

IRMGARD GEPHART (Bonn)

ICHVERLUST UND AUTONOMIEGEWINN IN DER MINNELYRIK
WALTHERS VON DER VOGELWEIDE

„Minnediskurs“ (C 44) und „Kranzlied“ (C 51)

I.

In einer Briefsammlung des 12. Jahrhunderts ist folgendes kleine Lied, das in keiner Anthologie fehlt, anonym überliefert:

*Dû bist mîn, ich bin dîn.
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozen
in mînem herzen,
verlorn ist daz sluzzelîn:
dû muost ouch immêr darinne sîn. (MF 3,1)¹*

Das schlichte Lied hat kein Liebesproblem und keine Liebesspannung zum Gegenstand, wie sie uns aus dem höfischen Minnesang vertraut sind, sondern ganz im Gegenteil: eine grandiose Liebesgewissheit. ‚Du‘ und ‚ich‘, ‚mein‘ und ‚dein‘ sind verwechselbare Teile einer geschlossenen Einheit, in der alles potenziell Trennende auf ewig aufgehoben und sicher ‚verschlossen‘ ist, wie in dem umschließenden Reim. Selbst die basale Differenz von Mann und Frau ist nivelliert, denn ein begehrendes Paar lässt sich nur schwerlich hinter diesen Zeilen imaginieren. Eher mag der Leser an eine Mutter-Kind-Symbiose denken, die wiederum so vollkommen gerundet ist, dass fraglich bleibt, ob Mutter oder Kind sprechen. In jedem Fall dominiert ein possessiver Habitus, der den anderen in wettstreitender Vereinnahmung zum Teil der eigenen Welt macht und sich gleichzeitig selbst ausliefert. Das Lied beschwört einen paradiesischen Urzustand, ein Urbild aller Liebe, in welcher der Schlüssel zur Welt draußen abhandengekommen und die basale Sicherheit eines wechselseitigen Aufgehobenseins gegeben ist – und lässt zugleich hinter der schalkhaften Umschreibung dieses primitiven Besitzens und Verfügens schon die unvermeidliche Trennung aufscheinen.

Die Ambivalenz von Einheitssehnsucht und individuierender Trennung, wie sie sich schon in diesem kleinen Lied angedeutet findet, ist ein Grundthema des Min-

¹ Des Minnesangs Frühling, bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. 1. Texte, 36., neugestaltete und erw. Aufl., Stuttgart 1977.

nesangs. Für die frühe Zeit sei hier beispielhaft ein zweistrophiger Wechsel des Kürenberger angeführt.

*Ich stuont mir nehtint späte an einer zinne,
dō hört ich einen riter vil wol singen
in Kürenberges wîse al ûz der menigîn.
er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn.’ (MF 8,1)*

*Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,
wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
si muoz der mîner minne iemer darbende sîn. (MF 9,29)*

Eine fordernde Frau, die den von ihr erwählten Sänger unbedingt haben oder andernfalls außer Landes schicken will, ruft hier die trotzige Abwehr des Mannes hervor. Dieser stellt, nach Ross und Rüstung rufend, seine Autonomie unter Beweis. Offenbar sucht er die räumliche Trennung, wo er sich in seiner Selbstbestimmung noch als gefährdet erlebt, wo die umworbene Frau, in psychoanalytischer Terminologie, noch Züge einer ‚verschlingenden Mutter-Imago‘ trägt. Der personale Spielraum von Nähe und Distanz, gehen wir denn von dem totalitären Diktum der Frau und der eiligen Flucht des Mannes aus, ist zwischen triebhafter Anziehung und Abstoßung noch gering. Nur die Trennung vermag dem wechselseitigen Selbstbehauptungsanspruch Ausdruck zu geben.

Haben wir es im frühen Minnesang noch mit situativ wandelbaren Distanzierungen zu tun, werden diese später eingeholt in ein zunehmend festeres Gefüge vorgängiger Getrenntheit. Eine grundsätzliche Verweigerungshaltung der Frau oder aber widrige Umstände bilden nun den topischen Rahmen, der die Formulierung einer flammenden Sehnsucht erlaubt. Weil die Erfüllung der Liebe nicht oder allenfalls temporär möglich ist, entsteht Raum für die Erfahrung von Sehnsucht und das ekstatische Besingen einer entrückten Einheit. Liebe als potenzielle Regression, als Sog der Triebwelt in eine ursprüngliche Ungeschiedenheit, wird gleichsam einem regulierenden Bann unterworfen, welcher die Auslotung neuer Gefühlsräume ermöglicht. Paradigmatisch hierfür sei der Typus des Tagelieds angeführt. Das Tagelied besingt die beseligende Einheit der Liebenden in der nächtlichen Dunkelheit und das bedrohliche Ende mit dem Anbruch des Tages. Der Mann wird die Frau verlassen und die Frau ihn beklagen. Besungen wird im trauernden Rückblick eine aufzugebende Vollkommenheit, wo der fortstrebende Mann gleichwohl schon Teil der Tageswelt ist. Ob er die Frau und eine von ihr repräsentierte Welt der Einheitsgewissheit je wiederfinden wird, weiß er noch nicht, aber das Licht des Tages und des Bewusstseins verweisen in die Zukunft und werden – zumindest vorerst – über die Dunkelheit der Nacht triumphieren.²

² Vgl. auch die Deutung des Tagelieds bei Dietlinde Eckensberger, Die Anfänge der deutschen Liebeslyrik. Ein psychoanalytischer und psychohistorischer Deutungsversuch, in: Jahrbuch der Psychoanalyse 31 (1993), S. 223–248, hier S. 234.

II.

Walther von der Vogelweide und seine Minnelyrik möchte man, um im Bilde zu bleiben, der Tagseite der Kunst zuordnen. Jedenfalls besitzt sein Werk einen sehr rationalen, vielfach ironischen Grundton. Er stößt die hergebrachte Minnekonzeption zwar nicht um, verleiht ihr aber gleichsam einen doppelten Boden und gewinnt damit für seine Subjekte neuen psychischen Raum. Unter diesem Blickwinkel sollen zwei Lieder vorgestellt werden. Das eine: *Saget mir ieman, waz ist minne?* (44 [L 69,1])³ wird ausgehend von der dort artikulierten Forderung nach gegenseitiger Liebe überwiegend als minnetheoretischer Diskurs gelesen.⁴ Das ‚Kranzlied‘ (51 [L 74,20]) wiederum evoziert als eines der sog. ‚Mädchenlieder‘ vor allem ständische Erwägungen,⁵ wobei beide Themen im Sinne der Zuschreibung einer entweder reformerischen oder die Konvention bestätigenden Position Walthers diskutiert werden. Ich möchte hier vor dem Hintergrund des psychologischen Grundkonflikts der Minne zwischen Einheitssehnsucht und Freiheitswunsch die Frage nach dem innovativen Potenzial der Walther’schen Lyrik neu stellen. Meine Fragestellung zielt darauf ab, inwieweit in den Liedern ein von seinem Liebesobjekt abhängiges Ich die Szene betritt oder neue Perspektiven auf einen veränderten Subjektstatus hin entworfen werden.

In *Saget mir ieman, waz ist minne?* spricht das lyrische Ich eine imaginäre Gesellschaft mit der rhetorischen Frage an, was denn nun die Minne eigentlich sei.

*(I) Saget mir ieman, waz ist minne?
weiz ich des ein teil, sô west ich es gerne mê.
der sich baz denne ich versinne,
der berihte mich, durch waz sie tuot sô wê.
Minne ist minne, tuot sie wol;
tuot sie wê, sô heizet sie niht rehte minne.
sus enweiz ich, wie sie denne heizen sol.*

Für den Sprecher sei sie etwas, das gut tue; schmerze sie jedoch, heiße sie nicht von rechts wegen Minne. Lust und Unlust als widersprüchliche Erfahrungen wer-

³ Ich zitiere nach: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig neubearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns mit Beitr. von Thomas Bein und Horst Brunner, hrsg. von Christoph Cormeau, Berlin, New York 1996.

⁴ Vgl. etwa die Forschungsüberblicke in: Walther von der Vogelweide, Werke, Gesamtausgabe, hrsg., übers. und komm. von Günther Schweikle, Bd. 2, Liedlyrik, Stuttgart 1998, S. 730–734 und in: Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn, Frankfurt a. M. 1995 (Bibliothek des Mittelalters 3), S. 955–957.

⁵ Vgl. etwa Joachim Heinze, *Mädchendämmerung. Zu Walther 39,11 und 74,20*, in: Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann, hrsg. von Burkhardt Krause, Wien 1997 (Philologica Germanica 19), S. 145–158 und Ingrid Bennewitz, ‚vrouwe/maget‘. Überlegungen zur Interpretation der sogenannten Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk, hrsg. von Hans-Dieter Mück, Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 237–252.

den dann als ein quasi-terminologisches Problem in den Raum gestellt: *sus enweiz ich, wie sie denne heizen sol* (44, I, 7). In der Folgestrophe gibt das Ich nun der Vorstellung von einer Minne Raum, die von zwei Seiten geteilt werden müsse, denn ein Herz alleine könne sie nicht fassen.

*(II) Ob ich rehte râten kunne,
waz die minne sî, sô sprechet denne jâ.
minne ist zweier herzen wunne:
teilent sie gelîche, sô ist die minne dâ.
Sol sie aber ungeteilet sîn,
sône kan sie ein herze aleine niht enthalden.
owê, woltestû mir helfen, vrouwe mîn!*

Der Sprecher hebt in einem selbstgewissen Duktus an und definiert die Minne vor einem imaginären Publikum als die *wunne* zweier Herzen. Im Anschluss an diese Aussage entäußert er sich jedoch in der Vorstellung der Nichterfüllung mit einem Mal als extrem hilfsbedürftig: *owê, woltestû mir helfen, vrouwe mîn!* Die Frau, die vorher nur in der Distanz präsent war, wird nun in einer regressiven Bewegung zum mächtigen hilf spendenden Fluchtpunkt und zur direkten Adressatin. In der dritten Strophe wird das *helfe*-Motiv dann weitersponnen und in eine aggressive Entweder-oder-Forderung gewendet, hinter der die Abwehrreaktion des überwältigten Ichs spürbar wird.

*(III) Vrouwe, ich trage ein teil zuo swære,
wellest dû mir helfen, sô hilf an der zît.
sî aber ich dir gar unmcære,
daz sprich endeclîche, sô lâz ich den strît
Und bin von dir ein ledic man.
dû solt aber einez rehte wîzzen, <vrouwe>,
daz dich lützel ieman baz geloben kan.*

Entweder sie, die Frau, solle sofort helfen, oder, wenn er ihr denn gleichgültig sei, dieses deutlich kundtun. Dann wäre er eben wieder frei. Allerdings, und das müsse sie dann hinnehmen, so gut wie er könne sie wohl kein Zweiter besingen. Diese Vergeltungsphantasie des männlichen Egos wird in der folgenden Strophe zugespitzt. Es habe immer den Anspruch, sein Bestes zu geben und von daher hätten sie, die Frau, stets die guten Wünsche des Publikums begleitet.

*(IV) Ich wil alsô singen immer,
daz sie danne sprechen: ‚erne sanc nie baz‘.
desne gedankestû mir nimmer!
daz verwîz ich dir alrêst, sô denne daz.
Weistû, wie sie wûnschen dir?
‘daz sie sælic sî, durch die man uns sus singet!’
sich, vrouwe, den gemeinen wunsch hâstû ouch von mir!*

Eine solche öffentliche Wertschätzung, wie er sie hier zitiert, verdanke sie also ausschließlich ihm. In der fünften Strophe⁶ wendet sich der Sprecher dann wieder von seiner *vrouwe* ab, und in der Gestalt eines selbstreflexiven Monologs kommt nunmehr ein trotzig aufbegehrendes Ego zu Wort, das allerdings wieder in eine resignative Klage mündet:

*(V) Kan mîn vrouwe sîeze siuren?
wænet sie, daz ich ir liep gebe umbe leit?
solt ich sie dar umbe tiuren,
daz si sich kêre an mîn unwerdekeit?
Sô kunde ich unrehte spehen.
wê, waz rede ich ôrlôser und ougen âne?
sven die minne blendet, wie mac der gesehen?*

Das Lied, wie es hier nach der Strophenfolge in den Handschriften E und F vorgestellt wurde, kommt auf den ersten Blick als die streitbare Eröffnung eines Minnediskurses daher, gäbe es nicht den mehrfachen Durchbruch eines schwachen männlichen Egos, das sich hilfeschend an seine *vrouwe* wendet. Bei genauerem Hinsehen kommt der Frau aber auch in den Passagen, die sich als objektivierte Minnereflexion geben, die Position eines allmächtigen Objekts zu. Ist sie doch diejenige, von der abhängt, ob die Minne für den Sprecher eine gute oder schlechte ist. Zwar klagt der Sprecher entschieden die Erfüllung seiner Bedürfnisse ein, erlebt sich aber noch im Einfordern der Liebe als von der Frau abhängig. Sie schwebt als die Imagination einer Versagenden oder Gewährnden, als Herrin über Schmerz und Freude über ihm. Vor ihr erlebt sich das männliche Ego als klein und abhängig und leugnet dies zugleich vehement. Im Anschluss an sein explizites Hilfsbegehren (II, 7) fantasiert es etwa die Frau kompensatorisch als ein Objekt, das sich ihrerseits in Abhängigkeit von ihm befinde, insofern als nämlich ihr öffentliches Ansehen von ihm und seinem Singen abhinge. Die Macht, die es vorher der Frau als Minneherrin zugeschrieben hatte, schreibt es nun sich selbst als Sänger zu. Und in der letzten Strophe versucht das männliche Ego dann in selbstsuggestiver Manier noch einmal, sich seiner eigenen Freiheit zu vergewissern, um dann jedoch mit der Erkenntnis des Ausgeliefertseins an die Minne fürs Erste aufzugeben.

Im Sinne der beiden Kürenberger-Strophen ist das Lied noch von einer triebhaften Wechselwirkung zwischen Anziehung und Abstoßung getragen; die Frau stellt ein magnetisches Kraftfeld dar, in dem das männliche Subjekt gefangen ist. Von daher wird der narzisstische Kosmos des Minnesangs, der um ein männliches Subjekt

⁶ Mit dieser Strophe beginnt das Lied als sechsstrophiges in der Handschrift C. Zu dieser Fassung vgl. Christiane Henkes u. Sylvia Schmitz, *Kan mîn frowe sîeze siuren?* (C 240 [248] – C 245 [254]). Zu einem unbeachteten Walther-Lied in der Großen Heidelberger Liederhandschrift, in: Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition, hrsg. von Thomas Bein, Berlin, New York, 1999, S. 104–124. Henkes und Schmitz deuten das Lied in einem minnethoretischen Bezugsrahmen als Formulierung eines grundlegenden Zweifels an der Möglichkeit von Minnesang schlechthin (S. 122).

zentriert ist, nicht im Hinblick auf ein lebendiges Gegenüber überschritten, die Frauenfigur verbleibt weiterhin im Bann männlicher Projektionen – und dennoch liegt eine entscheidende Akzentverlagerung vor: Das Subjekt spielt sein eigenes Begehren als ein legitimes ein. Neben die unbedingte Unterwerfung unter eine grenzensetzende Realität oder eine versagende Frau tritt ein rebellisches Lustprinzip auf den Plan.⁷ Dieses sucht die *wunne* (II,3), nicht den Schmerz (I,4). Zwar projiziert ein Lust-Ich noch alle Unlust nach außen und ist noch nicht eigentlich in ein Wechselspiel mit der Realität getreten,⁸ ausgehend von diesem Prozess wird jedoch eine veränderte poetische Spannung entworfen. Wo der Schmerz gleichsam eine Erfahrung individuierender Vereinzelung darstellt, liegt die *wunne* nunmehr in der Erfahrung des Teilens. Neben die dichotome Figur von Überwältigung oder Vereinzelung tritt die Denkfigur der Gemeinsamkeit (II,4), die allerdings als theoretischer Entwurf in gewisser Weise noch neben der poetischen Realität steht. Trieberfüllung und Versagung aber gehören nicht mehr fraglos einer Zweiweltenordnung an, sondern zwischen diese hat sich das männliche Subjekt gestellt und erprobt im Spiel der Minne seine Kräfte.⁹

III.

Während dem eben besprochenen Lied ein gereizt-aggressiver Unterton zu eigen ist, der die Unruhe eines männlichen Egos zum Ausdruck bringt, sind die Lieder Walthers, welche eine tatsächliche erotische Begegnung erinnern oder beschwören, von einer gewissen Heiterkeit getragen, so auch das ‚Kranzlied‘ (51). Von den fünf überlieferten Strophen bilden die ersten drei eine geschlossene Sinneinheit. In der ersten Strophe nähert sich das werbende Ich in der Erinnerung einer Frau mit dem Angebot eines Kranzes.

*(I) ‚Nement, frowe, disen cranz‘,
alsô sprach ich zeiner wol getânen maget,
,sô zieret ir den tanz
mit den schænen bluomen, als irs ûffe traget.
Het ich vil edele gesteine,
daz mües ûf iuwer houbet,
obe ir mirs geloubet.
sênt mîne triuwe, daz ich ez meine.*

⁷ Zum Spannungsverhältnis zwischen Lust- und Realitätsprinzip vgl. beispielhaft für den späten Freud: Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: S. F., Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Bd. 9, *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Frankfurt a. M. 2000, S. 191–270.

⁸ Sigmund Freud benutzt hierfür den Terminus des ‚purifizierten Lust-Ichs‘, vgl. etwa S. F., *Triebe und Triebchicksale* (1915) in: S. F., Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Bd. 3, *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M. 2000, S. 75–102, hier S. 98.

⁹ Im Rahmen des Freud’schen Schichtenmodells ließe sich der Prozess auch als die Erstarkung einer Ich-Instanz gegenüber konkurrierenden Ansprüchen der Triebe (Es) und eines fordernden Über-Ichs beschreiben.

Das Bild zielt zunächst auf eine öffentliche Hervorhebung ihrer Person als Zierde des Tanzes, auf den Schmuck hoch oben auf ihrem Kopf, auch in Form von Edelsteinen – hätte der Geber sie denn zur Verfügung. Seine nachhaltige Versicherung, wie ernst er es meine, lässt jedoch zwischen den Zeilen eine selbstreflexive Ironie durchscheinen. In der zweiten Strophe wird diese nach oben zielende Bewegung denn auch prompt in ihr Gegenteil verkehrt und gleichsam herunter auf die Erde geholt.

(II) [] *Ir sît sô wol getân,
daz ich iu mîn schappel gerne geben wil,
daz [] beste, daz ich hân.
wîzer unde rôter bluomen weiz ich vil,
Die stênt sô verre in jener heide.
dâ sî schône entspringent
und die [] vogelesingent,
dâ suln wir si brechen beide'.*

Die topischen Bilder der Heide, des Vogelsangs und der zu brechenden Blumen sprechen für sich. Die Wendung von der distanzierten Werbung in einem gesellschaftlichen Raum zur unumwundenen erotischen Annäherung in den Bildern der Natur ist vollzogen. Dass das Mädchen dies sehr wohl verstanden hat, lässt uns die dritte Strophe wissen, denn es errötet vor Scham, schlägt die Augen nieder und neigt sich dem Sprecher zu.

(III) *Si nam, daz ich ir bôt,
einem kinde vil gelîch, daz êre hât.
ir wangen wurden rôt
samer diu rôse, dâ si bî der liljen stât,
Des erschamten sich ir liechten ougen.
doch neic si mir vil schône.
daz wart mir ze lône.
wirt mirs iht mære, daz trage ich tougen.*

Wie es von hier aus weiter geht, bleibt unklar und soll es nach dem Willen des Sprechers auch bleiben: *daz trage ich tougen*, endet die Strophe.

Eine gewisse Nähe zum ‚Lindenlied‘ (16) und dessen Schluss-Strophe teilt sich hier mit. Auch dort schämt sich eine Frau, als weibliches Ich, und auch dort ist diese Aussage damit verbunden, dass es erotische Geheimnisse hat, die es nicht willens ist zu teilen.¹⁰ Einher mit dem Schamgefühl geht hier wie dort der reflexive Bezug auf eine Erfahrung, die den Blicken Dritter entzogen wird, und während das literarische Muster ansonsten äußere Trennungsmomente vorgibt, regulieren sich die Liebenden hier gleichsam selbst.

¹⁰ Vgl. I. G., Scham, Sinnlichkeit und Tugend: Zum Begriff der ‚schame‘ bei Walther von der Vogelweide, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 11–26, hier S. 17 ff.

Im ‚Kranzlied‘ gleitet nun der männliche Sprecher mit der Erklärung von Heimlichkeit: *daz trage ich tougen*, die schon im Präsens gesprochen wird, hinüber in die Gegenwart der Folgestrophe, wo er sein verlorenes Liebesobjekt sucht – folgt man denn der Reihenfolge in den Handschriften.

*(V) Mir ist von ir geschehen,
daz ich disen sumer allen meiden muoz
vaste under diu ougen sehen.
lîhte wirt mir eine, sô ist mir sorgen buoz.
waz obe si gêt an disem tanze?
frowe, dur iuwer güete
rucket ûf die hûete.
owê, gesæhe ichs under cranze!*

Im Anschluss an das *daz trage ich tougen* (III,8) der dritten Strophe beginnt also die Gegenwartsstrophe als eine Verkündung der Suche. Allerdings geben die vierte und fünfte Strophe der Forschung ein ganz spezifisches Problem auf, das gemeinhin mit einer Umstellung der Strophen beantwortet wird. Der Gegenwartsstrophe folgt nämlich in A und C noch eine Traumstrophe, die überwiegend im Sinne einer rhetorischen Figur verstanden wird, welche das bereits Geschehene im narrativen Modell des Traumes als Illusion entlarve.¹¹ Und um die im Präsens gesprochene Strophe dem rückschauenden Einfluss der Traumstrophe zu entziehen, wird diese nach hinten platziert und die Traumstrophe nach vorne geholt, so auch in der Ausgabe von Christoph Cormeau, nach der hier zitiert wird.¹² Im Sinne einer Beibehaltung der Reihenfolge der Handschriften wird allenfalls zu bedenken gegeben, dass die beiden letzten Strophen auch als alternative Geleitstrophen verstanden werden können.¹³ Ich möchte hier jedoch aufzeigen, dass das Lied sehr wohl in seiner ursprünglichen Strophenfolge als eine Sinneinheit lesbar ist, wobei der Traumstrophe dann allerdings eine andere Bedeutung zukommt.

Das Geschehene, was auch immer es gewesen sein mag – das lyrische Ich schweigt sich hierüber aus – hat also offenbar Spuren in dem Sprecher hinterlassen, und er sucht die Erneuerung und Wiederholung seiner Liebeserfahrung in der Gegenwart: sei es mit ‚ihr‘ oder einer anderen, denn auch diese Interpretation lässt der Text zu (V,4). Vielleicht findet er die Gesuchte gar auf diesem Tanz, und die Kranz-Replik in der letzten Zeile gibt dem Lied an dieser Stelle eine gewisse Rundung. In der Handschrift E endet das Lied hier. In A und C folgt jedoch noch eine weitere Strophe:

*(IV) Mich dūhte, daz mir nie
lieber wurde, danne mir ze muote was.*

¹¹ Grundlegend für diese Deutung ist der Aufsatz von Peter Wapnewski, *Walthers Lied von der Traumliebe* (74,20) und die deutschsprachige Pastourelle (1957), in: *Walther von der Vogelweide*, hrsg. von Siegfried Beyschlag, Darmstadt 1971 (Wege der Forschung 112), S. 431–483.

¹² Vgl. Anm. 3. Schweikle (Anm. 4) bietet zwar die Strophenfolge der Handschriften, referiert in seinem Kommentar jedoch die hergebrachten Forschungspositionen (S. 674 ff.).

¹³ Vgl. Ingrid Bennewitz (Anm. 5), S. 250.

*die bluomen vielen ie
 von den boumen bî uns nider an daz gras.
 Seht, dô muoste ich von fröiden lachen,
 dô ich sô wunneclîche
 was in troume rîche,
 dô taget ez und muose ich wachen.*

Auf die leidenschaftliche Suche des männlichen Ichs vorher, das eine vergangene Liebeserfahrung (I–III) in der Gegenwart mit sich trägt (V), folgt nunmehr die Wunscherfüllung und zwar als Wunscherfüllung im konkreten Traum oder genauer gesagt: als Rückblick auf einen Wunschtraum (IV).¹⁴ Es geht hier nicht um die Entlarvung einer poetischen Wirklichkeit als Illusion, sondern vielmehr um das Recht des Begehrens und dessen scheinbare Erfüllung. Die Strophe schaut weniger auf das Vergangene als in die Zukunft, sie formuliert, im Anschluss an den Ausdruck des Suchens, die Macht des Wunsches, der im Bild des Traumes seine Realität behauptet. Mit dem Schlussvers: *dô taget ez und muose ich wachen*, eröffnen die Zeilen aber auch Assoziationen auf die Situation des Tagelieds: Wer dächte nicht an den Refrain in Heinrichs von Morungen Tagelied: *do tagte ez* (MF 143,22).¹⁵ Selbst die Injektion ‚Owê‘, die dort alle Strophen einleitet, findet sich hier im Schlussvers der vorherigen Strophe wieder.

Offenbar spielt Walther hier mit der Nähe zwischen den beiden Situationen, dem unschönen Erwachen aus einem schönen Traum und der leidvollen Trennung nach einer gemeinsamen Nacht. Indem er jedoch seine Traumsituation mit der poetischen Realität des Tagelieds in Beziehung setzt, fällt auf letztere ein ironisches Licht. *Dô taget ez und muose ich wachen* ist auch als Parodie der hergebrachten Tagelieddramatik lesbar, und zwar von einer Position aus, welche die Dichotomie von Nacht und Tag hinter sich gelassen hat. Walthers Lied weist nämlich eine entscheidende Differenz zu jener auf: Nicht äußerer Zwang, als welcher der Tag dem liebenden Paar im Tagelied erscheint und zwei unvereinbare Welten aufeinanderprallen lässt, bestimmt das Geschehen, sondern der Wechsel von Traum- und Wachbewusstsein eines Subjekts, das in der Kontinuität seines Bewusstseins über verschiedene Räume regiert. Missliebiger ist zwar auch das Erwachen aus einem Wunschtraum, aber nur als eine alltägliche Erfahrung. Wo das Tageslicht nämlich seinen Schrecken verloren hat, wandelt das Sprecher-Ich Walthers unerschrocken zwischen Vergangenheit und Gegenwart, öffentlichen und heimlichen Räumen, Traum und Wirklichkeit, oder an-

¹⁴ Auch für Walthers ‚Traumballade‘ (C 64) entwickelt Urban Küsters vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Traumtheorie eine Deutung des Traumes als Wunscherfüllung (S. 349 ff.), wengleich er das ‚Kranzlied‘ im Sinne der hergebrachten Deutung heranzieht (S. 353), vgl. U. K., ‚Waz der troum bediute‘. Glückszeichen und Glücksvorstellungen in Walthers Traumballade L. 94,11, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk, hrsg. von Hans-Dieter Mück, Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 341–362.

¹⁵ Zu formsymbolischen Anspielungen auf das Tagelied vgl. Wolfgang Mohr, Spiegelungen des Tagelieds, in: *Mediaevalia litteraria*. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag, München 1971, S. 287–304.

ders gesagt: zwischen den Wünschen der Nacht und den Ansprüchen des Tages. Natur und Kultur, Lust und Realität verschränken sich miteinander und eine melancholisch gebrochene Heiterkeit ersetzt die existenzielle Grenzerfahrung des vom Tageslicht bedrohten Paares, das seine Trennung nur als endgültige denken kann. Für eine dramatische Klage gibt es in der Welt des ‚Kranzlieds‘ jedoch keinen Anlass, allenfalls für eine nüchterne Anmerkung: *und muose ich wachen*. Walthers Ego geht nicht mehr gänzlich auf in seinen Wünschen und Begierden, sondern schaut mit einer gewissen Ironie auf sich selbst zurück – eben wie der Träumer im Licht des Tages auf seinen Traum. Das leidenschaftliche Anhängen des Tageliedpaares aber, das den Wechsel von Vereinigung und Trennung noch nicht fassen kann und nur die Unterwerfung unter den Trieb oder die Norm kennt, evokiert im Walther’schen Kosmos ironische Distanzierung – wie ja auch sein eigenes ‚Tagelied‘ (59) als Parodie auf die gattungstypische Theatralik des Abschiednehmens lesbar ist.¹⁶ Wo der Minnesang das Gebot der Trennung errichtet hat, in dessen Bannkreis das lyrische Ich seiner leidenschaftlichen Gefühle inne wird, nimmt Walther nunmehr der Leidenschaft ihre Macht und eröffnet seinen Ich-Helden im Medium der Selbstdistanzierung neue Spielräume der Autonomie – und der Erotik.

Die ältere Forschung nahm bei den sog. ‚Mädchenliedern‘ eine ständische Herabsetzung der Frauenfigur wahr, während die neuere Forschung eher von einer ständischen Indifferenz ausgeht.¹⁷ Allerdings bleibt nach wie vor die Absenz eines Unterwerfungsgestus unter die versagende oder gewährende *vrouwe* zu verzeichnen.¹⁸ Sofern die adlige Herrin jedoch Züge eines strengen Über-Ichs im Sinne einer gesellschaftlich geforderten Triebkontrolle trägt, unterliegt diese Instanz damit auch einer Relativierung. Denn wo eine äußere Norminstanz verinnerlicht wird, erübrigt sich auch das Bild der Herrin, an die die Kontrolle abgegeben wurde. Walthers Subjekte haben, wenn man so will, selbst das *sluzzelin* in der Hand, das sie zum Betreten unterschiedlicher Minneräume ermächtigt.

¹⁶ Vgl. auch John A. Asher, Das Tagelied Walthers von der Vogelweide. Ein parodistisches Kunstwerk, in: *Mediaevalia litteraria* (Anm. 15), S. 279–286. Carola L. Gottzmann hingegen, die Walther als ‚Moralisten‘ und ‚Edukatoren‘ (S. 76) begreift, liest das Tagelied Walthers in Abgrenzung von Asher als nicht-humoristische Kritik an einer überkommenen Minnekonzeption: C. L. G., Das Tagelied Heinrichs von Morungen und Walthers von der Vogelweide. Überlegungen zur Absage an das Tagelied der hochhöfischen Zeit, in: *Ist zwivel herzen nächgebür*. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag, hrsg. von Rüdiger Krüger, Stuttgart 1989 (Helfant-Studien 5), S. 63–82, hier u. a. S. 71.

¹⁷ Zur Diskussion der Stände-Thematik vgl. auch Manfred Günter Scholz, Walther von der Vogelweide, Stuttgart, Weimar 1999 (Sammlung Metzler 316), S. 119 ff., hier bes. S. 127.

¹⁸ Auf eine Einebnung des „Gefälles zwischen Minneherrin und Werber“ (S. 289) geht auch Theodor Nolte in seinen Überlegungen zum innovativen Charakter der Walther’schen Minnelyrik ein (S. 285 ff.). Wo Nolte auf den Aspekt eines gesellschaftlichen Sinnangebots abhebt, möchte ich den zugrundeliegenden Wandel der psychischen Ausgangsposition des männlichen Ichs sichtbar machen: Th. N., Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung, Stuttgart 1991.