

SABINE HEINZ (Berlin) – ANDREA KUTSCHKE (Hudiksvall/Schweden)

HERAUSRAGENDE MINNESÄNGER IM VERGLEICH

Der Waliser Dafydd ap Gwilym und Walther von der Vogelweide

Im vorliegenden Artikel werden Aspekte der Dichtung des Walisers Dafydd ap Gwilym und des deutschsprachigen Minnesängers Walther von der Vogelweide konfrontativ sowie aus einer interkulturellen Perspektive heraus betrachtet. Das ist insofern ungewöhnlich, als Dafydd ap Gwilym (a) erst im 14. Jahrhundert lebte und (b) sich die walisische Literatur in ihrer Produktion, in ihren Gattungen, Themen sowie in ihrer Metrik von der deutschen erheblich unterscheidet.¹ Im Mittelpunkt der fol-

¹ Neben metrischen Unterschieden (vgl. bspw. den *cynganedd* in Wales ab dem 12. Jahrhundert, in: Morris-Jones 1980: 143–183) in beiden Literaturen fällt die Verschiedenheit ihrer Periodisierungen auf. Für die deutsche Literatur ist zunächst die Zeit vom 8.–12. Jahrhundert wichtig. Daran schließt sich in der Regel die Betrachtung des 13. Jahrhunderts und danach die des 14.–15./16. Jahrhunderts an.

Die walisische Literatur wird in die heroische Poesie unterteilt, die vom 6.–9. Jahrhundert angesetzt wird, in die frühe mittelalterliche, dann in die hochmittelalterliche Prosa des 11./12.–13. Jahrhunderts, in die mittelalterliche Poesie des 11./12.–13. Jahrhunderts und anschließend in die vom 14.–16. Jahrhundert (vgl. u. a. Johnston 1994).

Auch die Produzenten beider Literaturen unterscheiden sich. Während die walisische Literatur zunächst von Angehörigen der alten ererbten keltischen Gelehrtenschicht, den Barden, als Teil des ideologischen Überbaus der walisischen Gesellschaft mit entsprechend festgelegten Themen und später Klerikern verfaßt wurde, scheinen die Autoren der frühen belegbaren deutschen Literatur Kleriker und bei ihnen erzogene Adlige, einschließlich Frauen, zu sein., d. h., daß sich in der keltischen Gesellschaft ältere Sozialstrukturen und somit zwangsläufig an sie gebundene Themen länger erhalten. Im Hochmittelalter drängen in beiden Literaturen auch Herrscher in die Schar der Literaten sowie Laien. Hinzu kommt in Deutschland eine spätmittelalterliche städtische Kultur mit anonymen Autoren für ein unbekanntes Publikum.

Unterschiede in den Gattungen beider Literaturen lassen sich bereits bei einem Blick auf deren oben gegebene Periodisierung erahnen. Einige von ihnen werden in den vorliegenden Ausführungen anhand des Vergleichs der Minnedichtung von Walther von der Vogelweide und Dafydd ap Gwilym näher beschrieben. Wichtig in Bezug auf Gattungen in der frühen walisischen Literatur ist der Hinweis, daß es keine Spuren geistlicher oder weltlicher Spiele gibt. Solche finden sich zwar in den Literaturen der anderen kontinental beeinflussten keltischen Regionen (Kornwall, Bretagne, vgl. u. a. Price 1992), aber eben nicht in Wales.

Ein letztes Unterscheidungskriterium, das für die vorliegende Untersuchung wichtig ist, ist die unterschiedlich lange mündliche Überlieferungszeit von literarischen Produktionen vor deren ersten Aufzeichnungen. Diese scheint in Wales generell länger zu sein als im deutschsprachigen Raum. Dieses Phänomen erklärt sich im wesentlichen aus dem spezifisch walisischen sozialen Kontext, der maßgeblich von den folgenden Konstellationen geprägt wurde: (a) dem Fortleben

genden Untersuchung steht daher zunächst eine vorwiegend an inhaltlichen Aspekten orientierte Bestandsaufnahme der Gesamtwerke beider Lyriker, die zu einem späteren Zeitpunkt durch detaillierte Analysen zu spezifischen Einzelthemen in bezug auf die Dichtung und das Wirken beider, ergänzt werden sollte.

Wichtig für die vorliegende Anfangsuntersuchung ist jedoch die Beantwortung der generellen Frage, warum die Waliser den Minnesang scheinbar erst spät aufgreifen.

I. DAS LEBEN VON DAFYDD AP GWILYM

Dem kurzen Abriss seines Lebens muß man voranstellen, daß wenig von Dafydd ap Gwilym bekannt und belegt ist. Ähnliches gilt auch für Walther von der Vogelweide (ca. 1170–1230)² u. a. frühe Dichter. Bei Dafydd jedoch wird die Unsicherheit in bezug auf sein Leben und sein Werk als besonders schmerzlich empfunden, da er als einer der größten walisischen Dichter überhaupt angesehen wird.³ Außerdem markierte er nicht nur einen Wendepunkt in der walisischen Literatur, sondern ebenso in der Entwicklung der walisischen Sprache.

Dafydd ap Gwilym wurde ca. 1320 in Brogynin, im Gemeindebezirk Llanbadarn Fawr, in der Nähe von Aberystwyth in Mid-Westwales, geboren⁴ und dichtete bis etwa 1350/70, also rund 150 Jahre nach Walther von der Vogelweide. Obwohl Dafydd ausgiebig durch Wales reiste, wird aufgrund der Häufigkeit bestimmter Ortsnamen in seiner Dichtung des Walisers vermuteter Geburtskreis als seine Hauptwirkungsstätte⁵ angenommen, vielleicht sogar das alte Gelehrtenzentrum Llanbadarn selbst.⁶

Dafydd ap Gwilym wurde in eine der einflußreichsten Familien von Südwales hineingeboren.⁷ Sie stellte über Generationen Burgverwalter anglonormannischer Herren, d. h. sie ist dem für Wales charakteristischen Kleinadel zuzuordnen, der sich nach der Zerschlagung der walisischen Fürstentümer herausgebildet hatte,

von Konventionen des traditionellen keltischen Gelehrtensystems, (b) der generellen historischen Entwicklung des frühen Wales sowie (c) der seit dem 11. Jahrhundert dauerhaften Unterdrückungssituation, der Wales ausgesetzt war (vgl. u. a. John Davies 1990, Heinz 2002: 82–163).

² Inhalte seines literarischen Werkes lassen vermuten, daß er ritterbürtig war (Neumann 1978: 11, vgl. aber auch Scholz 1999: 10 ff.) und aus dem Babenberger Herzogtum Österreich kam. Er wird mit seiner Minnedichtung ab 1190 im Wien der Babenberger faßbar. Dialektspuren sind in seinem Werk nicht zu erkennen. Ansonsten ist über seine soziale Herkunft und Ausbildung bis heute wenig bekannt.

³ Loomis (1982: 14 f.) nennt ihn den ‚greatest medieval Welsh poet, the greatest Welsh poet of love‘.

⁴ Vgl. auch R. G. Gruffydd 1987: 18 ff.

⁵ Vor allem das Gebiet um Aberystwyth herum (Bromwich 1986: 13). Sein Sterbeort ist umstritten. Sein Grab wird in der Abtei von Strata Florida vermutet. Als Todesursache wird nach neuesten Forschungen die Pest angenommen (Roberts 2003).

⁶ Das Gelehrtenzentrum von Llanbadarn Fawr stand im 10. und 11. Jahrhundert in engem Kontakt zu irischen und englischen Gelehrten, vor allem mit denen aus Canterbury (Ó Cuiv 1961: 12, Ceri Davies 1995: 12 f., Heinz 2002: 94 f.).

⁷ Tatsächlich stammte die Familie ursprünglich aus Dyfed, einem in der walisischen Literatur gut belegten Gebiet.

allmählich wieder an Einfluß gewann und als Hauptsponsor der damaligen walisischen Literaten agierte. Wie andere auch, versuchte Dafydd's Familie also, ihre administrativen Posten mit der traditionellen Rolle walisischer Adliger als Schutzherrn über die Barden zu verbinden. Unter Dafydd's Angehörigen traf dies besonders auf seinen Onkel Llywelyn ap Gwilym zu.⁸ Dieser hatte verschiedene administrative Funktionen⁹ inne und daher die Kontrolle über mehrere anglonormannische Besitzungen sowie selbst ausreichend Wohlstand.¹⁰ Diese Situation versetzte Llywelyn ap Gwilym in die Lage, an seinen unterschiedlichen Wohnorten ständig von Barden umgeben zu sein (Bromwich 1986: 12 ff.). Mehr noch, Dafydd's Onkel galt selbst als sehr gebildet und in der bardischen Tradition verwurzelt. Dafydd bezeichnete ihn folgerichtig als *agwrdd udd y gerdd* ‚mächtigen Herrn des Liedes‘ (Parry 1979: 34, Elegie 13, Zeile 7), *cadarwalch cerddgar* ‚starken Musik liebenden Falken‘ (ebd.: 36, Elegie 13, 42), *gŵr da doeth* ‚guten weisen Mann‘ (ebd.: 36, Elegie 13, 84), *dyn doeth* ‚weisen Mann‘ (ebd.: 36, Elegie 13, 73), *pryd glwys prudd dadwys* ‚wunderschönen weisen Vater‘ (ebd.: 34, Elegie 13, 9),¹¹ *praff awdur* ‚großen Autor‘, als *prydydd* ‚Dichter‘, *ieithydd* ‚Sprachgelehrten‘ (ebd.: 34, Elegie 13, 9–12) und seinen Lehrer (ebd.: 34, Elegie 13, 17 f.), von dem er all sein poetisches Können habe sowie das von Dafydd in seiner Dichtung präsentierte Verständnis des walisischen Rechtes (Roberts 2003, Bromwich 1967: 13).¹²

⁸ Diese Tatsache wird z. B. durch folgende Worte Dafydd's unterstrichen: *Selerwin fyrdd-drin feirdd-dreth* ‚Kellerwein und Tischbestellung als Bardenlohn‘ (Parry 1979: 38, Elegie 13, 126).

⁹ Z. B. die des Konstables von Newcastle Emlyn, d. h. des Befehlshabers der militärischen Einheiten einer Burg sowie des Schlichters in Streitfällen. Entsprechend beschrieb Dafydd ihn als *pwymt rhyfel heb ymgelu* ‚eine nie zurückweichende Erscheinung‘ (Parry 1979: 38, Elegie 13, 139).

¹⁰ Folgerichtig bezeichnete er seinen Onkel u. a. als *geli pob golud* ‚Gott aller Glorie‘ [wörtlich ‚allen Reichtums‘] (Parry 1979: 35, Elegie 13, 27) sowie als *campus eirf cwmpas arfoll* [Herr –] vortrefflicher Waffen, haltend das umgebende Land‘ (ebd.: 35, Elegie 13, 39). Der Wohlstand des Onkels kommt ebenso in seiner von Dafydd gepriesenen Freigiebigkeit zum Ausdruck, die nicht zuletzt der Bezahlung von Barden zugute kam. Vgl. u. a.:

Llys gwin ac emys, ddigamoedd – gyllid

Och golli a'i gwnaddoedd

Llys naf aur, lles niferoedd,

Llyw lles pe byw, llys pawb oedd

„Ein Hof des Weines und der Rosse war es – der reine Verdienst

Oh weh dem Verlust desjenigen, der ihn einbrachte

Hof des Goldherren, des Wohles von Vielen

Herr des Wohles solange lebendig, es war der Hof aller‘ (ebd.: 36, Elegie 13, 57–60).

¹¹ Während nichts über Dafydd's Eltern bekannt ist, scheint sein Onkel, wahrscheinlich der Bruder von Dafydd's Mutter, ihm sehr nahe gestanden zu haben (Roberts 2003). Der Minnesänger bezeichnete ihn daher außerdem als *fy llyw cadarndrud* ‚meinen furchtlosen, standfesten Führer‘ (ebd.: 35, Elegie 13, 22).

¹² Dieser Fakt ist herauszuheben, da im 14. Jahrhundert das walisische Recht kaum noch breite Anwendung gefunden haben dürfte. Bei ‚dem walisischen Recht‘ handelt es sich um ein Gesetzwerk, das in der Literatur zumeist als ‚das Gesetz des Hywel Dda‘ bezeichnet wird. Dieses be-

Dafydd liebte den Umgang mit Pfeil, Bogen und Harfe, d. h. typische Beschäftigungen walisischer Adliger.¹³ Außerdem kannte er sich in Spielen sowie im Umgang mit Segelschiffen und Pergamentrollen aus und erwarb einen nicht genau bezeichneten Grad für einen niederen kirchlichen Orden (vgl. Parry 1979: 98, Lied 35).

In der Literatur von Walther finden sich keine Hinweise auf das Jagen mit Pfeil und Bogen oder die Zugehörigkeit zu einem kirchlichen Orden.¹⁴ Der dennoch sehr religiöse Walther nutzte seine soziale Stellung als Sänger an großen feudalen Höfen, um das kirchliche und politische Establishment in seinem Amtsmißbrauch und in seiner ‚Fehlbesetzung‘ anzugreifen (vgl. Wapnewski 1995: 154, Lied 50 [33,1];¹⁵ 157, Lied 51 [34,4]; 159, Lied 52 [34,14]; 161, Lied 53 [34,24]). Derartige Auseinandersetzungen sind in Dafydd’s Dichtung nicht zu finden. Ihm war lediglich die sterile moderne Lebensweise der Mönche unangenehm (Bromwich 1967: 17), der er das natürliche Wohnen vorzog (vgl. u. a. das *deildy* ‚Baum(blatt)haus‘, in: Parry 1979: 143, Lied 53; 321, Lied 121 oder das *castell celli* ‚die Hain-Burg‘, in: ebd.: 378, Lied 143, 35) sowie deren scheinbare Prüderie (vgl. ebd.: 360–367, Lieder 136 ff.).

Seinen Lebensunterhalt verdiente sich Dafydd im wesentlichen als wandernder Barde (so z. B. in Anglesey). Dies scheint ebenso auf Walther zuzutreffen (vgl. ausführlicher Scholz 1999: 11 ff., Wapnewski 1995: 26, Lied 7 [56,14]; 209, Lied 74 [31,13]).¹⁶

Beide Dichter unterscheidet jedoch deutlich ihre den Lebensunterhalt beeinflussende soziale Stellung,¹⁷ die sich ebenso in ihrer Funktion in der Gesellschaft sowie in den Inhalten ihrer Dichtung widerspiegelt. Walther sang u. a. für Könige und den Kaiser (siehe Sangspruchdichtung Walthers). Damit ist zwar nicht zwangs-

steht aus mehreren Gesetzteskorpora, die, insbesondere seit dem Wirken des erfolgreichen walisischen Herrschers Hywel Dda (ca. 950), sukzessive zur Regulierung der zunehmend komplexer werdenden walisischen Gesellschaft geschaffen wurden.

Obwohl vor allem das walisische Eigentumsrecht zur Sicherung der Aufspaltung walisischer Besitzungen (vgl. S. J. Williams & J. E. Powell 1961, A.:R. William 1960, D. Jenkins 1963, 1976: 44–59, John Davies 1990: 85–93) und folglich der Machtbegrenzung walisischer Adliger noch nach der siegreichen Eroberung Nordwales’ durch Edward I. – wenigstens teilweise – Anwendung fand, dominierte ansonsten das anglonormannische, z. B. beim Strafrecht (vgl. *Statute of Rhuddlan* von 1284 u. a. in John Davies 1990: 156–175).

¹³ Dafydd galt selbst als Edelmann, der in den Werten der traditionellen walisischen Gesellschaft verwurzelt war. Elemente des Reichtums dienten ihm daher ebenso wie alles Weiße und Scheinende als Metapher des Schönen. In der Funktion als Adliger trug er auch ein Schwert, ohne jedoch Kämpfer zu sein (Loomis 1982: 16).

¹⁴ Die generelle Knappheit biographischer Angaben bei Walther, d. h. das Anonymisieren seiner eigenen Person, scheint mit der Konvention der Verschwiegenheit der höfischen Minnelyrik konform zu gehen, ein Merkmal, das bei Dafydd weniger ausgeprägt ist.

¹⁵ Zahlenangaben in eckigen Klammern beziehen sich auf die Lachmannzählung.

¹⁶ Vielleicht sollte man die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß Walther angesichts seines ihm nachgesagten Talentes auf musikalischem Gebiet auch als Musiker gewirkt hat und bezahlt wurde (vgl. Scholz 1999: 34 ff.).

¹⁷ Möglicherweise wurde Walther am Wiener Hof erzogen und ausgebildet (Schweikle 1995: 104).

läufig sein eigener Status genau charakterisiert, wohl aber sein Wirkungskreis (vgl. Wapnewski 1995: 287 f.). Außerdem wird mitunter angenommen, daß Walther auch in politischem Auftrag unterwegs war (Scholz 1999: 12, 40), was wiederum für Dafydd nicht einmal zu vermuten ist.

Aus seiner Position heraus konnte Walther von der Vogelweide dann auch für die von ihm favorisierten Adligen und potentiellen Herrscher Partei ergreifen und deren Gegner kritisch betrachten. Auf diese Art und Weise versuchte er nicht zuletzt, seine eigenen Vorstellungen in der Gesellschaft publik und durchsetzungsfähig zu machen, seinen Möglichkeiten entsprechend in die Gestaltung der Gesellschaft einzugreifen¹⁸ sowie das Leben nach seinen Vorstellungen zu verbessern.

Dafydd hingegen komponierte ausschließlich für den niederen und zudem kulturfremd besiegten und lediglich begrenzt geduldeten Adel eines geographischen Mikrokosmos'. Er stellte daher eher verträumt und konstatierend sein eigenes soziales Umfeld dar, seine Suche nach einem Platz für sich darin und hinterließ den Eindruck, daß er das Leben vor allem leben wollte.

II. ALLGEMEINE ANMERKUNGEN ZUR DICHTUNG VON DAFYDD AP GWILYM

Dafydd's Literatur ist nicht vor 1450 schriftlich überliefert,¹⁹ d. h. zwischen Produktion und Niederschrift seiner Werke liegt eine längere Zeit als bei Walther,²⁰ und man geht davon aus, daß seine Dichtung zunächst vorwiegend mündlich tradiert wurde. Vergleicht man die Quantität der von Walther und Dafydd überlieferten Literatur, so ist die von Dafydd ap Gwilym umfangreicher. Allerdings sind bisher keine Noten von seiner Harfenbegleitung gefunden worden,²¹ wie dies bei Walther der Fall ist.

Dafydd ap Gwilyms Lyrik wird bereits dem Frühnewalisischen zugerechnet, obwohl er noch in der Mittelwalisischen Periode dichtete.²² Wie bereits angedeutet, verbindet sich mit seinem Wirken das Wiedererwachen der walisischen Sprache

¹⁸ In Lied 33 (Wapnewski 1995: 109 ff. [124,1]) fordert er z. B. zur Teilnahme am Kreuzzug auf.

¹⁹ Peniarth MS 48 mit zunächst sieben Gedichten.

²⁰ Ca. 1350/70 endet Dafydd's Schaffensperiode. Aber erst für 1450 sind erste Kompositionen in schriftlicher Form von ihm nachweisbar. Walthers Schaffenszeit endet gegen 1230. Seine Lieder werden jedoch noch im 13. Jahrhundert aufgeschrieben (vgl. Brunner & Hahn et al. 1996: 30–37).

²¹ Die frühesten Aufzeichnungen säkularer Musik in Wales stammen aus dem 17. Jahrhundert. Sie enthalten Aufzeichnungen zur Harfenmusik aus dem 14. Jahrhundert (Taylor 2003).

²² Das Walisische wird folgendermaßen periodisiert: 6./7. Jahrhundert *Archaisches Walisisch*, 8./9.–12. Jahrhundert *Altwalisisch*, 1200–14./15. Jahrhundert *Mittelwalisisch*, 14./15.–16./17. Jahrhundert *Frühnewalisisch* (vgl. Jackson 1994). Für das Deutsche ergibt sich folgende Periodisierung: *Althochdeutsch* 750–1050, *Mittelhochdeutsch* 1050–1350 (*Früh-* 1050–1170, *Klassisches* 1170–1250, *Spät-* 1250–1350), *Frühneuhochdeutsch* 1350–1650, *Neuhochdeutsch* 1650 bis heute (Paul & Grosse 1989: 11).

und Literatur nach der umfassenden Eroberung von Wales durch die Anglonormannen.²³ Dies wird u. a. an seinen häufigen Bezügen auf die walisische Sprache deutlich (u. a. Parry 1979: 34–39, Elegie 13; 137 ff., Lied 51; 208 ff., Lied 76; 213 ff., Lied 78; 327 ff., 124). Außerdem führt Dafydd neue Themen in die walisische Literatur ein, verwendet umfassend moderne walisische Metrik (vgl. Bromwich 1967: 13 f., Gruffydd 1987: 22–26) und nutzt neue Lexik und Syntax.²⁴

Zu den neuen Themen, die der walisische Minnesänger einführt, gehören bspw. nicht zustande gekommene Verabredungen, das Verlaufen in der Dunkelheit, das Stören durch den eifersüchtigen Ehemann, die Konkurrenz anderer Liebhaber oder Ausführungen zu Liebeserlebnissen (vgl. Bromwich 1967: 17). Die von Dafydd verwendete neue Lexik stützt sich u. a. auf das Normannische und Englische (Loomis 1982: 27) und ist entsprechend dem historischen Status von Wales zu dieser Zeit aus den Bereichen Bau, Bewaffnung, Geldwesen, Administration und Gesetz (vgl. Bromwich 1967: 43). Dafydd verwendet außerdem zahlreiche walisische Komposita sowie archaische und umgangssprachliche Wortformen nebeneinander.²⁵

Eine derartige Bedeutung für die Sprachentwicklung scheint bei Walther von der Vogelweide nicht nachweisbar. Von ihm verwendete Besonderheiten der Sprache, z. B. *herzeleide* [63,8], sind eher seinem idiosynkratischen Sprachgebrauch, seinen eigenen ästhetischen Ansprüchen und philosophischen Ansichten²⁶ sowie dem Sprachwandel innerhalb des Deutschen geschuldet als vom Sprachenkampf zwischen dominanter und dominiertes Sprache geprägt wie es in Wales der Fall ist. Folgerichtig bedarf die Sprache auch keiner besonderen Beachtung in Walthers Gesängen.

Eine ähnliche Wiederbelebungsfunktion wie für die walisische Sprache und Literatur bei Dafydd findet sich hingegen bei Geoffrey Chaucer (ca. 1343–400) für die englische. Beide werden daher mitunter verglichen (Loomis 1982: 10, Bromwich 1967: 9).

Dafydd und Geoffrey wurden in Gebieten geboren, die kulturfremden kontinentalen Einflüssen ausgesetzt waren und wußten diesen Umstand produktiv in ihren Werken umzusetzen. Ähnlich wie Geoffrey Chaucer stand Dafydd ap Gwilym daher

²³ Diese erreichte 1090–95 ihren Höhepunkt im Süden durch die Marcher Lords und 1282–1301 im Norden durch die edwardischen Eroberungen unter Edward I. (vgl. John Davies 1990: 78–155).

²⁴ Dafür gibt es zumindest zwei Gründe: erstens, die Tatsache, daß Normannisch damals die Sprache der herrschenden Lords und ihrer Angestellten war (vgl. Heinz 1999a), zu denen, wie bereits angedeutet, auch Dafydd's Onkel gehörte. Zweitens waren neue Strukturen und Realien in der Gesellschaft zu bezeichnen, für die es keine walisischen Termini gab.

²⁵ Dies ist bis heute ein generelles Merkmal walisischer metrischer Lyrik. Der Grund dafür liegt darin, daß (a) die permanente Neuaufnahme von Lehnwörtern und -syntax eigene sprachliche Mittel schnell veralten läßt und daß (b) zur Durchsetzung des Metrums auf die Gesamtheit der zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel zurückgegriffen werden muß.

²⁶ Hierbei handelt es sich möglicherweise um einen Versuch, die Widersprüche der höfischen Minne aufzulösen (Wapnewski 1995: 248).

unter dem Einfluß der höfischen Poesie, vor allem dem *Roman de la Rose*²⁷ (vgl. Loomis 1982: 182). In diesem Zusammenhang ist es sicher kein Zufall, daß beide Dichter ironische Selbstportraits in ihr Repertoire aufnehmen, z. B. Dafydd ap Gwilym in *Y Drych* ‚Der Spiegel‘ (Parry 1979: 283, Lied 105).

Kennzeichnend für sowohl Geoffrey als auch Dafydd ist zudem ihre klassische Bildung. Diese war in Wales generell Teil der bardischen Ausbildung, d. h., daß die Barden über Wissen um klassische Autoren, vor allem um Ovid (43 v. u. Z.–17 u. Z.), sowie ihrer Werke verfügten. Dafydd, der sich in seinen Werken selbst als Ovid bezeichnet (u. a. in: Parry 1979: 339, Lied 143) und folglich in seinem Land mitunter als walisischer Ovid betrachtet wird, benutzt den Begriff ‚Ovids Lied‘ als Ausdruck für Liebeslyrik allgemein (Bromwich 1967: 25), nennt ihn mehrfach in seinen Liedern, so z. B. in den Kompositionen 6, 22, 24, 28, 31, 35, 50, 58, 70, 83, 116, 143, 148 (Parry 1979: 16 f., 64 f., 70 f., 81 f., 88 ff., 98 ff., 134 ff., 155 ff., 190 ff., 227 ff., 306 ff., 377 ff., 392 ff., vgl. auch Bromwich 1985: 3) und bezieht auch Helden griechischer Klassiker in sein Werk ein, bspw. Hector in Lied 5 (vgl. Parry 1979: 13 f.) oder Polixena und Priam in Lied 51 (ebd.: 137). Dafydd ap Gwilym experimentiert also, ähnlich wie Chaucer, mit Themen aus klassischen Werken sowie mit Anspielungen auf sie,²⁸ Phänome, die sich bei Walther von der Vogelweide nicht finden.

Zu Dafydd ist außerdem anzumerken, daß er sich stark auf frühe Heroen seiner einheimischen Literatur, wie z. B. Taliesin und Myrddin,²⁹ auf deren Metaphorik, wie bspw. den Hirsch, Adler und Falken, und deren Mythologie³⁰ bezieht sowie traditionelle Rechtstermini verwendet und so sein ganzes Wissen über die landeseigene Literaturgeschichte im Sinne der Bardentradition darbietet. Folglich dichtet Dafydd viel in traditionellen Gattungen wie dem religiösen Lied, dem Lobeslied, der Elegie und der Satire³¹ auf Herrscher, ihre Angehörigen, Kleriker (z. B. Lied 15 in: Parry 1979: 42) und Barden.³² Hinzuzufügen sind Lieder des Dankes und des Einforderns von Bezahlung (u. a. in: Parry 1979: 24 ff., Lied 9).

²⁷ Dichtung von Guillaume de Lorris (ca. 1225/30) und Jean de Meun (1270/80). Sie wird entweder als ironisch-satirische Minneallegorie gesehen oder als verdeckt homoerotische Komposition (Moran 1995).

²⁸ Während Loomis (1982: 160) davon ausgeht, daß Dafydd ap Gwilym die *Amores* von Ovid selbst kannte, nimmt Dafydd Johnston an (persönliches Gespräch am 26. 8. 2003 in Aberystwyth), daß die Kenntnis von Ovid und der Art seiner Kunst eher zum allgemeinen Wissen der Barden gehörte, ohne daß diese tatsächliche Textkenntnisse besaßen. Er vermutet, daß der Bezug auf Ovid die Dichtung der Barden autorisierte. Bromwich (1967: 25 ff.) zeigt jedoch recht deutlich, daß Dafydd insbesondere die *Amores* gekannt und als Anregung verwendet haben dürfte.

²⁹ Andere Anspielungen betreffen u. a. Pryderi, Tristan, Epyllt, Peredur. Loomis (1982: 321–339) gibt eine vollständige Liste der verwendeten Namen.

³⁰ Z. B. den Kessel der Wiedergeburt.

³¹ Dabei handelt es sich jedoch kaum um politische Satire. Diese findet sich eher bei Walther, der jedoch seine politische Polemik ebenso direkt und klar äußert.

³² Hinzugefügt werden können *bygwith/dadolwch*, d. h. Bardenstreitgedichte, Beschwichtigungs-gedichte, *marwysgafn*, d. h. Totenbettgedichte, sowie *cerddi i ferched* ‚Gedichte auf Mädchen‘ (auch *rhieingerddi*).

Die Fortsetzung der walisischen Bardenkunst sowie der von Ländern mit ähnlichen und bis zur anglonormannischen Eroberung in engem kulturellen Austausch zueinander stehenden Bardensystemen (in Irland, Schottland und der Bretagne, Bromwich 1967: 12) findet sich bei Dafydd auch in den Kompositionen, die in der Folge von Bardenstreits³³ entstanden sind (Parry 1979: 60–63,³⁴ Satire 21 sowie 148 ff., Lied 148; 398 ff., Lied 150; 404–407, Lied 152³⁵) und die mitunter als frühe Literaturkritik interpretiert werden (Bromwich 1967: 16).

Derart offene Auseinandersetzungen mit Dichterkollegen oder -konkurrenten finden sich bei Walther nicht. Seine Dispute mit seinesgleichen, wie z. B. Reinmar (von Hagenouwe † ca. 1210) werden bei ihm zumeist an bevorzugte Themen seiner Kompositionen gekoppelt dargebracht (vgl. sogenannte Lieder der Reinmarfehde, Wapnewski 1995: 16–31). Eine Ausnahme bildet lediglich die *Kunstklage* gegen Neidhart (Spechtler 2003: 185, Sangspruch 69 [64,31]). Sie ist das einzige Lied, das sich ausschließlich mit der Bewertung des Handwerks eines Dichters beschäftigt. Allerdings ist selbst dieses in seiner Art subtiler als ähnliche Kompositionen bei Dafydd ap Gwilym. Walther spricht und greift Neidhart nicht direkt an, wie dies bei Auseinandersetzungen zwischen Dafydd und seinen Konkurrenten der Fall ist.

Walthers Nachruf auf Reinmar³⁶ (Wapnewski 1995: 31, Lied 8 [83,1]) ähnelt den Elegien Dafydd ap Gwilyms auf Herrscher und Bardenkollegen (u. a. Parry 1979: 29 f., Elegie 11; 3–39, Elegie 13; 44–47, Elegie 16). Während die Komposition von Elegien für Dafydd aber die Fortsetzung bardischen traditionellen Dichtens darstellt, ist Walther der erste deutschsprachige Autor, in dessen Repertoire sie belegt ist (Wapnewski 1995: 237), und der diese Gattung nachweisbar in der einheimischen Literatur popularisiert.³⁷

Walther äußert sich, ähnlich wie Dafydd, auch zur Funktion und Kunst der Minnesänger (Wapnewski 1995: 24, Lied 6 [113,31]; 31, Lied 8 [83,1]; 53, Lied 15 [47,36]). Bei beiden finden sich Lieder, die einzig das Einfordern von Bezahlung bzw. den Dank dafür aussprechen (vgl. u. a. den Dank in: Wapnewski 1995: 175, Sangspruch 59 [28,31] oder den in: Spechtler 2003: 27 f., Sangspruch 13 [18,15] und ebd.: 58, Sangspruch 67 [84,30] sowie die angemahnte Bezahlung in Spechtler 2003: 33 f., Sangspruch 24 [28,1]).

³³ Debatten waren auch in der mittelalterlichen provenzalischen Poesie beliebt, unterscheiden sich aber deutlich von den keltischen (Bromwich 1967: 14).

³⁴ Diese Satire soll angeblich den Tod des Barden Rhys Meigen bewirkt haben (Stephens 1997: 652, Parry 1979: 60–63, Lied 21; 398 ff., Lied 150; 401 ff., Lied 151).

³⁵ In den genannten Liedern antwortet Dafydd auf die Kritik von Gruffudd Gryg an der Verwendung von exotischen nichttraditionellen, d. h. anglonormannischen u. a. Themen in Dafydd's Literatur (vgl. Bromwich 1967: 23 f., Loomis 1982: 264 ff., 268 f., 272 f., 275 f.).

³⁶ Bei seinen Dichterkollegen Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach sowie anderen Literaten finden sich lediglich Hinweise auf andere Autoren.

³⁷ Eine weitere Elegie ist die Altersklage (Wapnewski 1995: 109 ff., Lied 33 [124,1]).

Eine weitere Vergleichsebene ergibt sich bei den von Dafydd ap Gwilym und Walther von der Vogelweide verwendeten Metren. Beide Minnesänger bedienen sich bei ihren Kompositionen sowohl traditioneller als auch moderner Metrik. Während Walthers Lyrik eine bisher nicht erreichte Ästhetik hervorbringt, befördert Dafydd meisterhaft die Entwicklung der modernen walisischen Metren des 14. Jahrhunderts.³⁸ Allerdings sind die überlieferten Metren, auf die Dafydd zurückgreift, sehr viel älter als die, die Walther zur Verfügung stehen. Während der Waliser auf den aus dem 9. Jahrhundert schriftlich überlieferten *englyn* zurückgreifen kann (vgl. *Juvenecus-englynion* in Heinz 2002: 84 f., McKee 2000) hat Walther vermutlich vor allem die in ihrer Niederschrift jüngeren Nibelungen (Entstehungszeit etwa 1180–1210³⁹) zur Verfügung. Formale Anlehnungen an die Nibelungendichtung finden sich in Lied 33 (Wapnewski 1995: 109 ff. [124,1]; vgl. auch Wapnewski 1995: 251). Ansonsten verwendet Walther zeitkonforme kulturspezifische formale Elemente der Lyrik (Wapnewski 1995: 289).

Die bei Walther recht umfangreich zu findende Sangspruchdichtung⁴⁰ kann bei Dafydd ap Gwilym nicht als solche definiert werden. Bei ihm fehlen, seiner den gesellschaftlichen Konstellationen geschuldeten untergeordneten sozialen Stellung entsprechend sowie der politischen Willkür gegen seine Schicht, die er in seinen Liedern lediglich andeutet, generell direkte politische Auseinandersetzungen. Lediglich in der Elegie auf seinen Onkel wird Verzweigung über die anglonormannische Willkür eher beiläufig erwähnt, wenn er sagt:

„Nid rhodd gŵyl, neud rhwydd galar,
Nad rhydd ymgerydd am gâr“

„Es gibt nicht frei, um einfach zu trauern
noch ist man frei, um im Sinne der Lieben [des Lieben] zu rügen“ (Parry 1979: 35, Elegie 13, 43 f.).

Gemäß seiner sozialen Situation verfaßt Dafydd auch keine Ratsprüche oder Mahnungen.

Dennoch gibt es bei Walther und Dafydd thematisch ähnliche Kompositionen, die bei ersterem der Sangspruchdichtung zugeordnet werden. Dazu gehören z. B. Preislieder (für Walther u. a. im Philippston 1 der Kronenspruch in: Spechtler 2003: 22 f., Sangspruch 5 [18,29], im Ottenton 1 die Kaiserbegrüßung in: ebd.: 28, Sangspruch 14 [11,30]), wie bereits angedeutet, Dankes-, Streitgedichte, Elegien sowie Satiren (u. a. im Philippston 2 der Spießbraten in: Spechtler 2003: 25, Sangspruch 10, [17,11]).

Charakteristisch ist für beide Lyriker zudem der Stolz beider auf ihre Heimat und die Verbundenheit zu ihrer Kultur (Wapnewski 1995: 27, Lied 7 [56,14]). Bei

³⁸ Dazu gehört z. B. der *cywydd*, der die *awdl* zurückdrängt (vgl. u. a. Bromwich 1967: 11).

³⁹ Der Entstehungsort der Nibelungen könnte der Bischofshof des Wolfger von Erla sein, an dem auch Walther weilte.

⁴⁰ Sie beträgt ca. ein Viertel seiner Arbeit (Scholz 1999: 18).

Dafydd wird die Liebe zur Heimat außerdem durch die zu seiner, sich nur schwer behauptenden Muttersprache ergänzt (vgl. u. a. Parry 1979: 34–39, Elegie 13; 137 ff., Lied 51; 208 ff., Lied 76; 213 ff., Lied 78; 327 ff., 124).

Bei einem Vergleich Waltherscher Verse mit inhaltsähnlichen Kompositionen von Dafydd läßt sich feststellen, daß die Sangsprüche von ersterem in ihren Aussagen gattungsgemäß relativ kurz und prägnant sind. In Dafydd's Dichtung werden Preis, Dank, Streit, Trauer und Satire, ganz gleich Themen seiner anderen Werke, ausführlicher und polemischer, direkter und emotionaler ausgeformt. Dies ist wohl auch ein Grund, warum seiner Satire eine tödliche Wirkung nachgesagt wird (siehe Fußnote 34), ein Phänomen, das im Zusammenhang mit Walther keine Erwähnung findet.

Weitere Gattungsunterschiede lassen sich bei Walthers und Dafydd's Kompositionen in Bezug auf reine Tier- und Naturlyrik erkennen. Dem Thema der vorliegenden Abhandlung entsprechend, wird im folgenden lediglich detaillierter auf den Vergleich der Minnellyrik beider Autoren eingegangen.

III. ASPEKTE IM VERGLEICHE DER MINNEDICHTUNG VON DAFYDD UND WALTHER

Ähnlich wie bei Walther und den Troubadouren finden sich bei Dafydd die Konversation oder der Streit zwischen den Liebenden, Liebesboten, Trennungsklagen, Serenaden (Parry 1979: 172 ff., Lied 64; 244 ff., Lied 89; 382 ff., Lied 145), Debatten über den Charakter der Liebe, Verachtung für den neidischen Mann, Pastorellen (Parry 1979: 112 f., Lied 41) und Erinnerungen an Liebestreffen (Parry 1979: 112, Lied 41).⁴¹

Zum literarischen Inventar, das sowohl Walther als auch Dafydd in ihrer Minnedichtung nutzen, gehört z. B. die allegorische Verwendung der Nachtigall für den Dichter oder als Liebesboten sowie das Abzählen von Pflanzenteilen als Vorhersage der Liebeswahrscheinlichkeit (Parry 1979: 134 ff., Lied 50, Wapnewski 1995: 71, Lied 20 [65,33]). Beide Autoren bedienen sich auch der Dialogform in ihren Minneliedern. Dabei ist Walther der erste deutschsprachige Lyriker, in dessen Dichtung der im Mittelalter seltene reine Dialog (u. a. in: Wapnewski 1995: 239, 39, Lied 10 [85,34]) nachweisbar ist.⁴² Er nutzt dieses Mittel aus dem Provenzalischen zur Darstellung des von ihm verfochtenen, gleichwohl begrenzten Prinzips der Gleichberechtigung zwischen den Liebenden. Dafydd hingegen verwendet den Dialog auch für die Auseinandersetzung zwischen Personen unterschiedlichen Ranges, z. B. in einer Art Lehrer-Schüler-Verhältnis (Parry 1979: 360–367, Lieder 136 ff.). Für ihn ist der Dialog ein traditionelles Element, das fester Bestandteil der keltischen über-

⁴¹ Das Lied 129 (Parry 1979: 344 ff.) scheint besonders stark der anglonormannischen Anregung zu unterliegen (vgl. die Pastorelle bei Walther in Wapnewski 1995: 247, Lied 23 [74,20]).

⁴² Er übernimmt somit die Tenzone, das Streitgespräch der provenzalischen Dichtung, anstelle des deutschen Wechsels.

lieferten Dichtung ist (Bromwich 1967: 14). Er nutzt ihn daher erwartungsgemäß häufig, und zwar in ca. sechszwanzig⁴³ seiner Kompositionen.

Sowohl Dafydd als auch Walther klassifizieren den Mai und Sommer als Liebeszeiten (u. a. Wapnewski 1995: 59, Lied 16 [51,13]; Parry 1972: 83 ff., Lied 29; 93 f., 33; 101 f., 36; 112 f., 41) und stellen Winter und Frühling, wie in der lateinischen Poesie, einander gegenüber (Parry 1979: 187, Lied 69; 382: 145). Allerdings verfaßt Walther keine reinen Mai-, Sommer-, Winter-, Nachtigallen- oder andere Naturlieder wie etwa Dafydd, der zudem ein sehr genauer Beschreiber der Natur ist, vor allem, wenn er sich zu Vögeln äußert (vgl. auch Loomis 1982: 31).⁴⁴ Diese Art des Komponierens, die auch über die Konventionen walisischer bardischer Dichtung hinausgeht, erinnert an die irische Literatur (Bromwich 1967: 13).

Die Nähe zur Natur ist generell ein wichtiges Merkmal der Dafydd'schen Dichtung (vgl. Loomis 1982: 18). Während z. B. auf dem Kontinent zu dieser Zeit der Wald ein ‚etablierter‘ Strafort ist (Heinz/Kutschke 2003), zieht Dafydd, wie bereits erwähnt, das Baumblatthaus u. ä. Unterkünfte dem Steinhaus vor.⁴⁵ Teil dieser Naturverbundenheit scheinen auch die sich durch sein Gesamtwerk hindurch ziehenden Vergleiche der Menschen mit Tieren und Naturerscheinungen zu sein. Die Art ihrer konkreten Verwendung jedoch könnte z. T. Dafydd's Ovidrezeption widerspiegeln, denn bestimmte Tiere erfahren bei ihm die Wertung, die ihnen auch in Ovid's Metarmorphosen zukommt. Dies betrifft z. B. die Porträtierung der Eule bei Dafydd ap Gwilym (Parry 1979: 75, Lied 26). Wie bei Ovid, dem ersten bedeutenden Dichter, bei dem sich eine negative Darstellung dieses Vogels feststellen läßt (vgl. Heinz 1999b: 334), wird die Eule bei Dafydd, trotz dessen Naturverbundenheit und nachgewiesener Begabung zur genauen Naturbeobachtung, in ein unangenehmes Licht gerückt.

Die im Verhältnis zum Umfang seiner Minnedichtung wenigen Darstellungen des Äußeren von Frauen, die sich bei Dafydd anführen lassen, beschreiben diese vor allem um den Kopf herum. Es gibt u. a. die Kombinationen Gesicht – Auge, Ge-

⁴³ Die Zahlen können nur Näherungsangaben sein, da die Zuordnung von Kompositionen zu Dafydd oder anderen Dichtern aufgrund der oben bereits angedeuteten Überlieferungssituation (siehe Fußnote 1) bis heute nicht abgeschlossen ist (vgl. für Walther u. a. Scholz 1999: 29 ff.).

⁴⁴ Als direkter Nachfolger der Vogelbeschreibungen wird Robert Williams Parry (1884–1956) angegeben.

⁴⁵ Dennoch scheint die Nutzung des Waldes als Strafort auch in Wales bekannt zu sein, wenn Dafydd sagt:

*Ar herw byddaf ar hirwyl
Dan y gwŷdd, mi a'm dyn gŵyl ...*

‚Vom langen Feste verbannt/ im Wald werden ich und mein scheues Mädchen sein‘ (Parry 1979: 377 ff., Lied 143, 45 f.). Es ist jedoch möglich, daß sich Dafydd hier auf die kontinentale Tristanliteratur bezieht (vgl. Heinz/Kutschke 2003), da er in diesem Lied auch die Funktion des Schwertes, so wie in der kontinentalen höfischen Literatur üblich, beschreibt. Seine eigene Beziehung zur Natur kommt wahrscheinlich eher in dem Bezug auf die Hain-Burg in diesen Versen zum Ausdruck.

sicht – Augenbraue (Parry 1979: 86 f., Lied 30); Wangen – Augenbrauen (Parry 1979: 98 ff., Lied 35); Stirn – Haare; Stirn – Brauen – Wangen – Haare (Parry 1979: 121 ff., Lied 45); Haare – Augenbrauen – Stirn (Parry 1979: 119, Lied 44); oder Stirn – Arm – Nacken (Parry 1979: 132 f., Lied 49). Eine als solche kaum wahrnehmbare Ganzkörperbetrachtung verläuft von den Wangen, über den Körper, über die Hände zu den Armen (Parry 1979: 143 ff., Lied 53).

Gleiches trifft auch auf die Liebhaber der Frauen zu. In *Y Ddrych* ‚Der Spiegel‘ (Parry 1979: 283, Lied 105) beginnt die Beschreibung des Mannes mit der Wange. Nach der Nase und den Augen schließen die Haare die Beschreibung ab (u. a. Parry 1979: 368 f., Lied 139).

Es hat den Anschein, als sei die Darstellung von menschlichen Charakteren, von ausgewählten körperlichen Besonderheiten bestimmter Personen sowie die Exemplifizierung der Funktionen Einzelner in der Gesellschaft anhand von Vergleichen mit Tieren und Naturscheinungen für Dafydd eine besondere Herausforderung. Derartige Vergleiche können Körperbeschreibungen ganz ersetzen, wie es z. B. im Lied *Morfudd fel yr haul* ‚Morfudd der Sonne gleich‘ deutlich wird (Parry 1979: 114 ff., Lied 42). Bei Walther sind die Vergleiche mit der Natur subtiler und weniger umfassend (vgl. u. a. Wapnewski 1995: 63, Lied 17 [75,25]; 67 ff., Lied 19 [94,11], aber auch ebd.: 122, Sangspruch 35 [8,28]). Bemerkenswert bei ihm ist jedoch, daß er der erste deutsche Minnesänger ist, der genaue und ganzkörperliche Beschreibungen der Frauen zum Bestandteil seiner Dichtung macht, und zwar in der Abfolge: Kopf – Auge – Wangen – Mund – Hals – Hände – Füße, ganz der *Descriptio* der antiken Kunstlehre entsprechend (ebd.: 233). Außerdem weiß Walther noch von dem zu berichten, was dazwischen ist (ebd.: 21 ff., Lied 5 [53,25]).

Wie bereits angedeutet, sind bei Dafydd Ganzkörperbeschreibungen von Frauen im wesentlichen nicht vorhanden, d. h. wie im frühen deutschen Minnesang konzentriert er sich auf die Darstellung einiger Körperregionen. Diese können dann aber, ebenso wie seine Naturbeschreibungen, recht umfassend sein, so z. B. im Lied *Breichiau Morfudd* ‚Morfudd’s Arme‘ (Parry 1979: 143 ff., Lied 53) oder in *Gwallt Morfudd* ‚Morfudd’s Haare‘ (Parry 1979: 199 f., Lied 73). Außerdem bezieht Dafydd die Beschreibung der männlichen Geschlechtsteile mit ein, bspw. im Lied *Cywydd y Gal* ‚Der Penis‘ (Johnston 1991: 24–27).⁴⁶

⁴⁶ Der Grund für die Behandlung derartiger Inhalte durch Dafydd ist nicht klar. Generell sind Männerfreundschaften Bestandteil der heroischen Periode. In dieser Zeit wurde z. B. das walisische Lied *Dadolwch Urien* ‚Versöhnung Uriens‘, möglicherweise von Taliesin, einem Barden aus dem 6. Jahrhundert, komponiert (I. Williams 1987: 11). Freundschaften zwischen Männern wurden auch in Mönchskreisen beschrieben sowie in der klassischen Literatur (vgl. ausführlicher Szövérfy 1992–94). Außerdem wurden Männerfreundschaften unterschiedlicher Intensität (vgl. Busse 2004) in der mittellateinischen Literatur des 8./9.–12. Jahrhunderts, in der arabischen und in der Troubadourdichtung beschrieben. Nachdem jedoch unter Papst Gregor IX. (1170–1241) massiv gegen die Homosexualität vorgegangen worden war, nahm die Produktion homoerotischer oder ihr nahestehender Literatur im 13. Jahrhundert deutlich ab. Wie in der deutschen fiktionalen Literatur dominierte nun eine denunziatorische bzw. moralisierende

Sehr genau ist der Waliser bei der Anrede von Frauen sowie bei Bezeichnungen für sie, ein Phänomen, das auch bei den Troubadouren verbreitet ist. Zum einen nennt er recht viele Besungene beim Namen und zum anderen verwendet er eine Vielzahl von Lexemen, die für das deutsche Wort ‚Frau‘ stehen können. Zu ihnen gehören folgende:

Walisisch (Kymrisch)	Englisch	Deutsch
<i>bun</i> (fem)	woman, maiden, sweetheart	Frau, Jungfrau, Liebling
<i>dyn</i> (fem/mask)	woman, maiden	Frau, Ehe-
<i>dynyn, dynan</i> (fem/mask)	little woman	Frauchen
<i>gwawr</i> ‚Sonnenaufgang‘ (fem)	(brightness) lady, princess,	gute Frau, Herrin, Fürstin
<i>gwen</i> (fem Form zu Adj. weiß)	fair maiden, pretty girl	schönes Mädchen
<i>gwraig</i> (fem)	woman, wife	Frau, Ehe-
<i>merch</i> (fem)	girl	Mädchen, Frau
<i>rhiain</i> (fem)	maiden	(edles) Mädchen, Jungfrau
<i>annwyl</i> (Adj)	dear	Liebe
<i>anwyltyd</i> (fem/mask)	beloved	Geliebte, Liebling
<i>byd</i> (mask)	treasure, darling	Schatz, Geliebte, Liebling
<i>cariad</i> (fem/mask)	lover, love	Liebste, Liebling
<i>crair</i> (fem/mask)	relic, holy thing, treasure	Liebe, Liebling
<i>enaid</i> (fem/mask)	soul	Seele
<i>gem</i> (fem/mask)	gem	Juwel
<i>glain</i> (mask)	jewel, bead	Juwel, Liebling
<i>lleuad, lloer</i> (fem)	moon	(Sonnenschein), ⁴⁷ Wunderbare
<i>trysor</i> (Lehnwort)	treasure	Schatz

Während uns von Walther nur eine Hiltegunde (Wapnewski 1995: 96, Lied 36 [8,4]) bekannt ist, berichtet Dafydd zudem von *Dyddgu*, *Morfudd*,⁴⁸ *Eluned*, *Angharad*, *Elen*, *Eiddigs Frau* ‚des Eifersüchtigen Frau‘ und bezieht sich ebenso auf literaturhistorische Frauen wie *Esyllt* oder *Enid* (siehe Fußnote 29).

Eine Frau, die von beiden Dichtern besungen wird, ist Maria, wobei sie bei Walther vor allem im Leich vorkommt. Dafydd hingegen bedenkt sie nicht nur in seinen religiösen Liedern, sondern ruft sie auch in seinen Minnekompositionen an

Darstellung von Homosexualität, z. B. bei Heinrich von Veldeke (ca. ab 1170), bei Ulrich von Liechtenstein (1200/10–1275) und bei Oswald von Wolkenstein (1376/78–1445, Wachinger 2001: 107–116; 79 f., Lied 25; vgl. auch Spreitzer 1988: 77 ff.), oder wurden Anschuldigungen der Homosexualität zur Rufschädigung unliebsamer Personen genutzt.

Möglicherweise stellt die detaillierte Darstellung des Penis⁴⁷ bei Dafydd eine frühe Form des *Alter Ego* dar, für die die recht freizügige Darstellung der Sexualität in der traditionellen keltischen Dichtung einen gute Grundlage bot.

⁴⁷ Da die Bezeichnung für den Mond im Deutschen maskulin ist, sollte bei der Übersetzung der Bezeichnung für die Geliebte sein Partner, die Sonne, verwendet werden.

⁴⁸ Dafydd widmet Morfudd ca. 36 Lieder (vgl. auch Loomis 1982: 37).

oder zieht sie zur vergleichenden Betrachtung heran (vgl. u. a. Parry 1979: 86, Lied 30; 114 ff., Lied 42; 117 f., Lied 43; 132 f., Lied 49; 140 ff., Lied 52; 153 f., Lied 57; 160 f., Lied 60; 165 f., Lied 62; 167–171, Lied 63; 181 ff., Lied 67; 197 f., Lied 72; 236 f., Lied 86; 244 ff., Lied 89; 259 ff., Lied 95; 273 ff., Lied 101; 285, Lied 106; 294, Lied 111; 298, Lied 113; 303 ff., Lied 115; 353 ff., Lied 133; 360 f., Lied 136).

Diese verschieden intensive Verwendung lexikalischer Mittel betont einen weiteren Unterschied zwischen beiden Minnellyrikern: Insgesamt wirken Walthers Gesänge im Vergleich zu denen von Dafydd verschwiegener und distanziert, ihre Ästhetik perfekt und kühl. Dieser Eindruck wird durch die Funktion Walthers in seinen Liedern verstärkt. Als Bote verschiedener Auftraggeber kann er seine Aussagen verhüllen. Und so agiert er als Liebesbote (Wapnewski 1995: 8, Lied 1 [112,35]), Herrscher- und Gottesbote (u. a. ebd.: 149, Ottenton in: Spechtler 2003: 28, Lied 15 [12,6]), und handelt im Auftrag anderer Männer (vgl. u. a. Spechtler 2003: 99 f., Lied 6 [120,25]), d. h. Teile seiner Poesie werden deutlich als Auftragswerk charakterisiert.

Seine Auftragsrolle kommt auch zum Ausdruck, wenn Walther die Stelle der Frau einnimmt (Wapnewski 1995: 25, Lied 6 [113,31]). Dafydd hingegen ist kein Bote, sondern scheinbar immer selbst von der Minne betroffen. Er ist Liebes- oder Spottobjekt, z. B. im Lied *Y Drych* ‚Der Spiegel‘ (Parry 1979: 283 f., Lied 105) und hinterläßt den Eindruck, im eigenen Auftrag zu dichten. Obwohl auch Walther als Liebender auftritt (Wapnewski 1995: 43 f., Lied 11 [70,22]; 47, Lied 12 [69,1]; 73, Lied 21 [49,25]; 75, Lied 22 [50,19]; 77, Lied 23 [74,20]; 83, Lied 25 [112,3]), scheint er dennoch nicht derart intensiv in und mit seiner Lyrik zu leben wie Dafydd.

Ganz im Einklang mit seinen Sangsprüchen kann Walther daher wie ein Außenbeobachter stärker moralisieren (ebd.: 13, Lied 2 [13,33]; 288), Vorgänge z. T. mit Abstand und Humor betrachten (Neumann 1978: 11) oder Rat geben (Wapnewski: 39, Lied 10 [85,34]), wohingegen sich Dafydd in seiner Minnellyrik eher klagend, sehndend, preisend, spottend und die Minne (ähnlich wie die Liebe zu seiner Sprache und zu seinem Land) unter allen Bedingungen einfordernd darstellt.⁴⁹ Insgesamt scheint der Waliser weniger auf gesellschaftliche Normen zu achten, was sich u. a. in seinem kraftvoll originären Ausdruck widerspiegelt.⁵⁰

Er nutzt sowohl einheimisches Dichterinventar der verschiedenen sozialen Schichten als auch neue Metaphorik, die er entweder direkt aus dem Anglonormannischen übernimmt oder aus der englischen und lateinischen Literatur. Hinzu kommen irische literarische Elemente (siehe oben). Teile der Konventionen der höfischen Minne jedoch, wie z. B. die Verschwiegenheit und bestimmte Spielregeln, lehnt Dafydd, ganz seiner eigenen sozialen Situation entsprechend sowie der des

⁴⁹ Obwohl auch bei Walther die niedere Minne dargestellt wird, scheint sie bei Dafydd geläufiger zu sein.

⁵⁰ In dieser Eigenschaft scheint Dafydd mit Neidhart (fl. 1215 bis vor 1246) vergleichbar (vgl. Neumann 1978: 10 sowie die *Kunstklage* Walthers gegen Neidhart in: Spechtler 2003: 185, Sangspruch 69 [64,31]).

walisischen Kleinadels allgemein, ab.⁵¹ Besser in sein kulturelles Umfeld passen (vgl. Neumann 1978: 7) die Konventionen Liebe als Dienstleistung gegen Bezahlung sowie Liebe als Kampf. Insgesamt gelingt es Dafydd, Anregungen aus einer Vielzahl literarischer Quellen so abgestimmt in seine Lyrik aufzunehmen, daß er zu einem herausragenden Dichter des nordeuropäischen Minnesanges aufsteigt (Fulton 1989: xiii).

Wenn Gottfried von Straßburg ca. 1210 sagt:

*er sanc diu leichnotelîn
britünsche und galoise,
latînische und franzoise
sô suoze mit dem munde* (Krohn 1996: 227),

so scheint Walther weniger als Tristan Gebrauch von oberflächenstrukturell leicht erfaßbaren kulturellen Entlehnungen zu machen bzw. aufgrund seiner etablierten Wirkungsstätten weniger Grund oder Druck gehabt zu haben, fremde literarische Einflüsse in seiner Dichtung leicht offensichtlich einzubauen oder deutlich hervorzuheben. Kulturfremde Konventionen stellen für Walther eher das Rüstzeug für seine Kompositionen dar (vgl. Nutzung der antiken *Descriptio* oder der provenzalischen Tenzzone) oder werden subtiler eingebaut.

Dafydd hingegen stehen eine Reihe eigener Literaturkonventionen zur Verfügung, denen er in seinem kulturellen Umfeld ohnehin wenigstens teilweise folgen sollte, so daß er fremde lediglich partiell heranzieht. Relativ häufig baut er jedoch direkte Bezüge auf Helden und Autoren der gesamteuropäischen Literaturgeschichte ein, um so sein Werk (a) zu autorisieren und um (b) ein möglichst breites Publikum erreichen zu können.

Eine Gemeinsamkeit beider Minnesänger besteht darin, daß sie im Kontext ihrer heimischen Dichtung einen besonderen Ich-Bezug durchsetzen, beide auch ironisierend.⁵² Außerdem ragen die zwei insofern aus ihren Künstlerkollegen heraus, als sie neue literarische Entwicklungen umfassend aufnehmen, mit eigenen Neuerungen zu einer einzigartigen Kunst formen und jeweils die Höhepunkte (d. h. auch Wendepunkte, vgl. Schweikle 1995: 89) der Minnelyrik in ihren Ländern markieren.

⁵¹ Hier scheint erneut ein Vergleich mit Neidhart angebracht, der als Schöpfer des antihöfischen Sanges gilt, da er in seinen Liedern die höfische Minnelyrik persifliert (vgl. Schweikle 1995: 91).

⁵² Walther scheint dabei besonders von seiner Persönlichkeit überzeugt zu sein, wenn Wapnewski (1995: 287) sagt: „Kein deutschsprachiger Dichter des Mittelalters, nicht einmal der eigenwillige Wolfram, verwirklicht sich selbst so leidenschaftlich in Versen, malt sich so ichbesessen in ihnen ab, bedient sich ihrer so selbstbefangen als eines Instrumentes persönlicher Lebensbewältigung wie Walther. Er ist nie selbstvergessen, immer selbstbedacht. Redet von und über sich, nennt seinen Namen, drängt das ‚Ich‘ vor: kein anderer der deutschen Dichter damals tut das so oft, so laut, so heftig wie er“ (vgl. auch ebd.: 290 f.; Spechtler 2003: 41, Lied 39 [26,3]; 80 f. [105,27]).

IV. WARUM WIRD UMFASSENDE MINNESANG IN WALES ERST RECHT SPÄT GREIFBAR?

Um diese Frage zu beantworten, empfiehlt sich ein kurzer Blick auf die Produktionsbedingungen der walisischen Literatur. Wales entwickelte frühzeitig ein Bardensystem, innerhalb dessen in walisischen Bardengrammatiken (vgl. Heinz 2002: 111–117, Williams, G. J. & E. J. Jones 1934)⁵³ und im walisischen Gesetz (ab ca. 1230, vgl. u. a. J. Davies 1990: 86; S. J. William & J. E. Powell 1961: 25 f.) festgelegte Gattungen produziert wurden. Die Barden lebten von der ideologischen Unterstützung, die sie ihren Schutzpatronen mithilfe ihrer Kompositionen sicherten. Dazu besangen sie deren Heroismus, schufen ihnen würdige Genealogien, betrauernten den Tod von Angehörigen und Freunden und unterhielten den Hof. Mit Hilfe von Satire konnten Barden aber auch das politische Abseits von Entscheidungsträgern oder Persönlichkeiten von öffentlichem Interesse (siehe Fußnote 34), einschließlich von Frauen, in der Gesellschaft befördern.

Niedere bardische Ränge bereiteten in ähnlicher Weise Kämpfer auf militärische Auseinandersetzungen ihrer Herren vor. Die Bardenordnung war folglich wichtiger Bestandteil des gesellschaftlichen Überbaus, der das möglichst reibungslose Funktionieren der Gesellschaft zu sichern hatte, und der einzelne Barde selbst Teil des Herrschaftsgefüges und daher thematisch gebunden. D. h., solange die walisische Gesellschaft und mit ihr die ‚alte‘⁵⁴ Bardenordnung Bestand hatte, also bis ca. 1282/1301, konnte sich der deutlich kontinental inspirierte Minnesang mit seiner stärker unterhaltenden Funktion in Wales kaum umfassend durchsetzen. Seine volle Ausprägung gelang hier erst, nachdem sich diese Art der Dichtkunst als Teil der ideologischen Um- und Neugestaltung der walisischen Gesellschaft nach ihrer anglonormannischen Eroberung ‚offiziell‘ etabliert hatte sowie Teil der sozialen Absicherung der neuen Kultur- und Entscheidungsträger geworden war.

Dabei dürften die Anfänge der walisischen Minnelyrik, die maßgeblich durch Hywel ab Owain Gwynedd,⁵⁵ gelegt worden sind, der zwischen 1140 und 1170 mit

⁵³ Die Lebensfähigkeit des Bardensystems erwies sich u. a. in seiner Anpassung an die feudale Gesellschaft, die den Walisern erst durch die Anglonormannen übergestülpt wurde. Die Bardengrammatiken sind nämlich nicht vor dem 14. Jahrhundert überliefert, d. h. zu einer Zeit, als das traditionelle Bardensystem sowie die walisische Sprache bereits eine Phase der Unterdrückung durchgemacht hatten und sich nun im Zuge der Rekymrisierung (Kymrisch ‚Cymraeg‘ Bezeichnung der Waliser für ihre Sprache) von Wales langsam wieder erholten. Aus der normannischen Zeit ist lediglich das *Statute Gruffudd ap Cynan* bekannt, von dem man annimmt, daß es den Barden literarische Konventionen vorgab (vgl. u. a. J. Davies 1990: 113, 157).

⁵⁴ Ab 1430, insbesondere zwischen 1435 und 1535, d. h. in der letzten Periode des (durchaus ungeordneten) Kampfes der Waliser (vgl. die Rosenkriege 1455–1485) um eine eigenständige Position im feudalen Gefüge auf den Britischen Inseln, kommt es zu einer neuen Blüte der bardischen Literaturproduktion (Johnston 1994: 40, J. E. C. Williams 1983: 13).

⁵⁵ Er ist ein illegitimes Kind vom Herrscher von Gwynedd und einer Irin. Er hat sowohl gegen Engländer als auch gegen seine eigenen Leute sowie gegen Rhys von Deheubarth (eigentlich Rhys ap Gruffudd, 1132–1197) an der Seite der Anglonormannen gekämpft. Er ist vor allem als

seiner Poesie hervortrat,⁵⁶ mit deren erster Phase in Deutschland zusammenfallen, die zwischen 1150/60 bis 1170 angesetzt wird (Schweikle 1995: 84).⁵⁷ Hywel ap Owain Gwynedd wurde gefolgt vom *cynghanedd*-Autor Cynddelw Brydydd Mawr ‚der große Poet‘⁵⁸ (1155–1195 aktiv, Powys), der z. Z. der ersten Hochphase des deutschen Minnesanges, die zwischen 1170 und 1190/1200 lag (ebd.: 85),⁵⁹ dichtete. Ein weiterer prominenter Minnesänger war Owain Cyfeiliog (Fürst von Powys,

Barde der Liebe und der Natur berühmt geworden, der auch Humor verwendet. Da er aus der Elite stammte, mußte er sich nicht mit traditionellen Themen an verschiedenen Höfen anbieten, sondern konnte im Vergleich zur verbreiteten walisischen Lyrik stärker auf sich bezogen schreiben. In einem Gedicht nennt er neun Geliebte.

⁵⁶ Seine Lieder werden aber, obwohl auch vom Kontinent beeinflusst, z. B. wenn ein Gedicht, wie bei den die provenzalischen Troubadouren, an eine verheiratete Frau gerichtet wird (vgl. Bromwich. 1967: 20), als *rhieingerddi* und in der Tradition der bardischen Lobeslyrik stehend bezeichnet und vom *canu serch* ‚Minnesang‘ des Dafydd ap Gwilym unterschieden (ebd.: 17 f., 20). Tatsächlich scheinen die Elegien und Lobessänge der walisischen bardischen Tradition besonders geeignet zu sein, um Einflüsse des europäischen Minnesanges produktiv aufnehmen und verarbeiten zu können.

⁵⁷ Die Anfänge der Minnelyrik in Wales liegen in der Zeit, in der einflußreiche walisische Fürsten dominierten, an deren Höfen traditionell ausgebildete Barden wirkten. Möglicherweise haben in dieser Zeit walisische Poeten troubadourähnliche Dichtung zusätzlich in ihr Repertoire aufgenommen, so sie nicht sogar außerhalb bardischer Zwänge standen, wie vielleicht Hywel ab Owain. Ab dem 12. Jahrhundert finden sich daher Themen wie der abgewiesene Liebhaber und der eifersüchtige Ehemann. Außerdem konnte der Dichter nun als Individuum hervortreten. Nach den edwardischen Eroberungen und der ihnen folgenden Zersplitterung walisischer Besitzungen war jedoch die Produktionssituation für die Barden u. a. Literaten gänzlich anders und wirkte zwangsläufig auf die Entwicklung neuer literarischer Gattungen und ihrer Formen. Diese Bedingungen dürften wesentlich die Herausbildung des Minnesanges, wie wir ihn bei Dafydd ap Gwilym finden, bestimmt haben. In diesem Sinne sollte daher auch in der walisischen Literatur von wenigstens zwei Phasen des Minnesanges gesprochen werden.

⁵⁸ Sein Name bezog sich wahrscheinlich auf seine körperliche Größe. Dennoch war er auch literarisch ‚groß‘. Es sind fast 4000 Zeilen von ihm überliefert. Sein Werk ist das wichtigste Zeugnis für die Existenz der *Beirdd y tywysogion* ‚Die Barden der Fürsten‘, auch *Gogynfeirdd* genannt ‚die relativ frühen Barden‘, d. h. für diejenigen Dichter, die im 11./12.–13. Jahrhundert komponierten. Anhand seines Lebenslaufes wird das Umherziehen der Barden von Hof zu Hof bezeugt.

Cynddelw dichtete zum einen in der Tradition von Taliesin und Aneirin, d. h. er stellte den Herrscher als Kämpfer dar. Zum anderen nutzte er die *englyn*-Tradition und bediente alle Themen der mittelalterlichen walisischen Lyrik (siehe Fußnote 32). Neu bei ihm ist die Darstellung des eifersüchtigen Mannes sowie die der abgelehnten Liebe (vgl. Loomis 1982: 17). Es ist nicht bewiesen, ob ihm bereits die Lyrik der Troubadoure bekannt war. Da er außer für die Herrscher von Powys und Gwynedd aber auch für Lord Rhys von Deheubarth (siehe Fußnote 55), der sich gegen die anglonormannischen Marcher Lords behaupten mußte, gedichtet hat, scheint dies recht wahrscheinlich, zumal die Troubadoure und Trouvères unter der Herrschaft des Hauses Anjou-Plantagenet (1154–1189) bis nach Britannien vorgedrungen sind.

⁵⁹ Die zweite Hochphase des deutschen Minnesanges, zu der Walther, Heinrich von Morungen (dichtete um 1200), Reinmar, Hartmann von Aue (fl. 1180), Wolfram von Eschenbach und Neidhart fallen, liegt zwischen 1190 und 1210/20.

1128–1197),⁶⁰ bevor der walisische Minnesang mit Dafydd ap Gwilym seine volle Blüte erlebte.

Da die Hoch-Zeit des walisischen Minnesanges in der Zeit lag, die der politischen und ökonomischen Entmachtung der Träger der walisischen Gesellschaft durch die anglonormannischen Invasoren sowie der allmählichen Neuetablierung walisischer Kulturschaffender unter den neuen sozialen Bedingungen folgte, ist seine Herausbildung als weniger eigenständig bzw. natürlich gewachsen zu charakterisieren als die Entwicklung der Minnelyrik in den deutschsprachigen Gebieten (Schweikle 1995: 73). Die Evolution der walisischen Minnedichtung unterlag anderen Entwicklungsmechanismen.⁶¹ Sie war stark an die Zerstörung der walisischen Kultur sowie die Verdrängung ihrer Sprache bei gleichzeitiger Kopplung an die Sprache neuer, kulturfremder Eliten gebunden, d. h. an das Anglonormannische, das sich jedoch selbst nur schwer durchsetzte und schon im 14. Jahrhundert in Wales und England weitestgehend assimiliert war (Loomis 1982: 14).

Daraus folgt, daß sich der walisische Minnesang, der eben genau zu dieser Zeit seine Blüte erlebte, in einer binären Situation befand. Auf der einen Seite mußte er stark traditionell geprägt sein, wenn er Chancen auf eine erfolgreiche Rezeption durch die neu aufstrebenden walisischen Adligen haben wollte. Er hatte wenigstens teilweise in deren Tradition hineinzupassen, sich auf Helden der walisischen Gesellschaft und Literatur zu beziehen sowie traditionelle metrische Konventionen zu berücksichtigen. Auf der anderen Seite mußte der walisische Minnesänger eine Brücke zur Literatur der fremden noch herrschenden Eliten bauen (vgl. Fulton 1981: xii),⁶² die letztlich den sozialen Aufstieg neuer walisischer Gesellschaftsträger in begrenztem Umfang zuließen.

Für einen Vergleich mit dem deutschen Minnesang ist dies insofern wichtig, als deutlich wird, daß die Art der Minnelyrik, wie sie sich in Wales etablierte, stark anglonormannisch, eher denn deutsch beeinflusst gewesen ist (siehe auch Fußnote 46).

Da die Schriftsprache und *lingua franca* Lateinisch war sowie klassische Bildung zum Repertoire der Barden gehörte, ist, wie bereits gesagt, auch mit mehrschichtigem Einfluß lateinischer Literatur zu rechnen. Mit der Zurückdrängung der Anglonormannen wird ebenso die Beeinflussung durch die englische Lyrik zu-

⁶⁰ Er setzte sich mit anglonormannischen Nachbarn auseinander.

⁶¹ Tatsächlich entstanden die deutschen und walisischen Minnesänge im Kontext der kulturellen Einflüsse, die sich im Zuge der Europa zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert verändernden normannischen Eroberungen ergaben, sowie aus den Kulturtransfers im Gefolge der Kreuzzüge (d. h. z. B., daß arabische Einflüsse auf dem Kontinent populär wurden). Während aber im deutschen Raum der Kulturaustausch im wesentlichen auf der Grundlage politischer Verschmelzungen verlief, erfolgte er in Wales vorwiegend auf der Basis politischer Eroberungen (vgl. auch Schweikle 1995: 82, 105).

⁶² Ähnliche Entwicklungen sind auch in Irland nachweisbar, z. B. anhand der Dichtung des dritten Earl of Desmond (vgl. Bromwich 1967: 9).

nehmend wichtig. Generell ist außerdem noch die Ausstrahlung der traditionellen keltischen Literaturen zu beachten.

Dieser gesellschaftliche Kontext schließt natürlich nicht aus, daß Spuren des deutschen Minnesanges über fahrende Sänger in die anglonormannische Literatur eingegangen sind und dann nach Wales gelangten (z. B. über die Trouvères in England) bzw. direkt mit walisischen Rückkehrern aus den Kreuzzügen⁶³ dort eingetroffen sein könnten.

V. ZUSAMMENFASSUNG

Zusammenfassend ist festzustellen, daß zum einen die Herausbildung des walisischen Minnesanges in Wales keine eigenständige Entwicklung darstellte und sich erst voll entfalten konnte, nachdem die einheimischen Gesellschaftsstrukturen, wie z. B. das Bardensystem, durch vorwiegend äußere Einflüsse so zerstört waren, daß sie weder kulturell, noch ideologisch oder ökonomisch weiterwirken konnten und durch neue Formen ersetzt werden mußten. Die Herausbildung des walisischen Minnesanges unterlag damit grundsätzlich anderen Entstehungsmechanismen als der deutsche.

Da die Etablierung neuer gesellschaftlicher Strukturen auch die Sprache betrifft, um so mehr, wenn die neuen Gesellschaftsträger kulturfremd sind, ist zum anderen festzuhalten, daß die volle Etablierung des walisischen Minnesanges mit der Herausbildung des Neuwalisischen zusammenfiel. Die neue Sprachsituation in Wales führte u. a. zu Besonderheiten der walisischen Minnelyrik in Bezug auf den Einsatz bestimmter lexikalischer und syntaktischer stilistischer Mittel.

Betrachtet man die Hochphase des Minnesanges in Wales also als einen zeitveretzten sowie anglonormannisch angeregten Kulturimport, der mit resttraditioneller walisischer Literatur verschmolzen wurde sowie Einflüssen der englischen, irischen und im weitesten Sinne lateinischen Literatur unterlag, so ergeben sich außerdem zwangsläufig inhaltlich-strukturelle Unterschiede zum deutschen Minnesang, die zusätzlich von den verschiedenen Persönlichkeiten sowie der anders gear teten sozialen Stellung der beiden Dichter Walther von der Vogelweide und Dafydd ap Gwilym geprägt wurden. Betrachtet man deren Kompositionen als Gesamtwerk, so lassen sich folgende Unterschiede nennen:

1. Neben dem Minnesang findet sich bei Dafydd vor allem Naturlyrik, religiöse Lyrik sowie Satire, Trauer und Lob auf weltliche Herrscher, ihre Angehörigen, Kleriker und Barden. Bei Walther hingegen formen der Sangspruch und der Leich einen großen Teil seiner weiteren Dichtung. So verschieden die Bezeichnungen der von den beiden Dichtern produzierten Gattungen in der Literatur auch vorgenommen werden, so komponierten Walther und Dafydd doch etliche Lieder ähnlichen

⁶³ Die sieben wichtigsten Kreuzzüge: 1096–1099, 1147–49, 1189–91, 1202–04, 1228–1229, 1248–54, 1265–70.

Inhalts. So faßten beide z. B. Satire, Trauer, Preis, Dank und Streit in lyrische Worte und wußten sich selbst gut ins Licht zu rücken.

Deutliche Unterschiede hingegen finden sich bei den Genannten vor allem in der Produktion von Naturlyrik, die bei Walther fehlt, sowie in der von versifizierten politischen Auseinandersetzungen, einschließlich der Kritik an der Kirche, die bei Dafydd unterrepräsentiert ist.

Während Walther mahnt und moralisiert, scheint Dafydd mehr mit seinem eigenen Leben beschäftigt und vor allem direkt von der Minne betroffen zu sein.

2. Generell ist Walthers Lyrik kürzer, prägnanter, in Bezug auf personengebundene Details bedeckter und distanziert, seine Ästhetik perfekt, teilweise kühl. Dafydd hingegen sorgt sich weniger um gesellschaftliche Normen. Höfische Konventionen beachtet er nur bedingt. Charakteristisch für ihn sind ausführliche, polemische, direkte und emotionale Aussagen. Er spricht und greift Personen direkt an und taugt nicht für die Botenrolle.

3. Die Personenbeschreibung bei Dafydd ist wie im frühen deutschen Minnesang im wesentlichen auf einzelne Körperregionen fokussiert. Sie schließt jedoch das männliche Geschlechtsorgan ein und kann sehr umfassend sein. Charakteristisch für die Darstellungen von Personen bei Dafydd ist generell ihr Vergleich mit Tieren und Naturerscheinungen sowie mit Charakteren aus der religiösen und europäischen Literatur.

4. Die metrischen Besonderheiten sowie ein großer Teil der Metaphorik und Personen des Dafydd'schen Minnesanges basieren im wesentlichen auf der walisischen Literaturtradition. Etliche seiner behandelten Themen sowie ihre Ausschmückungen jedoch sind stärker als bei Walther multikulturell und von Kulturschaffenden verschiedener sozialer Schichten inspiriert. Entsprechend seinem binären literarischen und kulturellen Produktionsumfeld stützt sich Dafydd intensiver als Walther auf die autochthone Literatur bei gleichzeitig offensiver Verwendung interkultureller und populärer Themen sowie formaler Elemente.

5. Auch Walthers Dichtung beruht auf einheimischen formalen Elementen der Lyrik. Er greift außerdem auf literarisches Inventar von Vaganten und Spielleuten zurück. Kulturfremde Literaturkonventionen verarbeitet er subtiler bzw. anders als Dafydd, z. B. als Kompositionstechnik. Generell folgt er stärker den höfischen Konventionen und meistert, obwohl nicht unkritisch, die Darstellung der hohen Minne.

6. Dafydd's Lyrik enthält eine Vielzahl anglonormannischer Lehnwörter u. a. sprachliche Besonderheiten, die sowohl auf den Sprachkontakt und dem sich daraus ergebenden Sprachwandel als auch auf die von ihm verwendete Metrik zurückzuführen sind. Sprachliche Besonderheiten im deutschen Minnesang hingegen sind primär idiosynkratisch oder dem inneren Sprachwandel geschuldet.

Vergleichbar ist bei beiden Dichtern das Verwenden neuen literarischen Inventars sowie ihre Verbundenheit zu ihrem Land, zu der bei Dafydd noch die Liebe zu seiner Muttersprache, ausgedrückt auch in seiner Minnelyrik, hinzukommt.

Bei einer konfrontativen Betrachtung der Gesamtwerke beider Minnesänger und dem Herausstellen von Unterschieden zwischen ihnen muß aber bedacht werden, daß sich die Minnelyrik in Wales nicht nur anders als im deutschsprachigen Raum entwickelt hat, sondern, daß sich zur Zeit ihrer vollen Ausprägung bereits neue gesellschaftliche Codizes der europäischen Eliten herausgebildet (vgl. Neumann 1978: 16) und sich die Waliser mit ihrem kulturellen Erbe teilweise wieder neu etabliert hatten.

Zum Schluß bleibt anzumerken, daß anhand des walisischen Hoch-Minnesanges deutlich wird, daß ein zeitversetzter Kulturteilimport kaum auf Europa zurückwirken kann. Zum einen wurde die den Minnesang europaweit popularisierende Schicht, die Anglonormannen, selbst assimiliert, so daß dem walisischen Minnesang die Inspiration, die sich aus dem anglonormannischen Kontext ergeben hatte, abhanden gekommen war. Zum anderen stand Wales, ähnlich den anderen keltischen Kulturen, seit seiner Eroberung durch die Anglonormannen nicht mehr im Zentrum zentraler kultureller Entwicklungen in Europa. Die walisische Kultur hatte dadurch kaum noch die Chance, europäische Trends auch nur in Ansätzen zu beeinflussen und ist bis auf den heutigen Tag in Europa kontinuierlich marginalisiert worden.

BIBLIOGRAPHIE

- Bromwich, Rachel, 1967, *Tradition and Innovation in the Poetry of Dafydd ap Gwilym*, Cardiff.
- Bromwich, Rachel, 1986, *Aspects of the Poetry of Dafydd ap Gwilym. Collected Papers*, Cardiff.
- Brunner, Horst & Gerhard Hahn et al., 1996, *Walther von der Vogelweide. Epoche, Werk, Wirkung*, München.
- Busse, Peter, 2001, ‚Cynddelw Brydydd Mawr und Walther von der Vogelweide: ein typologischer Vergleich‘, in: Zimmer, Stefan, Hrsg., 2001, *150 Jahre „Mabinogion“ – Deutsch-Walisische Kulturbeziehungen*, Tübingen, 141–155.
- Busse, Peter, 2002, *Cynddelw Brydydd Mawr – Archaismus und Innovation*, Münster.
- Busse, Peter, 2004, ‚The Poet as spouse of his patron – homoerotic love in Medieval Welsh and Irish Poetry?‘, in: *Studi Celtici*, Alessandria.
- Davies, Ceri, 1995, *Welsh Literature and the Classical Tradition*, Cardiff.
- Davies, John, 1990, *Hanes Cymru*, Cardiff.
- Fulton, Helen, 1989, *Dafydd and the European Context*, Cardiff.
- Gruffydd, R. Geraint, 1987, *Dafydd ap Gwilym*, Caernarfon.
- Hartley, Marta Powell, 1986, ‚Narcissus, Hermaphroditus, and Attis: Ovidian Lovers at the Fontaine d’Armors in Guillaume de Lorris’s *Romande la rose*‘, in: *PMLA*, 324–337.
- Heinz, Sabine, 1999a, ‚Frühe walisische Sprachmittler und ihr Handwerkszeug im multikulturellen Spannungsfeld‘, in: Poppe, Erich & Hildegard L. C. Tristram, 1999, *Übersetzung, Adaption und Akkulturation im insularen Mittelalter*, Münster, 231–258.
- Heinz, Sabine, 1999b, ‚The Owl – A Symbolic Figure from the Dawn of Celtic Culture to Modern Day Wales. A Welsh tradition and its cultural context‘, in: *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift*, Berlin, 3/1999, 337–349.
- Heinz, Sabine, 2002, *Welsh Dictionaries in the twentieth century: a critical analysis*, München.
- Heinz, Sabine & Andrea Kutschke, 2003, ‚Anmerkungen zur walisischen Tristanliteratur‘, in: Hemprich, Gisbert & Daniel Büchner, Hrsg., *Festschrift für H. L. C. Tristram*, Freiburg.
- Jackson, Kenneth, 1994, *Language and History in Early Britain*, Dublin.
- Jenkins, Dafydd, 1963, *Llyfr Colan*, Cardiff.

- Jenkins, Dafydd, 1976, *Cyfraith Hywel, Llandysul*.
- Johnston, Dafydd, Hrsg., 1991, *Canu Maswedd yr Oesoedd Canol. Medieval Welsh Erotic Poetry, Pen-y-Bont ar Ogwr*.
- Johnston, Dafydd, 1994, *A Pocket Guide. The Literature of Wales*, Cardiff.
- Krohn, Rüdiger, Hrsg. 1996, *Gottfried von Straßburg: Tristan. Band 1: Text. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart.
- Loomis, Richard Morgan, Hrsg., 1982, *Dafydd ap Gwilym. The Poems*, New York.
- McKee, Helen, 2000, *The Cambridge Juvenius manuscript glossed in Latin, Old Welsh, and Old Irish: text and commentary*, Aberystwyth.
- Moran, Jo Ann Hoepfner, 1995, 'The Roman de la Rose and Thirteenth-Century Prohibitions of Homosexuality', in: <http://www.georgetown.edu/labyrinth/conf/cs95/papers/moran.html>, 01. 09. 2003.
- Morris-Jones, John, 1980, *Cerdd Dafod*, Cardiff.
- Neumann, Friedrich, Hrsg., 1978, *Deutscher Minnesang (1150–1300)*, Stuttgart.
- Ó Cuiv, Hrsg., 1961, *Seven Centuries of Irish Learning 1000–1700*, Radio Éireann.
- Parry, Thomas, Hrsg., 1979, *Gwaith Dafydd ap Gwilym*, Cardiff.
- Popp, Wolfgang, 1982, *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*, Stuttgart.
- Price, Glanville, Hrsg., 1992, *The Celtic Connection*, Gerrards Cross.
- Roberts, Sara Elin, 2003, 'Marwnad Llywelyn ap Gwilym', Vortrag auf dem International Congress of Celtic Studies, Aberystwyth.
- Scholz, Manfred Günther, 1999, *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart & Weimar.
- Schweikle, Günther, 1995, *Minnesang*, Stuttgart & Weimar.
- Spechtler, Franz Viktor, 2003, *Walther von der Vogelweide. Sämtliche Gedichte, Klagenfurth*.
- Spreitzer, Brigitte, 1988, *Die stumme Sünde. Homosexualität im Mittelalter mit einem Textanhang*, Göppingen.
- Stephens, Meic, 1997, *Cydymaith i Lenyddiaeth Cymru*, Cardiff.
- Taylor, Bill, 2003, 'Beyond the Robert ap Huw Manuscript', Vortrag International Congress of Celtic Studies, Aberystwyth.
- Wachinger, Burghart, Hrsg., 2001, *Oswald von Wolkenstein. Lieder*, Stuttgart.
- Wapnewski, Peter, Hrsg., 1995, *Walther von der Vogelweide. Gedichte*, Frankfurt/Main.
- Wiehl, Peter & Siegfried Große et al., 1989, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, Tübingen.
- William, Aled Rhys, 1960, *Llyfr Iorwerth*, Cardiff.
- Williams, J. E. Caerwyn, 1983, *Geiriadurwyr y Gymraeg yng Nghyfnod y Dadeni*, Cardiff.
- Williams, Ifor, Hrsg., 1987, *The Poems of Taliesin*, Dublin.
- Williams, Stephen J. & J. Enoch Powell, 1961, *Cyfreithiau Hywel Dda yn ôl Llyfr Blegywryd*, Cardiff.
- Williams, Griffith. John & Evan. J. Jones, 1934, *Gramadegau'r Penceirddiaid*, Cardiff.