-Geschichten?

Ähnlich wie Schiendorfer für Johannes Hadlaubs Lied *Ach, mir was lange* konstatiert,<sup>417</sup> wäre der erzählerische Eingang in **Reinmars** Lied *Ich solt beliben sîn* (s. o.) als innovative Einleitung zu einer am Ende traditionellen Minneklage denkbar. Die erzählerischen Partien in Hadlaubs Liedern sind von Mertens mit dem Performanzproblem (Minnesang nicht mehr als Aufführungs-, sondern als Leseliteratur) in Verbindung gebracht worden.<sup>418</sup> Dieser Gedanke ist bezogen auf das vorliegende Lied insofern von Interesse, als es singular in Hs. E überliefert ist, einer Sammelhandschrift, deren Ausrichtung auf die Leserezeption in der Forschung betont worden ist.<sup>419</sup> In der ersten Strophe klagt der Sprecher über seine *herzeswaere* (Str. I, V. 5) und auch darüber, dass er sich niemandem anvertrauen könne: *ich hân aber leider nieman, dem i'z klage* (Str. I, V. 7). Selbstverständlich ist dies auch als vor einem Publikum vorgetragene Rede denkbar: die Ausmalung einer Situation der Einsamkeit und Isoliertheit, die mit dem Weggang aus einer einstmals vertrauten Umgebung korrespondiert. Fiktionsintern wäre der Sprecher somit ohne Zuhörer, was seiner Rede einen ganz und gar monologischen Charakter verleihen würde – zu dieser textinternen stünde die textexterne Kommunikationssituation dann in einem reizvollen Spannungsverhältnis, da die Äußerungen um so mehr als Gedankenwiedergabe zu verstehen wären und der Intimitätsgrad dadurch gesteigert würde. Für eine – in Hs. E, wie gesagt, naheliegende – Leserezeption ist der erzählerische Einstieg jedoch, analog zu Mertens' Deutungsansatz zu Hadlaub, in der Tat als Ersatz für den performativen Akt des Vortrags, den Körper des Vortragenden, interpretierbar.

---

*und ich niht!*, Str. III, V. 1 ff.), wird jedoch nicht auf die Ebene einer allgemeingültigeren Aussage gehoben.

416 Tervooren 1991, S. 142.

417 Siehe Schiendorfer 1993, S. 265 f.

418 Siehe V. Mertens 1998, besonders S. 202 ff. u. 210.

419 Schulze spricht bezüglich Hs. E von einer Zweckbestimmung der Lieder als „ehrwürdiger, belehrender Lektürestoff“ (Schulze 2004, S. 214), Kornrumpf von einem „Lehr- und Lese-Buch für künftige Generationen“ (Kornrumpf 1987, Sp. 499).

Im Zusammenhang mit dieser Frage erscheint auch **Oswalds von Wolkenstein** Lied *Nempt war der schönen plüede früede* (Kl 106) von Interesse. Hier werden die narrativen Einschübe unterschiedlich adressiert. Nach einem sommerlichen Natureingang (Str. I) berichtet der Sprecher von dem langjährigen Dienst an der Geliebten: *getreuer was ichs ie ir knecht, | secht, desgleichen bin ichs nu ir ritter. | In irem dienst, dieweil ich leb, | sol ich mich lassen vinden* (Str. II, V. 7–10). Bemerkenswert ist dabei die Wendung an das Publikum (*secht*), das von dem Sprecher eingeweiht wird und vor dem, als einer Art von Öffentlichkeit, er eine *triuwe*-Verpflichtung bekundet. Sein Werdegang vom *knecht* zum *ritter*, die eigentlich narrative Komponente in dieser Strophe, verdeutlicht die *triuwe* und *stæte* des Ritters, die sich von der Vergangenheit in alle Zukunft (*dieweil ich leb*) erstreckt. In der folgenden Strophe adressiert der Sprecher dann direkt die Geliebte und setzt den Verweis auf die exakte Länge seines bisher geleisteten Dienstes (*in dem achten iar*, Str. III, V. 9) als Argument in der Werbung ein.

Gerade die narrativen Versatzstücke des Lieds haben in der Forschung zu Mutmaßungen über autobiographische Hintergründe geführt: Röhl deutet Str. II, V. 7 f. ohne nähere Begründung auf das Verhältnis des Wolkensteiners zur Hausmannin hin.<sup>420</sup> Spicker verweist auf Versuche, denselben Vers „biographisch auf eine Pilgerreise Oswalds zu beziehen, auf der er in Jerusalem zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen wurde.“<sup>421</sup> Diese Deutungsversuche sind angesichts der zwar verbal konkreten, dabei jedoch unspezifisch bleibenden Aussagen in den Bereich des Spekulativen zu verweisen. Weiterführend erscheint auch hier (analog zu Schiendorfers und Mertens' Hadlaub-Interpretationen, s. o.), in der Konkretisierung ein Mittel zur innovativen Gestaltung einer traditionellen Gattung einerseits und als in Verbindung mit der Leserezeption stehende Ersetzung des Performativen andererseits zu sehen.

### 3.4. Narration und Persuasion

#### 3.4.1. Liedübergreifende Vergangenheit?

**Reinmars** Lied *Mich hæhet, daz mich lange hæhen sol* (Schweikle, Nr. XIV / MF 163,23) weist über direkte Zitate einen engen Bezug zum Lied *Sage, daz ich dîrs iemer lône* (Schweikle, Nr. XXVII / MF 177,10) auf: Das männliche Ich des Lieds XIV tröstet sich über die vermeintliche Gleichgültigkeit der Minnedame mit den Worten: *ich hân noch trôst, swie klein er sî: swaz geschehen sol, daz ge-*

---

420 Siehe Röhl 1981, S. 81 f.

421 Spicker 2007, S. 154.

*schihnt* (Str. II, V. 8). Diese Worte werden der Dame im Lied XXVII (Str. II, V. 6) von einem Boten übermittelt. Zudem ist sie über die Äußerungen des Mannes, wohl vom Hörensagen, bereits soweit informiert, dass sie sich bei dem Boten in Hinsicht auf die vom männlichen Ich in Lied XIV ausgesprochene Sangesverweigerung (*si sælic wîp enspreche, sing; niemer mê gesinge ich liet*, Str. IV, V. 8) nur noch erkundigt, ob sie richtig informiert ist: *‚Hat aber er gelopt, geselle, | daz er niemer mê gesinge liet, | Ez ensî, ob ich ins biten welle?‘* (Lied XXVII, Str. III, V. 1–3).

Aufgrund dieser Parallelen stellt sich die Frage nach einer liedübergreifenden Vergangenheitskonstruktion. Die direkten Zitate legen es nahe, das weibliche Ich des Lieds XXVII mit der Dame zu identifizieren, auf die sich Werbung und Klage des männlichen Ich in Lied XIV richten, und umgekehrt.<sup>422</sup> Im Zusammenhang betrachtet, funktionieren die beiden Lieder (das monologisch angelegte Manneslied XIV und das als Botendialog beginnende und monologisch endende Frauenlied XXVII) nach Art eines Wechsels. Unter narratologischem Gesichtspunkt erscheint Hausmanns Beschreibung des Verhältnisses der beiden Lieder erhellend: Es sei anzunehmen, „dass sich beide auf ein und dasselbe (fiktive) Minnegeschehen beziehen.“<sup>423</sup>

*Swaz geschehen sol, daz geschihnt* – das ist mehr als das Selbstzitat eines Autors [...]. Hier überschreitet vielmehr die Minnehandlung selbst die Liedgrenze; sie ist über mindestens zwei Lieder hinweg fortgeschrieben. Das Manneslied MF 163,23 und das Frauen- bzw. Botenlied MF 177,10 referieren auf eine gemeinsame Geschichte im Sinne einer Diegese und bieten zwei Perspektiven auf eine zusammenhängende Handlung an.<sup>424</sup>

Wenn zwar durchaus von einer ‚Geschichte‘<sup>425</sup> ausgegangen werden kann, auf die beide Lieder referieren, so bleibt dennoch fraglich, ob bzw. bis zu welchem Grade bezüglich der Liedtexte von einer ‚Erzählung‘ gesprochen werden kann. Ein erzählender Rahmen, der beide Texte zu einem zusammengehörigen Ganzen verbinden würde, ist nicht gegeben. Es gibt keine verbindliche Reihenfolge beider Lieder und nicht einmal die Notwendigkeit, die Lieder zusammenhängend zu rezipieren. Erstens sind beide Lieder auch in sich selbst, ohne Kenntnis des jeweiligen anderen, verständlich; zweitens sind für die Vortragsituation unterschiedliche Varianten denkbar:

---

422 Vgl. Kasten 1993, S. 123.

423 Hausmann 2011, S. 171.

424 Ebd., S. 172.

425 Zugrunde liegt die von Genette etablierte terminologische Unterscheidung von ‚Geschichte‘ (das Signifikat, der narrative Inhalt), ‚Erzählung‘ (der Signifikant, die Aussage, der narrative Text oder Diskurs) und ‚Narration‘ (der produzierende narrative Akt bzw. die reale oder fiktive Situation, in der er erfolgt), vgl. Genette 2010, S. 12.

- a) Beide Lieder werden an einem Vortragstermin dargeboten, wobei sowohl die Reihenfolge ‚erst XXVII, dann XIV‘ als auch ‚erst XIV, dann XXVII‘ denkbar erscheint, jeweils mit oder ohne Unterbrechung durch andere Lieder.
- b) Es wird nur eines der beiden Lieder vorgetragen, wobei – nach Abfassung beider Lieder und Aufnahme ins Repertoire – von Rezipienten, die mit dem anderen Lied bereits vertraut sind, eine liedübergreifende Geschichte rekonstruiert werden kann.

Wenn man auf Basis der beiden Lieder auch eine Chronologie auf der Ebene der narrativen Inhalte rekonstruieren kann, so bleibt das Verhältnis von Erzählung, Narration und Geschichte doch vage und durch die unterschiedlichen Realisierungsmöglichkeiten im Vortrag höchst variabel. Jedes Lied hat für sich genommen einen eigenen, allerdings nicht genauer bestimmbar, Sprechzeitpunkt,<sup>426</sup> von dem aus betrachtet bestimmte Ereignisse, auf die Bezug genommen wird, als in der Vergangenheit liegende zu identifizieren sind. Es gibt jedoch keine beide Lieder übergreifende Erzählerstimme, die die Rede der Figurenstimmen vermitteln würde. Das von Hausmann in Hinsicht auf eine mögliche Vortragssituation beschriebene „Oszillieren zwischen narrativer und lyrischer Option, das nicht zum Stillstand gebracht werden kann“<sup>427</sup>, ist m. E. eher auf dieses Fehlen einer Erzählerstimme und einer Erzählung im engeren Sinne zurückzuführen als auf die von Hausmann benannte „Spannung zwischen lyrischer Option im Manneslied (auch in MF 163,23) und narrativer Option im Botenlied (MF 177,10) oder Frauenlied“. Die Lieder liefern ‚Erzählansätze‘<sup>428</sup>, aus denen auf Rezipientenebene eine Geschichte (re)konstruiert werden kann; auch so etwas wie eine Erzählung entsteht, wegen der Vagheit und nur losen Verbundenheit der sie produzierenden narrativen Akte sowie wegen der genannten Variationsmöglichkeiten, erst innerhalb des Rezeptionsaktes. Erst in diesem wird auch das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit generiert, wobei es eben keine einzelne Basiserzählung gibt, in Relation zu der z. B. Anachronien festgemacht werden könnten, sondern mehrere im Rezeptionsakt (re)konstruierte Basiserzählungen. Zum einen könnte die Gegenwartsebene der Mannesrede in Lied XIV die Basiserzählung stellen und von dieser ausgehend die Gegenwartsebene von Lied XXVII als Prolepse und der in Lied XIV gegebene Rückblick auf die ungünstig verlaufene Begegnung

---

426 Da in Lied XXVII aus der Mannesrede in Lied XIV von dem Boten und der Dame zitiert wird, ist der fiktionale Sprechzeitpunkt von Lied XXVII als zeitlich später zu verorten.

427 Hausmann 2011, S. 175; das folgende Zitat ebd.

428 Terminus nach Eikermann 1996, S. 21.

als Analepse definiert werden; zum anderen könnte die Gegenwartsebene von Lied XXVII als Basiserzählung verstanden und von dort aus die Gegenwartsebene von Lied XIV als Analepse definiert werden, von der dann eine weitere Analepse (die erfolglose Begegnung), sozusagen als ‚Vorgeschichte der Vorgeschichte‘, abzweigt.

Die wörtliche Übernahme der Mannesrede *swaz geschehen sol, daz geschicht* durch den Boten bedeutet zugleich eine argumentatorische Neuverwendung dieser, für sich genommen, allgemeingültigen, sentenzartigen Aussage: In Lied XIV spricht sich das männliche Ich mit diesem Satz selbst Trost zu. Der Bote zitiert diese Äußerung jedoch, um die „Unterwerfung des Mannes unter den weiblichen Willen“<sup>429</sup> zu verdeutlichen, und verschärft damit den Konflikt, vor den sich die Dame durch die nur durch ihr Wort zu beendende Sangesverweigerung des Mannes ohnedies gestellt sieht. Der Bote agiert als Sprachrohr des Mannes und vertritt dessen Anliegen gegenüber der Dame, indem er das seitens des Mannes mit der *revocatio* begonnene Spiel, die Dame in die Enge zu treiben, weiterführt.<sup>430</sup>

Zwar ließ sich oben bezüglich der liedübergreifenden ‚Geschichte‘ das Fehlen einer Erzählerfigur feststellen; dieser Erzähler wird jedoch ersetzt durch die Oratorrolle des Mannes, die in Lied XIV angelegt ist und die sich bei Kombination mit Lied XXVII auch für dieses belegen lässt, nämlich in der Figur des Boten. Denn letzterer übernimmt in Lied XXVII die Oratorfunktion im Dienste des Mannes und – anders als dieser – in direktem Dialog mit der Dame. Auch die höfische Gesellschaft, die nicht nur als externes Publikum, sondern in diesem Fall definitiv auch fiktionsintern als mithörend zu denken ist, stellt einen ‚Kanal‘ dar, den sich das männliche Ich zunutze macht. Hatte er sich in der direkten Begegnung mit der Dame als zur Rede unfähig erwiesen und somit als Orator versagt, erweist er sich in der Folge geschickt im Einsatz von Zwischenkommunikatoren und Stellver-

---

429 Hausmann 2011, S. 174.

430 Hausmann schreibt dementsprechend zum Verhältnis der beiden Lieder: „Damit kommentiert das Botenlied MF 177,10 mit der darin enthaltenen Frauenrede genau jene männliche Position, die in MF 163,23 zum Ausdruck kommt; es zeigt sich, dass das *wol sprechen* gegenüber Frauen, konsequentes Festhalten am Dienst, Optimismus (*tröst*) und die Geste der Unterwerfung, bei der Frau in der Tat die vom Mann gewünschten Effekte hervorrufen. Die auf die männliche Perspektive beschränkte Ich-Aussage von MF 163,23 erhält so einen dem Rezipienten unmittelbar zugänglichen quasi-objektiven Hintergrund und wird dabei auktorial bestätigt: Genau so muss der Mann auftreten, um die Frau in ein arges Dilemma zu stürzen“ (ebd., S. 175).



tretern.<sup>431</sup> Die Sangesverweigerung ist zudem ein Thema, das die (fiktionsinterne) Hofgesellschaft nicht nur mittelbar berührt, wird sie dadurch doch auch um ein Vergnügen gebracht und das höfische Leben einer *vröide* beraubt. Dass die Dame nicht auf ihrer abweisenden Haltung gegenüber dem Mann bestehen kann, ohne *daz ich al der werlte ir fröide nime* (Lied XXVII, Str. IV, V. 4), es aber umgekehrt ihr selbst zum Schaden gereichte (vgl. Str. III, V. 6), wenn sie ihn zum Singen auffordern würde, ist eben das Dilemma, vor das sich die Dame gestellt sieht.<sup>432</sup>

Die öffentlich vorgetragene Minnewerbung wird im Zusammenspiel der Lieder zum gleichsam öffentlichen Streitfall ausgebaut, wobei auffällig erscheint, dass das männliche Ich im Kontext von Lied XIV besonders auf eine der Öffentlichkeit eigentlich verborgene, intime Situation des eigenen Scheiterns zu sprechen kommt und dieses öffentlich macht. Bei der *narratio* dieses Ereignisses bzw. Nicht-Ereignisses vereinigt der Sänger die Funktionen des Erzählers und des Orators, was im Folgenden näher diskutiert werden soll, wobei zunächst Lied XIV, dann die Lieder XIV und XXVII im Zusammenspiel unter narratologischen wie unter argumentationslogisch-rhetorischen Gesichtspunkten analysiert werden.

In Bezug auf den Gedankengang des Lieds XIV schreibt Hausmann:

„Eine kohärente, kontinuierliche ‚Geschichte‘, wie v. KRAUS sie konstruierte, darf der Interpret nicht erwarten, wohl aber einen diskursiv angelegten Vorgang, der sich über mehrere Stufen entfaltet und insofern auch das Verhältnis der Strophen zueinander definiert. Tragende Elemente dieses Vorgangs sind die Strophenpaare.“<sup>433</sup>

Hinsichtlich der Bezüge zwischen den Strophen, die letztlich alle ein Thema – „die Möglichkeit von *rede*, die Möglichkeit des Singens“<sup>434</sup> – umkreisen, sei auf die Interpretation von Hausmann verwiesen. Im vorliegenden Zusammenhang sollen vor allem die Strophen *Ich sach, si wær ez al der werlte leit* (Str. V) und *Owê, daz ich einer rede vergaz* (Str. VI) genauer untersucht werden.

In der fünften Strophe blickt der Sprecher auf den schmerzerfüllten Abschied von der Dame zurück, in der vierten reflektiert er selbstquälerisch darüber, dass er während einer unbeaufsichtigten Begegnung vor Freude die Gelegenheit versäumt hat, zu reden, ihr seine Liebe zu gestehen. Die Strophen bilden den pointierten Schluss der B/C-Fassung. Die Situationen, auf die der Sprecher zurückblickt,

---

431 Die Mitglieder der höfischen Gesellschaft fungieren als Zwischenkommunikatoren, der Bote als Stellvertreter; siehe zum rhetorischen Problem der Stellvertretung das Kapitel „Medialrhetorik“ in Knappe 2000a, S. 90–106.

432 Vgl. hierzu Behr 1993, S. 350 f.

433 Hausmann 1999, S. 201.

434 Ebd., S. 202.

werden, zumindest im Vergleich mit der an den anderen beiden Liedern beobachteten skizzenhaften Erzähltechnik, sehr genau geschildert. Dieses Lied würde, zumindest in den letzten beiden Strophen, also noch deutlicher als das zuletzt behandelte den Anspruch erfüllen, auch eine ‚Geschichte‘ zu erzählen.<sup>435</sup> Bereits die Analyse zu Lied XII (s. o.) hatte das Problem aufgeworfen, dass der Eindruck, dass eine ‚Geschichte‘ erzählt wird, nicht so leicht von der Hand zu weisen ist – unabhängig davon, dass man den narrativen Einschüben bestimmte Funktionen zuweisen kann. Letztere lassen sich auch hier wieder festmachen: Die einigermaßen abstrakte Frage nach den Möglichkeiten des Singens, der *rede*,<sup>436</sup> erfährt eine Konkretisierung, indem der Sänger sich selbst als Fallbeispiel vorführt. Diesbezüglich greift auch wieder Hübners These, dass Reinmars Minnekanzonen als „Expertisen zur Situation der Erfolglosigkeit und der Leiderfahrung“<sup>437</sup> zu verstehen seien. Der Sänger würde also hier als Fallbeispiel für die gescheiterte Kommunikation mit der Geliebten und der daraus erwachsenden Leiderfahrung vor das Publikum treten. Damit würden die narrativen Passagen einerseits zur Geschichte, andererseits zum Fall (Minnekasus) tendieren; hier ließe sich ein Vergleich zum Märe mit seiner Tendenz zum „kasuistischen Erzählen“<sup>438</sup> ziehen. Der Vergleich zwischen Minnekanzone und Märe würde insofern erhellend wirken, als darüber die historische Rezeptionshaltung gegenüber erzählenden Einschüben genauer erfasst werden könnte: Ob man nun an die verschiedenen Formen von Exempeldichtung denkt, deren narrativer Gehalt auf eine moralische Auslegung zusteuert,<sup>439</sup> oder an die Funktion des Märleins innerhalb der Predigt, das einen allgemeinen Gedanken veranschaulichen soll, wird man jeweils zu dem Schluss kommen können, dass es eine eingeübte Rezeptionshaltung gegenüber ‚Geschichten‘ dergestalt gab, sie auf die Vermittlung eines ‚höheren‘, abstrakteren, allgemeingültigeren Sinns hin zu befragen, der – wie auch in Reinmars Liedern – zudem direkt mitgeliefert wird. Dies bedeutet aber nicht, wie etwa die Weiterentwicklung von Neidharts Liedern zu Neidhart Fuchs-Schwänken zeigt, dass die ‚Geschichten‘ sich nicht auch verselbständigen konnten.

---

435 In diesen in Reinmars Liedern integrierten ‚Geschichten‘ kann man also durchaus eine von vielen Vorstufen zu den dann z. B. bei Hadlaub prominent werdenden Erzähliedern vermuten.

436 Vgl. Hausmann 1999, S. 202.

437 Hübner 2004, S. 150; siehe hierzu ausführlicher in Kap. I.2.4. dieser Arbeit.

438 Ziegeler 1985, S. 455, vgl. Ehrismann 1996, S. 251.

439 Über den Erzähler des Märe schreibt Ehrismann: „Seinen Plot, seinen Kasus pointiert er exemplarisch und löst ihn bei typisiertem Personal in Didaxe auf“ (Ehrismann 1996, S. 252).

In dem vorliegenden Lied darf man aufgrund der Überlieferungssituation in der B/C-Fassung von einer engeren Zusammengehörigkeit der beiden zur Diskussion stehenden Strophen ausgehen. Bezogen auf die narrativen Inhalte, die ‚Geschichte‘, kann der in der fünften Strophe geschilderte Augenblick des Aufbruchs und des Abschieds in zeitlicher Abfolge zu dem Zusammensein *à ne huote*, um das es in der sechsten Strophe geht, vermutet werden. Wenn man diese beiden Strophen aufgrund der Abfolge und Positionierung (Liedschluss) in B/C als ‚Erzählung‘ beschreibt, so läge eine von der Chronologie der in dem Lied zumindest vage umrissenen Ereignisse abweichende Darstellungsform vor. Die Schilderung der Begegnungssituation wäre gegenüber derjenigen des Scheidens als Analepse zu bestimmen. In diesem Zusammenhang erscheint der Schlussvers der fünften Strophe von besonderem Interesse: *owè, dô ich dannen muoste gân, wie jaemerlich ich umbesach* (Str. V, V. 8). Das situativ verankerte *umbesehen* wird in B/C zur Einleitung des erzählerischen Rückblicks genutzt.

Rhetorisch ließe sich die anti-chronologische Anordnung mit der bekannten Technik des *medias in res* bzw. des Ordnungsprinzips des *ordo artificialis*<sup>440</sup> gegenüber der ‚natürlichen‘ Ordnung (*ordo naturalis*) als eine „bewußte Störung solcher Art von Natürlichkeit im Dienst der Erregung von Aufmerksamkeit“<sup>441</sup> erklären. Dass die Prinzipien des *ordo naturalis* und des *ordo artificialis* auch narratologisch relevant sind, verdeutlicht Störmer-Caysa in Bezug auf die Zeit(gestaltung) im mittelalterlichen Roman:

„Die Reihenfolge des Erzählten gilt für die Rhetorik als Bestandteil der *dispositio*; dabei werden *ordo naturalis* und *ordo artificialis* unterschieden. Diese Begrifflichkeit setzt eine grundlegende Differenz zwischen dem Zeitfluß in der fiktionalen Welt (der zugleich als linear und progressiv unterstellt wird) und dem Zeitfluß des Erzählens voraus (der erst gegenüber diesem angenommenen natürlichen Fluß als kunstvoll abweichend begriffen werden kann), eine Unterscheidung, die Günther Müller mit dem Begriffspaar ‚Erzählzeit – erzählte Zeit‘ eingefangen hat.“<sup>442</sup>

Sie zitiert in diesem Zusammenhang eine Stelle aus dem *Didascalicon* des Hugo von St. Victor, in der dieser die zeitliche Ordnung der Erzählung als entweder nach einer natürlichen, an dem chronologischen Ablauf der Ereignisse orientierten Gliederungsweise oder nach einer künstlichen Gliederungsweise erfolgend beschreibt. Die künstliche Gliederungsweise (*dispositio artificialis*) definiert er im Kapitel *De ordine legendi* (III,8) folgendermaßen: „wenn also das, was später ge-

---

440 Siehe hierzu Ueding/Steinbrink 1994, S. 212.

441 Göttert 1998, S. 38.

442 Störmer-Caysa 2007, S. 77 f.

schehen ist, früher erzählt wird, und das, was früher geschah, später (*id est, quando id quod postea gestum est prius narratur, et quod prius, postmodum dicitur*)<sup>443</sup>.

Geht man von einer rhetorischen Funktion der *narratio* in Reinmars Lied XIV aus und weist dementsprechend dem Sprecher/Sänger die Rolle des Redners (*orator*) zu, so wäre für die künstliche Anordnung ein rhetorischer Effekt, also eine bestimmte persuasive Wirkungsabsicht zu unterstellen. Eine solche muss in Bezug zur doppelten Adressatenstruktur<sup>444</sup> des Minnelieds gesehen werden, welche sich aus der Koppelung von Liebeswerbung (interne Sprechsituation) und Legitimation der Liebe vor einem Publikum (externe Sprechsituation) ergibt. Auf Letzteres würde sich die von Eikelmann angeführte erklärende und rechtfertigende Funktion des narrativen Einschubs beziehen lassen:

„Der Bericht des Sprechers dient zwar der Erklärung und Rechtfertigung des Schweigens; die abschließende Rechtfertigung (MF 164,28 f.) zeigt aber, daß die Erfahrung der Liebe immer auch das Einbezogensein in ein nur bedingt beherrschbares und verantwortbares Geschehen mit sich bringt.“<sup>445</sup>

Hierbei wäre der erzählende Einschub, wenn man ihn als *narratio* im rhetorischen Sinne betrachtet, zwar Darstellung eines Kasus, ihm würde aber auch der Status eines Beispiels zukommen. Im Kontext des (indirekten) Liebeswerbens betrachtet, wird der Charakter einer Fallschilderung deutlicher. Quintilian definiert die Erzählung (*narratio*) im Kontext der Gerichtsrede als „eine zum Überreden nützliche Darstellung eines tatsächlichen oder scheinbar tatsächlichen Vorgangs (*rei factae aut ut factae utilis ad persuadendum expositio*)“<sup>446</sup>. Mit der *narratio* soll demnach in einer strittigen Angelegenheit Zustimmung erlangt werden. Als strittiger Fall wäre zunächst das Schweigen in der Begegnungssituation anzunehmen, für das der Sprecher sich zu rechtfertigen versucht, wobei man sagen könnte, dass er auf Konsens nicht nur mit dem liedexternen Publikum, sondern zugleich, wenn auch indirekt, mit der Minnedame zielt. Wenn man diese als Adressatin und gleichsam als Richterin in dieser Angelegenheit annimmt, so wäre bezüglich der Fallschilderung entscheidend, dass sie den berichteten Sachverhalt bereits aus eigenem Erleben kennt, jedoch nicht aus der Sicht des Sprechers. Der Sprecher würde mit der *narratio* dann definitiv eine persuasive Absicht gegenüber der Dame verfolgen, indem er ihr, ohne sie dabei direkt zu adressieren, eine neue, für ihn günstigere Perspektive auf den ihr bereits bekannten Sachverhalt

---

443 Hugo von St. Viktor: Didascalicon, III, 8.

444 Siehe hierzu Kap. I.2.5. dieser Arbeit.

445 Eikelmann 1996, S. 36.

446 Quintilian, IV, 2, 31.

vermittelt.<sup>447</sup> Hier wäre nun aber auch der Gesamtzusammenhang des Lieds einzu beziehen. In der Strophenfolge gemäß B/C stehen die behandelten Strophen nach der durchaus provokanten, die Dame nämlich herausfordernden Äußerung: *si sælic wîp enspreche, singe, niemer mê gesinge ich liet* (Str. IV, V. 8). Damit wird der Dame tatsächlich eine Entscheidung abverlangt; die *narratio* in den Folgestrophen könnte dementsprechend als Versuch, die Dame günstig zu stimmen, verstanden werden, aber auch als Verteidigung der durch ihren ultimativen wie fordernden Charakter womöglich zu harsch erscheinenden Sangesverweigerung auf unbestimmte Zeit. Der Sprecher muss sich hierfür wohl nicht nur der Dame, sondern auch dem textexternen Publikum gegenüber rechtfertigen. Letzteres findet sich in Lied XXVII in der fiktiven Hofgesellschaft, vor der sich die Dame zu verantworten hat und aus deren Kreisen ihr Informationen über die Äußerungen des Mannes zugespielt worden zu sein scheinen, textintern gespiegelt. Diese fiktive Gesellschaft wird dabei zum Instrument des männlichen Ich, das die ‚Meinung‘ und die Stimmung am Hof als subtiles Druckmittel einsetzt; zumindest ist festzustellen, dass die Dame sich diesbezüglich einem Erwartungsdruck ausgesetzt sieht bzw. selbst aussetzt.

Aus der Analyse des Lieds ist m. E. zu schlussfolgern, dass die rhetorischen Funktionen als den narrativen übergeordnet zu betrachten sind und die Oratorrolle des männlichen Ich somit als dominant gegenüber der Erzählerrolle und auch gegenüber den Figurenstimmen einzuschätzen ist.

In diesem Zusammenhang soll noch eine oben nicht behandelte Parallele zwischen den beiden Liedern untersucht werden: Auf die Worte des Boten in Lied XXVII: *‚Frouwe, ich sach in, er ist frô. | sîn herze stât, obe irz gebietet, iemer hô.‘* (Str. I, V. 5 f.), entgegnet die Dame: *Ich verbiute ime fröide niemer. | lâze eht eine rede, sô tuot er wol, | Des bite ich in hiut und iemer. | deme ist alsô, daz manz versagen sol‘* (Str. II, V. 1–4). Der Bote beschreibt die Stimmung des Mannes als *vrô*, was höfischer Konvention geschuldet sein könnte, wohl aber auch die freudige Erwartung des Mannes auf Erhörung durch die Dame zum Ausdruck bringen und diese so zu einer günstigen Antwort bewegen soll. Diese persuasive Wirkungsabsicht verfehlt jedoch, wie die Antwort der Dame zeigt, ihr Ziel. Sie versucht, die *vröide* des Mannes vom Kontext der Liebeswerbung zu separieren, und schafft dadurch eine Distanzierung. Die *rede*, die sie ihm *hiut und iemer* untersagen möchte, wäre, ohne den Kontext von Lied XIV mitzudenken, am ehesten mit einer perpetuierten und der Dame lästigen, weil womöglich zu

---

447 Siehe zur *narratio* eines dem Richter bereits bekannten Sachverhalts Quintilian, IV, 2, 20 f.

direkten Liebeswerbung zu assoziieren. Bei Hinzuziehung der Parallelstelle in Lied XIV ergibt sich eine andere Bedeutung der *rede*. Der Mann klagt dort ja: *Owê, daz ich einer rede vergaz, | daz tuot mir hiute und iemer wê* (Str. VI, V. 1 f.). Vor diesem Hintergrund könnte man die *rede*, die künftig zu unterlassen sei, mit den Worten des Mannes identifizieren, die dieser in der Situation unbeaufsichtigten Zusammenseins mit der Dame nicht geäußert hat, weil er von der Freude überwältigt war. Die Dame würde, darauf Bezug nehmend, zwischen der emotionalen und der verbalen Ebene trennen, dem Mann zwar die Gefühle erlauben, nicht aber sie in unangemessener Form zu äußern. Dabei gebraucht sie die auch vom Mann verwendeten Zeitadverbien *hiute und iemer*. Wenn man bedenkt, dass der Mann sie auf seine aus der Situation des Nicht-Sprechens erwachsene dauerhafte Leiderfahrung bezieht, erhält die Antwort der Dame eine besondere Härte, denn letztlich würde sie ihm damit ein permanentes Schweigen in dieser Angelegenheit und als Konsequenz ein permanentes Leidempfinden zumuten. Im Sinne des Mannes muss der Bote an dieser Stelle Widerspruch (*Frouwe, nû verredent iuch niht*, Str. II, V. 5) einlegen. Dass er den Mann dann wörtlich, aber mit anderer Wendung als im ursprünglichen Redezusammenhang, zitiert, kann dabei auch als Reaktion auf die Strategie der Dame verstanden werden, auf die Worte des Mannes doppeldeutig, sozusagen rhetorisch spitzfindig, Bezug zu nehmen.

### 3.4.2. Vergangenheitskonstruktionen im Wechsel

Inhaltliche, oft wörtliche Übereinstimmungen zwischen den Repliken der Frau und des Mannes gehören zu den kompositorischen Prinzipien des Wechsels und signalisieren aus Publikumperspektive zumeist das harmonische Einverständnis der Liebenden – wohingegen „Mann und Frau hinsichtlich der Gefühle des anderen völlig ahnungslos und im eigenen Monolog gefangen sind“<sup>448</sup>. Durch die besondere Kommunikationssituation des Wechsels, die als zeitlich und räumlich getrenntes<sup>449</sup> Übereinander-Sprechen<sup>450</sup> bzw. monologisches Aneinanderdovorbereiten<sup>451</sup> zu beschreiben ist, ergibt sich eine „offene Formgebung“<sup>452</sup>. Diese, so Eikelmann, verlange dem Publikum ab, „die formalen Parallelen und inhaltlich-thematischen Beziehungen selber aufzudecken und ihrer Bedeutung nachzuspüren.“

---

448 Schnell 1999a, S. 153.

449 Vgl. ebd., S. 158; Braun 2011, S. 24.

450 Vgl. Schweikle 1995, S. 133; Eikelmann 1999, S. 85.

451 Vgl. Schnell 1999a, S. 158.

452 Eikelmann 1999, S. 94; das folgende Zitat ebd.

Die folgenden Analysen konzentrieren sich auf das Verhältnis von Narration, Persuasion und Zeitstruktur am Beispiel dreier ausgewählter Wechsel.

Laut Eikermann ist die „Textkohärenz“<sup>453</sup> beim Wechsel, anders als bei Minnekanzone oder Dialoglied, nicht primär „argumentativ oder diskursiv organisiert“; es komme beim Wechsel zudem kaum „auf einen schlüssigen Erzähl- und Geschehenszusammenhang“ oder die Entfaltung einer „elaborierten Argumentations- oder Gesprächstechnik“ an, sondern vor allem auf „die pathetischen Redegebärden beider Sprecher“<sup>454</sup>. Zwar kommt den Figurenreden, einzeln und im Zusammenspiel, eine persuasive Wirkungsabsicht in Richtung des externen Publikums zu. Die Figurenreden arbeiten aber in erster Linie mit aus den Bereichen der Charakterdarstellung (*ethos*) und der Leidenschaftserregung (*pathos*) gewonnenen Überzeugungsmitteln. Intellektuell-rationale Überzeugungsmittel, welche gemäß der antiken Rhetorik für die Erzählung (*narratio*) und Beweisführung (*argumentatio*) genutzt werden,<sup>455</sup> kommen im Wechsel hingegen kaum zum Einsatz. Unter diesen Voraussetzungen wäre für die im Folgenden zu diskutierenden narrativ-chronologischen Elemente tendenziell festzuhalten, dass diese weder im Sinne einer rhetorischen *narratio* eingesetzt werden noch auf erzählerische Kohärenz zielen. Auffällig erscheint jedoch, dass in den drei Textbeispielen eine zeitlich nicht genauer zu bestimmende gemeinsame Vergangenheit zum Bezugspunkt der isolierten Liebenden wird. Ähnlich wie Manuel es für Dietmars von Eist Wechsel *Ûf der lindene obene dâ sanc ein kleinez vogellin* (MFMT VIII.III, Str. IV f. / MF 34,3) festhält, werden auch in den folgenden drei Beispielen „aus erzählten Erinnerungen gegenwärtige Gefühlszustände entwickelt“<sup>456</sup>.

In **Reinmars** Wechsel *Er hât ze lange mich gemiten* (MFMT XXI.LIII / MF 198,4) liegen die beiden Sprechzeitpunkte kurz vor (weiblich) und nach (männlich) einer Begegnung, deren Zeitpunkt von der Frau vorausblickend mit *hiute*, vom Mann rückblickend mit *nû* bezeichnet wird. Der Rückblick der Frau bezieht sich dementsprechend auf die Zeit der als zu lang empfundenen Trennung (Str. I, V 1), die als einseitig vom Mann ausgehend dargestellt wird, wohingegen sie ihm beständige *triuwe* erwiesen habe (Str. I, V. 2). In ihrem sehnsüchtigen Vorausblick auf ein, wie durch die konjunktivischen Wendungen deutlich wird, noch ungewisses Treffen wird die Vergangenheit als Vergleichsmaßstab angeführt, zunächst auf die Summe aller vergangenen angenehmen Erlebnisse des Mannes bezogen: *nie liebes mê geschach, swie mir von im geschaehe* (Str. I, V. 7), dann auf ihr Begehren: *min ouge*

---

453 Ebd., S. 91; die folgenden Zitate ebd.

454 Ebd., S. 90.

455 Vgl. Ueding/Steinbrink 1994, S. 279.

456 Braun 2011, S. 25.

*in gerner nie gesach, danne ich in hiute saehe* (Str. I, V. 8). In der Rede des Mannes, soweit man das *nû* auf das von der Frau ersehnte Treffen bezieht, wird deutlich, dass die Erwartungen und Versprechungen der Frau erfüllt worden sind, denn die männliche Rede greift mehr oder weniger wörtlich auf die Formulierungen der Frau zurück: *Mir ist vil liebe nû geschehen, | daz mir sô liebe nie geschach. | sô gerne hân ich sî gesehen, | daz ich si gerner nie gesach* (Str. II, V. 1–4).

Die Gegenseitigkeit der Liebe wird als zeitliche Abfolge und somit narrativ gestaltet, wozu auch die von Tervooren konstatierte tageliedartige Situation<sup>457</sup> passt. Jedoch bleibt die Zeitstruktur offen und unscharf; *hiute* und *nû* lassen sich nicht zwingend auf eine bestimmte einzelne Begegnung festlegen. Ebenso gut könnte es sich um zeitlich auseinanderliegende Begegnungen in einer Reihe ‚gleichförmiger‘, von der Spannung von Abschied und Wiedersehen getragenen Liebestreffen handeln. Die Narration, die, wie auch in den zuvor diskutierten Liedern, skizzenhaft bleibt, dient nicht oder doch nicht in erster Linie der Wiedergabe von Ereignissen, sondern von Gefühlszuständen. Insbesondere innerhalb des hohen Minnesangs ist die aktuelle (oft in Vergangenheit und Zukunft ausgedehnte) Gefühlslage des Sprechers geprägt durch *liep und leit*, was nur funktioniert, wenn die Liebe (noch) unerfüllt bleibt. Die Ungenauigkeiten der Zeitstruktur in Reinmars Wechsel tragen dieser für die hohe Minne charakteristischen Unabgeschlossenheit Rechnung. Zeitlich gesehen ist damit letztlich unerheblich, ob sich beide Sprecher auf ein Treffen beziehen oder auf zwei zeitlich auseinanderliegende.

Ein ähnliches Spiel mit einem gemeinsamen Bezugspunkt der Rede des Mannes und der Frau findet sich in **Walthers** erweiterten Wechsel *Mich hât ein wunneklicher wân* (Bein, Ton 48 / L 71,35). Laut Schweikle wird in den Mannesstrophen die „Entwicklung von der Liebesehnsucht und Hoffnung des Mannes auf die Neigung der Dame bis zur Gewißheit angedeutet“<sup>458</sup>. Offensichtlich hat die Dame dem Mann ein Zeichen gegeben, das ihn ihrer Zuneigung versichern sollte und über das nun beide reflektieren. Anders als in Reinmars Wechsel liegt der gemeinsame Bezugspunkt für beide Sprecher in der Vergangenheit: *Mich hât ein wunneklicher wan | und ouch ein lieber friundes trôst | in senelîchen kumber brâht* (Str. I, V. 1 ff.). Er bezieht sich dabei offensichtlich auf eine Begegnung mit der Dame, bei der sie ihm eine besonders freundliche Behandlung hat zuteil werden lassen; denn in der Frauenstrophe heißt es: *wan ich sin vil schöne pflac: | daz kumt von grôzer liebe vil* (Str. II, V. 5 f.). Durch Wortwiederholung und Parallelismus wird diese Begegnung als für beide gleichsam beglückend dargestellt:

---

457 Vgl. Tervooren 1991, S. 117.

458 Schweikles Kommentar in Walther von der Vogelweide 2006, S. 623.



*Mir ist an im, des muoz ich jehen, | ein schoenez wibes heil geschehen. (Str. II, V. 7 f.)*

*Ein mannes heil mir dâ geschach, | dâ sî mit rehten triuwen sprach, | ich müeste ir herzen  
nâhe sîn. (Str. III, V. 7 ff.)*

Schweikle konstatiert die insgesamt enge Verzahnung der drei Strophen durch „z. T. parallele Gedankenführung und Satzfügungen und die Wiederaufnahme von Kernwörtern“<sup>459</sup>. Hierdurch wird die zeitlich-räumliche Trennung der beiden Sprecher sowie die notwendige Heimlichkeit ihres mehr oder weniger unausgesprochenen Minneverhältnisses überwunden. Für das Publikum ergibt sich aus ihren Repliken das Bild einer wechselseitigen Liebe; das Publikum erhält insofern einen Wissensvorsprung vor den Liebenden selbst, die sich nur ihrer eigenen Gefühle sicher sein können. Der Rückblick auf ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis arbeitet zunächst die Trennungssituation heraus, da die Begegnungssituation der Vergangenheit angehört und nun jeweils Gegenstand monologischer Überlegungen ist. Als gemeinsamer Bezugspunkt wirkt dieser Rückblick jedoch auch verbindend und vor allen Dingen zukunftsweisend. Ähnlich wie bezogen auf Reinmars oben behandelten Wechsel bleibt letztlich fraglich, ob alle drei Strophen auf dieselbe Begegnung rekurrieren oder ob es sich um mehrere aufeinanderfolgende Begegnungen handelt, in denen die Frau dem Mann immer deutlichere Zeichen ihrer Zuneigung gibt.

Eindeutig auf eine Folge von Begegnungen, die sich über einen längeren Zeitraum erstrecken, rekurrieren die Sprecher in **Reinmars** Wechsel *Herre, wer hât sie begozzen* (MFMT XXI.LXVII)<sup>460</sup>. Auf drei Mannes- folgen zwei Frauenstrophen, die von Überbietungsrhetorik und erotisch-sexuellem Revanchedenken geprägt sind. In die wechselseitige Kampfansage (erotische Metapher des Liebeskampfes) sind Rückblicke auf erotische Akte, die in der Vergangenheit stattgefunden haben (ein Kuss, der von der Frau mit einem Biss erwidert wurde, Str. II, V. 3 ff.) oder unter anderen Umständen hätten stattfinden können (ausgemalte Revanche für den Biss, Str. III, V. 1 f., Liebesspiel auf der Heide, Str. IV, V. 2, beständige sexuelle Verfügbarkeit der Frau, Str. V), eingeflochten. Verhinderin der erfüllten Liebesbeziehung ist die *huote* (Str. V, V. 1), die dem auf sexuelle Erfüllung zielenden Begehren der beiden Protagonisten Schranken auferlegt und die Einhaltung eines Sittenkodex garantiert, den die Protagonisten innerlich bereits verlassen haben:

---

459 Ebd., S. 624.

460 Die von Krohn 1989 und Cramer 2001 untersuchten Aspekte – kritische Auseinandersetzung mit der Echtheits-Unechtheits-Debatte und dem Reinmar-Bild der älteren Forschung sowie intertextuelle Bezügen zu Liedern Walthers von der Vogelweide – klammere ich in meiner Analyse aus.

*si reizet alle unêre* (Str. II, V. 6), bemerkt der Mann, der vor Liebe wie von Sinnen und rasend ist (vgl. Str. I, V. 5 f.), und die Frau betont: *Ich hete ime alle wile vor gestân, ob mich diu huote lieze* (Str. V, V. 1). Ähnlich wie in den zuvor besprochenen Wechseln bilden die Begegnungen, die in der Vergangenheit stattgefunden haben, den gemeinsamen Bezugspunkt, um den die Gedanken kreisen. Jedoch beschäftigen sich die Liebenden nicht mit der Frage, ob es Zeichen für eine erwiderte Liebe gibt, oder mit der Selbstvergewisserung hinsichtlich der eigenen Beständigkeit und der Würdigkeit des Gegenübers als Objekt der Liebe. Dass das Begehren auf Gegenseitigkeit beruht, steht für beide fest. Es geht darum, sich das auszumalen, was aufgrund äußerer Umstände nicht stattfinden können, so dass die in der Vergangenheit liegenden Begegnungen im Rückblick zur Projektionsfläche der sexuellen Wünsche und Phantasien werden.

### 3.4.3. Nonverbale Kommunikation

In **Walthers** oben diskutiertem Lied *Wol ir, sie ist ein sælic wip* (Bein, Ton 124 / MFMT X.XVIIb) reagiert die Frau mit Sorge darauf, dass dem Mann seine Gefühle für sie in der höfischen Öffentlichkeit womöglich anzusehen sind. In einem weiteren Lied **Walthers** und einem Lied **Reinmars** werden die nonverbal ausgesendeten Signale aus männlicher Perspektive thematisiert und über die Verbalisierung zum Teil des Werbens. Auch hier ist die doppelte Empfängersituation der nonverbalen Signale (die Geliebte und – unerwünschterweise – die fiktive Gesellschaft) entscheidend.

**Walthers** Lied *Ich bin nû sô rehte vrô* (Bein, Ton 91 / L 118,24) ist in F als vierstrophige, in C/E als fünfstrophige Fassung überliefert.<sup>461</sup> Der folgenden Analyse liegt schwerpunktmäßig die F-Fassung zugrunde.<sup>462</sup> Hinsichtlich der in F, zu-

---

461 Die in F nicht überlieferte fünfte Strophe beginnt mit einer Anrede ‚Walthers‘ (*Hæra Walther, wie ez mir stât, | mîn trûtgeselle von der Vogelweide*, Str. V, V. 1–3); ‚Walther‘ wird, wohl von dem Sprecher der Strophen I–IV, um Unterstützung bei der Werbung um die Dame gebeten. Ashcroft sieht in diesem Sprecher aufgrund zahlreicher Morungen-Allusionen eine Morungen-Parodie (siehe hierzu Ashcroft 1975, S. 205–213) und gelangt daher zu dem Schluss, dass „Walther, in der *persona* Morungens und mit dessen Worten sich an den *trûtgesellen von der Vogelweide* wendend, [...] neben das Morungen-Klischee des aussichtslos Liebenden, wie er ihn den Hörern vorgespielt hat, eine Selbststilisierung als den, *der ie die werlt gefröite*, sozusagen als Experten in der glücklichen Liebe“ (ebd., S. 212; Hervorhebungen i. Orig. z. T. gesperrt gedruckt) stellt.

462 Transkription des Lieds nach Hs. F, Bl. 101r-101v auf Basis des Faksimiles in: **Walther von der Vogelweide** 1977, S. 239 f. (die Virgeln stehen für Zeilenumbrüche in

mindest nach formalen Maßstäben, unvollständig überlieferten dritten Strophe<sup>463</sup> werden die beiden anderen Fassungen einbezogen.

In Str. II, V. 1 ff. bekennt der Sprecher: *Ich ensach die schonen so dicke nÿe das ich des ÿe verpere mir enspilten die augen zu Ir ye*. Hier ist es nicht der Kummer, sondern im Gegenteil das durch den Anblick der Geliebten (Str. II) und die Hoffnung auf baldige Erhörung (vgl. Str. I) verursachte Hochgefühl, das der Sprecher nicht verbergen kann. Die fehlende Affektbeherrschung wird mit der (gefühlten) Seltenheit<sup>464</sup> der Begegnungen begründet, die somit jeweils Ausnahmesituationen sind bzw. vom Sprecher als solche empfunden werden. Dabei geht es jedoch nur um eine minimale Abweichung von der vollständigen körperlichen Selbstkontrolle, da es sich um ein ebenso unwillkürliches wie nahezu unmerkliches Signal handelt, nämlich das *spiln* der Augen.

In der ersten Strophe geht der Sprecher gegenwarts- und zukunftsbezogen auf sein – schon jetzt fast unvorstellbar großes und im Fall der Erhörung durch die Dame ins Übermäßige steigerungsfähige – *vroide*-Empfinden ein. Mit der auf die Vergangenheit bezogenen Schilderung in der zweiten Strophe, dass er seine Gefühle bei Begegnungen mit der Dame nicht (oder zumindest nicht ganz) habe verbergen können, liefert er dann eine Art Beweis für die Echtheit seiner Gefühle und die Wahrheit seiner Rede. Damit kann der Schilderung der untrüglichen nonverbalen Signale, die er unwillkürlich ausgesendet haben will, eine persuasive Absicht unterstellt werden. Deutlich persuasive Absichten lassen sich auch dem Tugend- und Schönheitspreis der Dame in der vierten Strophe und insbesondere

---

der Hs., an zwei Stellen, an denen der Wortlaut in F fehlerhaft erscheint, sind Lesarten aus C/E eingefügt, Schaft-s wird als s wiedergegeben): *Ich pin nu so rehte fro das ich so swere wund<sup>s</sup> thu begÿnne / Leichte es sich gefuget · so das ich erwirbe mein<sup>s</sup> frauw mÿnne / So steygen mir die synne höher deñ die synne schon [der svnnen schin, C/E] gnad künigynne Ich ensach die schonen so dicke nÿe das ich des ÿe verpere mir enspilten die augen zu Ir ye der kalte [Bl. 101v] winter was mir ye vnmere ander leute dunchte er so swere mir was rechte als es vor mittē in dem meÿen were / Durch sie so wil ich meine freude meren wol mag sie im herge [min herze, C/E] seren was dann ob sie mir layde thut / Sie mag es wol verkeren das nun kunde niemant geraten mir das ich schayde von dem wane kert ich meinē mut / Von Ir wañ funde ich denn eine so wol getane · die also were valsches ane · sie ist schone · vnd pas gethan dann helena oder dyana.*

463 V. 1–3 der C/E-Fassung fehlen in F.

464 Die Wendung *so dicke nÿe das* könnte natürlich auch zum Ausdruck bringen, dass er sie überhaupt niemals zu häufig sehen konnte bzw. kann, und würde dann über die ‚tatsächliche‘ Quantität der Begegnungen nichts aussagen.

dem hyperbolischen Vergleich<sup>465</sup> im Schlussvers der F-Fassung (*sie ist schone · vnd pas gethan dann helena oder dyana*, Str. IV, V. 6) unterstellen.

Anders als die C/E-Fassung kommt die F-Fassung ohne die Konstruktion des ‚Lieds im Lied‘ aus. Die dritte Strophe beginnt in F mit den Worten: *Durch sie so wil ich meine freude meren*, d. h., der Sprecher bekundet, seine eigene *vröide* um der Dame willen mehren zu wollen. Mit der Wendung *Durch sie* wird die Dame ganz klar als Ziel und Ursache seines eigenen *vröide*-Strebens benannt. Dass es sich um ein indirekt an die Dame adressiertes Werbelied handelt, wird spätestens in der Schlusstrophe deutlich.

In der C/E-Fassung werden die ersten beiden Strophen hingegen explizit als ein Lied (*sanc*) ausgewiesen, wenn es in der dritten Strophe heißt: *Disen wunneklichen sanc | hân ich gesungen mîner frouwen ze êren. | des sol si mir wizzen danc, | wan ich wil iemer durch si fröide mêren* (Str. III, V. 1–4). Anders als in der F-Fassung, in der die gesellschaftliche Relevanz seiner Gefühle und seiner Bemühungen keine Beachtung findet, kommt die Gesellschaft in C/E in zweifacher Weise in Spiel: Der ohne Possessivpronomen verwendete Ausdruck *fröide mêren* kann u. a. als Steigerung gesellschaftlicher *vröide* – durch den *sanc* – verstanden werden; damit wird der Gefühlszustand des Sprechers, seine freudige Stimmung, um die es in den ersten beiden Strophen geht, in Analogie zum höfischen Idealzustand gesetzt. Zudem zielt der Sprecher mit dem Lied darauf, das gesellschaftliche Ansehen der Dame, der *ze êren* er es gesungen habe, zu steigern. Während dem freudigen Aufleuchten der Augen im ‚Lied im Lied‘ kein direkter Adressat zugewiesen wird, wird dieses ‚Lied‘ in der in C/E nachgeschobenen Widmung an die Dame doppelt adressiert: an die Dame selbst und an die fiktive Gesellschaft bzw. das textexterne Publikum. Der *vröide*-mehrende Charakter des *sanges* rechtfertigt es gewissermaßen, die vor der Gesellschaft eigentlich zu verbergenden heimlichen Anzeichen der Liebe in Worte zu fassen. Indem durch die Vortragsfiktion eine mithörende höfische Öffentlichkeit fingiert wird, wird zudem größerer Druck auf die Dame ausgeübt als in der intimer gehaltenen F-Fassung. Dieser Druck wird durch die in der fünften Strophe der C/E-Fassung noch weiter gesteigerte Selbstreferentialität dann aber ins Spielerische aufgelöst.

Wesentlich umfänglicher und nicht ohne einen Unterton der Sorge vor Entdeckung durch die *merkære* schildert der Sprecher in **Reinmars** direkt an die Minneherrin gerichteten Werbelied *Aller sælde ein sælic wip* (Schweikle, Nr. XXVI / MF 176,5) rückblickend unwillkürliche Verhaltensweisen (Erröten

---

465 „Die Transgredierung in den mythologischen Raum hinein legt offen, dass die Minnedame mehr und anders ist als eine Frau von dieser Welt“ (Kellner 2015, S. 178).

in Str. III, Blickverhalten in Str. IV), die auf die Offensichtlichkeit seiner Liebe – möglicherweise auch für die anderen – hindeuten. Bereits die bloße Erwähnung ihres Namens habe ihn jedesmal erröten lassen (Str. III, V. 4 ff.): *Swer dô nâhe bî mir stuont, | sô die merkære tuont, | der sach herzeliebe wol an der varwe mîn. | sol ich dâ von schuldig sîn?* (Str. III, V. 7–10). Bei direkten Begegnungen habe er heimlich den Blickkontakt gesucht: *Liez ich dô daz ouge mîn | tougenlichen an daz dîn, | daz brâhte ich unsanfte dan und lihte dar. | frouwe, nam des iemen war?* (Str. IV, V. 7–10). Die Formulierung *iemen* ist deutlich unspezifischer als die zuvor erwähnten *merkære*, so dass man darin nicht vorrangig die Sorge sehen muss, andere hätten etwas bemerken können, sondern vor allem die Hoffnung, dass die Angeredete dies bemerkt haben könnte.

In Reinmars Lied inszeniert der Sprecher unwillkürliche Reaktionen und halbwegs bewusst eingesetzte Formen nonverbaler Kommunikation so, dass der Dame nicht nur die Intensität, sondern vor allem auch die Dauer seiner Gefühle für sie vor Augen geführt werden sollen. Damit soll das, was für ihn bereits eine Art ‚Geschichte‘ hat, weil es sich über längere Zeit erstreckt, auch für die text-interne Adressatin wahrnehmbar werden.



# Ausblick

Am Beispiel von Zeit- und Alterstopik, Zeit und Alter als Argumenten, grammatischen Zeiten, Zeit- und Altersdarstellungen und Zeitwahrnehmung wurde in der vorangehenden Untersuchung ein für die Frage nach den Ausprägungen und Funktionen der Topik und des Topischen im Minnesang ergiebiger, zentraler und facettenreicher Bereich diskutiert. Im Folgenden sollen, ausgehend vom Zusammenhang von Zeit und Topik, einige Überlegungen zur Sonderstellung der Zeit- und Alterstopik unter besonderer Berücksichtigung von Rezeptionsfragen und Genderspekten angestellt werden.

Die in der Untersuchung im Speziellen behandelte Zeit- und Alterstopik entfaltet sich, wie topische Äußerungen generell, im Rezeptionsakt innerhalb der Vortrags-/Lektürezeit des gehörten/gelesenen Textes, steht aber zugleich als Fundus, auf den zurückgegriffen wird, außerhalb der Produktions- und Rezeptionszeit des Textes. In ihrer Relation zum konkret hervorgebrachten Text ist Topik diesem somit vorgängig, weil dem Text als schon bekannte, vorsprachliche und in Teilen sprachlich verfestigte ‚Leerform‘ vorausgehend.<sup>1</sup> Die Aktualisierung und Konkretisierung eines Topos im Akt seiner Verwendung bedeutet den Rückgriff auf etwas bereits Vorhandenes, was zugleich impliziert, dass der produktive Akt der Verwendung zugleich einen Rezeptionsakt darstellt. Dieser ist wiederum abzugrenzen von der Rezeption des Textes durch das Publikum. Wenn man modellhaft von einem den Topos erkennenden Rezipientenkreis ausgeht, so ist anzunehmen, dass mit diesem Erkennen zugleich ein neues Verständnis des Textes initiiert und im Folgenden als Erwartung an den Text herangetragen wird, was zudem die Deutung des Textes beeinflusst bzw. zu einer rückwirkenden Neudeutung des bereits Gehörten/Gelesenen führt. Dies entspräche, hier allerdings auf den einzelnen (bzw. wiederholten) Rezeptionsakt eines Textes bezogen, der von Koselleck vertretenen Auffassung, dass es eine rückwärtsgewandte Erwartung gebe, welche einmal gemachte Erfahrungen verändere.<sup>2</sup>

---

1 Vgl. hierzu Kap. I.1.1.3. dieser Arbeit.

2 Vgl. Kap. I.2.2.2. dieser Arbeit. Diesbezüglich erscheint auch die von Ricoeur, in Anlehnung an Jauf und Gadamer, diskutierte Frage nach der nicht zeitgenössischen, sondern nach der Entstehungszeit stattfindenden Werkrezeption von Interesse: „Die Logik von Frage und Antwort indes korrigiert den Gedanken, wonach die Geschichte bloß eine Geschichte der Abstände sein soll, also eine Geschichte der Negativität. Als Antwort nämlich bewirkt die Rezeption des Werks eine gewisse Vermittlung der Vergangenheit mit der Gegenwart, oder genauer des Erwartungshorizonts der Vergangenheit mit

Im Rahmen der hier vorgelegten Analysen zur Zeit- und Alterstopik ist vielfach ersichtlich geworden, dass eben diese Vorstellung un-zeitiger bzw. mehr-zeitiger Erfahrungen und Erwartungen in der Verwendung dieser Topoi produktiv wird. In auffälliger Weise betrifft dies die Ich-Instanz der Lieder: Das Ich wird dabei u. a. zur Schnittstelle zwischen den Lebensaltern und Generationen, indem es z. B. rückblickend über seine ‚eigene‘ Lebenszeit und -erfahrung verfügen, die Gegenwart daran bemessen und somit eine Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen reflektierende und überschreitende Zusammenschau liefern kann; diese impliziert, auch dann, wenn die Haltung des Sprechers rückwärtsgewandt erscheint, einen auf die Zukunft hin gerichteten Impuls. Als eine Besonderheit der Zeit- und Alterstopik (bzw. ihrer Verwendungsweise innerhalb der behandelten Lieder) ist zu konstatieren, dass sie die Option zur Auffächerung und tendenziellen Entgrenzung von Zeit bietet: Ob in der Kontrastierung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft innerhalb von Zeitschelte und Vergangenheitslob oder in der im Lebensalter-, Generationen oder Jahreszeitentopos bereitgestellten linearen oder zyklischen Folge thematisch verwandter Zeiten – fast durchweg bietet diese Topik ein Arsenal von Zeitvorstellungen, auf die der Text bzw. das Ich gleichzeitig Zugriff hat.

Die Option, zwischen den verschiedenen Zeiten zu wechseln bzw. sich als deren Figuration und Repräsentant auszugeben, stellt eine zentrale Autorisierungsstrategie des Ich dar und bildet darüber hinaus eine wichtige Voraussetzung für die Darstellung von Gefühlszuständen. Dass hierbei narrative Techniken, argumentationslogisch-rhetorische Strategien und Eigenarten der poetisch-lyrischen Rede miteinander vereint zum Tragen kommen, wurde innerhalb der Untersuchung verschiedentlich an Fallbeispielen erläutert. Im analytischen Zugriff wurde dabei zwischen dem, was innerhalb der Texte ineinandergeblendet wird, künstlich unterschieden, um zum einen das Zusammenspiel kategoriell unterschiedlicher Ebenen zu verdeutlichen und zum anderen die unterschiedlichen Deutungsangebote und daran anknüpfenden Rezeptions- und Interpretationsweisen der Texte auszuloten. Hieran anschließend soll nun ausblickhaft die Frage gestellt werden, in welcher Weise der Rezeptionsakt in Texten angelegt und in welchem Zusammenhang er mit der Zeit- und Alterstopik, dem Ich und anderen Instanzen zu sehen ist.<sup>3</sup>

---

dem Erwartungshorizont der Gegenwart. Diese ‚geschichtliche *Vermittlung*‘ stellt die Thematik der Literaturgeschichte dar“ (Ricoeur 1991, S. 280).

3 Diese Frage greift teilweise auch die insbesondere in Kap. II.1.2.-1.4. angesprochene Thematisierung subjektiver Zeiterfahrung wieder auf, welche, in einem größeren Rahmen gedacht, mit der von Ricoeur angestellten Überlegungen zu einem Beitrag der



Die bereits diskutierten<sup>4</sup> Verse aus dem Natureingang von Neidharts Lieds **Vreude und wünne hebt sich aber witen** (SL 25)<sup>5</sup> – *ir gevrisset sit chunch Charls ziten | nie vogel schal, | di baz sungen umberal* (R 58, Str. I, V. 2 ff.), *ich vernam seitt kunig Karels zzeiten | nye süsser gesanck. | die vogelein sein haben danck* (c 70, Str. II, V. 2 ff.) – demonstrieren, um nur ein Beispiel zu nennen, dass das Publikum in das Spiel des Ich bzw. des Textes mit den Zeiten einbezogen wird: Das für einzelne Individuen logisch widersprüchlich erscheinende Erinnerungsvermögen an die Zeit König Karls wird in der c-Fassung dem Ich, in der R-Fassung den Angeredeten zugewiesen. Auf die Rezeptionssituation bezogen, sind generell nicht nur pluralische Publikumsapostrophen, sondern auch das (ins textexterne Publikum hinein verlängerte) Du<sup>6</sup> sowie das Ich<sup>7</sup> als Leerstellen zu betrachten, die Schnittstellen zum Publikum bilden; an den zitierten Versen ist zudem auffällig, dass sie das lauschende Zuhören thematisieren und somit die Vortrags- als Rezeptionssituation verdoppeln. Die R-Fassung weist dem Publikum mit der Anrede *ir* den Rang der Zuhörenden zu, den sie innerhalb der Vortragssituation auch innehaben, und deutet mit einer Art Zeigebewegung auf den (in der realen Vortragssituation je nach Jahreszeit womöglich tatsächlich vernehmbaren) Vogelgesang; in der c-Fassung inszeniert sich das Ich hingegen selbst als Zuhörer, versetzt sich somit in die Rolle der Rezipienten und regt diese indirekt dazu an, sich an seine Stelle zu versetzen.

Da das (männliche) Ich in diesem Gespielinnenlied vorrangig als Erzähler und in der c-Fassung (Str. III–IV) zusätzlich als die anderen zum Tanz animierender Sänger auftritt, lenkt es durch die Übernahme der Rolle des Hörenden möglicherweise bereits darauf hin, dass es als auktoriales Ich in diesem Lied zurücktritt, wenn es einer anderen, weiblichen Figurenrede Raum gibt. Seine Rolle beschränkt sich dann auf die eines, gemeinsam mit dem Publikum, dem Gespräch der beiden Freundinnen Lauschenden. Durch das Motiv des Vogelgesangs im Eingangsvers der ersten Gespielinnenstrophe (*Sanges [Vro, R] sind die vogelein erschrayett*<sup>8</sup> [*geschraeyet, R*], c 70, Str. V, V. 1, vgl. R 58, Str. II, V. 1) wird der Natureingang in der Figurenrede Wendelmuts wiederholt bzw. weitergeführt und die Gespielinnenstrophen somit als Lied im Lied markiert. Inwiefern ist die Sprecherin Wendel-

---

Fiktion zur Zeittheorie und zwar zur subjektiven Komponente der Zeiterfahrung, in Verbindung zu setzen ist.

4 Vgl. Kap. III.2.2.2. dieser Arbeit.

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

6 Vgl. Cormeau 1992, S. 701.

7 Vgl. Knape 1989, S. 179 f.

8 *erschreien* = „*erschrien* machen, zum rufen bringen“ (Lexer, S. 48).

mut (die Freundin agiert nur in einem Vers als Stichwortgeberin) hier auch als auktoriales Ich aufzufassen? Ihr deutliches Interesse an dem *von Rubental* (c 70, Str. VIII, V. 4) stellt einen thematischen Bezug zwischen den Figuren her, indem sie als Minnende miteinander verbunden sind. Schnells Beobachtung, dass das Manneslied „den öffentlichen Diskurs über die Liebe“<sup>9</sup> repräsentiere, wohingegen das Frauenlied „einen Blick in den Bereich heimlichen Redens über die Liebe“ verspreche, trifft insofern auf die Frauenstrophen des Gespielinnenlieds zu, dass sie im geschützten Raum des vertraulichen Gesprächs zwischen zwei Freundinnen angesiedelt sind. Gleichwohl lässt sich Schnells These, dass die weibliche Stimme „das Hervorbringen ihrer Rede als einen künstlerischen Prozeß“<sup>10</sup> nicht reflektiere und „deshalb auch nicht an ein (öffentliches) Publikum für ihr Sprechen“ denke, an dem Lied nur eingeschränkt bestätigen. Gegen diese These spräche in diesem speziellen Fall z. B., dass die weibliche Rede in der c-Fassung mit dem Wort *sanc* eröffnet, welches auf die Sänger- bzw. hier Sängerinnenrolle verweist. Analog zu der bekannten Gestaltung des Natureingangs im traditionellen Minnesang und bei Neidhard wird auch hier die Situation der Sprecherin mit der Gestimmtheit der Natur in Verbindung gesetzt, wobei die c-Fassung die im Handlungskontext unlogischer erscheinende Aussage bietet: *ich bleib auch hewer nimer ungerayett* (c 70, Str. V, V. 2, vgl. *nu belib ich aber ungerieit*, R 58, Str. II, V. 2), damit aber die trotzige Haltung der Sprecherin stärker herausstreicht. Der mehrstrophige Natureingang des Lieds erlaubt zudem keine eindeutige Zuordnung zu einem männlichen Sprecher. Durch die Nennung des Namens *von Rubental* (Riuwentaler) bringt die weibliche Sprecherin dieses fiktive alter ego des Autors erst ins Spiel. Die Situation ähnelt damit bis zu einem gewissen Grade der Konstellation, die Holznagel am Beispiel von Walthers ‚Lindenlied‘ (Bein, Ton 16 / L 39,11) beschreibt: In diesem werde

„die Personenbeziehung der klassischen Minnesangkonzeption auf den Kopf gestellt: Statt sprachloses Objekt männlicher Wünsche und Hoffnungen zu sein, tritt das Mädchen (in der Projektion des männlichen Dichters) als aktiv handelndes Sprecher-Ich auf, während der Mann gar nicht zu Wort kommt und innerhalb des Liedes nur in der Vermittlung durch das weiblich konturierte sprechende Ich in Erscheinung tritt.“<sup>11</sup>

In ähnlicher Weise ist die ihr Verlangen nach dem Riuwentaler aussprechende Figur Wendelmut als Projektionsfläche (auktorialer) männlicher Phantasien zu interpretieren. Die an dem Lied zu beobachtende Verdoppelung der Ich-Rolle

---

9 Schnell 1999a, S. 152; das folgende Zitat ebd.

10 Ebd., S. 151; das folgende Zitat ebd.

11 Holznagel 2013, S. 119.

ließe sich also zunächst so deuten, dass das weibliche Ich zum Sprachrohr<sup>12</sup> des männlichen wird und in Bezug auf das auktoriale Ich lediglich eine Stellvertreterrolle innehatte. Die ihr über den sprechenden Namen Wendelmut – in beiden Fassungen führt der Erzähler sie mit diesem Namen ein – attestierten Eigenschaften der Untreue, Unbeständigkeit und Wankelmütigkeit deuten im Sinne einer Prolepse an, dass ihre Zuneigung zu dem *von Rubental* nicht von Dauer sein könnte, und bestätigen damit, liedübergreifend betrachtet, die ambivalenten Selbstaussagen des männlichen Ich, welches sich wechselnd als von Frauen umworbener Casanova, von Frauen enttäuschter und von Rivalen maltraitierter Liebender inszeniert und somit sozusagen selbst als ‚Wendelmut‘ erscheint.

„Die Maskerade des männlichen Begehrens als weiblicher Wunsch hat eine Mimikry der männlichen und der weiblichen Rede aneinander zur Folge. Indem er zu zitieren vorgibt, imaginiert Neidhart die Wünsche des werbenden Mannes als immer schon realisierte.“<sup>13</sup>

Neben der Beobachtung, dass Wendelmut zur Projektionsfläche männlicher Gefühle und Wünsche wird, ergibt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwiefern sie als Sprecherin ein alter ego der männlichen Rollenfiktion bzw. eine Variante des auktorialen Ich darstellen könnte. Der erste Anknüpfungspunkt hierfür wäre die sich über den Namen andeutende Ähnlichkeit zur Frau Welt. Die Nähe zur Welt/Fortuna verrät sich auch in den folgenden Strophen, in denen die Sprecherin sich ausmalt, dem *von Rubental*, wohl als Beweis ihrer Gunst,<sup>14</sup> einen Ball zuzuwerfen: *wurff ich den pale | in des hant von Rubental | an der strasse: | der ist mir zu massen* (c 70, Str. VIII, V. 3–6). Mit dieser Geste erinnert sie jedoch auch an die häufig auf einem Ball bzw. einer Kugel<sup>15</sup> dargestellte Glücksgöttin Fortuna, eine Verwandte der Frau Welt. Über den Vers *der ist mir zu massen* wird eine direkte Korrelation zu der Figur des Riuwentalers hergestellt, denn neben ‚Der ist mir erträglich/genehm‘ käme als Übersetzung auch ‚Der ist mir entsprechend/angemessen‘<sup>16</sup> infrage. Indem hier ein direktes Entsprechungsverhältnis zwischen Wendelmut und dem *von Rubental* postuliert wird, wird Wendelmut, wenn auch indirekt, zur auktorialen Figur, ihre Rede zur auktorialen Rede.

Im Kontext der Frage nach dem Verhältnis von Zeit und Topik erscheint von Interesse, dass die Figur Wendelmuts als eine Zeitgrenzen überschreitende aus-

---

12 Vgl. J.-D. Müller 2001c, S. 343.

13 Ebd., S. 342.

14 Vgl. DWB, Bd. 1, Sp. 1091.

15 Vgl. ebd. u. Lurker 1991, S. 213.

16 Vgl. DWB, Bd. 12, Sp. 1736.

gewiesen wird: Dies geschieht einerseits über ihren Namen und die damit suggerierte Nähe zur Frau Welt-Figur, für die der Wechsel zwischen zwei Zuständen charakteristisch ist, welcher als zeitliche Abfolge bei gleichzeitiger Simultaneität<sup>17</sup> vorzustellen ist. Wendelmut performiert in ihrer konjunktivisch gehaltenen Vorstellung, dem *von Rubental* den Ball zuzuwerfen, Simultaneität, denn sie stellt sich vor, wie sie den ihr unliebsamen Bewerber täuschen würde: *Wenn er went, das ich daheyden lege | und im seins dings schon pflege, | wurff ich den pale* (c 70, Str. VIII, V. 1 ff.). Gleichzeitig den Akt der Täuschung und ihr eigentliches Handeln imaginierend, bietet sie die Innensicht einer (Frau) Welt-artigen Figur sowie deren Blick auf die anderen und schildert ihr Täuschungshandeln als Resultat ihrer ‚wahren‘ Gefühle. Getäuschter und Umworbener sind von ihrer Perspektive aus gedacht nicht derselbe, sondern zwei unterschiedliche Figuren.<sup>18</sup> Das Spielen mit dem Ball kann in diesem Zusammenhang als Ermächtigungsgeste verstanden werden, mit der die Sprecherin einen auktorial setzenden Anspruch erhebt: Sie ist diejenige, die wählt, sie ist die urteilende Instanz – und beansprucht damit auch moralische Überlegenheit gegenüber der plumpen männlichen Zudringlichkeit, die sie in der vorangehenden Strophe schildert.

An verschiedenen Stellen sind im Laufe der Untersuchung Ähnlichkeiten der Sänger-*persona* zum Topos der Frau Welt beobachtet worden, z. B. an *Walthers Bi den liuten nieman hât* (Bein, Ton 89 / L 116,33), *Ein meister las* (Bein, Ton 96 / L 122,24) oder *Wie sol man gewarten dir* (Bein Ton 35 / L 59,37)<sup>19</sup>. Auch die Rolle des *ungevüegen* ähnelt, aufgrund ihrer ‚Doppelseitigkeit‘ bzw. Ambiguität, der Frau Welt.

Könnte man so weit gehen, von einer Identifikation der Sänger-*persona* mit einer weiblichen Rolle/Allegorie zu sprechen? In jedem Fall wäre es von Interesse, generell zu fragen, inwieweit weibliche Figuren in den Liedern mit der Sänger-*persona* in Verbindung gebracht werden können. Hier wäre z. B. an die Rolle der liebeslustigen Alten zu denken, welche die Altersgrenzen überwindet, denn auch für den Sänger ist die Möglichkeit der Alterstranszendenz relevant, insbesondere wenn man den performativen Aspekt einbezieht. Der vortragende Sänger kann in der im Lied eingenommenen Rolle sein ‚reales‘ Alter nach vorne und hinten überschreiten. Das Alter wird durch die Rollenfiktion bestimmt, welche ihrerseits auf bestehenden medizinischen, moralischen, religiösen Altersdiskursen und damit verbundenen Wertungen fußt (z. B., dass körperliche Liebe mit höherem Lebensalter unverträg-

---

17 Vgl. M. Kern 2009, S. 114.

18 Im Unterschied dazu ist der Frau Welt-Topos in Kombination mit einem männlichen Ich in der Regel gerade dadurch gekennzeichnet, dass die Erkenntnis des Getäuscht-Worden-Seins eine zeitliche Abfolge voraussetzt.

19 Vgl. hierzu Kap. III.1.1. u. Kap. III.1.2.2. dieser Arbeit.

lich, die Alten weise, eine spirituelle Alterstranszendenz erstrebenswert sei usw.). Andererseits widersetzt diese Rollenfiktion sich den genannten Diskursregeln auch, da das Alter vom Sänger letztlich nach Belieben eingenommen werden kann. Dieser Überlegung aufgrund einer breiteren Textbasis nachzugehen, wäre nicht nur hinsichtlich der Ich-Rolle in den Altersliedern, sondern auch allgemeiner unter Aspekten der Gender- und Performanzforschung von Interesse. Denn, wie Mertens mit Blick auf die Ichs in Liedern Walthers festhält, hat der Sänger „im Liedtext viele ‚Ichs‘: männliche und weibliche, alte und junge, bittende, fordernde, trotzig usw.“<sup>20</sup> Auch Schumacher setzt die Phänomene Alters- und Gendertransgredierung in Zusammenhang, wenn er anmerkt, dass bezüglich einer vermeintlichen biographischen Realität der Altersrolle gefragt werden müsse,

„ob Walthers Lieder, die insbesondere bei der Geschlechterdifferenz zu spielerischen Grenzüberschreitungen tendieren (‚Mädchenlieder‘!), nicht auch bei der Generationendifferenz das Überspringen von Rollengrenzen performativ ermöglichen und vielleicht sogar provozieren.“<sup>21</sup>

Kann das auktoriale Ich, das offensichtlich unterschiedliche Altersstufen einzunehmen vermag, auch beide Geschlechterrollen verkörpern? Knappe verortet weibliche Ichs in seiner Kategorisierung im Bereich der poetisch-fiktiven Deutung, also auf der Ebene der Fiktion und der Allegorien;<sup>22</sup> auf der Ebene der historischen Deutung des Ich als identifikatorisches oder Rezipienten-Ich spricht er ausschließlich von einem Identifikationsangebot an „die höfischen männlichen Hörer“<sup>23</sup>. Tendenziell widersprüchlich hierzu erscheint, dass er als Fallbeispiel für die historische Deutung des Ich als Autor-Ich ausgerechnet Walthers auf Reinmars Lied *Ich wirbe umbe allez, daz ein man* (Schweikle, Nr. XI / MF 159,1) reagierendes ‚Schachlied‘ *Ein man verbiutet ein spil àne pfliht* (Bein, Ton 81 / L 111,22) heranzieht:

„Ein besonderer Kunstgriff ist, daß das in Reinmars Lied angesprochene Du, die nicht selbst auftretende Dame, bei Walther in der zweiten Strophe zum Leben erweckt und zum Sprechen gebracht wird. Als weibliches Strophen-Ich Walthers antwortet es Reinmars männlichem Ich.“<sup>24</sup>

---

20 Mertens 1995, S. 387.

21 Schumacher 2000, S. 180.

22 Vgl. Knappe 1989, S. 175 ff.

23 Knappe 1989, S. 180; Grubmüller hingegen formuliert bezogen auf die Exemplarität der „Lieberfahrung im Medium der Literatur“ (Grubmüller 1986, S. 406) ohne geschlechtsspezifische Eingrenzung, dass das rollenhaft vorgeführte Subjekt „zum Subjekt für alle wird, nicht partikularisiertes, sondern generalisiertes Ich“ (ebd.).

24 Knappe 1989, S. 178.

Die Frage, inwiefern dieses weibliche Ich auch eine *persona auctoris* darstellt und somit als auktoriales Ich zu interpretieren wäre, wirft Knappe nicht auf, obgleich sie sich an dieser Stelle nahezu aufdrängt. Denn das weibliche Ich, das auf die Mannesrede in Reinmars Lied reagiert, markiert qua fingiertem Geschlecht die Differenz auf der Ebene von Autorschaft Gerade wenn es sich, wie Ehlert betont, innerhalb der Frauenstrophen um „eine im Text von Männern konstruierte Weiblichkeit“<sup>25</sup> handelt und die Frau somit „mit geliehener Stimme“ spricht, würde dies nahelegen, in dieser fingierten, angeeigneten Weiblichkeit Maskeraden des auktorialen Ich zu sehen. Die Frauenrede würde also über ihre fiktive Verortung hinaus<sup>26</sup> auch einen (auktorialen) Generalisierungsanspruch erheben, mit welchem sowohl männliche als auch weibliche Rezipienten sich identifizieren könnten, soweit sie das intertextuelle Spiel Walthers erkennen.

In diesem Kontext spielt der Zusammenhang von Gender und Genre eine bedeutende Rolle, welcher sich im Minnesang beispielsweise an der Unterteilung in Frauen- und Manneslieder, Frauen- und Mannesstrophen zeigt. In Hinsicht auf den dabei gleichermaßen im Blick zu haltenden Zusammenhang von Topik und Genre erscheint zunächst der enge Konnex von Topos(kombination) und Gattungs(innovation) relevant, welcher insbesondere auch für die beobachtete Hybridisierungsbewegung der Texte eine zentrale Rolle spielt und somit ein Movens für Gattungsinnovation darstellt. Dieser Komplex von Topik (insbesondere Zeittopik und Zeitdarstellung), Gender und Genre, Autorisierungsstrategien und Rezeptionsakt soll im Folgenden am Beispiel einer lyrischen Hybridform, nämlich **Reinmars Lied *Sô ez iender nâhet gegen dem tage*** (Schweikle, Nr. V / MF 154,32) verdeutlicht werden.

Durch ihre Verankerung in den Bereichen Rhetorik/Topik, Gattung, Grammatik, Narration/Erzähllogik sowie übergeordneten Wissensfeldern (theologisch-philosophische Zeittheorie) und Metaphoriken unterliegt Zeittopik in ihrer konkreten Verwendung sowie in ihrem Verständnis im Rezeptionsakt einer Reihe

---

25 Ehlert 1997, S. 58; das folgende Zitat ebd.

26 Obermaier identifiziert die Sprecherin des Frauenlieds mit der Minnedame des klassischen Minnelieds und beschreibt die Dame, im Gegensatz zum Sänger, als „Figur, die primär als *sie* auftritt und erst sekundär als *ich* (Obermaier 2000, S. 47; vgl. hierzu die Einwände Eders, 2016, S. 316, Anm. 293). Während das Ich des klassischen Minnelieds „sein eigenes Figur-Sein immer wieder zu unterlaufen“ (Obermaier 2000, S. 48) suche, eigne dem Frauenlied-Ich „eine quasi-epische Figurenhaftigkeit“ (ebd.). Eder hingegen bezweifelt in seiner Auseinandersetzung mit Obermaiers These, „dass im Frauenlied eine von der ‚Leerdeixis‘ des männlichen Ichs im Werbunglied radikal zu unterschiedene Ich-Deixis vorliegt“ (Eder 2016, S. 316, Anm. 293).

von Determinationen. Ein Satz, in dem das Wort *zît* fällt, wie z. B. der Vers *alsô vergie mich diu zît* (Str. III, V. 8) aus Reinmars Lied V, ist daher nicht beliebig interpretierbar, sondern innerhalb des Text-Kontextes und unter Berücksichtigung von Gattungsvorgaben. Durch die Konzentration auf Minnesang bzw. mittelalterliche Liedlyrik und innerhalb dieser Gattung noch einmal, wie in der Einleitung begründet, auf eine engere Autorenauswahl wird der Bedeutungsgehalt der Zeittopik also einerseits eingegrenzt; andererseits hat die Untersuchung erwiesen, dass neben dem stabilisierenden Effekt, den der Gattungszusammenhang bietet, zugleich destabilisierende Aspekte hinzukommen, welche sich nicht unwesentlich aus der Gattungshybridisierung innerhalb des ‚Systems‘ Minnesang, aus der Öffnung der weltlichen Liebeslyrik zur geistlich-religiösen Dichtung und aus der Aufnahme- und Anschlussfähigkeit der poetischen Rede an andere literarische und Wissensdiskurse ergeben. Die Vieldeutigkeit und polyvalente Anwendbarkeit und Kombinierbarkeit von Topoi generell trifft also auf eine das System selbst ausdifferenzierende und zugleich überschreitende permanente Hybridisierungstendenz. In diese Bewegung werden die Figuren des impliziten Autors wie des impliziten Lesers einbezogen, wenn es um die Frage nach der Bedeutung der Zeittopik geht, und es ist die hier auf beiden Ebenen zu verortende permanente Such- und Aneignungsbewegung, verbunden mit einer Tendenz des Sich-Entziehens, Veränderns, Wendens und Umschichtens, die für die Sinngenerierung und -anreicherung konstitutiv ist.

Reinmars Lied *Sô ez iender nâhet gegen dem tage* referiert gleichermaßen auf die Subgattungen Tagelied wie Minneklage, was sich in der ‚referierten‘ Zeit des Lieds darin widerspiegelt, dass nicht, wie in vielen Tageliedern, „eine bereits vergangene, jedenfalls im Moment der Rezeption nicht aktuelle Situation präsentiert“<sup>27</sup>, sondern die „monologische Klage des Ich-Sprechers [...] als Ausdruck einer gegenwärtigen und andauernden inneren Befindlichkeit inszeniert“ wird. Gleichwohl greift das von dem Ich Vorgetragene mittels Erinnerungen in die Vergangenheit aus und enthält Erzählansätze. Im Lied kommt es dabei zu einem Bruch zwischen zwei konfligierenden Gattungserwartungen; dieser Konflikt wird auf der Ebene des Ich performiert und ausgetragen, so dass man von einer innerhalb der Fiktion ‚persönlichen‘ Aneignung und Auseinandersetzung mit den allgemeingültigeren bzw. übergeordneteren Vorgaben der Gattung sprechen kann. Im vorgegebenen Zusammenhang soll dies hinsichtlich der verwendeten Zeittopik erörtert werden. Hier ist, um zwei Verse herauszugreifen, allein schon auf grammatischer Ebene auffällig, dass sich das Ich aus dem Minnesang bekannte

---

27 Hausmann 1999, S. 87; das folgende Zitat ebd.

Jahres- und Tageszeitentopoi aneignet: Der Vers *mir ist beidiu sumer unde winter alze lanc* (Str. I, V. 9) greift eine innerhalb von Minnesang gattungskonstitutive wie stimmungsbezogene (expressive) Jahreszeitensemantik auf, die in Minneklagen und Werbeliedern sehr häufig zur Anwendung kommt, in Tageliedern aber eigentlich keine Rolle spielt. Innerhalb des Lieds kann dies als ein zu den deutlichen Tageliedreferenzen der Eingangsverse (*Sô ez iender nâhet gegen dem tage, | sô getar ich niht gefrâgen, ist ez tac'?*, Str. I, V. 1 f.)<sup>28</sup> konträres Gattungssignal interpretiert werden. Schweikles Vorschlag, *beidiu sumer unde winter* als „topische Doppel-formel für ‚Jahr‘“<sup>29</sup> zu interpretieren, ist insofern zuzustimmen, das der Sprecher damit die Dauerhaftigkeit seines Leids hervorhebt. Allerdings sind Sommer und Winter im Minnesang unterschiedlich konnotiert, wobei der Sommer häufig als Zeit kollektiver Freude inszeniert wird, der Winter als Absenz derselben, dafür aber als Raum für potentiell persönliches Liebesglück<sup>30</sup> – von beidem sähe das Ich in Reinmars Lied sich ausgeschlossen.

Ebenso wie das Ich sich, vom zunächst evozierten Tageliedkontext ausgehend, der Subgattung fremde ‚Zeiten‘ aneignet und damit zur Minneklage hinsteuert, wird am Liedende (nach Fassung B), nun vom Kontext der Minneklage aus, erneut auf die Tageliedsituation referiert; auch hier eignet sich das Ich die Zeit des Tagelieds an: *ez taget mir leider selten nâch dem willen mîn* (Str. III, V. 9). Auffälligerweise bringt die auf der grammatischen Ebene erfolgende Aneignung auf semantischer Ebene eine Entfremdung von den ‚Zeiten‘ beider Subgattungen zum Ausdruck, in dem das Ich sich als außerhalb dieser ‚Zeiten‘ Stehender, d. h. von ihrer konventionalisierten Bedeutung und Nutzung Ausgeschlossener, inszeniert.<sup>31</sup> Die Tragweite dieses Ausgeschlossen-Seins wird noch deutlicher, wenn man den jeweils vorangehenden Vers in die Lektüre einbezieht:

*mirne kome ir helfe an der zît, | mir ist beidiu sumer unde winter alze lanc.* (Str. I, V. 8 f.)

*alsô vergie mich diu zît. | ez taget mir leider selten nâch dem willen mîn.* (Str. III, V. 8 f.)

Die Verse I,8 und III,8 enden signifikanterweise jeweils auf das Wort *zît* und signalisieren damit, dass ‚Zeit‘ ein zentraler Aspekt innerhalb dieses Lieds ist. Zudem vernetzen diese beiden Verse damit die Strophen und bringen, indem der später erklingende Vers den früheren in Erinnerung ruft (wieder anklingen lässt), die Zeitlichkeit des Lieds zur Sprache.

28 Vgl. ebd., S. 82 f.

29 Schweikles Kommentar in Reinmar 2002, S. 323.

30 Vgl. Eder 2016, S. 351 ff. u. 356.

31 Der Sänger versagt „vor der topischen Verpflichtung der topischen Situation“ (Grubmüller 1986, S. 402).



Der Tages- und der Jahreszeitentopos werden durch das jeweils vorangeschickte *zît* als ‚Zeiten‘ verdeutlicht. Der Terminus *zît* unterliegt dabei jedoch selbst einer deutlichen semantischen und grammatisch-syntaktischen Veränderung: In Str. I, V. 8 bezeichnet *zît* den Kairos – Schweikle übersetzt *an der zît* treffend mit „zur rechten Zeit“<sup>32</sup>; die Zeit des Handelns kann jedoch nicht eigenmächtig vom Sprecher bestimmt werden, sondern er ist diesbezüglich auf Hilfe von außen angewiesen – gemeint ist wohl die Erhöhung durch die geliebte umworbene Dame. In Str. III, V. 8 wird die *zît* – nun Subjekt des Satzes und nicht mehr Teil einer adverbialen Bestimmung – als Gegenspielerin des Ich inszeniert: Hier ließe sich nun *zît* mit der umworbene(n), ihn aber dauerhaft nicht erhörenden Dame gleichsetzen, denn diese hat ihn ja übergangen, gemieden und sich von ihm ferngehalten.<sup>33</sup> Der Sprecher benennt als Schuldige aber nicht die Dame, sondern die Zeit selbst. Im Vergleich der beiden Verse betrachtet, verändert sich *zît* von der Vorstellung des abzapassenden und abzuwartenden Moments zur Vorstellung der Zeit als verstreichender und bereits verstrichener Zeitdauer, als Lebenszeit.

In der darauf folgenden (Nicht-)Aneignung der Tageliedzeit (Str. III, V. 9) überkreuzen sich Selbstermächtigung und Ohnmachtsbekundung: Das Ich, als Sänger-Ich, beherrscht die Regeln der *kunst*<sup>34</sup> und insoweit auch das gattungskonstitutive System der Zeiten, als es diese neu definieren, aus den konventionalisierten Verwendungsvorgaben der Gattung lösen und ‚seinen‘ Spielregeln unterwerfen kann. Das Ich, als Werbender, scheitert jedoch und macht für dieses Scheitern die Zeit, die ihn übergangen habe, verantwortlich. Ein subjektives Gepräge ist hierbei gerade darin zu erkennen, dass in diesem Vers nicht die Subgattung Minneklage, in der das Scheitern topisch wäre, als Referenzsystem herangezogen wird, sondern das Tagelied, welches gewöhnlicherweise zumindest temporäres Liebesglück beinhaltet. Hier scheint die besonders aus Liedern Walthers bekannte Rolle des *ungevüegen*<sup>35</sup> auf, der nicht in die gegenwärtige ‚Zeit‘ passt bzw. passen will. Durch die Beanspruchung einer solchen Sonderrolle in Liebesdingen unterstreicht das Ich die Exklusivität seines Scheiterns, was für sich genommen durchaus mit einer indirekt werbenden und somit rhetorisch-

---

32 Reinmar 1986, S. 99.

33 *vergân* = „vorübergehn an, übergehn, meiden, verfehlen, entgehn, aufgeben“ (Lexer, S. 269), „vorbeigehen an, sich fernhalten von“ (BMZ, Bd. 1, S. 473).

34 *Kunst* ist eben auch Sprachkunst, wie Gaunt für die Troubadourlyrik festhält: „The *canço* is above all a competitive linguistic performance. The troubadour demonstrates his control over language and thereby his superiority over other poets“ (Gaunt 1995, S. 148).

35 Vgl. hierzu Kap. III.2.2. dieser Arbeit.

persuasiven Strategie in Einklang zu bringen ist. Diese arbeitet noch in einem weiteren Sinne mit der Zeittopik: Indem das Ich über die ausbleibende Erhörung durch die Dame (Tageliedsituation) in der Vergangenheit klagt und seine Resignation bezüglich einer möglichen zukünftigen Erhörung bekundet, appelliert es indirekt an die Gefühle der Dame, setzt also eine versteckte Technik der Empathieerzeugung ein.

Die in der A/C-Fassung zusätzlich, jeweils als Schlusstrophe, überlieferte Frauenstrophe, die das Monologlied in einen Wechsel auflöst, lässt sich als Reaktion auf diese indirekte Werbung<sup>36</sup> und auf die durch die Tageliedanspielungen geschürte Erwartung einer dialogischen Situation deuten. Diese Fassungen differenzieren die Ich-Stimme in einen männlichen und einen weiblichen Part, wohingegen die dreistrophige B-Fassung und die vierstrophige E-Fassung strikt männlich-monologisch verfahren. Auch die Frauenstrophe in C/A ist monologisch angelegt und wird, ohne Kenntnis der Mannestropfen, in vollständiger Isolation gesprochen. Durch den kunstvollen inhaltlichen und rhetorischen Zusammenhang zwischen der Rede des Mannes und der Frau erhält das Publikum mit der Erweiterung zum Wechsel somit einen Informationsvorsprung vor den fiktiven Ich-Instanzen. In der monologischen B- und E-Fassung bleibt es durch die vollständige Konzentration des Ich auf seine Situation und die ‚Geschichte‘ seines Leids sowie durch den Verzicht auf Anredeelemente auf die einseitige Darstellung des männlichen Ich beschränkt. Im Rezeptionsakt können die Hörer/Leser zum einen die Sicht des männlichen Ich (in der Rolle des werbenden Ritters) bestätigen, indem sie sich – in Vertretung der Leerstelle bleibenden Dame – z. B. vom Leid des Ich angesprochen fühlen, die Nicht-Erhörung durch die Dame als ungerecht bzw. unverständlich empfinden und ihm Erhörung wünschen. Zum anderen könnten die Hörer/Leser – dies würde in etwa Ricœurs Konzept einer distanzierteren Lektüre<sup>37</sup> entsprechen – das Spiel, das das Ich spielt, nachzuvollziehen, die Brüche und Paradoxien, die sich aus der Gattungshybridisierung ergeben,

---

36 In C/A wird diese Werbung in einer weiteren monologischen Zusatzstrophe sogar noch expliziter formuliert: *got helfe mir, daz ich mich bewar, | daz ich üz ir hulden kome niemer mê* (Str. IV, V. 8 f.).

37 „So führt die Rhetorik der Fiktion einen implizierten Autor ins Feld, der durch seine Verführungskünste versucht, sich den Leser *identisch* zu machen. Doch wenn sich der Leser – nachdem er einmal entdeckt hat, daß der Text ihm seine Stelle vorschreibt – nicht mehr verführt, sondern terrorisiert fühlt, bleibt ihm nur noch der Ausweg, sich vom Text zu *distanzieren* und sich mit aller Kraft auf den *Abstand* zu besinnen, der die vom Text generierten Erwartungen von seinen eigenen Erwartungen trennt, die sowohl aus seiner Alltagspraxis resultieren wie auch aus der Tatsache, daß er als Teil

zu entdecken sowie die rhetorischen Wendungen zu durchschauen suchen<sup>38</sup> und sich damit auf die Spuren des Sänger-Ich als impliziten Autors begeben. Dieses Ich zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass es sich in Permanenz einer Rolle entzieht, in die es soeben noch geschlüpft ist, dass es standardisierte Rollen in Negation verwendet, dass es aus mehreren *personae* zu bestehen scheint und gerade dadurch Originalität beansprucht.<sup>39</sup>

In den männlichen monologischen Minneklagen wie auch in den Anredeliedern wird das Ich von den als selbsterlebt ausgegebenen, ebenso aber von imaginierten Haltungen eines direkt oder indirekt adressierten weiblichen Du bestimmt. Die zentrale Qualität dieses Du ist dessen physisch-räumliche Abwesenheit und Un erreichbarbarkeit. Streng genommen gibt es dieses Du, diese weibliche Instanz nur als vom männlichen Ich erzeugte. Es handelt sich somit um ein Phantasma, um eine Imagination, die Teil des (auktorialen) männlichen Ich ist. In Hinsicht auf die Frauenlieder Reinmars trägt Kasten diesem Aspekt Rechnung, wenn sie die „komplementäre Funktion, welche der [...] Frauenlied-Typus im Blick auf die Mannerlieder Reinmars erfüllt“<sup>40</sup>, hervorhebt. Bezogen auf das in den männlichen monologischen Minneklagen und direkten Werbeliedern entworfene Bild der Dame wäre gerade die Qualität der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in den Blick zu nehmen: Die ihre Tugendhaftigkeit sichernde und unterstreichende abweisende Haltung, die sie noch begehrenswerter erscheinen lässt, droht aber, zumindest in der Wahrnehmung des männlichen Ich, in die negativ assoziierten Vorstellungen der Kälte, des Stolzes und der Hartherzigkeit umzuschlagen. Diese negativen Qualitäten werden, wie gezeigt wurde, in die negativ konnotierten Figuren der Frau Welt und der hässlichen alten Frau ausgelagert.

In ähnlicher Weise lässt sich auch von einer Zweiteilung des männlichen Ich sprechen, welches zugleich als Sänger und als Minnender fungiert. Es ist vorrangig die Sängerrolle, die eine Nähe zur Frau Welt und zur Altersrolle aufweisen kann. Beides kommt aber erst im Moment des Auseinanderdriftens der Rollen von Sin-

---

des gebildeten Publikums über eine literarische Vorbildung verfügt“ (Ricoeur 1991, S. 290 f.).

38 Kellner bemerkt ähnliches zu Reinmars Lied *Ich weiz den weg nu lange wol* (Schweikle, Nr. XIII / MF 163,14): Reinmar stelle „höchste Anforderungen an das Publikum, denn dieses muss die Windungen, Hypothesen und Reflexionen des Meisters nachvollziehen und verstehen, wenn es seinen Gesang ästhetisch genießen will“ (Kellner 2015, S. 164).

39 Dies entspräche der ansonsten vor allem für Walthers Minnesang als typisch geltenden „Aufsplitterung der Ich-Rolle“ (Holznagel 2013, S. 120) bzw. der Präsentation des Ich „in einer Vielzahl von Posen“ (Kern 2006, S. 213).

40 Kasten 1993, S. 127.

gendem und Minnendem ins Spiel, wenn nämlich Sänger und Liebender als voneinander unterscheidbare Rollen sichtbar werden. Eine Ähnlichkeit zur Frau Welt kann man dem Sänger z. B. dann attestieren, wenn er aufgrund des von der Dame verursachten Leidensdrucks mit der Einstellung seines Werbens droht oder sich in anderer Weise von ihr zu distanzieren sucht, z. B. indem er sie auf ihre Abhängigkeit von ihm verweist oder auch durch die verletzende Diskreditierung der Dame als alt. Sehr häufig markiert ein Tabubruch den Wechsel von der Einheit Singender/Minnender zur sich autonomer gerierenden Sängerrolle. Die Altersdiskreditierung der Dame in Walthers/Reinmars *sumerlatten*-Lied (Schweikle, Nr. XXXI/XXXIa / L 72,31) und die damit einhergehende Auffächerung der Ich-Rolle

„in verschiedene Figurationen [...] (die Schwank-Rolle des hingehaltenen Alten, die Rolle des selbstbewussten und einflussreichen Hofsangers, die Rolle des Ratgebers für die Jugend)<sup>41</sup>“

sowie die Drohgebarde *si saelic wip enspreche ,sing<sup>6</sup>, niemer me gesinge ich liet* (Str. IV, V. 8) aus **Reinmar Lied *Mich hæhet, daz mich lange hæhen sol*** (Schweikle, Nr. XIV / MF 163,23) ließen sich beispielhaft hierfür anführen. Distanz, Klugheit und Abgeklärtheit als Ausgleich für Virilität kennzeichnen vielfach die Altersrolle des Sängers; Entsprechungen zur Frau Welt-Figur lassen sich auch hier festmachen, z. B. der, im Vergleich mit Jüngeren, teils explizit thematisierte Attraktivitätsverlust oder auch die Haltung des Sich-Entziehens im Sinne einer Windebewegung. Selbst in der Einheit von Singendem und Minnendem scheinen aber Frau Welt-artige Züge auf, dann nämlich, wenn rhetorische Volten als Persuasionsmittel eingesetzt werden (sehr auffällig und zugleich spielerisch etwa im klassischen Dialoglied), was den Verfuhrungstechniken der Frau Welt entspräche.

Im Kontext von Zeittopik bedeutsam werden die beschriebenen Rollenspiele des Sänger-Ich zum einen aufgrund der Analogie zu Zeit-Figuren wie Frau Welt (*vanitas*/Vergänglichkeit, Fortuna) sowie zum Lebensalter (welches auf das biographische Lebensalter des Sängers bezogen werden kann, aber nicht muss). Zum anderen ist das Wechseln von einer Rolle in die andere ein auch zeitlicher Vorgang, und im Auseinanderdriften der Rollen wird über die zeitliche Abfolge sichtbar, was im Moment der perfekten synchronen Rollenvereinigung zwar vorhanden, aber nicht erkennbar ist: die Differenz zwischen fiktionaler und auktorialer Rolle. Durch die zeitliche Entfaltung wird dieser Unterschied markiert.

In diesem Zusammenhang erweist sich die Kategorie des Genres als bedeutend: Parallel zu den Genrewechseln innerhalb eines Lieds ergeben sich verschiedene

---

41 Holz­nagel 2013, S. 118.

Ich-Konturierungen, hinter denen sich als Konstrukt ein Sänger-Ich erahnen lässt. Dieses Ich wäre dann als Künstler der Maskeraden und die Gattungshybrisierung dementsprechend als Autorisierungsstrategie zu verstehen. Eine in der Untersuchung mehrfach diskutierte Rolle ist z. B. diejenige des Predigers bzw. Moralisten, durch die eine allgemeingültige Ebene eingebracht wird. Auch wenn die Rollenvereinigung Sänger/Prediger häufig zu beobachten ist, muss diese paränetische Rolle in den Liedern nicht zwingend männlich besetzt sein. In **Reinmars** Lied *Lieber bote, nu wirbe alsô* (Schweikle, Nr. XXVIII / MF 178,1) wird z. B. in den Monolog der Frau eine allgemein reflektierende Strophe eingefügt, die man einer Art (männlichen) Erzählinstanz zuordnen könnte, eher aber doch wohl als Teil der Frauenrede verstehen darf:

*Des er gert, daz ist der tt | und verderbet manigen lip. | Bleich und eteswenne rt, | also verwet ez diu wip. | Minne heizent ez die man, | unde mohte baz unminne sin. | w ime, ders alrêrst began!* (Str. II)

In dieser Strophe wird klar zwischen einer männlichen und einer weiblichen Perspektive auf die Liebe unterschieden, wobei die gängige Bezeichnung dieses Phänomens als *minne* als männliche Setzung enttarnt wird, ohne dass die Sprecherin (der Sprecher?) dem einen qualitativ eigenständigen Gegenbegriff entgegensetzen könnte, sondern auf das Negationsprafix *un-* zurückgreifen muss. Obwohl die Geschlechtergrenzen auf der diskursiven Ebene klar sind, ist nicht eindeutig bestimmbar, ob in der Fiktion ein Mann oder eine Frau spricht. Durch die Verben *verderbet*, *verwet* und *began* wird die in dieser Strophe verhandelte *minne* (Liebe) als in der Zeit wirkende und zu einem nicht bestimmbaren Zeitpunkt von einem Unbekannten bzw. unbestimmt Bleibenden<sup>42</sup> verursachte Macht beschrieben. Die Auswirkungen der *minne*, konkreter: des männlichen Begehrens, werden als für die Frauen leidvoll beschrieben, denn sie werden dadurch sichtbar verändert – so suggerieren es die

---

42 Dass dieser Vers dazu anregt, die topischen Fragen Wer?, Wann?, Warum?, usw. zu stellen, die durch das Personalpronomen *ime* erzeugte Leerstelle also zu füllen, zeigen Heinens Überlegungen zu dem Vers, der – von seiner ersten Einschätzung, „der erste, der mit der Liebe angefangen habe, könne nur Adam sein“, abruckend – schreibt: „Wahrscheinlicher ist wohl ein schwebender Bezug auf einen nicht näher zu bestimmenden Urheber der kunstvollen Liebeswerbung – eine Figur wie Gawein in der Artusepik. In der Antike oder in der Neuzeit hätte man vielleicht an Orpheus gedacht, der aber kaum für Reinmars mutmaliches Publikum in Frage kommt“ (Heinen 2014, S. 52). Durch die Unbestimmtheit bleibt die, ob nun theologische, mythologische oder amourse, Auslegung der Figur jedoch dem Publikum überlassen und ermöglicht vor allem auch die generalisierende Deutung als ‚jeder Mann‘, so dass das durch diesen hervorgebrachte Leid als ubiquitär für alle Frauen ausgewiesen wird.

Farbwörter *bleich* und *rôt*. Als Verursacher wird über das grammatische Genus ein Mann angezeigt. Die Sprecherin (der Sänger?) übt somit Kritik an den Männern, welche aber im Moment der Performanz des Lieds durch den männlichen Vortragenden als Akt männlicher Selbstkritik deutbar würde. Diese innerhalb einer Gesamtinterpretation des Lieds eher sperrig wirkende Strophe erhält durch die diffizile Überblendung von Sänger und *vrouwe* mit Blick auf die Frage nach der Sänger-*persona* eine signifikante Stellung, weil hier auf der thematischen Ebene (*minne/unminne*), der Genderebene (Frauen vs. Männer) und nicht zuletzt auf der Zeitebene (Wandel/Veränderung) signalisiert wird, dass sich hinter der Frauenrolle die Sänger-*persona* verbirgt. Dass die Strophe aus dem Rahmen fällt wird vorrangig durch den Genre- bzw. Registerwechsel markiert: von der subjektiven zur allgemeingültigen Aussage, von der Ich-Aussprache zur Rede in der dritten Person.

Das Reimpaar *rôt – tôt* begegnet auch in den Schlussversen der A/C-Fassung des Lieds *Sô ez iender nâhet gegen dem tage* (s. o.); die E-Fassung weist im achten Vers durchgängig einen Kornreim<sup>43</sup> auf, wobei semantisch interessant ist, dass anstelle des Reimworts *tôt* in E *sît* steht, welches zeitlich nicht Finalität, sondern Dauer impliziert und auf *zît* reimt. An die Stelle des gefühlten bzw. sozialen Todes der Dame tritt, in der über die Personalpronomina deutlich als Mannesstrophe ausgewiesenen zweiten Strophe der E-Fassung die Bekundung eines seit längerem andauernden Leids.

*,Owê trûren unde klagen, | wie sol mir din mit frïden iemer werden buoz? | Mir tuot vil wê, daz ich dich muoz tragen, | du bist ze grôz, doch ich dich tragen muoz. | Die swære wendet nieman, er entuoz, | den ich mit triuwen meine, gehôrt ich sinen gruoze, | daz er mir nâhen læge, sô zergienge al mîn nôt. | sin fremden tuot mir den tôt | unde machet mir diu ougen dicke rôt.* (Schweikle, Nr. V, Str. V, Fassung C/A)

*Owe trurn vñ clagen · wanne sol mir din mit [Bl. 185r] frauden werden bûz min hertze kan dich niht getragen · du bist ze groz doch ich dich liden mûz · die swere entwendet nieman sie entûz · die ich mit trûwen meine vernem ich ieren grûz · als ich ir nahen lege so zergienge gar mîn swere · ir fremden mût mich immer sit · vñ machet mir die augen dicke rot · (E 288)<sup>44</sup>*

In der Frauen- wie in der Mannesstrophe sind die Eingangsverse als Klage über unerträgliches Leid und somit als expressive Gefühlsäußerung deutbar. Insbesondere die Frauenstrophe bietet darüberhinaus allerdings auch eine distanziert-ironische Interpretationsmöglichkeit, wenn man sie als Ausdruck von Überdruß über die

43 Vgl. Schweikles Kommentar in Reinmar 1986, S. 322.

44 Transkription auf Basis des Faksimiles in: Das Hausbuch des Michael de Leone 1983, Bl. 184v-185r.

vom Mann performierte Leidenshaltung auffasst. Damit würde über die Rede der Frau eine Distanzierung zum Genre der Minneklage erzielt, welche ihr keinen aktiven Handlungsspielraum einräumt. Die als Wechsel konzipierte A/C-Fassung lotet die Grenzen der Gattung also stärker aus als die ganz als Manneslied gehaltene E-Fassung. Dies wird im Fassungsvergleich auch daran ersichtlich, dass in beiden Strophen über die Rede des Sprechers bzw. der Sprecherin deutlich wird, dass sein bzw. ihr Glück von der Initiative der/des anderen abhängt. Auch wenn hier nämlich, durchaus minnesangtypisch, eine „Angleichung oder gar Austauschbarkeit der Geschlechterrollen“<sup>45</sup> vorliegt, erscheinen die mit der Gesamtkonstellation als Manneslied oder Wechsel einhergehenden feinen Differenzen im Aussagegehalt durchaus bedeutsam: Dass der Mann sein Schicksal in die Hand der Dame legt, entspricht der traditionellen Spielart der hohen Minne. In der Frauenstrophe in C/A macht sich die Dame eben diese Erwartungshaltung zu eigen. Für beide Fassungen erscheint besonders der fünfte Vers von Interesse: *Die swære wendet nieman, er entuoz* (C/A); *die swere entwendet nieman sie entûz* (E), in dem mit dem Wort (*ent*)wenden der Wunsch nach einer grundlegenden Verhaltensänderung, nach einer Verkehrung der Situation zum Ausdruck gebracht wird. In E verbindet sich damit die für den Hohen Sang typische Hoffnung, dass die Dame ihre (äußerliche, scheinbare) Ablehnung in Gunst und Zuneigung verwandeln und das werbende Ich damit vom Leid befreien möge. Dass in der C/A-Fassung die Dame diese Hoffnung hegt, erscheint vor der klassischen Rollenverteilung paradoxer und deutet, wie bereits die auch ironisch-distanzierend deutbaren Eingangverse der Strophe, auf eine metafiktionale Ebene hin. Die Sprecherin appelliert damit weniger an die männliche Rolle des Ritters als an das (auktoriale) Ich, das Problem zu lösen. Einer mit den Gattungskonventionen spielenden Autorinstanz könnte es nämlich gelingen, das Leid zu *wenden*, d. h. neue Spielregeln zu erfinden.<sup>46</sup> Das (auktoriale) männliche Ich erhält mit der in diesem Wort angesprochenen Drehbewegung zudem ein typisches Frau Welt-Attribut zugewiesen, welches auf das Auseinanderdriften von Rollenfiktion und Autor-*persona* hindeuten könnte.

---

45 Schnell 1999a, S. 183.

46 In gewisser Weise entspräche dies der von Obermaier angenommenen Stoßrichtung der Frauenlieder des Hohen Minnesangs; diese dienten „der Kritik an der Werbung oder an bestimmten Formen der Werbung [...] und damit implizit, bei Reinmar sogar explizit der Problematisierung des Minnesangs. Dabei fällt auf, daß diese Minnesangskritik häufig mit einem Sängerblob verschränkt ist [...] oder auch daß gerade dieser Frauenliedtypus einen hohen Grad an Selbstbezüglichkeit aufweist [...]. Eine wesentliche Funktion dieser Frauenlieder könnte daher vielleicht in der Eigenwerbung für den Sänger resp. Dichter bestehen“ (Obermaier 2000, S. 40).

Indem die zeitlich-räumlich getrennt zu denkenden Repliken von Ritter und Dame über die Instanz des textexternen (männlichen und weiblichen) Publikums zusammengebracht werden können, wird diese ‚Wendung‘ im Rezeptionsakt vollzogen. Das Publikum füllt dabei die in der Mannes- und der Frauenrede aufklaffenden Leerstellen, die sich aus der zeitlich-räumlichen Trennung der über- und in Ansätzen zueinander, aber nicht miteinander sprechenden Ichs ergeben. Dabei stellen sowohl die mit Genrewechsellern spielende Rede des männlichen Ich als auch die über Distanzmarker auf die Metaebene der (zu überwindenden) Gattungskonventionen ausgreifende und damit Partizipation an Autorschaft beanspruchende Rede des weiblichen Ich Formen auktorialer Rede dar. In beiden Fällen erscheinen der Rückgriff auf die (dem eigenen Sprechen vorgängige) Zeittopik und damit einhergehend das Wechseln zwischen verschiedenen Zeiten und Zeittopoi – Zeit(topik) des Tagelieds, der Minneklage, Drehbewegung nach Art der Frau Welt – als zentraler Bestandteil sowohl der Autorisierungsstrategie des männlichen bzw. weiblichen Ich als auch der Gefühlsdarstellung; die Zeittopik berührt also die fiktive wie die auktoriale Ebene.

Über den erhobenen Generalisierungsanspruch und die Vorgängigkeit des Topos in Bezug auf seine konkrete Verwendung steht mit der Topik ein Arsenal zur Verfügung, das in sämtliche Textstrukturen eingreift und ein Bindeglied zwischen Textproduktion und -rezeption darstellt, mithin textkonstitutiv ist. Insofern diese topische Ebene wohl auch die einzige ist, auf der ein Autor-Ich greifbar wird,<sup>47</sup> repräsentiert sich das auktoriale Ich sowohl in männlichen als auch weiblichen *personae*. Generell ist die Aufspaltung in verschiedene (auktoriale) Ich-Rollen einem Spiel mit Differenzen, seien es die des Geschlechts, der Gattung, des Alters oder der Zeit, eng verbunden. Somit sind die in der Arbeit speziell an den Bereichen Zeit und Alter diskutierten graduellen Unterschiede und Dichotomien, die Brüche, aber eben auch die Grenzüberschreitung, als auktoriale Spielarten zu verstehen. Die in der Untersuchung verschiedentlich als damit verbunden angesprochene Gendertransgredierung gehört, wie im Ausblick zu zeigen versucht wurde, in einer intrinsischen Weise zu diesem Komplex.

---

47 Vgl. Wenzel 1989, S. 151, Kern 2006, S. 210 ff. u. 217.



# Literaturverzeichnis

## 1. Quellen

- Aristoteles: *Ars Rhetorica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit* W. D. Ross. 8. Aufl. Oxford u. a. 1991.
- : *Poetik. Griechisch – deutsch. Übers. u. hg. Manfred Fuhrmann.* Stuttgart 1991.
- : *Rhetorik. Übers., mit einer Bibliographie, Erläuterungen u. einem Nachwort von Franz G. Sieveke.* 5., unveränd. Aufl. München 1995.
- : *Topik. Topik, neuntes Buch oder Über die sophistischen Widerlegungsschlüsse. Hg., übers., mit Einleitung u. Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Griechisch – deutsch.* Hamburg 1997 (Philosophische Bibliothek; 492).
- : *Topik. Übers. u. kommentiert von Tim Wagner u. Christoph Rapp.* Stuttgart 2004.
- Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse. Buch XI. Lateinisch – deutsch.* In: Flasch 2004, S. 229–279.
- : *Bekenntnisse. Mit einer Einleitung von Kurt Flasch. Übers., mit Anmerkungen versehen u. hgg. K. F. u. Burkhard Mojsisch.* Stuttgart 1996.
- : *De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Eingeleitet, übers. u. mit Anmerkungen versehen von Frank Hentschel. Lateinisch – deutsch.* Hamburg 2002.
- : *Enarrationes in Psalmos. I–L. Hgg. Eligivs Dekkers u. Iohannes Fraipont.* 2. Aufl. Turnhout 1990 (Corpus Christianorum. Series Latina; 38).
- : *Über die Psalmen. Ausgewählt u. übertragen von Hans Urs von Balthasar.* 2. Aufl. Einsiedeln 1983.
- Die Bibel. *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel. Hgg. Diego Arenhoevel, Alfons Deissler u. Anton Vögtle.* 2. Aufl. Freiburg u. a. 1968.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem. Hg. Robertus Weber. Für die 4., verb. Aufl. überarb. von Roger Gryson. Stuttgart 1994.
- Bonaventura: *Soliloquium. De quatuor mentalibus exercitiis. Alleingespräch. Über die vier geistlichen Übungen. Hg. u. übers. von Josef Hosse.* München 1958.
- Braune, Wilhelm (Hg.): *Althochdeutsches Lesebuch. Zusammengestellt u. mit Glossar versehen.* 8. Aufl. Halle/S. 1921.

- Cicero, Tullius M.: Cato maior de senectute. Cato der Ältere über das Alter. Mit Einleitung, Übers. u. Anm. hg. Max Faltner. München 1983.
- : De inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – deutsch. Hg. u. übers. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf/Zürich 1998.
- : De oratore. Über den Redner. Lateinisch – deutsch. Übers. u. hg. Harald Merklin. 4. Aufl. Stuttgart 2001.
- : Topik. Lateinisch – deutsch. Übers. u. mit einer Einleitung hg. Hans Günter Zekl. Hamburg 1993 (Philosophische Bibliothek; 356).
- Fridankes Bescheidenheit. Hg. H. E. Bezenberger. Neudr. d. Ausg. 1872. Aalen 1962.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. 2 Bde. Mhd./Nhd. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Nhd. übers., mit einem Stellenkommentar u. einem Nachwort von Rüdiger Krohn. 10. Aufl. Stuttgart 2003.
- Heinrich von Melk: Von des todes gehugde. Mahnrede über den Tod. Mhd./Nhd. Übers., kommentiert u. mit einer Einleitung in das Werk hgg. Thomas Bein u. a. Stuttgart 1994.
- Das Hausbuch des Michael de Leone (Würzburger Liederhandschrift) der Universitätsbibliothek München (2<sup>o</sup> Cod. ms. 731). In Abb. hg. Horst Brunner. Göppingen 1983 (Litterae; 100).
- Hugo von Sankt Victor: Didascalicon. De studio legendi. Studienbuch. Übers. u. eingeleitet von Thilo Offergeld. Freiburg u. a. 1997 (Fontes Christiani; 27).
- Kästner, Erich: Die dreizehn Monate. Mit dreizehn Graphiken von Celestino Piatti. 3. Aufl. München 1991.
- Kaufringer, Heinrich: Werke. Hg. Paul Sappeler. Bd. 1: Text. Tübingen 1972.
- Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten. Der Welt Lohn. Das Herzmaere. Mhd. Text nach der Ausg. v. Edward Schröder. Übers., mit Anm. u. einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke. Stuttgart 1968.
- Die Lieder Neidharts. Hg. Edmund Wießner. Fortgeführt von Hanns Fischer. 4. Aufl. revidiert von Paul Sappeler. Mit einem Melodieanhang von Helmut Lomnitzer. Tübingen 1984 (ATB; 44).
- Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung, Einführung und Worterklärungen, Konkordanz. Hg. Siegfried Beyschlag. Edition der Melodien von Horst Brunner. Darmstadt 1975.
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Unter Mitwirkung von Walter Weiß u. Notburga Wolf hg. Karl Kurt Klein. Musikanhang von Walter Salmen. 3., neu-

- bearb. u. erw. Aufl. von Hans Moser, Norbert Richard Wolf u. Notburga Wolf. Tübingen 1987 (ATB; 55).
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. Karl Kurt Klein. 4., grundlegend neu bearb. Aufl. von Burghart Wachinger. Berlin/Boston 2015 (ATB; 55).
- Liederbuch der Clara Hätzlerin aus der Handschrift des Böhmisches Museums zu Prag hg. u. mit Einleitung und Wörterbuch versehen von Carl Haltaus. Nachdr. der Ausg. Quedlinburg u. Leipzig 1840 (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit; 8). Mit einem Nachwort von Hanns Fischer. Berlin 1966.
- Masser, Achim (Hg.): Die Sprüche Friedrichs von Sonnenburg. Tübingen 1979 (ATB; 86).
- „Melerantz von Frankreich“ – Der Meleranz des Pleiers. Nach der Karlsruher Handschrift. Edition – Untersuchungen – Stellenkommentar. Hg. Markus Steffen. Berlin 2011 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit; 48).
- Menge, Heinz H.: Das „Regimen“ Heinrich Laufenbergs. Textgeschichte und Edition. Göppingen 1976 (GAG; 184).
- 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. Bd. 1: Texte. 38., erneut revidierte Aufl. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart 1988.
- Oswald von Wolkenstein: Das poetische Werk. Gesamtübersetzung in nhd. Prosa mit Übersetzungskommentaren und Textbibliographien von Wernfried Hofmeister. Berlin/New York 2011.
- : Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar von Francesco Delbono. Graz 1977 (Codices Selecti; 59).
- : Lieder. Frühnhd./Nhd. Ausgewählte Texte hg., übers. u. kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien u. Tonsätze hg. u. kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart 2007.
- : Liederhandschrift B, Digitalisat auf der Website von austrian literature online; Link: [www.literature.at/viewer.alo?objid=1021836&page=1&viewmode=fullscreen](http://www.literature.at/viewer.alo?objid=1021836&page=1&viewmode=fullscreen).
- Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch – deutsch. Hg. u. übers. von Helmut Rahn. Einbändige Sonderausg. 5., unveränd. Aufl. 2011 (unveränd. Nachdr. der 3. Aufl. 1995). Darmstadt 2011.
- Reinmar: Lieder. Nach der Weingartner Liederhandschrift (B). Mhd./Nhd. Hg., übers. u. kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 1986.

- SNE = Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke. Hgg. Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler unter Mitarbeit von Annemarie Eder u. a. Endredaktion Ruth Weichselbaumer. Bd. 1: Neidhart-Lieder der Pergament-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung. Bd. 2: Neidhart-Lieder der Papier-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung. Berlin/New York 2007 (Salzburger Neidhart-Edition).
- Thomasin von Zerklære: Der Welsche Gast. Secondo il Cod. Pal. Germ. 389, Heidelberg con le integrazioni di Heinrich Rückert e le varianti del Membr. I 120, Gotha (mit deutscher Einleitung). Hg. Raffaele Disanto. Triest 2002 (Quaderni di Hesperides. Serie Testi; 3).
- Tusculana. Analecta novissima spicilegii solesmensis. Altera continuatio. Bd. 2. Hg. Johannes Baptista Pitra. Paris 1888.
- Walther von der Vogelweide: Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen. Hgg. Horst Brunner, Ulrich Müller u. Franz Viktor Spechtler. Mit Beiträgen von Helmut Lomnitzer u. Hans-Dieter Mück. Geleitwort von Hugo Kuhn. Göppingen 1977 (Litterae; 7).
- : Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig Neubearb. Aufl. d. Ausg. Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein u. Horst Brunner. Hg. Christoph Cormeau. Berlin/New York 1996.
- : Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränd. u. um Fassungseditionen erw. Aufl. d. Ausg. Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearb. Ausg. neu hg., mit Erschließungshilfen u. textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner Berlin/Boston 2013.
- : Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. u. kommentiert von Günther Schweikle. 2., durchges. u. bibliograph. erg. Aufl. Stuttgart 2005.
- : Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. u. kommentiert von Günther Schweikle. 3., verb. u. erw. Aufl. hg. Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart 2009.
- : Werke. Gesamtausgabe. Bd. 2: Liedlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. u. kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 2006.
- : Werke. Gesamtausgabe. Bd. 2: Liedlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. u. kommentiert von Günther Schweikle. 2., verb. u. erw. Aufl. hg. Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart 2011.

## 2. Forschungsliteratur

- Adam, Wolfgang: Die „wandelunge“. Studien zum Jahreszeitentopos in der mittelhochdeutschen Literatur. Heidelberg 1979 (Beihefte zum Euphorion; 15).
- Ashcroft, Jeffrey: *Min trutgeselle von der Vogelweide*. Parodie und Maskenspiel bei Walther. In: Euphorion 69 (1975), S. 197–218.
- Bäbler, Balbina: Oknos, Kairos und Chronos. Von (Lebens-)Zeiten und (verpassten) Gelegenheiten. In: Jb. f. Biblische Theologie 28 (2013), Themenheft: „Zeit“, S. 185–212.
- Barthes, Roland: Die alte Rhetorik. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1988, S. 15–101.
- Baumgartner, Susanne/Kellner, Beate: Zeit im Hohen Sang. Exemplarische Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. In: Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne. Hgg. Udo Friedrich, Andreas Hammer u. Christiane Witthöft. Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte; 3), S. 201–223.
- Bauschke-Hartung, Ricarda: Die Freude des Hofes, der Undank der Welt und die Not des alten Mannes. Walthers *Bi den liuten nieman hât* (L 116,33; Cor 89). In: Walther verstehen – Walther vermitteln. Neue Lektüren und didaktische Überlegungen. Hg. Thomas Bein. Frankfurt/M. u. a. 2004 (Walther-Studien; 2), S. 187–207.
- : Oswalds Spiel mit Literarisierung und Selbstinszenierung. Zum semantischen Potential von *Mein herz jünget sich* (Kl 68). In: Bennewitz/Brunner 2013, S. 103–116.
- Behr, Hans-Joachim: Die Aporie als Denkform. Zur Verwendung konventioneller Sprach- und Literaturmuster in den Liedern Reinmars (von Hagenau). In: ZfdPh 112 (1993), Heft 3, S. 344–357.
- Bein, Thomas: Jahreszeiten – Beobachtungen zur Pragmatik, kommunikativen Funktion und strukturellen Typologie eines Topos. In: Dilg/Keil/Moser 1995, S. 215–237.
- : Lebensalter und Säfte. Aspekte der antik-mittelalterlichen Humoralpathologie und ihre Reflexe in Dichtung und Kunst. In: Dubois/Zink 1992, S. 85–105.
- : Textvarianz, Editionspraxis, Interpretation. Überlegungen zur veränderten Mittelalterphilologie. In: Perspectives of Scholarly Editing. Perspektiven der Textedition. Beiträge der internationalen Tagung des Constantijn Huygens Instituut und der Vrije Universiteit Amsterdam. Den Haag, 7.-8. Dezember 2000. Berlin 2002, S. 63–80.

- Behrendt, Martin: Zeitklage und *laudatio temporis acti* in der mittelhochdeutschen Lyrik. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1935 (Germanische Studien; 166). Nendeln/Liechtenstein 1967.
- Bennwitz, Ingrid: *Ein altú mit dem tode vaht*. Alternde Frauen und Männer in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Gott und Tod. Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters. Hgg. Susanne Knaeble, Silvan Wagner u. Viola Wittmann. Berlin 2011 (bayreuther forum TRANSIT; 10), S. 69–79.
- : Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R. Göppingen 1987 (GAG; 437).
- /Brunner, Horst (Hgg.): Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit. Beiträge des interdisziplinären Symposions vom 28. Sept. bis 2. Okt. 2011 in Brixen. Wiesbaden 2013 (JOWG 19 [2012/13]).
- Benz, Ernst: Akzeleration der Zeit als geschichtliches und heilsgeschichtliches Problem. Mainz 1977 (Abhandlungen der Geistes- u. Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1977; 2).
- Berger, Christian/Tomasek, Tomas: Kl 68 im Kontext der Margarethe-Lieder Oswalds von Wolkenstein. In: JOWG 9 (1996/97), S. 157–178.
- Bilstein, Johannes: Zur Metaphorik des Generationenverhältnisses. In: Generation. Versuche über eine pädagogisch-anthropologische Grundbedingung. Hgg. Eckart Liebau u. Christoph Wulf. Weinheim 1996 (Pädagogische Anthropologie; 3), S. 157–189.
- Birkhan, Helmut (Hg.): Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfer von Erla – Zeiselmauer. Vorträge gehalten am Walther-Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vom 24. bis 27. September 2003 in Zeiselmauer (Niederösterreich). Unter Mitwirkung von Ann Cotten. 2., unveränd. Aufl. Wien 2006 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte; 721).
- Black, Max: Die Metapher (1954). In: Haverkamp 1983, S. 55–79.
- Bleuler, Anna Kathrin: Zwischen Tradition und Innovation. Zur Poetizität des Jahreszeitenbildes in Neidharts Sommerliedern. In: Köbele 2013, S. 123–146.
- Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline: Generische Transgressionen und Interferenzen. Theoretische Konzepte und historische Phänomene zwischen Lyrik und Narrativik. In: Bleumer/Emmelius 2011, S. 1–39.
- Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (Hgg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur. Berlin/New York 2011 (Trends in Medieval Philology; 16).
- Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: Kopperschmidt 2000, S. 67–87.

- Böhmer, Franz (Hg.): Was ist Altern? Eine Analyse aus interdisziplinärer Perspektive. Frankfurt/M. u. a. 2000 (Historisch-anthropologische Studien; 11).
- Bornscheuer, Lothar: Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft. Frankfurt/M. 1976.
- Brandt, Rüdiger: ‚*ich sach, ich hörte, ich bin, ich wolt*‘. Biographische Präention und Thematisierung nichtöffentlicher Bereiche bei Walther. In: Mück 1989, S. 155–169.
- Braun, Manuel: Autonomisierungstendenzen im Minnesang vor 1200. Das Beispiel der Kreuzlieder. In: Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter. Hgg. Beate Kellner, Peter Strohschneider u. Franziska Wenzel. Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen; 190), S. 1–28.
- : Die Künstlichkeit des dialogischen Liedes. In: Münkler 2011, S. 19–34.
- Bringéus, Nils-Arvid: Pictures of the Life Cycle. In: Ethnologia Scandinavica 18 (1988), S. 5–33.
- Brinkmann, Hennig: Der deutsche Minnesang. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. Hans Fromm. 5., unveränd. Aufl. Darmstadt 1972, S. 85–166.
- Brüggen, Elke: Die Wort gewordene Frau. Zur Vertextung ‚weiblicher‘ Selbstreflexion in Reinmars Lyrik. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hgg. Burkhard Hasebrink u. a. Tübingen 2008, S. 225–245.
- Brunner, Horst/Hahn, Gerhard/Müller, Ulrich/Spachtler, Franz Viktor: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Sigrid Neureiter-Lackner. 2., überarb. u. erg. Aufl. München 2009.
- Bubner, Rüdiger: Dialektik als Topik. Bausteine zu einer lebensweltlichen Theorie der Rationalität. Frankfurt/M. 1990.
- Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Ungekürzter Neudr. d. Ausg. Jena 1934. Stuttgart/New York 1982.
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 11. Aufl. München 2005.
- Burrow, J. A.: The Ages of Man. A Study in Medieval Writing and Thought. Oxford 1986.
- Clark, S. L.: „ein schoenez bilde“. Walther von der Vogelweide and the Idea of Image. In: From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide, Hg. Franz H. Bäuml. Göttingen 1984 (GAG; 368), S. 69–91.

- Closs, August (Hg.): Weltlohn, Teufelsbeichte, Waldbruder. Beitrag zur Bearbeitung lateinischer Exempla in mhd. Gewande nebst einem Anhang: De eo qui duas volebat uxores. Heidelberg 1934 (Germanische Bibliothek; 2. Abt.: Untersuchungen und Texte; 37).
- Conrad, Christoph/von Kondratowitz, Hans-Joachim (Hgg.): Gerontologie und Sozialgeschichte. Wege zu einer historischen Betrachtung des Alters. Beiträge einer internationalen Arbeitstagung am Deutschen Zentrum für Altersfragen Berlin, 5.-7. Juli 1982. 2., überarb. Aufl. Berlin 1985 (Beiträge zur Gerontologie und Altenarbeit; 48).
- Conrad, Christoph/von Kondratowitz, Hans-Joachim (Hgg.): Zur Kulturgeschichte des Alterns/Towards a Cultural History of Aging. Berlin 1993.
- Cormeau, Christoph: Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide. In: Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens. Kolloquium Würzburg 1984. Hgg. Ernestpeter Ruhe u. Rudolf Behrens. München 1985 (Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters; 14), S. 147–165.
- : Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang. In: Fs. f. Walter Haug und Burghart Wachinger. Hgg. Johannes Janota u. a. Bd. 2. Tübingen 1992, S. 695–708.
- Corradini, Richard: Zeit und Text. Studien zum *tempus*-Begriff des Augustinus. Wien/München 1997 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung; 33).
- Cramer, Thomas/Kasten, Ingrid (Hgg.): Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik. Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen; 154).
- Cramer, Thomas: Kübel und Pinsel. Parodiert Reinmar Walther? In: Mertens/Müller 2001, S. 133–146.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 5. Aufl. Bern/München 1965.
- Czerwinski, Peter: Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung II. München 1993.
- Danneberg, Lutz/Graeser, Andreas/Petrus, Klaus (Hgg.): Metapher und Innovation. Die Rolle der Metapher im Wandel von Sprache und Wissenschaft. Bern u. a. 1995 (Berner Reihe philosophischer Studien; 16).
- de Boor, Helmut: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170–1250. 5., verb. Aufl. Mit einem bibliograph. Anhang von Dieter Haacke. München 1962 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart; 2).



- Delbrück, Hans: Die gute alte Zeit. 3. Aufl. In: Ders.: Erinnerungen, Aufsätze und Reden. Berlin 1905, S. 179–212.
- Dilg, Peter/Keil, Gundolf/Moser, Dietz-Rüdiger (Hgg.): Rhythmus und Saisonalität. Kongreßakten des 5. Symposions des Mediävistenverbandes in Göttingen 1993. Sigmaringen 1995.
- Dinzelbacher, Peter: Gefühl und Gesellschaft im Mittelalter. Vorschläge zu einer emotionsgeschichtlichen Darstellung des hochmittelalterlichen Umbruchs. In: Kaiser/Müller 1986, S. 213–241.
- Dittrich, Marie-Luise: Reinmars Kreuzlied (MF 181,13). In: Fs. f. Ludwig Wolff. Hg. Werner Schröder. Neumünster 1962, S. 241–264.
- Dubois, Henri/Zink, Michel (Hgg.): Les âges de la vie au Moyen Age. Actes du colloque du Département d'Études Médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne et de l'Université Friedrich-Wilhelm des Bonn, Provins, 16–17 mars 1990. Paris 1992 (Cultures et civilisations médiévales; 7).
- Dusil, Stephan: Art. „Jahr und Tag“. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. 2., völlig überarb. u. erw. Aufl. Hgg. Albrecht Cordes u. a. Bd. 2: Geistliche Gerichtsbarkeit – Konfiskation. Berlin 2012, Sp. 1348–1350.
- Eder, Daniel: Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone. Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica; 66).
- Ehlert, Trude: Konvention – Variation – Innovation. Ein struktureller Vergleich von Liedern aus „Des Minnesangs Frühling“ und von Walther von der Vogelweide. Berlin 1980 (Philologische Studien und Quellen; 99).
- : Lebenszeit und Heil. Zwei Beispiele für Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalter. In: Ehlert 1997, S. 256–273.
- : Männerrollen und Frauenrollen im Hohen Minnesang: kontrastiv oder komplementär? In: Verstehen durch Vernunft. Fs. f. Werner Hoffmann. Hg. Burkhardt Krause. Wien 1997 (Philologica germanica; 19), S. 41–58.
- : Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne. Paderborn u. a. 1997.
- Ehmer, Josef/Gutschner, Peter (Hgg.): Das Alter im Spiel der Generationen. Historische und sozialwissenschaftliche Beiträge. Wien u. a. 2000.
- Ehmer, Josef/Höffe, Otfried (Hgg.): Bilder des Alterns im Wandel. Historische, interkulturelle, theoretische und aktuelle Perspektiven. Unter der Mitarbeit von Dirk Brantl u. Werner Lausecker. Stuttgart 2009 (Nova Acta Leopoldina N. F., Nr. 363; 99/Altern in Deutschland; 1).
- Ehrismann, Otfried: „Zur Gattung: Märe, Verserzählung, (Vers-)Novelle, Schwank“. In: Der Stricker: Erzählungen Fabeln, Reden. Mhd./Nhd. Hg., übers. u. kommentiert von O. E. Stuttgart 1996, S. 250–253.

- Eikelmann, Manfred: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300. Tübingen 1988 (Hermaea, N. F.; 54).
- : Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels. In: Cramer/Kasten 1999, S. 85–106.
- : *wie sprach sie dô? war umbe redte ich dô niht mê?* Zu Form und Sinngehalt narrativer Elemente in der Minnekanzone. In: Schilling/Strohschneider 1996, S. 19–42.
- Elm, Dorothee/Fitzon, Thorsten/Liess, Kathrin/Linden, Sandra (Hgg.): *Alters-topoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie.* Berlin/New York 2009.
- Fangerau, Heiner u. a. (Hgg.): *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s.* Berlin 2007.
- Fitschen, Gabriele: *Der Körper in der Lyrik Walthers von der Vogelweide. Sprachliche Darstellung und semantische Funktion.* Göttingen 2008 (GAG; 740).
- Flasch, Kurt: *Was ist Zeit? Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar.* 2. Aufl. Frankfurt/M. 2004.
- Fleet, Mary: *Walther von der Vogelweide: ich wil ze herberge varn* (Lachmann 101,14). In: *Oxford German Studies* 8 (1973), S. 20–22.
- Fockele, Kenneth: *A Song of Selves. Reinmar der Alte, Mouvance, and Poetic Personae.* In: *Scholarly Editing and German Literature. Revision, Revaluation, Edition.* Hgg. Lydia Jones u. a. Leiden/Boston 2015 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 86), S. 99–130.
- Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung.* 2., überarb. u. veränd. Aufl. Darmstadt 1992.
- Fürbeth, Frank: *wol vierzig jar leicht minner zwai* im Zeichen der verkehrten Welt. Oswalds *Es fügt sich* (Kl 18) im Kontext mittelalterlicher Sündenlehre. In: *JOWB* 9 (1996/97), S. 197–220.
- Gaunt, Simon: *Gender and Genre in Medieval French Literature.* Cambridge 1995 (Cambridge Studies in French; 53).
- Genette, Gérard: *Die Erzählung.* Übers. von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft u. berichtigt von Isabel Kranz. 3., durchges. u. korrig. Aufl. Paderborn 2010.
- Gnilka, Christian: *Aetas Spiritualis. Die Überwindung der natürlichen Altersstufen als Ideal frühchristlichen Lebens.* Bonn 1972 (Theophaneia; 24).

- Göckenjan, Gerd: Altersbilder und die Regulierung der Generationenbeziehungen. Einige systematische Überlegungen. In: Ehmer/Gutschner 2000, S. 93–108.
- Goerlitz, Uta: Varianz im Liedcorpus Walthers von der Vogelweide. Die Weltklage L. 59,37/C. 35 (*Wie sol man gewarten dir*). In: Jahrbuch für internationale Germanistik 37 (2005), Heft 2, S. 51–76.
- Goertz, Hans-Jürgen: Deutschland 1500–1648. Eine zertrennte Welt. Paderborn u. a. 2004.
- Goetz, Hans-Werner: Alt sein und alt werden in der Vorstellungswelt des frühen und hohen Mittelalters. In: Vavra 2008, S. 17–58.
- Goheen, Jutta: *Sumers und des winders beider vientschaft*. In: Tervooren 1993, S. 193–215.
- : Zeit und Zeitlichkeit im mittelhochdeutschen Tagelied. In: Momentum dramaticum. Fs. f. Eckehard Catholy. Hgg. Linda Dietrick u. David G. John. Waterloo/Ont. 1990, S. 41–53.
- Göhler, Peter: Zum Boten in der Liebeslyrik um 1200. In: Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter. Hg. Horst Wenzel in Zusammenarbeit mit P. G. u. a. Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen; 143), S. 77–85.
- Goller, Detlef: Inszenierungen des Alters im Minnesang bis Neidhart. In: Vavra 2008, S. 157–173.
- Göttert, Karl-Heinz: Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. 3. Aufl. München 1998.
- Green-Pedersen, Niels Jørgen: The Tradition of the Topics in the Middle Ages. The Commentaries on Aristotle's and Boethius' 'Topics'. München/Wien 1984.
- Grimminger, Rolf: Poetik des frühen Minnesangs. München 1969 (MTU; 27).
- Grubmüller, Klaus: Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang? In: Kaiser/Müller 1986, S. 387–407.
- : Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter. Fabliau – Märe – Novelle. Tübingen 2006.
- Gurjewitsch, Aaron J.: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. Aus dem Russ. übers. von Gabriele Loßack. 3., unveränd. Aufl. München 1986.
- Haferland, Harald: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin 2000 (Beihefte zur ZfdPh; 10).
- Hahn, Gerhard: Wer ist „Walther von der Vogelweide“? Zur Einheit seines literarischen Werks. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Fs. f. Horst Brunner. Hgg. Dorothee Klein zus. m. Elisabeth Lienert u. Johannes Rettelbach. Wiesbaden 2000, S. 147–160.

- : Zu den *ich*-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Müller/Worstbrock 1989, S. 95–104.
- Hartmann, Sieglinde: Altersdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein. Die Lieder Kl 1 bis 7 im spätmittelalterlichen Kontext. Göppingen 1980 (GAG; 288).
- : Oswald von Wolkenstein. *Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt*. In: Tervooren 1993, S. 299–318.
- Hausmann, Albrecht: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen/Basel 1999 (Bibliotheca Germanica; 40).
- : Verlust und Wiedergewinnung der Dame. Zur inhaltlichen Funktion von Narrativierung und Entnarrativierung im Minnesang. In: Bleumer/Emmelius 2011, S. 157–180.
- Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983.
- Heinen, Hubert: Die Sinnlichkeit der ‚entsinnlichten‘ Minnedame bei Reinmar dem Alten. In: *Earthly and Spiritual Pleasures in Medieval Life, Literature, Art, and Music. In Memory of Ulrich Müller I*. Hg. Sibylle Jefferis. Göppingen 2014 (GAG; 779), S. 44–61.
- Helmkamp, Kerstin: Genre und Gender. Die ‚Gefangenschafts-‘ und ‚Ehelieder‘ Oswalds von Wolkenstein. Diss. masch. Berlin 2003.
- Helmstetter, Rudolf: Lyrische Verfahren. Lyrik, Gedicht und poetische Sprache. In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hgg. Milto Pechlivanos u. a. Stuttgart/Weimar: 1995, S. 27–42.
- Herwig, Henriette (Hg.): Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin. Freiburg/Br. u. a. 2009 (Litterae; 152).
- (Hg.): Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s. Bielefeld 2014 (Alter[n]skulturen; 2).
- Hirschberg, Dagmar/Ragotzky, Hedda: Zum Verhältnis von Minnethematik und biographischer Realität bei Oswald von Wolkenstein. *Ain anefangk* (Kl. 1) und *Es fügt sich* (Kl. 18). In: JOWG 3 (1984/85), S. 79–114.
- Hoffmann, Werner: Walthers Absage an die Welt (*Frô welt, ir sult dem wirte sagen*, L. 100,24 ff.). In: ZfdPh 95 (1976), S. 356–373.
- Hofmeister, Wernfried: *Hânt alte liute jungen muot, die jungen alten, deist niht guot*. Das ‚sprichwörtliche Alter‘ in Freidanks *Bescheidenheit*. In: Vavra 2008, S. 129–140.
- Holzngel, Franz-Josef: Transformationen des Minneliedes im Werk Walthers von der Vogelweide. In: Köbele 2013, S. 101–122.

- Hoppe, Birgit/Wulf, Christoph (Hgg.): *Altern braucht Zukunft. Anthropologie, Perspektiven, Orientierung*. Hamburg 1996.
- Hübner, Gert: *Minnesang als Kunst. Mit einem Interpretationsvorschlag zu Reinmar MF 162,7*. In: *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Hg. Albrecht Hausmann unter Mitwirkung von Cornelia Logemann u. Christian Rode. Heidelberg 2004 (Beihefte zum *Euphorion*; 46), S. 139–164.
- : *Vorgetragene Liebesdialoge. Die Poetik des Dialoglieds im Minnesang und im Korpus ‚Mönch von Salzburg‘*. In: Münkler 2011, S. 35–58.
- Hühn, Peter: *Transgeneric Narratology. Application to Lyrik Poetry*. In: *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Hg. John Pier. Berlin New York 2004 (*Narratologia*; 4), S. 139–158.
- /Schönert Jörg: *Einleitung. Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse*. In: *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hgg. J. S., P. H. u. Malte Stein. Berlin/New York 2007 (*Narratologia*; 11), S. 1–18.
- Hülßen-Esch, Andrea von/Seidler, Miriam/Tagsold, Christian (Hgg.): *Methoden der Alter(n)sforschung. Disziplinäre Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*. Bielefeld 2013 (*Alter[n]skulturen*; 1).
- Ilgner, Rainer: *Scheltstrophen in der mittelhochdeutschen „Spruchdichtung“ nach Walther*. Diss. [masch.] phil. Bonn 1975.
- Jackson, William E.: *Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song („Frauenlied“ und „Frauenstrophe“) of Reinmar der Alte*. Amsterdam 1981 (*German Language and Literature Monographs*; 9).
- Jannidis, Fotis: *Polyvalenz – Konvention – Autonomie*. In: Jannidis/Lauer/Martínez/Winko 2003, S. 305–328.
- /Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone (Hgg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin/New York 2003 (*Revisionen*; 1).
- Jeck, Udo Reinhold: *Zeitkonzeptionen im frühen Mittelalter – Von der lateinischen Spätantike bis zur karolingischen Renaissance*. In: Ehlert 1997, S. 179–202.
- Joerßen, Peter: *Die Lebensalter des Menschen. Bildprogramm und Bildform im Jahrhundert der Reformation*. In: Ders./Will 1983, S. 39–59.
- /Will, Cornelia (Hgg.): *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Museum Haus Koekkoek, Kleve*. Köln 1983 (*Schriften des Rheinischen Museumsamtes*; 23).

- Jones, George Fenwick: Oswald von Wolkenstein's ‚Mein sünd und schuld‘ and the ‚Beichtlied‘ Tradition. In: Oswald von Wolkenstein. Hg. Ulrich Müller. Darmstadt 1980 (Wege der Forschung; 526), S. 241–261.
- : The „Signs of Old Age“ in Oswald von Wolkenstein's *Ich sich und hör* (Klein No. 5). In: *Modern Language Notes* 89 (1974), Heft 5, S. 767–786.
- Jost, Jörg: *Topos und Metapher. Zur Pragmatik und Rhetorik des Verständlich-machens*. Heidelberg 2007 (Sprache – Literatur und Geschichte; 34).
- Kaiser, Gert/Müller, Jan-Dirk (Hgg.): *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld* (3. bis 5. November 1983). Düsseldorf 1986 (Studia humaniora; 6).
- Kalning, Pamela: Ubi-sunt-Topik im ‚Ritterspiegel‘ des Johannes Rothe zwischen lateinischen Quellen und literarischer Gestaltung. In: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Hgg. Henrike Lähnemann u. Sandra Linden. Berlin/New York 2009, S. 427–438.
- Karnein, Alfred: 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. Friedrich Wolfzettel. Triest 1997 (Hesperides; 4), S. 133–146.
- Kartschoke, Dieter: *gedenke an mangen liechten tac*. Walthers Abschied von Frau Welt L 100,24 ff. In: Mertens/Müller 2001, S. 147–166.
- Kasten, Ingrid: Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide. In: Müller/Worstbrock 1989, S. 81–93.
- : Reinmar: *Lieber bote, nu wirp alsô*. In: Tervooren 1993, S. 111–128.
- Kehnel, Annette: Altersforschung im Mittelalter. Strategien der Altersvermeidung vom Jungbrunnen in Indien bis zur Kurie in Rom. In: Mayer/Stanislaw-Kemenah 2012, S. 27–57.
- Kellner, Beate: Hohe Lieder der Freude. In: *Höfische Textualität. Unter Mitarbeit von Jan Hon u. Pia Schmyr hgg. Beate Kellner, Ludger Lieb u. Stephan Müller*. Heidelberg 2015 (GRM-Beihefte; 69), S. 163–188.
- : Minne- und Weltabsagen bei Oswald von Wolkenstein und Walther von der Vogelweide. Exemplarische Überlegungen zu L. 66,21 und Kl 1. In: Bennewitz/Brunner 2013, S. 51–67.
- : Minne, Welt und Gottesdienst. Spannungen und Konflikte bei Walther von der Vogelweide. In: Köbele/Quast 2014, S. 197–220.
- Kern, Manfred: *auctor in persona*. Poetische Bemächtigung, Topik und die Spur des Ich bei Walther von der Vogelweide. In: Birkhan 2006, S. 193–217.

- : Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts. Berlin/New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 54 [288]).
- Kern, Peter: Die Auslegung von Nabuchodonosors Traumgesicht (Dan 2,31–35) auf die Lebensalter des Menschen. In: Dubois/Zink 1992, S. 37–55.
- : Konvention und Innovation. Zur Themenkoppelung ‚Natur und Liebe‘ in der mittelhochdeutschen Lyrik. In: *Studia niemcoznawcze* 26 (2003), S. 771–792.
- Kielmansegg, Peter/Häfner, Heinz (Hgg.): Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen. Berlin/Heidelberg 2012.
- Kierkegaard, Sören: Der Begriff Angst. Übers., mit Einleitung u. Kommentar hg. Hans Rochol. Hamburg 1984.
- Kivernagel, Heinz-Dieter: Die Werltsüeze-Lieder Neidharts. Diss. phil. Univ. Köln 1970.
- Klein, Karl Kurt: Zu Neidhart 101,20 (Winterlied Nr. 36). Bemerkungen zum 2. Preislied Neidharts auf Herzog Friedrich den Streitbaren von Österreich (1966). In: Neidhart. Hg. Horst Brunner. Darmstadt 1986 (Wege der Forschung; 556), S. 110–120.
- Knape, Joachim: Rolle und lyrisches Ich bei Walther. In: Mück 1989, S. 171–190.
- : Die zwei texttheoretischen Betrachtungsweisen der Topik und ihre methodologischen Implikaturen. In: Schirren/Ueding 2000, S. 747–766.
- : Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000a.
- Knapp, Fritz Peter: *Ein schoenez bilde*. Ethik und Ästhetik in Walthers „Alters-ton“. In: *Poetica* 25 (1993), Heft 1/2, S. 70–80.
- Köbele, Susanne (Hg.): Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008. In Verbindung mit Eckart Conrad Lutz u. Klaus Ridder hg. Berlin 2013 (Wolfram-Studien; XXI).
- /Quast, Bruno (Hgg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Berlin 2014 (Literatur, Theorie, Geschichte; 4).
- Kolbinger, Florian: Zeit und Ewigkeit. Philosophisch-theologische Beiträge Bonaventuras zum Diskurs des 13. Jahrhunderts um *tempus* und *aevum*. Berlin 2014 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie; 55).
- Kopperschmidt, Josef (Hg.): Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus. München 2000.
- Kornrumpf, Gisela: Art. „Michael de Leone“. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammeler, fortgeführt von Karl Langosch. 2., völlig neu bearb. Aufl. Hgg. Kurt Ruh u. a. Bd. 6: Mar – Obe. Berlin/New York 1987, Sp. 491–503.

- Koselleck, Reinhart: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘ – zwei historische Kategorien. In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. 3. Aufl. Frankfurt/M. 1984, S. 349–375.
- : *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt/M. 2000.
- Krohn, Rüdiger: *Ergänzung im Gegensang. Anmerkung zu Reinmars (?) Lied ‚Herre, wer hât sie begozzen‘*. In: *Ist zwîvel herzen nâchgebûr*. Günther Schweikle zum 60. Geb. Hgg. Rüdiger Krüger, Jürgen Kühnel u. Joachim Kuolt. Stuttgart 1989 (Helfant-Studien; 5), S. 43–62.
- Kuhn, Hugo: *Minnesang als Aufführungsform*. In: Fs. f. Klaus Ziegler. Hgg. Eckehard Catholy u. Winfried Hellmann. Tübingen 1968, S. 1–12.
- Küstners, Urban: ‚*Waz der troum bediute*‘. Glückszeichen und Glücksvorstellungen in Walthers Traumballade L. 94,11. In: Mück 1989, S. 341–362.
- Ladenthin, Volker: *Schelte, Vision und Belehrung. Walther von der Vogelweide 13,5*. In: *ZfdPh* 102 (1983), S. 84–111.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. 5., unveränd. Aufl. Stuttgart 1972.
- Laude, Corinna: *Walthers Enzzwischen und Neidharts Spiegelraub. Beobachtungen zur poetologischen Funktion von Leerstellen im Minnesang*. In: *Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zu Motivik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption*. Hg. Thomas Bein. Frankfurt/M. u. a. 2007 (Walther-Studien; 5), S. 213–232.
- Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. 2., wesentl. erw. Aufl. München 1963.
- Lieb, Ludger: *Der Jahreszeitentopos im ‚frühen‘ deutschen Minnesang. Eine Studie zur Macht des Topos und zur Institutionalisierung der höfischen Literatur*. In: Schirren/Ueding 2000, S. 121–142.
- Lienert, Elisabeth: *Ich bin niht niuwe. Zur immanenten Historizität im Minnesang Walthers von der Vogelweide*. In: *Germanisch-Romanische Monatschrift N. F.* 46 (1996), S. 369–382.
- : *Spiegelraub und rote Stiefel. Selbstzitat in Neidharts Liedern*. In: *ZfdA* 118 (1989), S. 1–16.
- Lies, Kathrin: *„Der Glanz der Alten ist ihr graues Haar“*. Zur Alterstopik in der alttestamentlichen und apokryphen Weisheitsliteratur. In: Elm/Fitzon/Liess/Linden 2009, S. 19–48.
- Linden, Sandra: *Die liebeslustige Alte. Ein Topos und seine Narrativierung im Minnesang*. In: Elm/Fitzon/Liess/Linden 2009, S. 137–164.



- Lindemann, Dorothee: Studien zur Neidhart-Tradition. Untersuchungen zu den Liedern c 2, 8 und 15/16 der Berliner Handschrift c (Edition und Kommentar), zum Spiegelraubmotiv und zu den Fürst-Friedrich-Liedern. Herne 2004.
- Loleit, Simone: Wahrheit, Lüge, Fiktion. Das Bad in der deutschsprachigen Literatur des 16. Jahrhunderts. Bielefeld 2008.
- : Alter als Argument? Neue Perspektiven auf das Lied *Minne diu hât einen site* (L 57,23 ff.) von Walther von der Vogelweide. In: Walther von der Vogelweide – Überlieferung, Deutung, Forschungsgeschichte. Hg. Thomas Bein. Mit einer Ergänzungsbibliographie 2005–2009 von Manfred G. Scholz. Frankfurt/M. u. a. 2010 (Walther-Studien; 7), S. 123–140.
- : Interpretieren – aber was? Probleme der Mittelalter-Philologie am Beispiel von Walthers Lied L 59,37 ff. In: Methoden der Geisteswissenschaften. Eine Selbstverständigung. Hgg. Dirk Hartmann u. a. Weilerswist 2012, S. 243–261.
- Löser, Freimut: Oswalds von Wolkenstein geistliche Dichtung. In: Bennewitz/Brunner 2013, S. 5–30.
- Luther, Yvonne: Zukunftsbezogene Äußerungen im Mittelhochdeutschen. Frankfurt/M. u. a. 2013 (Studien zur mittelhochdeutschen Grammatik; 49).
- Lutterbach, Hubertus: Die Mönche – Besondere Gotteskinder? Die Bedeutung der geistlichen Kindschaft für das christliche Klosterleben. In: Generations in the Cloister. Youth and Age in Medieval Religious Life. Generationen im Kloster. Jugend und Alter in der mittelalterlichen vita religiosa. Hgg. Sabine von Heusinger u. Annette Kehnel. Wien u. a. 2008 (Vita regularis. Abhandlungen; 36), S. 35–63.
- Lutz, Eckart Conrad: *Spiritualis fornicatio*. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein ‚Ring‘ Sigmaringen 1990 (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen; 32).
- : Wahrnehmen der Welt und Ordnen der Dichtung. Strukturen im Oeuvre Oswalds von Wolkenstein. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 32 (1991), S. 39–79.
- Mannheim, Karl: Das Problem der Generationen. In: Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie 7 (1928), S. 157–185 und 309–330.
- Marold, Werner: Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Bearb. u. hg. Alan Robertshaw. Innsbruck 1995 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe; 52).
- Mattenklott, Gerd: Poetik der Lebensalter. In: Hoppe/Wulf 1996, S. 141–156.
- Maurmann-Bronder, Barbara: *Tempora significant*. Zur Allegorese der vier Jahreszeiten. In: Verbum et signum. Bd. 1: Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Hgg. Hans Fromm, Wolfgang Harms u. Uwe Ruberg. München 1975, S. 69–101.

- Mayer, Christoph Oliver/Stanislaw-Kemenah, Alexandra-Kathrin (Hgg.): Die Pein der Weisen. Alter(n) in Romanischem Mittelalter und Renaissance. Unter Mitarbeit von Monika Hoffmann. München 2012 (Mittelalter und Renaissance in der Romania; 5).
- Mertens, Karl: Der Kairos der Rede als Ausdruck menschlicher Situiertheit. In: Kopperschmidt 2000, S. 295–313.
- Mertens, Volker: Alter als Rolle. Zur Verzeitlichung des Körpers im Minnesang. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB) 128 (2006), Heft 1, S. 409–430.
- : Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 43 (1995), Heft 1, S. 379–397.
- : Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadlaub. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen 1995. Hgg. Elizabeth Andersen u. a. Tübingen 1998, S. 200–210.
- /Müller, Ulrich (Hgg.): Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Fs. f. Ursula Schulze. Göppingen 2001 (GAG; 692).
- Mohr, Wolfgang: Altersdichtung Walthers von der Vogelweide. In: Sprachkunst 2 (1971), S. 329–356.
- : Die Natur im mittelalterlichen Liede. In: Geschichte – Deutung – Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts. Hgg. Maria Bindschedler u. Paul Zinsli. Bern 1969, S. 45–63.
- Mohrmann, Ruth-E.: Alte Menschen – alte Dinge. Kodierungen des Alters in Bildern der Frühen Neuzeit. In: Vavra 2008, S. 257–278.
- Mück, Hans-Dieter (Hg.): Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek; 1).
- Müller, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonner Antrittsvorlesung 1946. Bonn 1947.
- Müller, Jan-Dirk: Auf dem Weg zum Schwank. Der Spiegelraub im Berliner Neidhart. In: Fragen der Liedinterpretation. Hgg. Hedda Ragotzky, Gisela Vollmann-Profe und Gerhard Wolf. Stuttgart 2001a, S. 91–102.
- : Jahreszeitenrhythmus als Kunstprinzip. In: Dilg/Keil/Moser 1995a, S. 29–47.
- : Kleine Katastrophen. Zum Verhältnis von Fehltritt und Sanktion in der höfischen Literatur des deutschen Mittelalters. In: Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne. Köln u. a. 2001b (Norm und Struktur; 15), S. 317–342.

- : Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern. In: Bi-Textualität-Inszenierungen des Paares. Hgg. Annegret Heitmann u. a. Berlin 2001c (Geschlechterdifferenz & Literatur; 12), S. 334–345.
- : Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB) 121 (1999), S. 379–405.
- : Präsens und Präsenz. Einige Beobachtungen zum Tempusgebrauch bei Neidhart. In: Zeit und Text. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge. Hgg. Andreas Kablitz, Wulf Oesterreicher u. Rainer Warning. München 2003, S. 192–207.
- : Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang. In: Schilling/Strohschneider 1996, S. 43–76.
- : Strukturen gegenhöfischer Welt. Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart. In: Kaiser/Müller 1986, S. 409–453.
- : Walther von der Vogelweide. *Ir reinen wîp, ir werden man*. In: ZfdA 124 (1995b), S. 1–25.
- /Worstbrock, Franz Josef (Hgg.): Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart 1989.
- Müller, Ulrich: „Dichtung“ und „Wirklichkeit“ bei Oswald von Wolkenstein. Aufgezeigt im Vergleich mit Altersliedern von Walther von der Vogelweide und Hans Sachs. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 19 (1978), S. 133–156.
- Münkler, Marina (Hg.): Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik; N. F.; 21).
- : Aspekte einer Sprache der Liebe. Minnesang als Kommunikationsmedium in den Dialogliedern des Minnesangs. In: Dies. 2011, S. 77–104.
- Obermaier, Sabine: Der Sänger und seine Rezipientin. Zu Ich-Rolle und Rollen-Ich in den Sänger- und Frauenliedern des Hohen Minnesangs. In: Frauenlieder – Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998. Apúlia 28.-30.3.1999. Hgg. Thomas Cramer u. a. Stuttgart 2000, S. 33–48.
- Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda/Rischer, Christelrose: Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1 (1976), S. 1–29.

- Pabst, Bernhard: Zeit aus Atomen oder Zeit als Kontinuum – Aspekte einer mittelalterlichen Diskussion. In: Ehlert 1997, S. 80–102.
- Pächt, Otto: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. Hgg. Dagmar Thoss u. Ulrike Jenni. 4. Aufl. München 2000.
- Paddock, Mary M.: Sight, Insight, and *Inszenierung* in Walther's „Frô Welt“ (L. 100,24 ff.). In: Seminar 44 (2008), S. 175–189.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. Stuttgart 2001.
- Pribsch, Robert: Walther von der Vogelweide. ‚Abschied von der Welt‘. In: The Modern Language Review 13 (1918), S. 465–473.
- Radman, Zdravko: Fictional Meanings and Possible Worlds. A Case of Metaphor. In: Danneberg/Graeser/Petrus 1995, S. 126–137.
- Richards, Ivor Armstrong: Die Metapher (1936). In: Haverkamp 1983, S. 31–52.
- Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. 1: Zeit und historische Erzählung. Aus dem Franz. v. Rainer Rochlitz. München 1988 (Übergänge; 18/I)
- : Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit. Aus dem Franz. v. Andreas Knop. München 1991 (Übergänge; 18/III).
- Röll, Walter: Oswald von Wolkenstein. Darmstadt 1981 (Erträge der Forschung; 160).
- : Oswald von Wolkenstein und andere ‚Minnesklaven‘. In: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein. Seis am Schlern 1977. *Dem Edeln unserm sunderlieben getrewn Hern Oswaltten von Wolkchenstain*. Hgg. Hans-Dieter Mück u. Ulrich Müller. Göttingen 1978 (GAG; 206), S. 147–177.
- Röska-Hardy, Louise: Metapher, Bedeutung und Verstehen. In: Danneberg/Graeser/Petrus 1995, S. 138–157.
- Rupp, Heinz: Reinmars Lied Nr. 12 und die Reinmar-Philologie. In: German Life and Letters 34 (1980/81), S. 81–93.
- Saake, Irmhild: Theorien über das Altern. Perspektiven einer konstruktivistischen Altersforschung. Opladen/Wiesbaden 1998 (Studien zur Sozialwissenschaft; 192).
- Schenda, Rudolf: Die Alterstreppe – Geschichte einer Popularisierung. In: Joerßen/Will 1983, S. 11–24.
- Schiendorfer, Max: Inszenierter Minnesang. Johannes Hadlaub: *Ach, mir was lange*. In: Tervooren 1993, S. 251–267.
- Schilling, Michael/Strohschneider, Peter (Hgg.): Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungssinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik. Heidelberg 1996 (Germanisch-Romanische Monatsschrift; Beiheft 13).
- Schirren, Thomas: Einleitung. In: Ders./Ueding 2000, S. xiii–xxxi.

- Schirren, Thomas/Ueding, Gert (Hgg.): Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium. Tübingen 2000 (Rhetorik-Forschungen; 13).
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Was ist eine probable Argumentation? Beobachtungen über Topik. In: Schirren/Ueding 2000, S. 243–256.
- Schneider, Ludwig: Die Naturdichtung des deutschen Minnesangs. Berlin 1938 (Neue deutsche Forschungen; Abt. Deutsche Philologie; 6).
- Schnell, Rüdiger: Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu ‚gender‘ und Gattung. In: ZfdA 128 (1999a), Heft 2, S. 127–184.
- : Die ‚höfische‘ Liebe als ‚höfischer‘ Diskurs über die Liebe. In: Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur. Hg. Josef Fleckenstein. Göttingen 1990 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 100), S. 231–301.
- : Unterwerfung und Herrschaft. Zum Liebesdiskurs im Hochmittelalter. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche Hg. Joachim Heinzle. Frankfurt/M./Leipzig 1999b, S. 103–133.
- Schnyder, André: Auf die Couch mit Oswald? Vorschlag für eine neue Lesart von Kl 3. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 46 (1996), S. 1–15.
- : *Ich lob den tag, stund, weil, die zeit minut und quint*. Zeit und Ewigkeit bei Oswald. In: Bennewitz/Brunner 2013, S. 31–50.
- Scholz, Manfred Günter: Probleme der Strophenfolge in Walthers Dichtung. In: Mück 1989, S. 207–220.
- : Walthar von der Vogelweide. 2., korrig. u. bibliograph. erg. Aufl. Stuttgart 2005.
- Schönfeldt, Klaus: Die Temperamentenlehre in deutschsprachigen Handschriften des 15. Jahrhunderts. Diss. masch. Heidelberg 1962.
- Schulze, Ursula: Zum Profil Walthers von der Vogelweide in der Würzburger Liederhandschrift E. In: Würzburg, der Große Löwenhof und die deutsche Literatur des Spätmittelalters. Hg. Horst Brunner. Wiesbaden 2004 (Imagines Medii Aevi), S. 211–225.
- Schulz von Thun, Friedemann: Miteinander reden. Bd. 1: Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation. 49. Aufl. Reinbek b. H. 2011.
- Schumacher, Meinolf: Gast, Wirt und Wirtin. Konstellationen von Gastlichkeit in der Literatur des Mittelalters. In: Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwelensituation. Hgg. Peter Friedrich u. Rolf Parr. Heidelberg 2009, S. 105–116.
- : Ein Kranz für den Tanz und ein Strich durch die Rechnung. Zu Oswalds von Wolkenstein ‚Ich spür ain tier‘ (Kl 6). In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB) 123 (2001), S. 253–273.

- : Die Welt im Dialog mit dem ‚alternden Sänger‘? Walthers Absagelied ‚Fro Welt, ir sult dem wirte sagen‘ (L. 100,24). In: *Wirkendes Wort* 50 (2000), Heft 2, S. 169–188.
- Schweikle, Günther: *Minnesang*. 2., korrig. Aufl. Stuttgart/Weimar 1995.
- : *Neidhart*. Stuttgart 1990.
- Schwob, Anton: *Historische Realität und literarische Umsetzung. Beobachtungen zur Stilisierung der Gefangenschaft in den Liedern Oswalds von Wolkenstein*. Innsbruck 1979 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe; 9).
- Spicker, Johannes: *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder*. Berlin 2007 (Klassiker-Lektüren; 10).
- Sprute, Jürgen: *Die Enthymemtheorie der aristotelischen Rhetorik*. Göttingen 1982 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen; Philologisch-historische Klasse, dritte Folge; 124).
- Stammler, Wolfgang: *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg/Schweiz 1959 (Freiburger Universitätsreden. N. F.; 23).
- Steger, Florian: Altern im Leben. Alterstopoi in der antiken Medizin? In: Elm/Fitzon/Liess/Linden 2009, S. 101–112.
- Störmer-Caysa, Uta: *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin/New York 2007.
- Straner, Erich: *Schwank*. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart 1978.
- Tervooren, Helmut (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart 1993.
- : *Minnesang, Maria und das ‚Hohe Lied‘ – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema*. In: Klein 2000, S. 15–41.
- : *Reinmar-Studien. Ein Kommentar zu den „unechten“ Liedern Reinmars des Alten*. Stuttgart 1991.
- Thiel, Gisela: *Das Frau Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters*. Diss. masch. Saarbrücken 1956.
- Toepfer, Regina: *Oswald von Wolkenstein und sein Sprecher-Ich. Poetisches Spiel mit autobiographischen Elementen in den Liedern Kl 3, 33 und 39*. In: Bennewitz/Brunner 2013, S. 225–240.
- Trepp, Anne-Charlott: *Zum Wandel von Altersbildern und Alterserfahrungen im spaten Mittelalter und am Beginn der Frühen Neuzeit*. In: Vavra 2008, S. 299–313.
- Turco, Jeffrey: *Minnesang, Spruchdichtung and Religious Discourse. Authenticity, Genre, and Allusion in Walther von der Vogelweide’s Ein meister las*

- (L. 122,24). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), Heft 2, S. 153–181.
- Ueding, Gerd/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. 3., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 1994.
- Urbanek, Ferdinand: Code- und Redestruktur in Hartmanns Lied ‚Ich var mit iuweren hulden‘ (MF Nr. XVII). In: ZfdPh 111 (1992), Heft 1, S. 24–50.
- Vavra, Elisabeth: Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationaler Kongress. Krems an der Donau, 16. bis 18. Oktober 2006. Wien 2008 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte; 780/Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit; 21).
- von Bloh, Ute: Zum Altersthema in Minneliedern des 12. und 13. Jahrhunderts. Der ‚Einbruch‘ der Realität. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption. Frankfurt/M. u. a. 2002 (Walther-Studien; 1), S. 117–144.
- von Ertzdorff, Xenja: Reinmar von Hagenau. Wiest ime ze muote, wundert mich (MF 153,14). In: Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik. Hg. Günther Jungbluth. Bad Homburg v. d. H. 1969, S. 137–152.
- von Moos, Peter: Das argumentative Exemplum und die ‚wächserne Nase‘ der Autorität im Mittelalter. In: Exemplum et Similitudo. Alexander the Great and Other Heroes as Points of Reference in Medieval Literature. Hgg. W. J. Aerts u. M. Gosman. Groningen 1988 (Mediaevalia Groningana; 8), S. 55–77.
- : Die angesehene Meinung. Studien zum *endoxon* im Mittelalter II. In: Schirren/Ueding 2000, S. 143–163.
- : Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die *historiae* im „*Polycratis*“ Johanns von Salisbury. Hildesheim u. a. 1988 (ORDO; 2).
- : Rhetorik, Dialektik und „*civilis scientia*“ im Hochmittelalter. In: Dialektik und Rhetorik im früheren und hohen Mittelalter. Rezeption, Überlieferung und gesellschaftliche Wirkung antiker Gelehrsamkeit vornehmlich im 9. und 12. Jahrhundert. Hg. Johannes Fried. München 1997 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien; 27), S. 133–155.
- : „Was allen oder den meisten oder den Sachkundigen richtig scheint“. Über das Fortleben des *ἔνδοξον* im Mittelalter. In: *Historia philosophia medii aevi*. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Fs. f. Kurt Flasch. Hgg. Burkhard Mojsisch u. Olaf Pluta. Bd. 2. Amsterdam/Philadelphia 1991, S. 711–744.
- Voß, Rudolf: Adliges Selbst- und Weltverständnis in den Gefangenschaftsliedern Oswalds von Wolkenstein. In: ZfdA 134 (2005), S. 45–61.

- Wanders, Hubert: Das springende Böckchen – Zum Tierbild in den dekadischen Lebensalterdarstellungen. In: Joerißen/Will 1983, S. 60–71.
- Warning, Jessika: Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentität. Tübingen 2007 (MTU; 132).
- Wehrli, Max: Rollenlyrik und Selbsterfahrung in Walthers Weltklageliedern. In: Müller/Worstbrock 1989, S. 105–113.
- Weinrich, Harald: Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens. München 2004.
- Wenzel, Horst: Melancholie und Inspiration. Walther von der Vogelweide L. 8,4 ff. Zur Entwicklung des europäischen Dichterbildes. In: Mück 1989, S. 133–153 u. 416–424 (Abb.).
- Willson, H. Bernard: Der Ordo der Liebe in Walthers Minnesang. In: Walther von der Vogelweide. Hg. Siegfried Beyschlag. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung; 112), S. 645–673.
- Wisniewski, Rowitha: Kreuzzugsdichtung. Idealität in der Wirklichkeit. Darmstadt 1984.
- Wittstruck, Wilfried: Der dichterische Namengebrauch in der deutschen Lyrik des Spätmittelalters. München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften; 61).
- Wolf, Alois: Überbieten und Umkreisen. Überlegungen zu mittelalterlichen Schaffensweisen am Beispiel des Minnesangs. In: *Gotes und der werlde hulde*. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Fs. f. Heinz Rupp. Bern/Stuttgart 1989, S. 3–21.
- Wulffen, Barbara von: Der Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied. München 1963 [Diss. phil.].
- Zanker, Paul: Bilder alter Menschen in der antiken Kunst. In: Kielmansegg/Häfner 2012, S. 37–53.
- Ziegeler, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen. München/Zürich 1985 (MTU; 87).
- Zymner, Rüdiger: Metaphorische Erotik. Zur konzisen Unschärfe uneigentlichen Sprechens. In: Danneberg/Graeser/Petrus 1995, S. 158–171.
- : Uneigentliche Bedeutung. In: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 2003, S. 128–168.

### 3. Nachschlagewerke

- BMZ = Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. 3 Bde. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1854–1866. Stuttgart 1990.



- Bußmann, Hadumod: Lexikon der Sprachwissenschaft. Unter Mithilfe und mit Beiträgen von Fachkolleginnen und -kollegen. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 1990.
- Dinzelbacher, Peter (Hg.): Sachwörterbuch der Mediävistik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter u. unter Verwendung der Vorarbeiten von Hans-Dieter Mück u. a. Stuttgart 1992.
- DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm. 33 Bde. Nachdr. d. Erstausg. Leipzig 1854–1971 von 1984. München 1999.
- Gemoll = Gemoll, Wilhelm: Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. 9. Aufl. Durchgesehen u. erw. von Karl Vretska. Mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser. München/Wien 1965.
- Georges = Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen u. mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik u. Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgesarb. von Karl Ernst Georges. 11. Aufl. Nachdr. d. 8. verb. u. vermehrten Aufl. von Heinrich Georges. 2 Bde. Basel 1962.
- Lexer = Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Mit Berichtigungen zum unveränd. Neudr. des Hauptteils, Nachträgen, unter Mithilfe von Dorothea Hannover u. Rena Leppin Neubearb. u. aus den Quellen ergänzt von Ulrich Pretzel u. weiteren Berichtigungen (als loses Einlageblatt). 37. Aufl. Unveränd. Nachdr. Stuttgart 1986.
- Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. 5., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart 1991.
- Mettke, Heinz: Mittelhochdeutsche Grammatik. 8., unveränd. Aufl. Tübingen 2000.
- Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hgg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990.
- Müller, Max/Halder, Alois (Hgg.): Philosophisches Wörterbuch. Neubearbeitung des unter Mitarbeit von Hans Brockard u. a. hg. Kleinen Philosophischen Wörterbuchs. Freiburg/Br. 1988.
- Stowasser = Der kleine Stowasser. Lat.-dt. Schulwörterbuch von J. M. Stowasser, M. Petschenig u. F. Skutsch. Bearb. u. erw. von Robert Pichl u. a. Gesamtedaktion Hubert Reitterer u. Wilfried Winkler. München 1980.

**Kultur, Wissenschaft, Literatur**  
**Beiträge zur Mittelalterforschung**

Herausgegeben von Thomas Bein

- Band 1 Christa Baufeld (Hrsg.): Gesundheits- und Haushaltslehren des Mittelalters. Edition des 8<sup>o</sup> Ms 875 der Universitätsbibliothek Greifswald mit Einführung, Kommentar und Glossar. 2002.
- Band 2 Cornelia Schu: Vom erzählten Abenteuer zum *Abenteuer des Erzählens*. Überlegungen zur Romanhaftigkeit von Wolframs *Parzival*. 2002.
- Band 3 Christoph Leuchter: Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen. 2003.
- Band 4 Harald Saller: Ein neues Editions-konzept für die Schriften Notkers des Deutschen anhand von *De interpretatione*. 2003.
- Band 5 Margreth Egidi / Volker Mertens / Nine Miedema (Hrsg.): Sangspruchtradition. Aufführung – Geltungsstrategien – Spannungsfelder. 2004.
- Band 6 Robert Scheuble: *mannes manheit, vrouwen meester*. Männliche Sozialisation und Formen der Gewalt gegen Frauen im *Nibelungenlied* und in Wolframs von Eschenbach *Parzival*. 2005.
- Band 7 Detlef Goller: *wan bī mīnen tagen und ê hāt man sō rehte wol geseit*. Intertextuelle Verweise zu den Werken Hartmanns von Aue im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. 2005.
- Band 8 Irmgard Gephart: Das Unbehagen des Helden. Schuld und Scham in Hartmanns von Aue *Erec*. 2005.
- Band 9 Berenike Krause: Die *mitte*-Thematik in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung. Darstellungsweisen und Argumentationsstrategien. 2005.
- Band 10 Ricarda Bauschke (Hrsg.): Die Burg im Minnesang und als Allegorie im deutschen Mittelalter. 2006.
- Band 11 Alexandra Rink: Aristoteles in Sankt Gallen. Notkers des Deutschen Kategorien-Bearbeitung (Kapitel 1–17) auf Grundlage der Übersetzung und des Kommentars des Boethius. 2006.
- Band 12 Barbara Nitsche: Die Signifikanz der Zeit im höfischen Roman. Kulturanthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur. 2006.
- Band 13 Janina Drostel: *des gerte diu edele herzoginne*. Möglichkeiten und Voraussetzungen weiblicher Teilhabe am mittelalterlichen Literaturbetrieb unter besonderer Berücksichtigung von Mäzenatentum. 2006.
- Band 14 Gabriele Klug: *Wol üf, wir sullen slāfen gân!* Der Schlaf als Alltagserfahrung in der deutschsprachigen Dichtung des Hochmittelalters. 2007.
- Band 15 Katja Rothstein: Der mittelhochdeutsche Prosa-*Lancelot*. Eine entstehungs- und überlieferungsgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Handschrift Ms. allem. 8017–8020. 2007.
- Band 16 *mit clebeworten underweben*. Festschrift für Peter Kern zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Thomas Bein, Elke Brügggen, Lars Eschke, Susanne Flecken-Büttner, Tobias A. Kemper und Thomas Klein. 2007.
- Band 17 Cord Meyer: Die deutsche Literatur im Umkreis König Heinrichs (VII.). Studien zur Lebenswelt spätaufischer Dichter. 2007.

- Band 18 Martin Schubert / Jürgen Wolf / Annegret Haase (Hrsg.): *Mittelalterliche Sprache und Literatur in Eisenach und Erfurt*. Tagung anlässlich des 70. Geburtstags von Rudolf Bentzinger am 22.8.2006. 2007.
- Band 19 Marianne Derron: Des Strickers *ernsthafter König*. Ein poetischer Lachtraktat des Mittelalters. Eine motivgeschichtliche Studie zur ersten Barlaam-Parabel. 2008.
- Band 20 Christian Leibnnes: Die Problematik von Schuld und Läuterung in der Epik Hartmanns von Aue. 2008.
- Band 21 Trude Ehlert (Hrsg.): *Küchenmeisterei*. Edition, Übersetzung und Kommentar zweier Kochbuch-Handschriften des 15. Jahrhunderts. Solothurn S 490 und Köln, Historisches Archiv GB 4° 27. Mit einem reprographischen Nachdruck der Kölner Handschrift. 2010.
- Band 22 Stefan Erlei: ‚Höfisch‘ im Mittelhochdeutschen. Die Verwendung eines Programmworts der höfischen Kultur in den deutschsprachigen Texten vor 1300. 2010.
- Band 23 Robert Mohr: Präsenz und Macht. Eine Untersuchung zur *Martina* Hugos von Langenstein. 2010.
- Band 24 Tobias Lüpkes: Varianz. Studien zu einer kulturellen Verortung am Beispiel Walthers von der Vogelweide. 2011.
- Band 25 Carola Susanne Fern: Seesturm im Mittelalter. Ein literarisches Motiv im Spannungsfeld zwischen Topik, Erfahrungswissen und Naturkunde. 2012.
- Band 26 Nina Spangenberger: Liebe und Ehe in den erzählenden Werken Hartmanns von Aue. 2012.
- Band 27 Judith Lange: Die Verslegende *Veronica II*. Hybridedition und Studien zur Überlieferung. 2014.
- Band 28 Yücel Sivri: Mitteldeutsche Orientliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts. ‚Graf Rudolf‘ und ‚Herzog Ernst‘. Ein Beitrag zu interkulturellen Auseinandersetzungen im Hochmittelalter. 2016.
- Band 29 Nicolas Mittler: Virtualität im Minnesang um 1200. Transdisziplinäre Analysen. 2017.
- Band 30 Simone Loleit: Zeit- und Alterstopik im Minnesang. Eine Untersuchung zu Liedern Walthers von der Vogelweide, Reinmars, Neidharts und Oswalds von Wolkenstein. 2018.

