

FLORIAN KRAGL (Wien)

WALTHER, NEIDHART UND DIE MUSIK
SAMT EINEM ANHANG: ZUR ERFORSCHUNG DER MUSIK
DES MINNESANGS BIS 1300

Walthers Lied L. 64,31 ff. – Forschungsbericht und Interpretation

Dichterfehden haben seit jeher eine eigenwillige Faszination gerade auf die ältere germanistische Mediävistik ausgeübt – man denke nur an forschungsgeschichtliche ›Highlights‹ wie Gottfried von Straßburg versus Wolfram von Eschenbach oder Walther von der Vogelweide versus Reinmar. Charakteristisch insbesondere für die frühen, um 1200 angesiedelten Fehden ist dabei, dass vieles im Dunkeln bleibt und der Spekulation überlassen ist, sodass mitunter nicht einmal Einhelligkeit darüber herrscht, ob denn nun eine wie auch immer geartete Beziehung zwischen zwei Dichtern anzunehmen sei, oder nicht.

Einen solchen Fall bieten die von den einen postulierten, von anderen verworfenen Querbezüge zwischen Texten Walthers von der Vogelweide und Neidharts. Die Parallelen sind unscharf und schwanken hinsichtlich ihrer Bewertung zwischen Absicht und Zufall, eine Namensnennung fehlt sowieso. Die Meinungsäußerungen großer und kleinerer Waltherforscher sind Legion, doch blieben Ergebnisse relativ mager.

Trotzdem hat es sich der vorliegende Aufsatz zum Ziel gesetzt, eben diese Problematik erneut aufzurollen, und zwar anhand des hier zentralen Walther-Liedes L. 64,31 ff. *Owê, hovelîchez singen*. An dieser Stelle eine Rechtfertigung für diese Entscheidung zu geben, wäre verfrüht. Es wird zuvor notwendig sein, nach einer entlang der fünf Strophen vorgehenden Diskussion des Inhalts (I) einen Überblick über die bisherige Forschung insbesondere der jüngeren Zeit zu gewinnen, der erst erweisen wird, dass tatsächlich einige Fragestellungen weitgehend unbeachtet geblieben sind (II). Diese offenen Probleme gilt es schließlich durch eine eingehende Analyse des Liedes (sowohl für sich wie auch im Kontext weiterer Texte Walthers) zu erörtern und damit eine neue Interpretation des Texts zu erarbeiten (III).

I.

Walthers¹ ›Kampflied‹ L. 64,31 ff. ist vollständig nur in C 112–116 [117–121] überliefert, lediglich die letzte Strophe findet sich auch, in abweichender Fassung, in B 101.²

- | | | |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| I | <i>Owê, hovelîchez singen,
daz dich ungefüege dæne
sollten ie ze hove verdringen!
daz die schiere got gehæne!</i> | C 112 [117] |
| 5 | <i>Owê, daz dîn wirde alsô geliget!
des sint alle dîne friunde unfrô.
daz muoz eht alsô sîn, nû sî alsô:
frô Unfuoge, ir habt gesiget.</i> | |

(1) Bereits der Aufgesang der ersten Strophe führt das zentrale Thema des Liedes ein: Das *hovelîche singen* wird bzw. ist von *ungefüegen dænen* aus seiner Stellung am Hof verdrängt. Walther ruft Gott um Hilfe gegen die Produzenten der *ungefüegen dæne* an, doch scheint es dazu bereits zu spät, wie der anaphorisch eingeleitete Abgesang ausführt: Die *wirde* des höfischen Singens liegt darnieder, seine *friunde* sind *unfrô*, Frau *Unfuoge* hat den Sieg davongetragen. Beschrieben wird also eine Situation, in der unmäßige Lieder das höfische Singen bereits erfolgreich vom Hof verbannt haben, der rhetorische Modus ist der einer Elegie Walthers auf die – aus seiner Sicht – unliebsame, bereits abgeschlossene Entwicklung.

- | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| II | <i>Der uns fröide wider bræhte,
die rehte und gefüege wære,
hei, wie wol man des gedæhte,
swâ man von im seite mære!</i> | C 113 [118] |
| 5 | <i>Ez wære ein vil hovelîcher muot,
des ich iemer gerne wûnschen sol.
frouwen unde hêrren zæme ez wol,
owê, daz ez nieman tuot!</i> | |

(2) Demgegenüber schwenkt Strophe II den Fokus hin zur Zukunft, für die – wenngleich im Irrealis – ein Rückgewinn der (in Strophe I verlorenen) *fröide* erhofft wird. Auf wem diesbezüglich die Hoffnungen liegen, wird nicht explizit gesagt, da jedoch in Strophe V von der Gönnerseite die Rede ist und da hier weniger materielle als vielmehr ideelle Momente angesprochen werden, wird hier wohl an einen Künstler zu denken sein;³ vielleicht sogar an Walther selbst, der auf diese Weise

¹ Für den gesamten Aufsatz gilt, dass Begriffe wie ›sprechendes Ich‹, ›Sänger-Ich‹ und dergleichen synonym gesetzt werden. Mitunter steht auch der Name des Dichters (also etwa Walther oder Neidhart) für die Rolle des Sprechenden, was rein pragmatisch motiviert ist und freilich nicht darüber hinwegtäuschen soll, dass keine Identität zwischen Rollen-Ich und Sänger anzusetzen ist.

² Walther wird zitiert nach der Edition Lachmann/Cormeau (L.).

³ Ebenso Wießner 1971, S. 334. Anders Rainer 1964, S. 237, die (ohne einen Grund namhaft zu machen) einen „Aufruf an die höfische Gesellschaft“ annimmt.

sein Lied, dessen Impetus auf eine Umkehr zum höfischen Singen abzielt, mit einer gewissen selbstreflexiven Nuance versehen haben könnte. Doch im Abgesang verliert sich das Hoffen Walthers und wohl auch der *frouwen unde hêrren*, die hier entweder die Gönnerseite oder aber auch eine ethisch-moralische Instanz repräsentieren. Eine reale Aussicht auf Besserung wird explizit negiert.

- III *Die daz rehte singen stœrent,* C 114 [119]
der ist ungelîche mêre
danne die ez gerne hærent.
doch folge ich der alten lêre.
- 5 *Ich enwil niht werben zuo der mûl,*
dâ der stein sô riuschent umbe gât
und daz rat sô mänge unwîse hât.
merkent, wer dâ harpfen sûl.

(3) Die dritte Strophe endlich widmet sich, zuerst in durchaus berichtender Weise, der Gegenwart: Die Störenfriede des richtigen Singens (dies können sowohl die neuen Sänger als auch das von ihnen begeisterte Publikum sein) sind in der Überzahl gegenüber jenen, die es noch gerne hören,⁴ doch hält Walther nichtsdestotrotz an der *alten lêre* fest. Der Abgesang wiederholt dieses bislang deutlichste Bekenntnis des sprechenden Ichs zum höfischen Singen mit der ersten Metapher des Liedes. Walther distanziert sich mit einer Wortschöpfung (*unwîse* ist nur hier belegt⁵) vom Lärmen des Mühlsteins, das unschwer auf die *ungefüegen dæne* aus I,2 bezogen werden kann, ebenso gut aber auch das lärmende Publikum oder die lärmenden Konkurrenten ansprechen könnte, die einem Vortrag nach der *alten lêre* entgegenstehen. Walther interessiert sich jedenfalls nicht für die Mühle.⁶ Das Bild des Lärms wird vom letzten Vers der Strophe aufgegriffen, der sich des Sprichworts vom *harpfen* in der Mühle bedient, das die Vergeblichkeit einer Anstrengung und die Sinnlosigkeit eines Tuns symbolisiert⁷ – also wohl die Vergeblichkeit eines höfischen Liedvortrags vor dem Lärm eines *ungefüegen* Publikums oder *ungefüeger* Kontrahenten –, wengleich es auch den Vortrag der Angefeindeten (hier eigentlich: des Angefeindeten) ansprechen könnte.⁸

⁴ Rainer 1964, S. 237 löst die syntaktischen Bezüge falsch auf: die Widersacher seien zahlreicher „als diejenigen, welche ihren Gesang gerne hören“.

⁵ BMZ III, Sp. 757^a. Le II, Sp. 1989.

⁶ Dass *werben zuo der mûl* das Werben um ein Bauernmädchen (so Schneider 1976 I, S. 66) bedeuten solle, scheint mir zu weit hergeholt. *werben* ist einfach als ›streben nach, sich bemühen um‹ (Le III, Sp. 769 f.) zu lesen.

⁷ Le I, Sp. 1187 und BMZ I, Sp. 636^b (*harpfen*) geben keine Bedeutung für die Wendung an, die überdies nur BMZ verzeichnet. Besser unterrichtet Singer 1944 ff. III, S. 88 („eine der geläufigen Redensarten für vergebliche Arbeit“) mit hochdeutschen, niederdeutschen, lateinischen und altfranzösischen Belegen. Vgl. überdies Wießner 1971, S. 333; Strasser 1983, S. 236 f.; Obermaier 1995, S. 104.

⁸ Mehrere Verständnisvarianten bieten Heinen 1972, S. 278, 281; Schneider 1976 I, S. 64, 66.

Es sind somit zumindest drei Metaphern ineinander verwoben, die nicht in toto kommensurabel sind und mehrere Katachresen bedingen: das Lärmen des Mühlsteins als Lärmen der Mehrzahl des Publikums und der Kontrahenten oder als Gesang der Kontrahenten; die *unwise* als (Wiederholung des Mühlenlärms oder als) Negativbildung zu *wise* ›Melodie, Gesangsstück, Lied⁹, wodurch die Mühle mit den Kontrahenten gleichgesetzt würde; und die zu einem Sprichwort geronnene Metapher (das Singen unter diesen Umständen ist sinnloses Tun), die zugleich auch, ungeachtet ihrer sprichwörtlichen Substanz, auf das Singen der Kontrahenten hin (wer *harpfet* dort? – einer derjenigen, die *ungefüege dæne* produzieren) aufgelöst werden kann.¹⁰

Offensichtlich ist jedenfalls, dass das Lied in Strophe III zu einem strukturellen Höhepunkt geführt wird: Nach beklagten und erhofften Handlungen in Vergangenheit und Zukunft wird die Gegenwart in den Blickwinkel genommen, das sprechende Ich unternimmt (nach der impliziten Verortung in den Strophen I und II) eine erste explizite Selbstpositionierung im Kontrast zu den Kontrahenten und deren Publikum, und bekräftigt diese Setzung durch einen Neologismus sowie durch die erste breiter ausgeführte Metapher des Liedes.

- IV *Die sô frevenlîchen schallent,* C 115 [120]
der muoz ich vor zorne lachen,
daz si in selben wol gevallent
mit alsô ungefüegen sachen.
- 5 *Die tuont sam die frösche in eime sê,*
den ir schrîen sô wol behaget,
daz diu nahtegal dâ von verzaget,
sô si gerne sunge mē.

(4) Von dieser einzementierten Position des sprechenden Ichs aus schildert Strophe IV die Konfrontation desselben mit jenen, *die sô frevenlîchen* (hier: ›frech¹¹) *schallent*. Walther reagiert auf ihre Selbstgefälligkeit mit Spott; doch nicht mit heiterem, sondern mit zornig-aggressivem, jedoch wohl im Hals stecken bleibendem Lachen, das wiederum reflexiv die Funktionalität des gesamten Liedes (als Schelt-

⁹ Le III, Sp. 939.

¹⁰ *merken* ist hier wohl im Sinne von ›unterscheidend, beurteilend, auslegend verstehen, erkennen‹ (Le I, Sp. 2113; BMZ II/1, Sp. 66^a mit Belegen aus Walther) zu lesen, also etwa: ›Beurteilt ihr, ...‹, freier: ›Überlegt selbst, ...‹. Vgl. Anm. 8; Rainer 1964, S. 237. – Keinesfalls setzt dieses *merken* etwas Bekanntes voraus, auf das Walther zitierend anspielt, wie Thoelen 1969, S. 40f. und Mück 1984, S. 92 behaupten (vorsichtiger die dazugehörige Anm. 18 bei Mück, S. 100). – Gleichfalls wenig gelungen scheint mir die Paraphrase von Obermaier 1995, S. 105 (vgl. auch ihre Anm. 304 ebd.): ›Versuchte es einer dennoch, in der Mühle zu harfen, so wäre das so bemerkenswert, daß es die Aufmerksamkeit verdiente.‹

¹¹ Le III, Sp. 505; Wießner 1971, S. 333. Dass das Wort ansonsten bei Walther nicht belegt sei (so Wießner), stimmt nicht. Es findet sich auch in L. 45,7f. *Mîn frouwe wil ze frevellîche | schimppfen, ich habe ûz gelobet* im Lied L. 44,35 ff. *Die hêrren jehent, man sul den frouwen*. Vgl. Hall/Coleman 1996, S. 48.

und Spott-; ja als ›Kampflied‹) aufgreift und damit eine gedankliche Verbindung zur zweiten Strophe herstellt. Bekräftigt wird diese durch die Thematik der Strophe – wiederum geht es um die Sänger, doch nun um die gegenwärtigen Kontrahenten und nicht um hypothetisch-zukünftige Erlöserfiguren nach *alter lêre* (III,4). Wie in Strophe III entfernt sich der Abgesang von der diskursiven Polemik und demonstriert das Verhältnis von Alt und Neu anhand eines Tierbispels: Die Nachtigall, also wohl das sprechende Ich selbst (Singular!),¹² verzweifelt, so gerne sie auch weiterhin singen würde, über dem Schreien der Frösche¹³ (Plural!).¹⁴

- V *Der ungefüege swîgen hieze* C 116 [121]
 – *waz man danne fuoge vunde!* –
und si von den bûrgen stieze,
daz unfuoge dâ verswunde!
- 5 *Wurden ir die edelen habe benomen,*
daz wære allez nâch dem willen mîn.
bî den gebûren lieze ich si wol sîn,
*dannen ist si her bekommen.*¹⁵

B hat eine deutlich abweichende Fassung, die Cormeau zu Recht im Anhang zum Lied eigens abdruckt:

- V' *Swer ungefuoge swîgen hieze* B 101
 – *waz man noch von vrôiden sunge!* –
und si abe den bûrgen stieze
daz si (uns) dâ von nicht twunge.
- 5 *Wurden ir die grôzen hove benomen,*
daz wær allez nâch dem willen mîn.
bî den gebûren liez ich sî wol sîn,
*dannen ist si och her komen.*¹⁶

Die Unterscheide sind jedoch für den Inhalt wenig bedeutsam: allgemeineres *swer* erklärt sich wohl durch die Überlieferung als Einzelstrophe, V. 2 ist inhaltlich etwas blasser als in C (wo eine Antithese *ungefüege* – *fuoge* entsteht), V. 4 verschiebt den Fokus auf Walther und seine Anhänger (was die Konsistenz der Strophe leicht, aber kaum merklich stört), *die grôzen hove* sprechen direkter an, was C übertragen und allgemeiner mit *edelen habe* ausdrückt. Die restlichen Abweichungen sind Füll-

¹² Als *meisterinne* der *nahtegalen* wird in Gottfrieds *Tristan* (Gottfried 1978) *diu von der Vogelweide* bezeichnet (V. 4749, 4798 f.). Vgl. Wießner 1971, S. 333; Rainer 1964, S. 238; Scholz 1999, S. 9. In ähnlicher Weise wird die *nahtegal* in Wolframs *Willehalm* (Wolfram 1994), 136,6–10 gebraucht, wenngleich hier wohl kaum an Walther zu denken sein wird (der allerdings bekanntermaßen 286,19–22 genannt wird, ebenso Neidhart in 312,9–16, beide in kulinarischen Zusammenhängen; vgl. Wießner 1971, S. 330–332). Beide Vergleichsstellen bei Mück 1984, S. 90.

¹³ Zum Gesang der Frösche, die die Nachtigall übertönen, siehe unten.

¹⁴ Auf die Singular-Plural-Struktur verweist auch Wießner 1971, S. 334; vgl. unten.

¹⁵ bî den] die C, *Konjektur nach B.*

¹⁶ 4 uns fehlt B. 5 ir] in B.

wörter und graphematische Differenzen. Für eine rigorose Besserung (*swer, sunge* etc.) von C durch B besteht also kein Grund.¹⁷

(5) Die Parallelführung von Strophe II und IV wird erweitert durch Querbezüge zwischen Strophe I und V. Deren gemeinsame Thematik kann mit der Situation am Hof umschrieben werden. Während in Strophe I die Rede vom Eindringen der *un-gefüegen dæne* (I,2) bei Hof war, beschreibt die fünfte Strophe – wie Strophe II im Irrealis¹⁸ – das mögliche Vertreiben dieser von den Burgen. Gegenüber Strophe II liegt die Hoffnung jedoch nicht länger auf Sängern, welche die *fröide* wieder installieren könnten, sondern auf der Gönnerseite, die den neuen, unhöfischen Sängern (metonymisch dafür die *unfuoge*) das Dienstverhältnis aufkündigen sollten, indem sie die Entlohnung einstellen. Das Lied endet somit mit einem Appell an den/die Gönner, sich seiner/ihrer Funktion bewusst zu werden und entsprechende Aktionen zu setzen.¹⁹ Kontrast zum imaginierten herzustellenden höfischen Ideal sind die *gebüren*,²⁰ denen Walther die *unfuoge* und folglich auch die unliebsamen Konkurrenten zuschlägt und damit die bislang ästhetisch und mitunter auch ethisch-moralisch geführte Polemik mit einer sozialen Note versieht.

II.

Das Lied L. 64,31 ff. war wiederholt Gegenstand von einschlägigen Untersuchungen zu Walthers Werk und vor allem zu seinem Leben, da es seit Ludwig Uhland von einem Teil der Forschung immer wieder emphatisch als gewichtiges Indiz für eine ›Fehde‹ zwischen Walther und Neidhart angesehen wurde, die der andere Teil der Walther-Forscher umso heftiger in Frage zog. Diskutiert wurde das von Edmund Wießner folgendermaßen formulierte Dilemma: „Die Gegenpartei [...] entlarvte der Dichter offenbar zur Genüge in den Schlußzeilen, wo er ihre *unfuoge* zu den *gebüren* (der Ausdruck erscheint bei W. nur hier) verweist, woher sie ja auch gekommen sei. So lockte er ein verstehendes Lächeln auf die Lippen seiner Zuhörer und brauchte keinen Namen zu nennen. Für die Leser unserer Tage jedoch blieb die Frage offen: wer waren diese Störenfriede des Waltherschen Minnesangs? Die literaturgeschichtliche Forschung hatte die Aufgabe, sie aus ihrer Anonymität zu erlösen.“²¹

1953 hat Wießner die bis zu diesem Datum erschienenen Stellungnahmen zu dieser schon der Fragestellung nach positivistischen und (meist auch) biographi-

¹⁷ Vgl. Heinen 1972, S. 279 f.

¹⁸ Obermaier 1995, S. 106 sieht eine „auffällig indirekte Redeweise“.

¹⁹ „the lament is transformed into a call to action.“ (Heinen 1972, S. 280)

²⁰ Die *gebüren* wurden von der Forschung mitunter recht frei verstanden, etwa nicht nur als ›Bauern‹, sondern als (nur noch) Kontrast zum Hof, vielleicht als Landadel, oder einfach als jene, die dem *dörperlichen* Geschmack frönen (siehe die Auswertung älterer Literatur bei Wießner 1971, S. 339 f.; Rainer 1964, S. 239 f.; Schneider 1976 I, S. 67).

²¹ Wießner 1971, S. 334 f.

schen Herausforderung und zu einer vermeintlichen ‚Fehde‘ zwischen Walther und Neidhart in einem umfassenden, chronologisch organisierten Forschungsbericht versammelt,²² weshalb es sich anbietet, nur kurz auf die Anfänge der Debatte im frühen 19. Jahrhundert hinzuweisen, um anschließend den kritischen²³ Forschungsbericht Wießners bis zur Gegenwart im Detail fortzusetzen.²⁴ Dabei wird das chronologische Vorgehen Wießners beibehalten, lediglich das im Rahmen der Beurteilung von L. 64,31 ff. für eine Bezugnahme Walthers auf Neidhart (oder umgekehrt) heftig umstrittene Motiv vom *harpfen in der mül* wird abschließend als thematischer Sonderfall herausgegriffen.

Der erste, der auf die Problematik zu sprechen kam, war, wie erwähnt, Ludwig Uhland. Dass die *unfuoge* bei den Bauern zuhause sei, motivierte ihn 1822 zur Vermutung: „Es scheint damals in den ritterlichen Gesang die Gattung von Liedern eingedrungen zu sein, welche man unter dem Namen der Nitharte begreift, Darstellungen aus dem Dorfleben, Schwänke mit den Bauern, derb und rüstig, aber auch manchmal sehr ungezogen und schmutzig.“²⁵ Doch schon fünf Jahre später konnte sich Karl Lachmann im Kommentar zu seiner Waltherausgabe (erstmalig 1827) nicht recht vorstellen, dass Walther einem so exzellenten Dichter wie Neidhart mit so heftiger Kritik begegnen würde: „Ich möchte Uhland (s. 99) nicht gern zugeben daß Walther mit seinem harten tadel einen so ausgezeichneten dichter wie Neidhart meine. mich dünkt, er hätte das müssen durch den hier so passenden ausdruck neid andeuten. auf seinen namen gründete dieser dichter selbst den grösten theil seiner höfischen dorfpoesie, in der er ja fast überall als der neidhart erscheint.“²⁶

Die vor allem im Verlauf des 19. Jahrhunderts geäußerten weiteren Meinungen bewegten sich innerhalb des von Uhland und Lachmann aufgespannten Spektrums, wobei der Großteil der Germanisten – wenngleich oft nur zögerlich – Uh-

²² Wießner 1971, S. 335–341. Vgl. Rainer 1964, S. 216–220.

²³ Ich werde mir erlauben, die verschiedenen Ansätze auch mit kritischen Kommentaren zu versehen, jedoch nur insofern, als sie m. E. interne Widersprüche beinhalten oder anderweitige Argumentationsschwächen (etwa die Abstimmung der Deutung auf L. 64,31 ff.) aufweisen. Eine Bewertung der Deutungsmuster selbst wird nicht vorgenommen.

²⁴ Vgl. die wenig ausführlichen Zusammenstellungen bei Nolte 1991, S. 54 f.; Obermaier 1995, S. 103–106 und in den Handbüchern (siehe unten). – Dass die ältere Forschung in diesem Aufsatz eher links liegen gelassen wird, kann damit gerechtfertigt werden, dass in ihr vor allem Meinung gegen Meinung steht, Begründungen jedoch oft völlig fehlen oder nur ungenügend argumentiert sind. Demgegenüber sind die seit Wießner erschienenen Arbeiten zu L. 64,31 ff. schon der äußeren Form nach (meist Aufsätze oder Buchkapitel) besser ausgearbeitet als die früheren Stellungnahmen (meist einzelne Seiten in allgemeineren Studien zu Walthers Leben und Werk) und verdienen entsprechend größere Beachtung.

²⁵ Uhland 1822, S. 99. – Ein kurzer anschließender Exkurs bringt einige Anmerkungen zu Neidharts Leben (am Hof Friedrichs des Streitbaren) sowie Vermutungen über Parodien von Walther-Liedern durch Neidhart (Uhland 1822, S. 99–101).

²⁶ Lachmann 1843, S. 188 (zu L. 65,1); Hervorhebung original.

lands Standpunkt adaptierte, darunter Wilhelm Wackernagel, Wilhelm Wilmanns, Konrad Burdach, Hermann Paul, Anton Emanuel Schönbach oder Carl von Kraus, um nur die wichtigsten zu nennen. Einer der wenigen, die Lachmanns Auffassung teilten, war Moriz Haupt, was jedoch nichts daran änderte, dass die uhlandsche These Aufnahme in die wichtigsten Literaturgeschichten fand (Wilhelm Scherer, Gustav Ehrismann etc.).

Nach längerer Zeit war erst Edmund Wießner wieder der erste, der an Lachmann anschloss und sich gegen eine Bezugnahme Walthers auf Neidhart aussprach. Zunächst hielt er fest, dass sich Walther gegen eine „kompakte Majorität“²⁷ richte, wovon die Pluralformen Zeugnis abgeben würden.²⁸ Überdies sei die Nähe von L. 64,31 ff. zu den Sprüchen L. 31,33 ff. und 32,7 ff. offensichtlich (vgl. dazu unten), weshalb auch ein Produktionszusammenhang zwischen den Texten anzunehmen sei. Da nun aber die beiden Sprüche wohl schon vor 1217 am Hof Leopolds VI. entstanden wären, während Neidhart diesen erst am Kreuzzug 1217–1219 kennen gelernt hätte, sei nicht davon auszugehen, dass sich Walther und Neidhart am Wiener Hof getroffen hätten.²⁹ Somit gilt: „Der Person Neidhart gilt der Angriff Walthers nicht: er hat es mit einer Schar von Vertretern der neuen Töne im Minnesang zu tun, in der freilich für uns Neidhart als tonangebend hervorragend. Die höfische Dorfpoesie muß aber, nach den erörterten Verhältnissen zu schließen, um 1217 in höfisch-ritterlichen Kreisen schon erheblichen Anhang für sich gewonnen haben, wofür uns das erhaltene Gut allerdings keine entsprechende Grundlage liefert.“³⁰

Bestätigung für diesen Befund findet Wießner in der Untersuchung der von der Forschung erarbeiteten Walther-Passagen, die angeblich auf Neidhart Bezug nehmen würden. Tatsächlich finde sich nach Wießner jedoch kein einziger sicherer Beleg dafür, dass Walther die Lyrik Neidharts bekannt gewesen wäre, die wenigen diesbezüglich postulierten Verbindungen widerlegt Wießner überzeugend.³¹ Doch auch in der umgekehrten Richtung sind die Verbindungen von Neidhart zu Walther

²⁷ Wießner 1971, S. 341.

²⁸ Die einzige Singularform für die Kontrahenten könnte im letzten Vers der dritten Strophe gesehen werden, wenn das *wer* auf einen einzigen Kontrahenten bezogen wird.

²⁹ Wießner 1971, S. 342–344; die Datierung der Strophen L. 36,1 ff., 32,7 ff., 31,33 ff. und 34,34 ff. vor 1217, wie sie Wießner im Anschluss an Wilmanns unternimmt, ist indes keineswegs gesichert, vgl. anders Scholz 1999, S. 80 f. Birkhan 1971b, S. 15 erwägt sogar eine Datierung von L. 64,31 ff. auf 1227 (jedenfalls vor 1228), für die wohl die Verbindung zu den beiden Sprüchen im ›Unmutston‹ aufgegeben werden müsste. Ihm folgt Strasser 1983, S. 237, die Walthers *harpfen*-Stelle als Reaktion auf Neidhart versteht und damit *terminus ante quem* für Neidharts Winterlied 23 mit 1227/28 ansetzt.

³⁰ Wießner 1971, S. 344.

³¹ „Eine einleuchtend nachgewiesene Stellungnahme Walthers gegen Neidhart ist mit diesen spärlichen Beobachtungen und Vermutungen nicht zutage getreten“ (Wießner 1971, S. 345–347, Zitat S. 347).

dünn gesät.³² Zwar ist eine nicht geringe Zahl von Neidhart-Stellen gegeben, die als Anklänge an Walther verstanden werden können; – die aber in den allermeisten Fällen nicht als solche verstanden werden müssen, da es sich nicht selten um Motive handelt, die etwa auch bei Heinrich von Morungen oder Reinmar dem Alten begegnen. Und selbst wenn aufgrund der auffälligen Übereinstimmung Übernahmen anzunehmen sind, so liegen oft völlig verschiedene Kontexte vor, in die ein und dasselbe sprachliche Versatzstück eingebettet wird. Wießners Ergebnis: „Im allgemeinen aber hinterließ die Nachprüfung der Neidhart-Stellen, die in Beziehung zu solchen Walthers gebracht wurden, ein sehr karges positives Ergebnis, indem die Parallelenjagd sich vielfach als unfruchtbar erwies.“³³

Die bei weitem umfangreichste Arbeit zu den „Wechselbeziehungen“ (so im Titel) zwischen Walther und Neidhart verfasste Christine Rainer als Innsbrucker Dissertation 1964, die allerdings von der Forschung weitgehend unbeachtet blieb.³⁴ Rainer beginnt bei literarhistorischen Gemeinplätzen zu kulturgeschichtlichen Umbrüchen nach 1200 (Minnesang und Kritik daran, Verfall höfischer Kultur, Walthers ›Niedere Minne‹),³⁵ um anschließend im umfangreichsten Kapitel ihrer Arbeit den Einfluss Walthers auf Neidharts Dichtung belegreich darzustellen.³⁶ Der dritte und letzte Teil der Arbeit gilt schließlich der Polemik zwischen Walther und Neidhart, wobei Rainer – im Gegensatz zum Großteil der übrigen Forschungsliteratur – eingehender die möglichen Intentionen diskutiert, die Walther zu einer solchen Polemik veranlasst haben könnten.

Als Basis dient dabei die Annahme einer hehren ethischen Verantwortung, der Walther mit seiner Dichtung nachkomme und woraus sich auch Maximen für die Dichterfehden zur Zeit der hochhöfischen Dichtung ableiten ließen: Praktisch nirgends wird „in der Blütezeit der Gegner [...] mit Namen genannt“³⁷, unabdingbare Voraussetzung ist die Hellhörigkeit eines gebildeten und mit der Dichtung gut ver-

³² Ausführlicher Forschungsbericht mit kritischer Diskussion bei Wießner 1971, S. 348–361.

³³ Wießner 1971, S. 361.

³⁴ Einzig Kokott 1989 bedient sich der Materialsammlung von Rainer.

³⁵ Rainer 1964, S. 4–31.

³⁶ Vor allem die Gruppen: inhaltliche (Rainer 1964, S. 51–122), stilistische (ebd., S. 123–146) und wörtliche Anklänge (ebd., S. 147–158).

³⁷ Rainer 1964, S. 190. – Dass von den Angefeindeten hauptsächlich im Plural gesprochen wird, löst Rainer damit auf, dass Neidhart bereits eine große Anhängerschaft um sich geschart hatte; auch sei mit der Pluralform das Publikum miteinbezogen, das der neuen Mode anhängt (ebd., S. 240–242). – Anders wären hier etwa Walthers Sprüche gegen Wīcman (L. 18,1 ff.) oder Stolle (L. 32,7 ff.) zu beurteilen, bei denen er vor einer namentlichen Bloßstellung nicht zurückschrecke, weil er sie „ganz bewusst als unhöfisch und daher unter seiner Würde stehend“ betrachtet (ebd., S. 194). Im Verlauf des 13. Jahrhunderts hätte sich diese gleichsam ›hehre‹ Form des literarischen Streits zu persönlichem Hickhack gewandelt (bei Marner, Reinmar von Zweter, Regenbogen, Frauenlob etc.; ebd., S. 195–198). Die Argumentation wirkt indes nicht schlüssig, da gerade in der Strophe gegen Stolle eine – abgesehen von der Namensnennung – völlig analoge Kritik vorherrscht wie in den Strophen gegen Reinmar oder in L. 64,31 ff., siehe unten!

trauten Publikums.³⁸ Thematisch würden „Anliegen berührt, welche Leben und Werk der Dichter von Grund auf bestimmen und daher bis an die Wurzel ihrer Existenz reichen. Niemals sind sie nur der Ausfluss von persönlichen Kränkungen oder Gehässigkeiten gegenüber der Person des Partners, sondern immer dehnt sich dahinter die Weite zweier gegensätzlicher Weltansichten.“³⁹ Im Hintergrund ist dabei stets die Gunst des höfischen Publikums zu sehen.⁴⁰

Den wesentlichen Unterschied zwischen Neidharts und Walthers Dichtung findet Rainer nun darin, dass Neidharts Dichtung nicht höfisch-didaktisch, sondern eher unterhaltend auftritt und vor Umdeutungen höfischer Motive in parodistische Formen ebenso wenig zurückschreckt wie vor einer unverhohlenen Geringschätzung der Frau und derben Obszönitäten. Walthers Polemik sei damit keineswegs persönlich motiviert, sondern „das Resultat künstlerischer und weltanschaulicher Auseinandersetzungen“⁴¹. Walther diskutiert ein Thema, „das ihm sein Leben lang am Herzen lag: die Wahrung des edlen, höfischen Minnesangs, der nun zu seiner Verzweiflung durch eine kräftige, realistische Dichtungsart, die er nicht mitmachen will, dem Untergang geweiht scheint“.⁴² Somit gilt: „Walther wendet sich in diesem Lied gegen die höfische Dorfpoesie und damit in erster Linie gegen ihren Hauptvertreter Neidhart, welcher die ganze Richtung erst aufgebracht und durchgesetzt hat“.⁴³

Erst nach diesen breit ausgeführten Vorüberlegungen kommt Rainer auf L. 64,31 ff. zu sprechen, das sie aufgrund der latenten Resignationsstimmung (statt jugendlicher Spottlust) und des angedeuteten Fatalismus (an Stelle von Selbstsicherheit) zu Walthers Spätwerk rechnet.⁴⁴ Bezüge zum Wiener Hof ergäben sich aus den inhaltlich verwandten Spruchstrophen L. 31,33 ff. und 32,7 ff., die Rainer kurze Zeit vor L. 64,31 ff. entstanden denkt.⁴⁵ Der Wiener Hof sei bald nach Reinmars Tod offen gewesen für die neue, ›dörperhafte‹ Dichtung im Stil Stollens (L. 32,7 ff.), das Interesse an einer hochhöfischen Dichtung wie jener Walthers wäre demgegenüber stark rückgängig gewesen, weshalb einer Aufnahme Neidharts am Wiener Hof nichts entgegengestanden habe. Folglich wird L. 64,31 ff. erst nach der Bekanntschaft Leopolds VI. mit Neidhart entstanden sein, also „ehestens um 1220/21“.⁴⁶

Konkrete Bezüge zwischen Neidharts Dichtung und L. 64,31 ff. werden vor allem an drei Punkten hergestellt: Zum einen werden Walthers *gebûren* mit der ›dörperlichen‹ Dichtung Neidharts assoziiert, wobei die Verwendung von *gebûr* statt

³⁸ Rainer 1964, S. 191.

³⁹ Rainer 1964, S. 193.

⁴⁰ Rainer 1964, S. 211–213.

⁴¹ Rainer 1964, S. 213–216, Zitat S. 216.

⁴² Rainer 1964, S. 236.

⁴³ Rainer 1964, S. 242. Vgl. ebd., S. 244: „Lied 64,31 ist eine Kampfansage an Neidhart als den Vertreter der Walther so verhassten höfischen Dorfpoesie.“

⁴⁴ Rainer 1964, S. 222–225. Dafür sprächen auch die Parallelen zu L. 124,1 ff.; 13,5 ff. und 82,24 ff. (Stropheneingänge mit *owê*).

⁴⁵ Rainer 1964, S. S. 245.

⁴⁶ Rainer 1964, S. 225–229, Zitat S. 229.

dörper durchaus in der Absicht Walthers gelegen hätte: Walther habe den allgemeineren Begriff, den „Inbegriff alles Hässlichen, Rohen und Ungebildeten und somit a priori das gerade Gegenteil jeder feinen, höfischen Sitte“ gewählt.⁴⁷ Zum anderen sei die *unfuoge* in dreifacher Hinsicht bezeichnend: als gegenhöfisches Charakteristikum der neuen Mode, als Lieblingsbegriff Neidharts und als zentrale Vokabel bei Dichterfehden (Walther versus Reinmar).⁴⁸ Und schließlich sei mit dem Motiv vom Harfen in der Mühle eine unmissverständliche Antwort Neidharts auf Walthers Lied gegeben (siehe dazu unten).⁴⁹

Als Datierungsbehelf für die Lyrik Neidharts bedient sich Heinz Thoelen der vermeintlichen ›Fehde‹ zwischen Walther und Neidhart und ist dementsprechend bemüht, Argumente gegen die Fehde zu entkräften und Indizien dafür zu suchen. Zunächst widmet er sich folglich Lachmanns Einwand, der eine Namensnennung oder zumindest ein Wortspiel mit dem Namen Neidharts erwartet hätte. Nach Thoelen jedoch nennt sich Neidhart erstens in den ›echten‹ Liedern nie namentlich und zudem kämen die anderen von der Germanistik erarbeiteten Dichterfehden (Wolfram versus Gottfried, Walther versus Reinmar) praktisch immer ohne Namensnennungen aus.⁵⁰ „Es bleibt dem Scharfsinn des Publikums überlassen, aus versteckten Spitzen, verhüllten Andeutungen und witzigen Pointen den Kontrahenten zu erkennen.“⁵¹

Die Argumentation für eine Bezugnahme zwischen Walther und Neidhart läuft sodann über das Harfen-Mühlen-Gleichnis sowie über das Bild von der Nachtigall und den Fröschen, wobei die Beweisführung Thoelens nicht überzeugen kann, im Fall des Nachtigallen-Bispsels aufgrund der mangelhaften Motivkenntnis geradezu befremdlich wirkt (zu beidem siehe unten). Beide Passagen würden, wie die *gebûren* der letzten Strophe, auf das bäuerliche Milieu verweisen, wobei der angegriffene Gegner (wegen des Harfen-Sprichworts) nur Neidhart sein könne.⁵²

Während die bisherigen Ansätze, sowohl die hier als auch jene bei Wießner versammelten, stets um dieselben Fragen kreisen und sich vor allem in ihrer Beurtei-

⁴⁷ Rainer, S. 231 f., Zitat S. 232.

⁴⁸ Rainer 1964, S. 235 f.

⁴⁹ Weitere mögliche, von der älteren Forschung postulierte parodistische Bezüge Neidharts auf Walther bei Rainer 1964, S. 248–258 mit unterschiedlicher Beurteilung.

⁵⁰ Thoelen 1969, S. 37 f. – Erst in den Nachrufen L. 82,29 ff. und 83,1 ff. wird Reinmar von Walther beim Namen genannt.

⁵¹ Thoelen 1969, S. 38.

⁵² Thoelen 1969, S. 45. – Die Datierung erreicht Thoelen schließlich durch weitere Konstrukte: 1. Aller Wahrscheinlichkeit spielt Gottfried im *Tristan* darauf an, dass sich Walther selbst eine ›Nachtigall‹ nennt, auch im *Willehalm* sei mit der Nachtigall zweifellos Walther gemeint (zu den Texten siehe Anm. 12). 2. Dass zufällig die Nachtigall als Metapher für einen Minnesänger herbeizitiert wird, scheint nach Thoelen nicht möglich, immerhin heißt Walther ja schon im Namen ›von der Vogelweide‹. So müsste also Walthers Lied vor ca. 1210 (vor dem *Tristan*) gedichtet sein, und wiederum davor das Winterlied 23, auf das Walther im Harfen-Mühlen-Gleichnis ja laut Thoelen Bezug nähme (alles Thoelen 1969, S. 45–49).

lung von immergleichen Problemen unterscheiden (etwa *gebûr* = *dörper* oder nicht?), legte Hubert Heinen 1972 die bisweilen extravaganteste Deutung des Liedes vor, die er mit einer m. E. nur allzu treffenden Beobachtung zu seinen Vorgängern einleitet: „Neither viewpoint [weder jener der frühen Walther-Forschung noch jener Wießners, F. K.] contributes appreciably to an understanding of the song.“⁵³

Heinens eigene Interpretation nun sieht in L. 64,31 ff. eine Polemik gegen eine neue Form der musikalischen Begleitung durch die Drehleier (*symphonie* oder *organiston*), die sich – zunächst vor allem ein Bettelinstrument – erst im frühen 13. Jahrhundert (Gottfried von Straßburg, Heinrich von dem Türlin) in weltlichen Bereichen behaupten hätte können. Die Einfachheit des Spiels auf der Drehleier „might easily have attracted the attention of courtiers unwilling to take the effort to learn to play the *fidel*, the lyre, or the harp“⁵⁴. Sowohl diese Kunstlosigkeit als auch der lärmende Klang der Leier (und vor allem des Borduns) hätten leicht Walthers Zorn erregen können. Insbesondere denkt Heinen hier an die Mühlen-Metapher, die nun den grauslichen Klang der Drehleier umschreiben würde.⁵⁵

Allerdings vermag Heinens Ansatz aus verschiedenen Gründen nicht zu überzeugen, und so scheint es durchaus fraglich, ob durch eine solche Interpretation das Verständnis des Liedes tatsächlich klarer wird. Immerhin ist der Preis für eine solche ›Klärung‹ der Bedeutung von Walthers Lied hoch: die *ungefüegen dæne* (I,2) werden – bei vollem Bewusstsein um die eigentlichen mittelhochdeutschen Bedeutungsfelder der Worte und frei nach dem Gefühl⁵⁶ – zu „ungainly, awkward sounds“ und schließlich zu „awkward melodies played by musical instruments“.⁵⁷ Nicht unähnlich ergeht es dem Verb *schallen*, das nun – wengleich nicht unmöglich,⁵⁸ aber dafür gerade im Kontext dieses Liedes (man denke an die Frösche) höchst unwahrscheinlich – „to make an instrumental sound“ heißen könnte.⁵⁹

Neben diesen doch ignoranten Umgang mit der Semantik einiger Lexeme treten Verkomplizierungen, die sich aus Heinens Interpretation ergeben: *bî den gebûren* (V,7) beispielsweise muss nun entweder ›außerhalb des Hofes‹ bedeuten (was freilich möglich ist), oder es ist davon auszugehen, dass Walther nicht ausreichend über das angeblich verhasste Instrument informiert war; denn dieses ist keineswegs bäuerlichen Ursprungs.⁶⁰ Zudem wurde das (selten) starre Parallelorganum oder wurden die (häufigeren) bordunartigen Zusammenklänge der mittelalterlichen Drehleier von den Zeitgenossen allem Anschein nach als durchwegs angenehme Zusammen-

⁵³ Heinen 1972, S. 274. Vgl. dazu weiter unten.

⁵⁴ Heinen 1972, S. 276.

⁵⁵ Heinen 1972, S. 276–278.

⁵⁶ „but I feel it [the interpretation, F. K.] is a possible one“ (Heinen 1972, S. 275).

⁵⁷ Heinen 1972, S. 275.

⁵⁸ Vgl. Le II, Sp. 644.

⁵⁹ Heinen 1972, S. 278.

⁶⁰ Heinen 1972, S. 278 f.

klänge⁶¹ eines Instruments aufgefasst, das sich überdies vor allem im kirchlichen, jedoch auch im weltlichen Bereich nicht geringer Wertschätzung erfreuen konnte. Zum Blinden- und Bettlerinstrument wurde die Drehleier erst im Spätmittelalter,⁶² die von Heinen vermuteten Ausfälle eines hochmittelalterlichen Sängers gegen das Instrument sind anachronistisch. Und schließlich wirkt auch die abschließend skizzierte Rezeptionssituation beim imaginierten Vortrag des Liedes durch Walther nicht schlüssig.⁶³ Dass sich das Publikum etwa zuerst nicht sicher gewesen wäre, was Walther mit *ungefüegen dænen* meinte, scheint mir ebenso an den Haaren herbeigezogen wie die erfundenen Wortbedeutungen. So erweckt Heinens Beitrag schlussendlich den Eindruck einer gewissen Beliebigkeit, sowohl was die Interpretation des Walther-Liedes⁶⁴ als auch was die Wahl des zu verdammenden Instruments angeht.

Jürgen Schneider bringt 1976 Walthers Lied mit dem „Eindringen fremder, anti-höfischer, d. h. derb-realistischer Elemente“⁶⁵ in den Minnesang durch Neidhart und seine Kollegen zusammen und entwickelt von diesem Ausgangspunkt eine literatursoziologische Interpretation der waltherschen Polemik. Entsprechend betont wird die „Gleichgültigkeit des Publikums gegenüber den alten Werten und Normen des höfischen Minnesangs“⁶⁶, weniger Interesse kommt der Rolle Walthers – „stellvertretender Sprecher einer bestimmten höfischen Gesellschaftsgruppe“⁶⁷ – oder seinen Widerparts zu. Die Kritik sei „wohl nicht direkt und in erster Linie auf Neidhart persönlich gerichtet, sondern an die Adresse einer höfischen Gesellschaftsschicht, die einer Geschmacksrichtung frönte und einem literarischen Modestil huldigte, der im ›genre‹ des höfischen Minnesangs antihöfische, derb-realistische sprachliche Bilder und literarische Vorstellungen aus dem Umkreis und dem Milieu des bäuerlichen Lebens verwendete.“⁶⁸ Ein Stil, den Schneider als ›stilus humilis‹ (den Walther ex negativo beim Harfenspiel in der Mühle sowie beim Frösche-Nachtigall-Bîspel aufgreife) dem ›stilus gravis‹ der hochhöfischen Dichtung gegenüberstellt.

Die neue, überzählige Gesellschaftsschicht, in deren Hand die Pflege des höfischen Sanges nun liege, würde sich nicht länger um den von Walther repräsentierten Normenkodex kümmern.⁶⁹ Somit würde die Gattung Minnesang ›von innen her

⁶¹ Eitschberger 1999, S. 88. Zur Drehleier (*organiston* oder *symphonie*) vgl. das gesamte Kapitel ebd., S. 84–89.

⁶² Eitschberger 1999, S. 88 f.

⁶³ Heinen 1972, S. 280–282.

⁶⁴ Auf die im Lied angesprochenen höfischen Zentralbegriffe geht er so gut wie überhaupt nicht ein, was auch Nolte 1991, S. 54 f., Anm. 160 zu der Notiz veranlasst, dass Heinens „Interpretation zu kurz [greift]“.

⁶⁵ Schneider 1976 I, S. 61.

⁶⁶ Schneider 1976 I, S. 64.

⁶⁷ Schneider 1976 I, S. 66.

⁶⁸ Schneider 1976 I, S. 65; vgl. ebd., S. 67.

⁶⁹ Schneider 1976 I, S. 67 f.

aufgesprengt: innerhalb der höfischen Gesellschaft; und von Autoren, „die aufgrund ihrer standesmäßigen, sozialen Stellung und Bevorrechtung in der Lage gewesen wären, im Bereich der Gattung Minnesang zu dichten“.⁷⁰ Während Walther diesen neuen sozialen Forderungen an die Dichtung trotzt, müssen seine jüngeren Zeitgenossen und muss vor allem Neidhart „– will er von diesem [dem neuen Publikum, F. K.] akzeptiert werden – mit der alten Tradition brechen“⁷¹, die Motivationen für Veränderungen im Minnesang werden im Sozialen gesucht.

Zu überzeugen vermag diese Deutung jedoch kaum. Zwar ist es durchaus möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass soziale Umschichtungen mit Veränderungen der Funktionalität und Form des Minnesang einhergingen, doch dass Walther dies in seinem Lied betonten würde, ist nur die halbe Wahrheit. Denn von einer derartigen Zentrierung der fünf Strophen um die Rolle des Publikums kann keine Rede sein, die schärfsten Attacken führt Walther gegen die Neuerungen und ihre Protagonisten selbst. Wenn Schneider also aus distanzierter Sicht Recht behalten mag (was sich anhand des Liedes weder beweisen noch widerlegen lässt) und wenn auch Walther selbst eine soziale Komponente mit ins Spiel bringt: die Sichtweise des Sängers, seines Publikums oder auch der Attackierten hat er mit seiner Interpretation nur zum Teil erfasst.

Die, abgesehen von Heinen, wohl bislang eigenwilligste Interpretation lieferte 1984 Hans-Dieter Mück, dessen erklärtes Ziel es war, „durch erneutes kritisches Lesen des handschriftlich tradierten Textes [...] im sozio-kulturellen, historischen Kontext, ohne besondere Rücksicht auf kanonisierte Interpretationen“ die Forschung allgemein sowie jene zu L. 64,31 ff. im Besonderen von „Mythen und Legenden der Forschung des 19. und 20. Jh. zu befreien“.⁷² In seiner Interpretation folgt er in mancher Hinsicht dem Vorschlag einer literatursoziologischen Deutung durch Schneider, indem erneut das Publikum in den Brennpunkt des Interesses gerückt, im Gegensatz zu Schneider aber auch Walthers Position stärker berücksichtigt wird.

Als Ausgangspunkt dient die in Strophe I angedeutete Reaktion der Höfischen auf die veränderte Situation: Dass die *frunde* des *hovelichen singens* lediglich *unfrô* sind – wo doch nach Walther das ethisch-moralische Zentrum der höfischen Gesellschaft schlechthin getroffen worden wäre – sieht Mück als Indiz dafür, dass Walther „die Interessen eines ‚idealen‘ Teils des höfischen Publikums [...] nur vorgehoben hat, um rein persönliche Interessen als **gerender** getarnt und damit objektiver vorbringen zu können“. Somit entpuppe sich die Sorge um die Zukunft des Minnesangs als Sorge um die persönliche Zukunft eines Sängers, der beim Publi-

⁷⁰ Schneider 1976 I, S. 68f., Zitat S. 38. Er bringt dies zusammen mit einer gesteigerten sozialen Mobilität im bayrisch-österreichischen Raum, die eine neue, heterogene Gesellschaftsschicht bedingt hätte.

⁷¹ Schneider 1976 I, S. 69.

⁷² Mück 1984, S. 89.

kum nicht mehr so recht anzukommen scheint.⁷³ Dieses Publikum scheidet Mück in zwei Komponenten: einerseits die Leute am Hof, andererseits das Publikum in den Mühlen, die in Folge ihrer wirtschaftlichen Bedeutung auch eine kulturelle Bedeutung erlangt haben würden. – Die Metapher wird, m. E. etwas naiv, für bare Münze genommen.⁷⁴ Walther wäre mit seinem höfischen Gesang nicht nur bei Hofe, sondern auch in der Mühle nicht gerne gesehen, an beiden Orten haben seine Kontrahenten die Oberhand gewonnen.⁷⁵

An wen richtet sich angesichts dieser aussichtslosen Lage der Appell Walthers in V,1 (*Der ungefüege swigen hieze*)? Hier greift Mück die in der Forschung bereits verschiedentlich notierte Parallele des Liedes zu den ›Unmutston‹-Strophen L. 31,33 ff. und 32,7 ff. auf (dazu weiter unten), die sich mehr oder weniger explizit an Leopold VI. von Österreich wenden. Doch auch dieser scheint nun ein „Anhänger der neuen Moderichtung Neidharts“ geworden zu sein. Für Walthers Abstreben von einer direkten Attacke auf Neidhart sieht Mück zwei Gründe: Einmal hätte er den ›Lieblingssänger‹ des Herzogs nicht direkt kritisieren wollen, zum anderen „ging es ihm ja nicht um die Person Neidharts, sondern um die neue Moderichtung insgesamt, die ja nicht nur in Mühlen bei Großbauern Anklang fand, sondern auch das Publikum der Höfe für sich gewann – zumindest in Bayern und Österreich.“⁷⁶

Die Kritik an Mücks Ansätzen muss zumindest drei Aspekte ansprechen: Zunächst ist es mir unverständlich, weshalb Walther seine eigene Argumentation damit schwächen hätte sollen, dass er die Reaktion des höfischen Publikums herunterspielt (Stichwort *unfrô*). Selbst wenn er bei dem Lied seine eigene Existenz im Auge hatte – der drohende Verlust der *êre* bei Hof wäre einer solchen Intention als Argument nur zu Gute gekommen. Hier wurde von Mück also wohl Walthers Text als quasi ›authentische‹ Beschreibung der Publikumsreaktion genommen. Auch sehe ich im Wort *unfrô* keinen Hinweis auf das Ausmaß der ›Freudlosigkeit‹ oder ›Betrübtheit‹ gegeben,⁷⁷ es ist keineswegs ausgemacht, dass es im Sinne von „nur mit Bekümmertheit“⁷⁸ aufzulösen ist. Zweitens ist das Verständnis der Mühle als Aufführungsort zwar vielleicht möglich, aber im Ganzen doch ziemlich unwahrscheinlich. Außer Acht wird dabei außerdem gelassen, dass Walther sich ja nicht darüber beklagt, nicht in der Mühle singen zu können (wie Mück unterstellt), sondern dass die Unhöfischen, die meinetwegen auch Sänger in der Mühle gewesen sein könnten, nun bei Hof auftreten! Drittens und letztens ist erneut daran zu erinnern, dass das Lied eben nicht nur ein „Propagandatext gegen Neidharts Publi-

⁷³ Mück 1984, S. 91 f., Zitat S. 91; Hervorhebung original. Vgl. ebd., S. 98.

⁷⁴ Fast hat es den Anschein, als hätte sie Mück nicht recht verstanden, denn an keiner Stelle ist in seinem Aufsatz (der bewusst von der bisherigen Sekundärliteratur absteht) zu finden, vgl. Mück 1984, S. 89) eine Andeutung darauf zu finden.

⁷⁵ Mück 1984, S. 92–94.

⁷⁶ Mück 1984, S. 94–96, Zitate S. 96; Hervorhebung original.

⁷⁷ Ebenso Le II, Sp. 1978 f. und BMZ III, Sp. 414^bf. ohne Gewichtung des Ausdrucks.

⁷⁸ Mück 1984, S. 91.

kum⁷⁹ ist, sondern auch einer gegen die neuen Formen des Minnesangs und ihre Vertreter. Das literarische Verwirrspiel⁸⁰ des Textes bleibt also von Mücks Deutung nach wie vor ungelöst – ganz zu schweigen davon, dass es sich bei den Auflösungen der Fragen, die der Text aufwirft, teilweise um wenig gesicherte Spekulationen (Mühlen-Gesang) handelt, die sich weder be- noch widerlegen lassen.⁸¹

Wesentlich fundierter erscheint der Beitrag von Hartmut Kokott aus dem Jahre 1989. Er veranstaltet, nachdem er eine systematische Zusammenstellung von Aspekten literarischer Interaktion für das Mittelalter entworfen hat, einen exemplarischen Überblick zu den Parallelstellen zwischen Walther und Neidhart, indem er einige der bei Wießner und Rainer versammelten Textbelege diskutiert und zu drei Gruppen ordnet: mehr oder minder punktuelle Einzelbezüge im Sinne von wörtlichen, unmittelbar bildlichen oder motivischen Entsprechungen, die ein Vorbild-Verhältnis nahe legen;⁸² wörtliche oder motivische Übereinstimmungen, bei denen das Vorgefundene entscheidend modifiziert wurde, um es in einen neuen Kontext, in eine neue Aussagestruktur einzupassen, mitunter in parodistischer Absicht auf den Vorgänger;⁸³ und schließlich drei Lieder Neidharts (die Winterlieder 23, 28 und 32), von denen ein jedes mehr als vier Bezüge zu Walther aufzuweisen hat.

Kokott ist dabei (im Gegensatz zu Wießner) geneigt, bei Zweifelsfällen eher Parallelen denn zufällige Übereinstimmungen anzunehmen.⁸⁴ Doch wie immer man diese streitbaren Fälle beurteilen mag: es gibt zweifellos deutliche und auffällige Übereinstimmungen, bei denen allerdings persönliche Angriffe von Neidhart, der bei Kokott in praktisch allen Fällen der Nehmende ist, auf Walther auch in Kokotts

⁷⁹ Mück 1984, S. 98.

⁸⁰ Siehe Anm. 81.

⁸¹ Dies ist in der Minnesangforschung nichts Ungewöhnliches und auch nichts unbedingt Kritikwürdiges. Mück indes stellt selbst den Anspruch, die historischen und sozialen Hintergründe des Liedes nun endlich gefunden zu haben: „Dem zeitgenössischen Publikum dürfte diese Art von literarischem Verwirrspiel intellektuelles Vergnügen bereitet haben – für den Literaturhistoriker von heute kommt vor dem intellektuellen Vergnügen die intellektuelle Arbeit mit dem Text und die Aufdeckung von dessen Tiefenstruktur.“ (Mück 1984, S. 98f. im letzten Satz des Beitrags) Solches und Ähnliches mag bei Wilhelm Willmanns oder Konrad Burdach der Normalfall sein, in einem Aufsatz des späteren 20. Jahrhunderts zeugt es jedoch von eher geringem methodologischem Bewusstsein.

⁸² Kokott 1989, S. 112f.

⁸³ Kokott 1989, S. 113–115.

⁸⁴ Um nur ein Beispiel herauszugreifen: „Preist Walther in seinem *Herzeliebes frowelîn* (L. 49,25) u. a. die Geliebte mit den Worten *nim dîn glesîn vingerlîn für einer küneginne golt* (L. 50,12), so kann man in dem obszönen *hærin vingerlîn* (WL. 34, VIII,6 und 7), das bei Neidhart die Minne den *swachen vriunden* (ebda, V. 6) gebe, einen direkten Verweis auf Walther sehen.“ (Kokott 1989, S. 114) Muss man aber nicht, denn dass beide ein *vingerlîn* bildlich – jedoch in recht entgegen gesetzten semantischen Strukturen! – gebrauchen, kann ebenso gut Zufall sein, die Zote Neidharts verlangt nach keiner bildgeschichtlichen Erklärung bzw. gewinnt durch diese kaum neue Aussagequalitäten.

Sicht unwahrscheinlich sind. Eher ist von einer „Auseinandersetzung mit dem üblichen Minnesang“ auszugehen, „für den Walther ihm [Neidhart, F. K.] offenbar der prononzierteste Vertreter war.“⁸⁵ Neidhart kommuniziert mit dem (vermutlich) Wiener Publikum, das die entsprechenden Werke Walthers präsent haben musste, über Walther und seine Art des Minnesangs; und zwar zu einer Zeit, zu der – nach Kokott – Walther aller Wahrscheinlichkeit nach kaum noch darauf replizieren konnte.⁸⁶

Was bereits bei Kokott vorgezeichnet scheint, bestätigt sich in den Handbüchern sowie in verstreuten Bemerkungen in der neueren Forschung: Man gibt sich generell vorsichtiger bei der Beurteilung der Beziehungen zwischen Walther und Neidhart. Sabine Obermaier stellt etwa nüchtern fest, dass aus dem *harpfen in der mül* und der Erwähnung von *gebüren* (den vermeintlichen *dörpern*) keinerlei Sicherheit bezüglich einer Beziehung von Walther auf Neidhart oder umgekehrt abgeleitet werden könne.⁸⁷ Gerhard Hahn deutet das Lied als „Abrechnung“ mit „falschem Minnesingen und falschem Minneverhalten“ und assoziiert die Bauern mit der *dörperkeit* im Sinne Neidharts. Es sei „wahrscheinlich, daß Walther den ›dörperlichen‹ Minnesang Neidharts oder Neidhartscher Art mit seinen karikierten Bauernfiguren im Auge hat und dessen Siegeszug an einflußreichen Höfen [...] mit zorniger Resignation beklagt“. Denn es fiele schwer zu glauben, „daß Walther die kongeniale Minne- und Gesellschaftskritik Neidharts überhört haben sollte.“⁸⁸ Kaum voneinander zu scheiden seien jedoch einerseits die Verantwortung, die sich Walther selbst in seiner Sängerrolle aufbürdet, und das Eigeninteresse, das er mit dem Lied verfolgt.⁸⁹ Günther Schweikle erwähnt in seinem Minnesang-Buch L. 64,31 ff. als „wohl gegen Neidhart polemisierendes Lied“⁹⁰. Zurückhaltender argumentiert er im Kommentar zu seiner Walther-Ausgabe, wo er sich damit begnügt, ohne eigene Stellungnahme die wichtigsten Forschungspositionen zu referieren. Von der Ansicht, dass L. 64,31 ff. auch von einer existenziellen Gefährdung des Sängers-Ichs handle, distanziert er sich, erwägt diesbezüglich aber die Verbindung mit L. 31,33 ff. und 32,7 ff.⁹¹ Und Manfred Günter Scholz lässt es im Metzler-Bändchen zu Walther weitgehend mit einer auswählenden Zusammenstellung der bisherigen Sekundärliteratur bewenden, scheint aber von einer Bezugnahme der Dichter aufeinander auszugehen, wenngleich er sich nicht festlegt, in welcher chronologischen Folge die Bezugnahme(n) zu sehen sind und von wem die Gehässigkeiten ihren Ausgang nahmen.⁹²

⁸⁵ Kokott 1989, S. 118.

⁸⁶ Kokott 1989, S. 119.

⁸⁷ Obermaier 1995, S. 104.

⁸⁸ Alles Hahn 1996, S. 123.

⁸⁹ Hahn 1996, S. 124.

⁹⁰ Schweikle 1995, S. 109.

⁹¹ Schweikle 1994 ff. II, S. 742–745.

⁹² Scholz 1999, S. 145.

Noch kaum angesprochen wurde jedoch bisher das in vielen der referierten Ansätze für die Argumentation zentrale Motiv vom *harpfen in der mül*, das auch bei Neidhart im Winterlied 23 (69,25 ff.), Strophe II begegnet und von daher seit jeher zu Spekulationen anregte, welcher Stelle – so überhaupt eine Bezugnahme anzunehmen ist – die Priorität zuzusprechen sei. Der Text bei Neidhart⁹³:

R2, B 13, O 2, c 2, d 8

- II *Swaz ich ir gesinge, deist gehärpfet in der mül:
sî verstêt es nînder wort.
sprichet jener Willebort:
„stên ir für ir ôren, sis immer iht verneme!“*
- 5 *seht, ob ich dar umbe niht im vîent wesen sül!
der mich sô beswæret hât
und mir für ir hulde stât,
er sol wizzen, kumt ez sô, daz ich imz in gereme,*
- 9 *dâ den vriunden sîn
wirt ir herze von gesêret.
er und Gêneliup und Hildewîn
habent mîn gelücke dâ verkêret;
ez wirt ir etelîchem ein verzintez nûschelîn.*

Die frühere Forschung interpretierte diese Parallelen als Entgegnung Neidharts auf Walther⁹⁴, als ein spätes Beispiel sei die Deutung Christine Rainers herausgegriffen: Neidhart pariere „den Hieb in seiner eigensten Art, nicht in Form eines Scheltliedes, sondern in der der Parodie, indem er eine Redewendung Walthers [...] in das Bäuerliche überträgt“.⁹⁵ Und obgleich es sich um eine sprichwörtliche Redensart handle, „wird es wohl mehr als ein Zufall sein, dass die in Walthers Lied 64,31 vorkommenden Wörter *mül*, *härphen*, *stein* genau hier bei Neidhart wiederkehren. Auch der Reim *mül* : *sül* ist beiden Stellen gemeinsam. [...] Beide Dichter klagen über die Erfolglosigkeit ihres Singens.“⁹⁶ Die Haken an Rainers Argumentation: Die „groteske Verzerrung“⁹⁷ des Motivs ins bäuerliche Milieu ist keine Verteidigung Neidharts, die auf Walthers Polemik Bezug nimmt; dass *mül* und *harpfen* in beiden Fällen auftreten, erklärt sich durch den Sprichwortcharakter, der auch die Sinngebung (Erfolglosigkeit) begründet; den Reim gibt es auch anderswo (etwa bei Freidank),⁹⁸ und den ›Stein‹ finde ich bei Neidhart nicht.

Vor allem das semantische Argument, dass Neidhart nicht eigentlich auf Walthers Polemik eingeht, hat wohl den Großteil der jüngeren Forschung dazu veranlasst, einen Bezug in die umgekehrte Richtung zu vermuten, wie schon etwa Gustav Rosenhagen in seinem Artikel zu „Neidhart von Reuental“ für die erste Auflage des

⁹³ Zitiert wird nach Neidhart 1999.

⁹⁴ Literaturverweise bei Schneider 1976 I, S. 62. So auch noch (bzw. wieder) Kokott 1989, S. 117 f.

⁹⁵ Rainer 1964, S. 246.

⁹⁶ Rainer 1964, S. 247.

⁹⁷ Rainer 1964, S. 246.

⁹⁸ Vgl. Wießner 1971, S. 334, 353.

Verfasserlexikon: „Walther verrät seinen Gegner auch durch die Verwendung des ‚Harfens in der Mühle‘, das von N[eidhart] einfach in seinem sprichwörtlichen Sinne gebraucht [...], von ihm aber auf die *unwise* umgedeutet wird.“⁹⁹ Heinz Thoelen greift Rosenhagens These¹⁰⁰ auf und sieht die „ironische Spitze“ in Walthers Polemik darin, dass ein simples Sprichwort nun ins Wörtliche verzerrt bzw. aufgelöst wird, wodurch der Kontrahent einerseits der Bauernsphäre zugeschlagen würde – denn aus ihr stammte das Sprichwort¹⁰¹ –; und dass „das Singen, das dem Getöse der Mühlräder zum Opfer fällt, disqualifiziert [wird] und mit der Sänger, der sich auf so etwas [...] einläßt“.¹⁰²

Der Punkt ist jedoch wohl, dass, wenn überhaupt, erstens Walther selbst (und nicht etwa seine Kontrahenten!) nicht vor dem Mühlenlärm singen will, und zweitens der Mühlenlärm in Walthers Lied eventuell mit dem Gesang der Gegner identifiziert wird. Nie aber geht es darum, dass der Gesang der anderen durch den Lärm der Mühle abgewertet würde! Die Verbindung zu Neidhart muss, wenn man sie schon herstellen will, eine andere sein: Neidhart gebraucht in seiner *harpfen*-Stelle ein Sprichwort im Sinne einer vergeblichen Liebesmüh. Und wenn man nun bei der Walther-Stelle tatsächlich diese Neidhart-Passage vor Augen hat, geht der Gedanke wohl viel eher in jene Richtung, dass das Singen in der Mühle, mithin die vergebliche (Liebes-)Müh und zugleich die lyrischen Versuche Neidharts nutzloses Tun seien. Zuzustimmen ist freilich Thoelens Beobachtung, dass bei Walther „der Sprichwortcharakter vollständig [besser: weitgehend, F. K.] aufgehoben und die Fiktion eines wirklichen Tuns aufgebaut“ wird.¹⁰³

In dieselbe Kerbe wie Rosenhagen und Thoelen schlägt die Deutung der Parallelstellen durch Ingrid Strasser, die zwischen ihnen (den Parallelstellen) „ein Verhältnis von Typus und Variation“ ausmacht. „In zusammenhängender Form fest in einen erzählerischen Kontext eingebaut weist sich das Motiv bei Neidhart aus, zerlegt in Einzelkomponenten variiert es Walther und setzt es für Argumentation und Abwehr ein.“ Woraus folgt: „Ein Rückschritt von der ausgebreiteten Form Walthers zur komprimierten Anordnung Neidharts läßt sich nicht vorstellen.“¹⁰⁴ Um plausibel zu machen, dass Walther tatsächlich Neidharts Dichtung vor Augen (oder

⁹⁹ Rosenhagen 1943, Sp. 501.

¹⁰⁰ Er zitiert ihn Thoelen 1969, S. 40, Anm. 90.

¹⁰¹ Woher Thoelen dieses Wissen bezog, blieb mir verschlossen.

¹⁰² Thoelen 1969, S. 41.

¹⁰³ Thoelen 1969, S. 41. – Vgl. zur Funktionalisierung von Sprichwörtern bei Walther (allerdings in seiner politischen Spruchdichtung) auch Hofmeister 2002, der sich darum bemüht zeigt, die oftmals diffizile Einbettung von sprichwörtlichen Redensarten in verschiedene Kontexte durch Walther zu illustrieren („... streben derartige Kollektivzitate ganz grundsätzlich danach, gemäß der Intention des Autors mit dem Kontext schlüssig in Beziehung gesetzt zu werden“, ebd., S. 90). Walther stärkt die Argumentation durch die vom Sprichwort repräsentierte kommune Weisheit, vermeidet aber zugleich eine allzu exponierte Stellungnahme, indem er die Schärfe der Polemik mit der Parömie kaschiert (ebd., S. 91 und öfters).

¹⁰⁴ Strasser 1983, S. 235.

vor Ohren) hatte, als er das Motiv in extenso gebrauchte, diskutiert Strasser die Belegstellen des Harfenspiels in der Mühle in anderen deutschsprachigen Texten des Mittelalters (*Salomon und Markolf*, *Ludis Mariae Magdalенаe in gaudio* aus den *Erlauer Spielen*, Heinrichs von Freiberg *Tristan*, Hermanns von Fressant *Hel-lerwertwitz*, *Seifrid Helbling*, Freidanks *Bescheidenheit*) mit dem Ergebnis, dass sich dort – vielleicht mit Ausnahme Heinrichs von Freiberg – der ›komprimierte‹ Typus als Bezeichnung eines ›nutzlosen Beginnens‹ oder ›verlorener Liebesmüh‹ finde, doch nirgends in Zusammenhang mit der Minnethematik. „Einzig bei Neidhart und Walther wird die Redensart, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentsetzung, im Zusammenhang mit dem höfischen Sang gebracht. Daß beide damit, wie Wießner meinte, unabhängig voneinander auf ein im übrigen belangloses Sprichwort rekurrieren, ist nicht gut denkbar.“¹⁰⁵

So sehr Strasser mit ihren Beobachtungen zur Funktionalisierung des Sprichworts bei Walther, Neidhart und anderswo Recht haben mag, so wenig teile ich ihre Schlussfolgerungen. Es ist m. E. sehr wohl denkbar, dass Walther und Neidhart ein noch dazu so verbreitetes Sprichwort unabhängig voneinander im höfischen Sang einsetzen – wo denn sonst! Und darüber hinaus kann, wie Wießner zu Recht anmerkte,¹⁰⁶ keine Rede davon sein, dass sie es in verwandter thematischer Umgebung nutzbar machen. Man könnte mit Kokott sagen: „Eine zufällige Berührung, etwa aufgrund des allgemeinen begrifflichen, motivischen und gedanklichen Reservoirs, das ein bestimmtes Genre bereitstellt, etwa der Minnesang, würde allein noch keine Bezugnahme konstituieren, hinzukommen muß eine bestimmte Absicht.“¹⁰⁷ Vielmehr ist die kontextuale Umgebung der Redensart bei Walther und Neidhart völlig verschieden: Walther thematisiert die höfische Sangkunst, Neidhart fokussiert ein Liebesverhältnis zu einem Mädchen. Nichts spricht mit Eindeutigkeit für eine direkte Anspielung in die eine oder andere Richtung, und wenn, so wäre es aus zeitlichen Gründen ja doch eher wahrscheinlich, dass Neidhart die Redensart von Walther adaptierte; doch selbst dies ist angesichts der Verbreitung des Sprichworts nicht zwingend und wegen der spezielleren Verwendung bei Walther in der Tat kaum wahrscheinlich.¹⁰⁸ So findet sich also auch bei diesem Motiv das Ergebnis Wießners bzgl. der Prüfung der Parallelstellen zwischen Walthers und Neid-

¹⁰⁵ Strasser 1983, S. 236 f., Zitate S. 237.

¹⁰⁶ Wießner 1971, S. 353.

¹⁰⁷ Kokott 1989, S. 109, der allerdings an späterer Stelle (ebd., S. 117 f.) das Harfenspiel in der Mühle als Referenz Neidharts auf Walther deutet.

¹⁰⁸ Vgl. Wießner 1971, S. 353; Obermaier 1995, S. 104. – Könnte es sein, dass man das im Mittelalter offenbar geläufige Sprichwort schlichtweg zunächst nicht verstand und deshalb vielleicht implizit für eine ausgefallene literarische Figur hielt? Und würde man aber heute ebenso reagieren, wenn in modernen Dichtungen Sprichwörter wie „Das trifft den Nagel auf den Kopf“ oder „Das schlägt dem Fass den Boden aus“ an einer Stelle in ihrer bekannten Form, anderswo aber aufgelöst und vielleicht zu einer größeren metaphorischen Struktur erweitert begegnen, nur weil die Urheber der beiden Stellen etwa Lyriker oder Dramatiker, vielleicht sogar in einem Näheverhältnis zueinander, sind?

harts Texten bestätigt: „Von einer Polemik gegen Walther kann keine Rede sein, wie denn auch Walther nirgends in greifbarer Weise gegen Neidharts Persönlichkeit ausfällig wird.“¹⁰⁹

Wie lassen sich die Resultate des vorstehenden Forschungsberichts auf den Punkt bringen? Walther könnte gegen Neidhart polemisieren, gegen Neidharts Parteigänger und/oder gegen die dörperliche Dichtung überhaupt, oder aber auch gegen die Drehleier. Die *gebûren* könnten Bauern resp. die dörperhafte Sphäre, könnten den Landadel symbolisieren, könnten auch nur Gegenbild zum Hof sein. Walther könnte bei seiner Polemik ethisch-moralischen Verpflichtungen Folge leisten, doch könnten ihn ebenso ästhetische, soziale oder persönliche Motive zu seiner Schelte angeleitet haben. Sein Zorn schließlich könnte den/die Kontrahenten, deren oder sein eigenes (abtrünniges) Publikum meinen, oder könnte ein eigennütziges rhetorisches Mittel sein. Fazit: Es bleibt bei einer Konjunktiv-Übung. Denn abgesehen von vergleichsweise wenigen, oben notierten internen Argumentationslücken oder -fehlern bestehen die verschiedenen Deutungsmodelle nebeneinander – sind zwar oft gegenseitig ausschließend, aber jedes für sich nicht auszuschließen. Ein größter gemeinsamer Nenner (ausgenommen die kaum haltbare Interpretation Heinens) kann vielleicht damit umschrieben werden, dass Walther wohl gegen eine Dichtungsform polemisierte, die für den heutigen Betrachter für das frühe 13. Jahrhundert fast ausschließlich in den Neidhart zugeschriebenen Texten greifbar ist. Und selbst diese Setzung ist weniger argumentativ als vielmehr pragmatisch motiviert – denn sie negieren hieße nichts anderes, als das Lied L. 64,31 ff. für literarhistorisch völlig unverständlich erklären. Wie auch immer: Dass, wie Scholz ausblickshaft festhält, eine „neue Sichtung“ der Parallelen zwischen Neidhart und Walther Not täte, die auf dem Interaktionsmodell von Kokott basierte,¹¹⁰ kann ich nicht nachvollziehen. Die Ergebnisse blieben mit ziemlicher Sicherheit dieselben.

Interessanter mag hingegen an dieser Stelle der Vergleich des obigen Forschungsberichts und seiner Ergebnisse mit Kokotts systematischer Übersicht zu Möglichkeiten einer literarischen Beziehung im Mittelalter sein.¹¹¹ Die Ergebnisse bzw. Vermutungen zu L. 64,31 ff. (und Neidharts Winterlied 23) sind stichwortartig den einzelnen Punkten zugeordnet.

1. Formale Gesichtspunkte

- a. wörtliche Übereinstimmungen: mehrere Anklänge in Neidharts Dichtungen (für L. 64,31 ff. vor allem im Winterlied 23) auf Dichtungen Walthers (Auflistung bei Wießner, Rainer und Kokott)

¹⁰⁹ Wießner 1971, S. 362. – Wachinger stimmt dem zu, „freilich nur in dieser vorsichtigen und präzisen Formulierung. Persönliche Polemik und Polemik gegen bestimmte Texte hat es zwischen beiden Dichtern offenbar nicht gegeben.“ (Wachinger 1973, S. 111 f., Zitat S. 112)

¹¹⁰ Scholz 1999, S. 145

¹¹¹ Das Folgende nach Kokott 1989, S. 108–111.

- b. motivische Bezüge: eventuell das Bild vom Harfenspiel in der Mühle
 - c. Übereinstimmung in einer Vorstellung, Idee oder Gedankenführung: keine
 - d. Gleichlauf eines größeren Zusammenhanges: keine
2. Intentionen
 - a. ein bewusst hergestellter Bezug in positiver Absicht: keiner
 - b. ein bewusst hergestellter Bezug in negativer Absicht: siehe gleich
 3. kommunikative Möglichkeiten und Bedingungen: entweder Bezug in eine Richtung (Walther gegen unhöfische Dichtung) oder ›Fehde‹ (Walther versus Neidhart), also Aktion plus Reaktion
 4. institutionelle Aspekte: vielleicht der Wiener Hof, eventuell sogar mit Begegnung der Dichter, wenngleich ein dazu nötiges zeitliches Konstrukt weder durch andere Textpassagen gesichert noch allgemein in der Forschung anerkannt ist, also eine Art Zirkelschluss darstellte

Man könnte also durchaus behaupten, dass die Implikationen von L. 64,31 ff. ausführlich und hinlänglich untersucht wurden. Daran, dass es vor allem bei Spekulationen bleiben musste, wird wohl auch eine zukünftige Forschungsarbeit nichts ändern können, denn die Frage etwa nach den Querbezügen des Harfenspiels in der Mühle bleibt eben doch zuletzt eine des Glaubens, nicht aber des Wissens.

Lediglich die Erläuterung zu Punkt 2, zu den Intentionen, die Walther mit diesem seinem Lied verfolgt haben könnte, scheinen zu einem guten Teil noch defizitär zu sein. Offensichtlich gehen die Mutmaßungen über Walthers Verteidigung der höfischen Dichtung gegen eine unhöfische, vielleicht Dörperdichtung oder sogar gegen die Person Neidhart selbst in diese Richtung, gleichfalls die literarsoziologischen Spekulationen über einen gewandelten Publikumsgeschmack sowie eine damit zusammenhängende schwindende Popularität des hochhöfischen Minnesangs Walthers. Auch Heinens etwas extravaganter Erklärungsversuch zielt ab auf eine Antwort zu diesem Thema. Doch sind diese Überlegungen mit einem entscheidenden Mangel behaftet:

Sie gewinnen ihre Argumente vor allem aus vorgefertigten Konstrukten der Literaturgeschichte und picken sich dazu die entsprechenden Textstellen resp. Lexeme aus L. 64,31 ff. heraus, wobei entweder die einzelnen Versatzstücke auf Neidhart oder seine Dichtung bezogen werden, woraus sich eine ›Fehde‹ entwickeln lässt; oder wobei eine Neidhart-Walther-›Fehde‹ a priori als notwendig bzw. gegeben erscheint, auf die sich die Versatzstücke des Liedes beziehen lassen. Außer Acht bleibt in beiden Fällen das Lied als literarischer Text, denn in kaum einer der bisherigen Deutungen, vielleicht mit Ausnahme derjenigen Rainers, wird der Versuch unternommen, L. 64,31 ff. einer eingehenden Analyse zu unterziehen; und zwar weder im Kontext der Lieder Walthers noch als eigenständigen Text. Es wurde also noch kaum darauf geachtet, was eigentlich Walther im Lied selbst – unbeschadet von literarhistorischen Projektionen – anprangert, wenn er von *ungefüegen dænen* etc. spricht, ob das Lied hier überhaupt Antworten bereit hält und – wenn ja – welche Eigenheiten es sind, die diesem unhöfischen Singen in L. 64,31 ff.

zugeschrieben werden. Erst nach Beantwortung dieser Fragen wird es möglich sein, etwas verbindlicher über die Intentionen Walthers zu mutmaßen.

III.

Wenn in den folgenden Absätzen eine Analyse mit zumindest angedeuteter Interpretation von L. 64,31 ff. angestrebt, zum einen also nach der internen Aussagestruktur des Liedes, zum anderen, darüber hinausgehend, nach seiner Stellung im Kontext ähnlicher Scheltstrophen oder -lieder Walthers gefragt wird, so wird der Weg der Argumentation vom Allgemeinen zum Speziellen führen: Zunächst ist zu fragen, wie sich L. 64,31 ff. in das Werk Walthers einordnen lässt, welcher thematischen Gruppe es zugeschlagen werden kann und wodurch sich diese Einheit von Strophen und Liedern von den übrigen unter Walther überlieferten Texten abhebt. Anschließend wird es darum gehen, Besonderheit(en) des ›Kampfliedes‹ auch innerhalb dieser Gruppe zu suchen und namhaft zu machen, indem in einem ersten Schritt die Disposition des Liedes, die Struktur der Argumentation und die Abfolge der Gedanken betrachtet wird, um, darauf basierend, in einem zweiten Schritt die inhaltlichen Qualitäten des Liedes zu untersuchen, also gewissermaßen die Struktur der Gedanken für sich, unabhängig von ihrer rhetorisch-literarisch geformten Abfolge.

Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass L. 64,31 ff. in einer engen Verbindung zu anderen Kunstklagen Walthers, insbesondere zu den beiden ›Unmutston‹-Strophen III und IV, L. 31,33 ff. und 32,7 ff. (in dieser Reihenfolge auch in den Handschriften A und C), gesehen werden kann und worden ist. Sie seien hier kurz diskutiert, wobei die handschriftlichen Varianten für die hiesigen Zwecke zu meist vernachlässigbar sind.

A 62, B 32, C 323 [339]

- 31,33 *In nomine domini, ich wil beginnen, sprechent âmen,
daz ist guot für ungelücke und für des tiufels sâmen;
daz ich gesingen müeze in dirre wise alsô,
swer höveschen sanc und fröide stære, daz der werde unfrô.*
- 5 *Ich hân wol und hovelîchen her gesungen,
mit der hövescheit bin ich nû verdrungen,
daz die unhöveschen nû ze hove genæmer sint danne ich.
daz mich êren solde, daz unêret mich.
herzoge ûz Æsterrîch, fürste, nû sprich!
dûne wendest michs alleine, sô verkêre ich mîne zungen.*

Wie in L. 64,31 ff. werden *hövescher sanc* und *fröide* gestört,¹¹² wiederum wird das Sänger-Ich, das stets *hovelîchen* gesungen habe, verdrängt, weil die ›Unhöfischen‹ – implizit mit *ungelücke* und *des tiufels sâmen* identifiziert – sich bei Hof nun größerer Beliebtheit erfreuen, wiederum wird Gott als höchste Instanz angerufen.

¹¹² Vgl. Nolte 1991, S. 54; Schweikle 1994 ff. I, S. 416.

Die Welt hat sich gleichsam verkehrt (vgl. die Antithese in V. 8), alleine der Herzog von Österreich (in B: *herzog lÿpolt uz österich nv sprich*, also Herzog Leopold VI. von Österreich¹¹³) könnte durch einen Machtspruch die alte Situation wieder herstellen. Die Rollen sind dieselben wie in L. 64,31 ff. (Sänger-Ich als Verteidiger des rechten Gesanges, seine Kontrahenten als Störenfriede desselben, die höfische Gesellschaft = der Herzog von Österreich¹¹⁴), das Vergehen der Angefeindeten scheint mit den *ungefüegen dænen* zu übereinstimmen, nur dass diesmal (nicht nur die Höfischen *unfrô* sind, sondern auch) die Gegner Walthers selbst *unfrô* werden sollen.¹¹⁵

A 63, C 324 [340]

- 32,7 *Nû wil ich mich des scharpfen sanges ouch genieten,
dâ ich ie mit vorhten bat, dâ wil ich nû gebieten.
ich sihe wol, daz man hêrren guot und wîbes gruoz
gewalteklich und ungezogenlîch erwerben muoz.*
- 5 *Singe ich mînen hoveschen sanc, sô klagent siz Stollen.
dêswâr ich gewinne ouch lîhte knollen,
sît sî die schalkheit wellen, ich gemache in vollen kragen.
ze Æsterrîch lernde ich singen unde sagen,
dâ wil ich mich alrêrst beklagen.*
- 10 *vinde ich an Liupolt hoveschen trôst, sô ist mîn muot entswollen.*

L. 32,7 ff. ist inhaltlich wieder derselben Sphäre zuzuschlagen – Leopold, Österreich, Zergehen des höfischen Gesangs –, rhetorisch aber geradezu gegensätzlich disponiert: Das sprechende Ich wechselt von der klagenden, beinahe resignativen Haltung über zu einer, wenn auch eher aussichtslos wirkenden, aggressiven und rhetorisch stilisierten¹¹⁶ Attacke auf die Standeskontrahenten¹¹⁷ (*sît sî die schalkheit wellen, ich gemache in vollen kragen*), konkret auf (vermutlich) einen ihrer Vertreter, den – nach Schweikle¹¹⁸ – „sonst unbekanntem“ Stolle,¹¹⁹ den man jedoch ohne weiteres mit dem Spruchdichter (der ›alte‹ Stolle, dem Erfinder des Spruch-

¹¹³ Die Argumentation bei Kralik 1956, man müsse die Sprüche (gemeinsam mit L. 28,21 ff., 32,17 ff., 32,27 ff. und 34,34 ff.) auf den Kärntner Hof beziehen, ist spekulativ und muss den Text zuerst ›zurechtkonjizieren‹, um zur gewünschten Aussage durchzustoßen. Vgl. die Kritik bei Nolte 1991, S. 53 f.

¹¹⁴ Mück 1984, S. 94 rückt erneut das Publikum in den Brennpunkt seiner Interpretation, die beiden Strophen wären eine „Klage über das mangelnde Echo und Interesse des höfischen Publikums an Walthers Gesang“. – Präziser (weil weniger exklusiv) Nolte 1991, S. 55: „Die Ankündigung eines ›scharpfen sanges‹ ist eine Kampfansage Walthers an die Konkurrenten und gleichzeitig an die Höfe, die diese seinem ›hoveschen sanc‹ vorziehen“.

¹¹⁵ Vgl. allgemein Nolte 1991, S. 53 f. (Zitat S. 54): „Walther steht in Auseinandersetzung mit Sänger-Konkurrenten, deren ›unhovesche‹ Kunst sich offenbar großer Beliebtheit erfreut. Es geht also um die Anerkennung seiner Kunst. Herzog Leopold wird als Richter angerufen“.

¹¹⁶ Etwa figura etymologica V. 2 und 5; vgl. Schweikle 1994 ff. I, S. 416.

¹¹⁷ Vgl. Mück 1984, S. 94.

¹¹⁸ Schweikle 1994 ff. I, S. 416.

¹¹⁹ Der *Stolle* in Walthers Lied könnte allerdings auch eine Art „Kunstrichter“ (Schweikle 1994 ff. I, S. 416) sein.

tons ›Alment‹, zusammenbringen könnte.¹²⁰ Inszeniert wird förmlich ein Wutausbruch (*ich gewinne ouch lichte knollen*¹²¹), wobei – anstatt die neuen Umstände zu beklagen – Walther den neuen, ungeschlachten Stil adaptiert (*wil ich mich des scharpfen sanges ouch genieten*) und ungeniert drauf los flucht, wobei der Topos einer verkehrten Welt als argumentative Grundstruktur herangezogen wird: *scharpfer* statt *hövescher sanc*, *gebieten* statt *bitten*, *gewalteclîchez* statt maßvolles oder untergebenes *werben*. Gleich bleibt der Appell: Leopold von Österreich soll die Ordnung wieder herstellen.

Gemeinsam ist den beiden ›Unmutston‹-Strophen, dass kaum thematisiert wird, was denn nun das eigentlich Verwerfliche an der neuen Mode des Gesanges sei, es bleibt im Wesentlichen bei der Feststellung, dass er ›unhöfisch‹ ist und damit eine Art Antithese zum höfischen Sang formiert. Andererseits wird die evozierte Szenerie, im Vergleich zu L. 64,31 ff., stärker konkretisiert durch die Nennung des österreichischen Herzogs und des Kontrahenten Stolle.¹²²

In denselben Umkreis wie die beiden Spruchstrophen sowie Walthers ›Kampflied‹ gehören möglicherweise auch L. 90,15 ff. und die Minne- und Weltklage L. 116,33 ff. (*Bî den liuten nieman hât*; besonders die Strophe L. 117,22 ff.).¹²³ Georg Friedrich Benecke denkt dagegen bei L. 64,31 ff. offenbar an L. 20,4 ff., die Schelte des Thüringer Hofes im ›Ersten Philippston‹, wenn ihn Lachmann in seiner Walther-Ausgabe (ohne Kommentar, doch wohl zustimmend) zitiert mit: „Ich beziehe das lied auf das tolle leben saufen und schallen auf der Wartburg.“¹²⁴ Allerdings sind

¹²⁰ Vgl. Kornrumpf 1995, Sp. 358. – Kraliks Einwände dagegen (Kralik 1956, S. 357–363) sind m. E. nicht überzeugend, seine Idee, es würde hier das Publikum angesprochen (*sô klagentz die stollen* mit *stolle* kärntnerisch ›Mensch mit einem körperlichen Gebrechen, Krüppel‹), verlangt Konjektur und scheint im Ganzen ungesichert (die Bedeutungsangabe von *stolle* ist neuzeitlich und beruht lediglich auf der Aussage eines Heimatforschers des 19. Jahrhunderts). Dass aber, wie Kralik (mit einem Überblick zur älteren Forschungsliteratur ebd., S. 357 f.) anführt, keinesfalls ein anderer Spruchdichter, womöglich ein Fahrender mit *Stolle* gemeint sein könne, da das Publikum diesem zweifellos nichts *klagen* würde, zeugt allenfalls von einem vielleicht allzu ernsten Verständnis der Spruchstrophe.

¹²¹ Vermutlich ›zornig und grob werden‹, vielleicht zu *knolle* swm. ›Erdscholle; Klumpen überhaupt‹ (Le I, Sp. 1652); ich würde eher (mit Schweikle 1994 ff. I, S. 181: ›mir schwillt vielleicht auch der Kropf‹) an ›Kropf‹ denken: Walther ›platzt der Kragen‹.

¹²² Die konkreteren Angaben in den beiden Strophen sieht Nolte als Indiz dafür an, dass das unspezifischere Lied L. 64,31 ff. vor den beiden Sprüchen entstanden sei, was jedoch auch an dem gattungsmäßigen Unterschied liegen könnte. – Möglicherweise waren die Strophen und das Lied in einer Vortragsfolge miteinander verbunden, worauf neben den inhaltlichen vor allem reimtechnische und lexikalische Parallelen sprechen würden (L. 31,35 f. – L. 64,36 f.; L. 31,1 f. – L. 64,31–33). (Vgl. Nolte 1991, S. 56)

¹²³ Vgl. Nolte 1991, S. 56.

¹²⁴ Lachmann 1843, S. 188. Vgl. Rainer 1964, S. 217. – In diesem Kontext wäre auch an Wolframs Schelte des Thüringerhofs im *Parzival* (Wolfram 1998) 297,16–29 mit dem sonst unbekanntem Walther-Zitat *quoten tac, bæz unde quot* (297,25) zu denken, das eine ähnliche Szenerie anspricht wie L. 20,4 ff.

die Parallelen zwischen L. 20,4 ff. und L. 64,31 ff. eher bloss. Interessanter mag der Vergleich mit L. 103,29 ff. aus dem ›Atzeton‹ sein, das ebenso den Thüringer Verhältnissen zugeschlagen wurde¹²⁵ und in einer gewissen Nähe zu L. 64,31 ff. steht:

- | | | |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| 103,29 | <i>Uns irret einer hande diet:
der uns die furder tæte,
so möhte ein wol gezogener man
ze hove haben die stat.</i> | C 121 [126] |
| 5 | <i>die lâzent sîn ze spruche niet,
ir drüzzel, der ist sô dræt.
kunde er, swaz ieman quotes kan,
daz hulfe niht ein blat.
›Ich und ein ander tøre,</i> | |
| 10 | <i>wir dænen in sîn ôre,
daz nie kein münch ze kôre
sô sêre mē geschrei.
gefüeges mannes dænen,
daz sol man wol beschænen,</i> | |
| 15 | <i>müet des mannes hænen,
hie gêt diu rede enzwei.¹²⁶</i> | |

Nicht nur lexikalische Parallelen verweisen auf L. 64,31 ff. (*geschrei*, *dænen*, *gefüege*), sondern auch die evozierte Situation bei Hof. Die Gruppe von *gefüegen* Sängern, denen sich auch das sprechende Ich zuordnet, sieht sich verdrängt von einer ungeschlachten Menge, die sich in ihrem eigenen Lärm gefällt. Die eingeschaltete direkte Rede zweier solcher Lärmer gibt ihrem Tun den Anstrich des Blasphemischen (dagegen Anrufung Gottes in L. 64,31 ff. und 31,33 ff.).

Festzuhalten ist jedenfalls, dass die in L. 64,31 ff. angeschlagene Thematik, wenn auch nicht immer in der Dichte wie bei L. 103,29 ff., quer durch Walthers Schaffen (sowohl als Minnesänger wie auch als Spruchdichter) verfolgt werden kann und sogar darüber hinaus, wie die von Wießner¹²⁷ gesammelten Stellen bei Ulrich von Winterstetten¹²⁸, Ulrich von Singenberg¹²⁹ und in der Einleitung zum *Pfaffen Amîs* des Stricker bezeugen, die wie Walther (teilweise mit lexikalischen Parallelen) den Verfall des höfischen Gesangs monieren. Die Besonderheit an den beiden Strophen im ›Unmutston‹ sowie an Walthers Lied L. 64,31 ff. und vielleicht auch an L. 103,29 ff. scheint dabei zu sein, dass, wie Burghart Wachinger bemerkte, hier eine „Gattungspolemik“ anklingt, als welche insbesondere das ›Kampflied‹ über andere Klagen

¹²⁵ Schweikle 1994 ff. I, S. 474 f.

¹²⁶ V. 15 ist als Subjekt *ez* zu ergänzen (vgl. Kommentar bei Schweikle 1994 ff. I, S. 475 mit Grammatik-Verweisen).

¹²⁷ Wießner 1971, S. 347 f., Anm. 6 (danach die folgenden Zitate).

¹²⁸ Ulrich 1882, Lied 38,10: *sost ein ander swære, diu mich twinget, | daz die herren muotes sind sô kranc | und ir tugende nieman dar zuo bringet, | daz man singe hovelichen sanc.*

¹²⁹ Bartsch 1882, II 15,5: *nû waz sol ich danne singen, | [...] sît unvuoge wil verdringen | alliu vröidehaften spil?*

über vorlaute, unhöfische Dichter¹³⁰ – oder, könnte man anfügen, auch über allgemeine Sorgen um den Verfall höfischer Sitten oder des Minnedienstes – hinausgehe.

Besonders augenscheinlich wird dies, wenn man etwa als Vergleich die ›Volnant‹ (C) oder ›Wicmanschelte‹ (A) L. 18,1 ff. aus dem ›Zweiten Philippston‹ heranzieht, die sich rein auf der persönlichen Ebene abspielt und vor unflätigen Übergriffen auf das namentlich genannte Gegenüber nicht zurückschreckt;¹³¹ oder die allgemein gehaltene Klage um den Verfall höfischer Sitten L. 24,3 ff. aus dem ›Wiener Hofton‹, worin die Anstandslosigkeit der Jungen gegenüber den Damen angeprangert wird (*unfuoge*, d. i. unhöfisches Verhalten – Schweikle übersetzt ›Rohheit‹ – drängt sich in den Vordergrund); oder L. 48,12 ff. *Hie vor dô man sô rehte minneclîche warp*, vornehmlich eine Frauen- mit untermischter Gesellschaftskritik, wo Störungen des Minneverhältnisses diskutiert werden (*unfuoge* für die Zeit unrechten Minnesangs und dessen Nährboden);¹³² oder das Plädoyer für das Festhalten an der rechten Minne im ›Bognerton‹ (L. 82,3 ff.), deren konsequenten Anhängern die *unfuoge* ›Rohheit‹ (Schweikle) nichts anhaben könnte; oder die Schelte gegen die *wîbe* L. 90,31 ff. (in L. 90,15 ff. *Âne liep sô manig leit*), die keine *fuoge* mehr haben und deren Minne nun mit *unfuoge* ›Zuchtlosigkeit‹ (Schweikle) erworben werden muss.

Ganz anders ist die Gewichtung in L. 64,31 ff.: Denn „daß Walther hier gegen eine Mode [Stellung nimmt], deren bedeutendster – aber auch eigenwilligster – Vertreter Neidhart war, eine Mode, die aber auch von Neifen und anderen nach französischem Vorbild gepflegt wurde und der auch Walther selbst Anregungen verdankt, das dürfte deutlich sein, wenn man mit Hugo Kuhn die letzten Zeilen nicht als literarhistorische Aussage, sondern als bitteren Witz versteht.“¹³³ Der Schwerpunkt liegt nicht auf rechtem Minnedienst, höfischem Verhalten, persönlichen Streitigkeiten oder dergleichen, sondern auf der Art des Dichtens selbst.

Während dies nun aber zweifellos auch für L. 31,33 ff. und 32,7 ff., vielleicht auch für L. 103,29 ff. ins Treffen geführt werden kann, stellt sich die Frage nach der Besonderheit von L. 64,31 ff. als eigenständigem Text, als spezifischem Teil einer bestimmten thematischen Gruppe. Die bisherige Forschung lässt einen diesbezüglich weitgehend im Stich, Analysen zum Lied fehlen fast völlig. Zwar wies schon Christine Rainer auf den „äusserst [sic!] kunstvollen Aufbau [hin], der so mit dem

¹³⁰ Zu diesen vgl. Wachinger 1973, S. 116–120.

¹³¹ Der diesbezügliche Höhepunkt ist 18,10: Volnant/Wicman und Walther vergleichen sich *als ars und mâne*.

¹³² Ähnlich auch die gleichermaßen gesellschafts- wie (vor allem) *frouwen*-kritischen Lieder L. 44,35 ff. *Die hêrren jehent, man sul den frouwen* (hier auch *frevellîch*, vgl. Anm. 11) und L. 58,21 ff. *Die ziwelære sprechent, ez sî allez tôt*, die (wie auch L. 48,12 ff.) von der früheren Forschung mitunter in den Umkreis der Reinmar-Walther-Fehde oder auch der Querelen zwischen Walther und Neidhart gestellt wurden (vgl. den Kommentar bei Schweikle 1994 ff. II, S. 700, 707 u. ö.).

¹³³ Wachinger 1973, S. 112 im Anschluss an Kuhn 1967, S. 75 f., Anm. 72.

Inhalt verknüpft ist, dass er bei einer oberflächlichen Lektüre gar nicht auffällt¹³⁴. Doch sowohl in ihrer Arbeit als auch andernorts blieb es meist bei der blassen Bemerkung, dass Strophe II und V als Aufrufe die Strophen III und IV umschließen, die ihrerseits den Widersachern gelten. In beiden Fällen wird die thematische Bindung von einer anaphorischen gefestigt.¹³⁵

Tatsächlich ist die strophische Disposition von L. 64,31 ff. wesentlich komplexer; sie kann nach mehreren Richtungen hin umschrieben und anhand mehrerer, nicht immer analog organisierter Ordnungsschemata abstrahiert werden. Vor dem Hintergrund der eingangs versuchten Lektüre lässt sich Folgendes festhalten:

- Strophe I widmet sich der allgemeinen Situation am Hof, Thema sind die vergangenen, negativ bewerteten Geschehnisse, die zu dieser neuen Situation führten: das *ungefüege* Singen hat sich behauptet (Aufgesang), das traditionelle höfische Publikum wird darüber trauern (Abgesang). Der resignierende Bericht setzt mit *owê* ein, das Auf- und Abgesang anaphorisch koordiniert und zugleich keine anaphorische Entsprechung in einer andere Strophe hat.¹³⁶ Die Strophe erhält dadurch formal eine relative interne Abgeschlossenheit.
- Strophe II handelt von der verzweifelten Hoffnung auf einen zukünftigen Erneuerer (*der*, also Singular; zugleich anaphorische Verknüpfung mit Strophe V) des rechten Gesangs, wobei der Eindruck der Selbstreflexivität (zwischen Erneuerer und Sänger-Ich) entsteht. Aufgerufen wird zur Restitution des verlorenen Ideals (Aufgesang), Nutznießer davon wäre das höfische Publikum (Abgesang).
- Strophe III ist thematisch uneinheitlich bzw. – anders gesagt – äußerst dicht komponiert. Vor dem Hintergrund der Überzahl der Neuen resp. deren Publikums (*die*, also Plural, damit Anapher mit Strophe IV) positioniert sich das Sänger-Ich in der Gegenwart klar als deren Gegenpol (Aufgesang). Der Inhalt wird mittels einer breiten Metaphorik gefestigt (Abgesang).
- Strophe IV bietet resignierenden Spott und Schelte gegen die gegenwärtigen und unliebsamen Neuen (*die*, vgl. zu Strophe III) sowie gegen deren Gesang, die Selbstreflexivität von Strophe II wird wieder aufgegriffen bzw. bekräftigt, ebenso die Selbstpositionierung von Strophe III ausgeweitet. Wieder bestätigt der Abgesang – mit erneuter Anapher *die*, welche die Verbindung zwischen Neuen und Fröschen formal fixiert – in Form einer Metapher das im Aufgesang Dargelegte.
- Strophe V zeigt im Aufgesang die Hoffnung des sprechenden Ichs auf eine seinen Interessen entsprechende, zukünftige Gönnerhandlung (*der*, doch wohl ein anderer *der* als in Strophe II) und setzt damit einen Appell an die Publikumsseite. Der Abgesang schildert die daraus resultierenden Konsequenzen für die Neuen.

¹³⁴ Rainer 1964, S. 234.

¹³⁵ Wießner 1971, S. 334; Rainer 1964, S. 234f. (wohl nach Wießner, aber ohne Zitat); Obermaier 1995, S. 106.

¹³⁶ Gemeint sind die Stropheneingänge sowie die Anfänge der Abgesänge, weshalb das *owê* des letzten Verses in Strophe II hier nicht von Belang ist.

Die folgende Tabelle fasst die gesammelten Beobachtungen zusammen:

Str.	Thema	Zeitstruktur	Sprechakt	Wertung	Eingänge
I	Situation bei Hof: neuer Gesang – Trauer des ›alten‹ Publikums	Vergangenheit (Ind.)	Bericht	negativ	<i>owê</i>
II	Künstlerischer Erneuerer (Sg.) – Nutzen für Publikum	Zukunft (Konj. irr.)	Aufruf	positiv	<i>der</i>
III	Sänger (Sg. und Pl.), Gesang, Publikum – Metaphorik	Gegenwart (Ind.)	Schelte, Positionierung	negativ	<i>die</i>
IV	Sänger/Gesang (vor allem Pl.) – Metaphorik	Gegenwart (Ind.)	Schelte, Positionierung	negativ	<i>die</i>
V	Situation bei Hof: Institutioneller Erneuerer – Wirkung für die Störenfriede	Zukunft (Konj. irr.)	Aufruf	positiv	<i>der</i>

Die argumentative Struktur könnte demnach mit zwei verschiedenen Schemata gefasst werden. Das eine folgt der thematischen Gewichtung im Sinne von Publikum/Hof einerseits (A) sowie Sänger (B) andererseits, also: A – B – AB – B – A. Wesentlich sinnvoller wird es dagegen in Übereinstimmung mit früheren Analysen sein, eine Einleitung (A) von den restlichen, paarig disponierten Strophen abzusetzen, also: A – B – C – C – B. Und wenngleich auch andere Gruppierungen bzw. Ordnungen möglich sein mögen, so sprechen für dieses zweite Schema doch eine Reihe von Indizien: die thematischen Bezüge zwischen Abgesang und Aufgesang, die Zeitstruktur, die Sprechakte, die vorgenommenen Wertungen und die Stropheneingänge.

Sofort ersichtlich ist aus der vorgeschlagenen Disposition die Rollenverteilung im Lied, die mit wenigstens drei Gruppen rechnen muss.¹³⁷

- das Sänger-Ich, das die „Position des Verteidigers des höfischen Minnesangs“¹³⁸ einnimmt und die biographischen Interpreten auf den Plan rief;
- das Publikum, das sich zu einem großen Teil vom traditionellen Sang abgewendet und zur Förderung der Konkurrenz entschlossen hat und zu den soziologischen Deutungen Anlass gab¹³⁹; und
- die modernen, neuen Konkurrenten Walthers, die, wiederum vor allem vonseiten der biographisch-positivistischen Forschung, unter dem Namen Neidhart subsumiert wurden.

Weshalb die Konkurrenz namenlos bleibt, ist kaum letztgültig zu klären. Weil die (auf einen oder wenige konkrete Konkurrenten gemünzte) Anspielung fürs Publikum deutlich genug war und eine namentliche Nennung als Banalität nur die po-

¹³⁷ Sämtliche oben referierten Versuche, die einseitig nur das sprechende Ich, seine(n) Kontrahenten oder das Publikum bei Hof in den Brennpunkt rücken, vernachlässigen damit die anderen Komponenten des Liedes entscheidend.

¹³⁸ Schneider I 1976, S. 64.

¹³⁹ Vgl. Obermaier 1995, S. 106.

lemische Schärfe des Liedes gemindert hätte? Oder weil es bei Dichterfehden zum guten Ton gehört? Doch ebenso könnte die Identität der Konkurrenten ohne Belang gewesen sein, da letztlich ja eine Gattungs- und keine persönliche Polemik vorzuliegen scheint. Auf jeden Fall aber – ausgenommen höchstens der Schluss von Strophe III, der eventuell einen Kontrahenten im Singular anspricht – handelt es sich „eher um eine Polemik gegen Gruppen oder Typen als gegen eine konkrete Person“¹⁴⁰. Und um der von dieser Gruppe tradierten und verbreiteten Kunstrichtung erfolgreich zu widerstehen und den Gesang nach *alter lère* wieder am Hof einzurichten, sind/ist sowohl (ein) entsprechende(r) Sänger (*der* in III) als auch ein geneigtes Publikum resp. ein geneigter Gönner (*der* in V) notwendig.

Vergleicht man diese Rollenverteilung mit anderen Scheltliedern und Kunstklagen Walthers oder etwa mit seiner Fehde mit Reinmar,¹⁴¹ erhellt eine Besonderheit von L. 64,31 ff. – jedoch auch von L. 31,33 ff., 32,7 ff. und 103,29 ff. – im Schaffen Walthers: Auffallend ist das völlige „Fehlen der für die ›Dichtung über Dichtung‹ im Minnesang als typisch erwiesenen Koordinaten ›Frau‹, ›Minne‹ und ›Publikum‹.“ Das Lied verlässt die liedinterne Minnelied-Situation und wird zu einem ›Spruchlied‹ (so die Zuordnung des Liedes in der thematisch disponierten Walther-Ausgabe Schweikles), bei dem die „Personalunion von Sänger-Ich und Liebendem [...] aufgehoben“ ist.¹⁴² Auch das von der neueren Sekundärliteratur so bevorzugt diskutierte Publikum „wird zum Teilthema“; es ist wichtig, aber nicht alleine entscheidend.¹⁴³

Mit Scholz: „Kaum zu entscheiden ist, ob es sich eher um eine gegen die neue ›Mode‹ dörperlichen Minnesangs gerichtete ›Gattungspolemik‹ handelt^[144] oder ob die Vorwürfe mehr an die Adresse eines dem Neuen gegenüber sehr aufgeschlossenen Publikums gehen^[145], ja ob Walther gar ›rein persönliche Interessen‹ artikuliert, um seine ›finanzielle Zukunft zu sichern^[146].“¹⁴⁷ Mit der Annotation jedoch,

¹⁴⁰ Obermaier 1995, S. 106. – Vgl. zu den Rollen im Lied Heinen 1972, S. 283. – An dieser Stelle kaum zu beantworten ist die Frage, ob nicht eventuell das Lied, so es auf die Dichtung Neidharts zu beziehen ist, ein Indiz dafür sein könnte, dass die heute unter Neidhart tradierten Lieder nicht ihren Zusammenhang in einer Person, sondern in einer Gattung haben; dass ›Neidhart‹ – pointiert formuliert – mithin kein Personen-, sondern ein Gattungs- und Stilbegriff wäre.

¹⁴¹ Dazu Birkhan 1971a, der für die Reinmar-Walther-Fehde die Unterschiede in der Minneauffassung als konstitutives Moment bestimmen kann.

¹⁴² Selbst der *wibes gruoz* muss nicht als Reminiszenz an das Minneverhältnis angesehen werden, da er bei Walther (erstmal) nicht nur die Gegenseitigkeit der Minnebeziehung, sondern auch – gerade in dieser Spruchstrophe – die auf Gegenseitigkeit zwischen Sänger und (weiblichem) Publikum basierende Situation des Singens an sich bezeichnet (Unzeitig 2002, S. 108 f. und öfters).

¹⁴³ Alles Obermaier 1995, S. 104, die den Begriff ›Spruchlied‹ nicht verwendet, das Lied aber – wegen der eventuell in V,1 ausgedrückten Hoffnung auf einen neuen Gönner – in die Nähe der Sangspruchdichtung stellt (ebd., S. 106).

¹⁴⁴ Verweis auf Wachinger 1973, S. 112.

¹⁴⁵ Verweis auf Schneider 1976 I, S. 64–70; Mück 1984.

¹⁴⁶ Verweis auf Mück 1984, S. 91 f.

¹⁴⁷ Scholz 1999, S. 145.

dass es sich tatsächlich weniger um eine Frage des Entweder-oder als vielmehr um eine des Sowohl-als-auch handelt. Walthers Lied L. 64,31 ff. vereint alle drei Komponenten: Walther polemisiert gegen die neuen Konkurrenten (und setzt sich zu diesen in Antithese), er schilt deren Publikum (und verlangt ein für seinen höfischen Sang interessiertes Publikum); vor allem aber verdammt er die neue Art des Gesanges, die schließlich den Grund für die beiden genannten Punkte liefert und zur Frage überleitet, was es denn nun sei, das Walther so gegen diese neue Kunstform aufbringen konnte.

Wendet man sich unter dieser Fragestellung ein weiteres Mal dem Text zu, stößt man auf eine Reihe von auffälligen Wortdistributionen, die in vielen Fällen antithetische Strukturen aufspannen. „Wichtigstes Gestaltungsmittel ist die Opposition“¹⁴⁸, die mit „scharfen Begriffsantithesen“¹⁴⁹ operiert und damit erneut die „Perspektive von guter alter Zeit und verderbter Gegenwart“¹⁵⁰ einholt. Diese antithetischen Paare sind insbesondere:¹⁵¹ *rehtes singen* – *stæren* (III,1), *harpfen* (III,8), „das Instrument König Davids“¹⁵² versus die rauschende Mühle, *nahtegal* – *schriende frösche* (IV, 5–7), *fuoge* – *unfuoge* (V,2 f.) und *bure* – *gebûren* (V,3. 7). Einige weitere Schlagwörter werden im Lied nicht in dieser Deutlichkeit als Antithesen präsentiert, können aber problemlos in eine antithetische Struktur eingereiht werden. Auf der einen Seite stehen *hovelîchez singen* (I,1), *vil hovelîcher muot* (II,5), *wirde* (I,5), *rehte und gefüege fröide* (II,1 f.), *alte lêre* (III,4), auf der anderen Seite *ungefüege dæne* (I,2), *frô Unfuoge* (I,8), *ungefüege sachen* (IV,4), *ungefüege* (V,1) sowie – die Eintönigkeit ansatzweise durchbrechend – *unwîse* (III,7) und *frevenlîchez schallen* (IV,1).

Man könnte mit Wießner sagen, dass die von Walther verschmähte neue Kunstübung „mit bewußter Eintönigkeit des Ausdrucks“ bezeichnet wird,¹⁵³ wobei die *unfuoge* bei Walther ähnlich unspezifisch verwendet wird wie *hovelîch*, *wirde*, *reht*, *gefüege*, *fröide* oder *lêre*.¹⁵⁴ *unfuoge* als wesentliches Charakteristikum für den attackierten Gesang steht bei Walther entweder allgemein für ›Rohheit‹, für unhöfisches Benehmen, für Sittenverfall; oder im Gegensatz zu rechtem Minnedienst.¹⁵⁵

¹⁴⁸ Obermaier 1995, S. 105.

¹⁴⁹ Hahn 1996, S. 123.

¹⁵⁰ Hahn 1996, S. 123.

¹⁵¹ Vgl. auch Rainer 1964, S. 235 f.

¹⁵² Obermaier 1995, S. 105.

¹⁵³ Wießner 1971, S. 332 f.

¹⁵⁴ Hier wie im Folgenden wurde der Wortindex zu Walthers Texten von Hall/Coleman 1995 benutzt. Die Belege bei Walther zu diesen Begriffen sind, abgesehen von *unfuoge* (dazu oben und Anm. 155), Legion.

¹⁵⁵ Zu *unfuoge* bei Walther siehe oben. Weiters: L. 62,6 ff. *Ob ich mich selben rüemen sol* (Kaiserlied) lobt Walther seine Höflichkeit, da er *sô manige unfuoge* ›so manche Unziemlichkeit (Schweikle) erträgt, ohne sie zu ahnden, wiewohl er dazu in der Lage wäre. – Vgl. auch die Bedeutungen bei Le II, Sp. 1980 f. für *unvuoc* adj., *unvuoc* stm. und *unfuoge* stf.: ›unpassend, un-

Die relativ schwer differenzierbaren Begriffe erlauben kaum eine exakte Bestimmung dessen, worauf Walther abzielt, sie stempeln die Kontrahenten, ihr Tun und ihre Publikum lediglich als unhöfisch ab, wobei allenfalls „[b]emerkenswert ist, daß beide Kunstrichtungen nicht nur ästhetisch (*gevuoge – ungevoge*), sondern auch normativ-ethisch (*rehte – frevellîch*) klassifiziert werden“¹⁵⁶; wenngleich selbst diese Deutung Schweikles möglicherweise schon zu exakte Verortungen von Begriffen vornimmt, die im Lied beinahe synonym gesetzt werden.

Aufschlussreicher mag dagegen eine weitere Gruppe von Termini sein, die im Folgenden etwas ausführlicher diskutiert seien. In alphabetischer Reihenfolge:

- *dænen* als Verb begegnet bei Walther nur noch zweimal in L. 103,29 ff., beide Male in ähnlich pejorativer Verwendung wie in L. 64,31 ff., und kann vielleicht am ehesten als ›musikalischer Lärm‹ umschrieben werden. Das Substantiv der Wortfamilie findet sich nur noch in der Notiz zu L. 111,23 ff.: *In dem dône: Ich wirbe umb allez daz ein man*, also mit Bezug auf die metrisch-reimtechnische Form, auf die musikalische Gestaltung, oder auf beides.
- *harpfen* findet sich bei Walther nur hier und ist auch mittelhochdeutsch nur gelegentlich belegt, ohne den sprichwörtlichen Kontext stets als ›Harfe spielen‹.¹⁵⁷
- *riuschen* hat Walther nur hier, mittelhochdeutsch bezeichnet es stets eine Lautqualität, wobei Wertungen in beide Richtungen opportun sind.¹⁵⁸
- *schallen* und *verschallen* kennt Walther nur als Lautäußerung mit, wie bei *riuschen*, wechselnder (positiver oder negativer) Konnotation (L. 63,26, 24,12, 35,13, 111,7).
- *schriên* ist bei Walther stets Lautäußerung, teilweise bei emphatischen Warnungen, Mahnungen oder Aufforderungen (L. 24,14, 32,30, 33,25, 77,21, 90,18), aber bei L. 95,1 und 104,20 auch als negativ bewertete Lautäußerung (das Schreien einer Krähe).
- *singen* meint bei Walther in der Regel ›singen‹ im heutigen Sinne, kann aber gelegentlich auch für ›Vortrag‹ allgemein gebraucht werden, wobei die Verbindung der beiden Bedeutungen oft nicht aufzudröseln ist.¹⁵⁹
- *unwîse* ist wohl hapax legomenon¹⁶⁰, eine Wortschöpfung Walthers in Antithese zu *wîse* stf. ›Melodie, Gesangsstück, Lied‹ etc.,¹⁶¹ das bei Walther an drei weiteren

geschickt; Unziemlichkeit, Anstandslosigkeit, Rohheit, Frevel; Unnatürlichkeit, Ungereimtheit‹.

¹⁵⁶ Schweikle 1994 ff. II, S. 743.

¹⁵⁷ BMZ I, Sp. 636; Le I, Sp. 1187; Fb, S. 160.

¹⁵⁸ Le II, Sp. 555–557.

¹⁵⁹ Vgl. die zahlreichen Belege bei Hall/Coleman 1995, S. 188; vgl. Le II, Sp. 929 f.

¹⁶⁰ Auch bei BMZ III, Sp. 757 und Le II, Sp. 1989 nur dieser Beleg. Fb, S. 395 hat nur einen Beleg für *unwîse* stf. als ‚Torheit‘, also in einer anderen, zweiten Bedeutung (als solche auch ausgewiesen).

¹⁶¹ *wîse* stf. ‚Art und Weise‘ hat Walther an zwei Stellen: *daz ich gesingen müeze in dirre wîse alsô* (L. 31,35) sowie *und die kleinen vogellîn wol singent | in ir besten wîse, die si kunnen* (L. 46,2f.). In L. 64,31 ff. ist jedoch zweifellos an eine lautliche Qualität zu denken. Zudem ist bemerkenswert, dass auch an diesen beiden anderen Stellen *wîse* im Kontext von *singen* steht.

Stellen auftritt: *der* [wohl Gott] *sî der êrste in mîner wîse* (L. 78,29),¹⁶² *Owê der wîse, die wir mit den grillen sungen* (L. 13,26), *Vil wol gelopter got, wie selten ich dich prîse, | sît ich von dir beide wort hân unde wîse* (L. 26,3f.).

Etwas mehr Aufmerksamkeit verlangt das Bild von Fröschen und Nachtigall. Während die *frösche* bei Walther sonst nicht begegnen, rechnet die singende *nahtegal* zum fixen Inventar auch des waltherschen locus amoenus (*schône sanc diu nahtegal* [L. 39,19], *dâ diu nahtegale sanc* [L. 94,19]). Die gleichnishafte Zusammenstellung ist jedoch zu Walthers Zeit nicht unbekannt und findet sich auch in einem Bîspel, das wohl wie Walthers Lied ins frühe 13. Jahrhundert zu datieren ist.¹⁶³

Das kurze Bîspel (34 Verse) von den Fröschen und der Nachtigall¹⁶⁴ schildert im ersten Teil eine dem waltherschen Lied verwandte Situation: Das sprechende Ich kommt an einen stinkenden, fauligen See, wo das Geschrei von tausenden oder mehr Fröschen den Gesang der Nachtigall übertönt. Der zweite Teil deutet die beschriebene Situation, zuerst im Hinblick auf einen auf *zuht* und *êre* (V. 14) verständigen Mann, der von seinen *widerstrîten* ›Gegnern‹¹⁶⁵ (V. 16f.) belagert wird und da-

¹⁶² Hall/Coleman 1995, S. 256 stellen die Passage wohl irrtümlich zu den Belegen für ›Art und Weise‹.

¹⁶³ Wenig überzeugen kann Thoelens Deutung des Gleichnisses, der an einen Ovid-Einfluss denkt und über mehrere Stationen (Ovid – Albrecht von Halberstadt – Walther von der Vogelweide) plausibel machen will, wie Walther zu diesem Bild kam und auf welche Weise er es warum ummodellerte (etwa: „Der Vergleich des Froschgesanges mit dem Gesang der Nachtigall ist Walthers Einfall“). Da es in den *Metamorphosen* (Ovid 1994) VI,313–381 die lycischen Bauern sind, die schlussendlich (370–381) in Frösche verwandelt werden, hätte man damit ein weiteres Indiz dafür, dass Walthers Gegner in der Bauernsphäre zu suchen sei (Thoelen 1969, S. 41–45, Zitat S. 45). Wenn aber eine solche Konnotation trotz des ungleich näher liegenden Bîspels (auf das Wießner 1971, S. 334 bereits 1953 hinwies) nicht gänzlich auszuschließen ist, könnte man doch von Glück reden, wenn in der Mittelalterphilologie mehr Fragen mit solchen Wahrscheinlichkeiten beigelegt werden könnten. – Möglicherweise greift Thoelen eine nur beiläufige Anmerkung bei Rainer 1964, S. 238 („Dieser satirische Vergleich stammt aus der antiken Literatur, wo er bei verschiedenen Dichtern zu belegen ist.“) auf, ohne sie zu zitieren. Schweikle 1994 ff. II, S. 744 verweist ebenfalls auf Ovid.

¹⁶⁴ Edition bei Pfeiffer 1849, S. 363 f. Im Zusammenhang mit Walthers Text verweist darauf auch Wießner 1971, S. 334. Der Vollständigkeit halber sei der kurze Text hier abgedruckt: *Ich kom ze einem fûlen sê. | wol tûsent vrösche unt dannoch mê | hîrt ich dâ schrîen durch die naht | unz ir vil zûhtelôser braht* [Lärm, Geschrei, Le I, Sp. 339] | [5] *erwerte einer nahtegal | ir vil wünnelichen schal, | diu mit vil süezer wîse | dâ bî âf einem rîse | schône singunde saz, | [10] daz ich ir stîmme gar versaz | unt muose der vrösche werden war, | wan die beruoften si mit schar. | | Als kumt ez noch umb einen man | der niwan zuht und êre kan | [15] unt doch zallen zîten | mit sînen widerstrîten, | mit schâlken, ist besezen. | des tugent wirt vergezen: | er muoz in allez jehen mîte | [20] unz er aller sîner guoten site | muoz âne danc belîben. | daz merket an den wîben. | kumt den ein klaffære | mit lûgelîchem mære | [25] der dôzet unde schallet, | daz in der baz gewallet | denne ein swîgunder man | der niwan reht fuoge kan | mit werken unt mit munde, | [30] an dem si niwan funde | daz er ir liep wære. | ez ist ouch klagebære | daz sô manege frûmekeit | mit bæser fuore wirt verleit.*

¹⁶⁵ Le III, Sp. 861 mit Verweis auf die Stelle.

durch für sein redliches Verhalten keinen Lohn findet.¹⁶⁶ Besonders deutlich zeige sich das an den Frauen, denen ein Schwätzer, der lautstark auf sich aufmerksam macht, mehr gefällt als ein ruhiger Mann, der *niwan rehte fuoge kan* (V. 28). Und so wird – die Moral von der Geschichte – *manege frümekheit mit bæser fuore [...] verleit* (V. 33 f.).

Die Metaphorik stimmt also durchaus mit jener Walthers überein, der Aufmerksamkeit heischende Lärm der – im weitesten Sinne – ›Unhöfischen‹ übertönt die sanfteren Töne der höfischen Kunstübung. „*vrosche sanc* ist ein gewöhnlicher u. bekannter Tropus des Mittelalters für unnützes Geschwätze, besonders aber für im Inhalt u. Form nichtsnutzige Poesie“.¹⁶⁷ Ein wenngleich nur geringfügiger Unterschied zwischen den Texten ergibt sich jedoch aus der Beurteilung der Frage, auf wen denn das Geschrei der Frösche wirke. Denn während im Bîspel wohl die höfische Gesellschaft angesprochen ist und unter der wiederum vor allem die Weiblichkeit (allerdings *wîbe*, nicht *vrouwen!*), so sind es bei Walther in erster Linie die Frösche selbst, die sich an ihrem Geschrei erfreuen (*den ir schrîen sô wohl behaget*, IV,6). Dass Walther aber auch an das neue, in der Mehrzahl befindliche Publikum gedacht haben wird, stellt dazu ebenso wenig einen Widerspruch dar, wie auch im Bîspel die Widersacher selbst Freude haben werden. Beide Texte lassen, zumindest implizit, beide Optionen im Bereich des Möglichen, unverkennbar ist jedoch die Akzentverschiebung, die sich im gegenseitigen Vergleich abzeichnet.¹⁶⁸

Eine weitere Verschiebung bzw. ein weiterer Unterschied zwischen dem Bîspel und dem Lied Walthers ist zudem in der kontextualen Einbettung des Motivs gegeben. Während das Bîspel in aller Kürze und auch Einfachheit eine gleichnishafte Szenerie moralisch ausdeutet, ist die Funktionalisierung des Bildes bei Walther ungleich komplexer. Hier würde man wohl den Sinngehalt des Gleichnisses beschneiden, wenn man es nur auf diese eine übertragene Bedeutung festlegen wollte. Denn im Gegensatz zum Bîspel, wo das Naturbild völlig losgelöst für sich alleine bestehen muss, verwendet es Walther in einem Lied, das, wie vorgeführt, einen Begriff nach dem anderen bringt, der Lautliches bezeichnet. Es wird, wie beim sprichwörtlichen *harpfen in der mûl*, wiederum ein (vermutlich) vorgefertigtes sprachliches Versatzstück übernommen, aber an die neue Umgebung angepasst, indem es ›wörtlicher‹ als gewöhnlich verstanden wird: die schreienden Frösche für die unliebsamen Konkurrenten und die singende Nachtigall für Walther selbst.

Sicherlich das Richtige trifft also Thoelen in einer Notiz zum Nachtigallen-Bîspel mit der Randbemerkung: „Ungeschlachter Lärm übertönt die zarte Musik, ein Ver-

¹⁶⁶ *âne danc* (V. 21) ist hier wohl nicht als ›ohne das, was man tut, zu wissen oder zu wollen; unwillkürlich‹ (BMZ I, Sp. 352^a), sondern einfach als ›ohne Dank‹ zu lesen.

¹⁶⁷ Rückert 1852, S. 588 (Anm. zu V. 10400 des *Wälschen Gasts*) mit wenigen Belegen; vgl. Wießner 1971, S. 333. Vgl. auch die Belege bei BMZ III, Sp. 427^a.

¹⁶⁸ Dass also das Hauptaugenmerk Walthers dem Publikum gegolten habe, wie vor allem die Interpreten der 1970er- und 80er-Jahre gerne behaupteten, will sich mit dieser Textstelle nicht gut vertragen.

hältnis, das in gleicher Weise die Liedinhalte und die Art der Darbietung wie die Kunstform der musikalischen Komposition meint.¹⁶⁹ Und Ähnliches kann wohl auch für das gesamte Lied gelten, dessen Besonderheit offenbar darin liegt, den Schwerpunkt der Polemik auf das Lautliche, Akustische zu legen.¹⁷⁰ Während bei *singen*, *hæren* oder *swîgen* nicht klar ist, ob hier in erster Linie die Textdeklamation, der musikalische Vortrag, die musikalische Begleitung oder gar alles zusammen angesprochen sind, lassen die *ungefûegen dæne*, der *riuschende stein*, die *unwîse* des Rades, das *harpfen*, das *freventliche schallen*, das *schriên* der Frösche und das *singen* der Nachtigall kaum einen Zweifel offen, dass es – wenn auch sicher nicht nur¹⁷¹ – auch eine musikalische Komponente des neuen Gesangs ist, die Walther aufstößt.

Vorteil dieser neuen Sichtweise gegenüber der älteren ist, dass die Interpretation nicht länger aus zweifelhaften¹⁷² und seit Lachmann angezweifelten literarhistorischen Kontrukten entwickelt werden muss, sondern dass Walthers Beweggründe quasi textimmanent aus dem Lied selbst erschlossen werden können. Fragen nach der Sängerrolle, nach der konkreten Aufführungssituation (welcher Hof?, welcher Gönner?), nach der Verortung des Texts im realen Leben und dergleichen können getrost beiseite gelassen werden, da sie und ihre potenziellen Antworten nichts an den Hauptaussagen der hiesigen Interpretation (Gattungspolemik, Thematisierung des Lautlich-Akustischen etc.) ändern würden.¹⁷³

Ich fasse zusammen: Mit seinem ›Kampflied‹ attackiert Walther eine aufkommende Form der ›unhöfischen‹ Dichtung, wohl der Dörperdichtung, wahrscheinlich

¹⁶⁹ Thoelen 1969, S. 42.

¹⁷⁰ Voraussetzung ist natürlich, dass die kritisierten Lieder von den Konkurrenten – wer auch immer sie nun gewesen sein mögen – vorgesungen oder wenigstens vor Publikum vorgetragen worden sind. Ich gehe bewusst nicht auf die florierenden Debatten um Performanz, ‚Text‘, Aufführung, ›mouvance‹ etc. ein, da trotz der mitunter stark divergierenden Ansichten an keiner Stelle ernsthaft bestritten wird, dass Minnelyrik (zumindest unter anderem) auch Vortragslyrik war, somit die Relevanz dieser Diskussionen für den vorliegenden Gegenstand nur bedingt gegeben ist. Eine Übersicht zu den neueren, auf Hugo Kuhn und Paul Zumthor basierenden, die Körperlichkeit mittelalterlicher Literaturvermittlung betonenden Theorien gibt Jan-Dirk Müller in der Vorbemerkung zum von ihm edierten DFG-Symposiumsband (Müller 1996). Eher auf das Primat der Schrift (im traditionellen Sinne) zielen beispielsweise Günther Schweikle und Werner Hoffmann in ihren Metzler-Bändchen zu Minnesang (Schweikle 1995, S. 52–54, vgl. S. 24–26) und Metrik (Hoffmann 1981, S. 97–99) ab.

¹⁷¹ Teilweise wird wohl auch an lärmendes Publikum wie auf der Wartburg zu denken sein, doch die Einordnung von Begriffen wie *unwîse*, *done*, *singen* (der Nachtigall) und – antithetisch dazu – *schriên* (der Frösche) in ein solches Interpretationsmuster gelänge nur mit Mühe und müsste sperrig wirken.

¹⁷² Immerhin frönt auch Walther vor allem in seinen so genannten ›Mädchenliedern‹ einem Stil, der mit seinen Anklängen insbesondere an die Vagantenlyrik bisweilen der ›unhöfischen‹ Dichtung nicht allzu fremd scheint.

¹⁷³ Es ist – unter diesem Blickwinkel betrachtet – beispielsweise nicht relevant, ob Walther gegen anwesende Konkurrenten schimpft, ob das Lied der Selbstvergewisserung aller Anwesenden diene, ob die aufgerufene Szenerie gar ohne jeden realen Hintergrund wäre ...

Dichtungen im Stil Neidharts oder sogar Neidhart selbst. Walter resp. das Sänger-Ich geht auf Konfrontationskurs mit dieser neuen Dichtungsform und vertritt die Position des mehr oder minder traditionellen höfischen Sanges (man denke an die höfischen Normbegriffe *wirde, fröide, fuoge*). Zugleich äußert er die Hoffnung auf eine Restitution des höfischen Sanges durch einen künstlerischen Innovator, der möglicherweise reflexiv auf das Sänger-Ich verweist. Zentral für die gesamte Problematik ist auch die soziale Umgebung des Gesangs: der Hof und das dortige Publikum. Die von Walther repräsentierte Art des Gesangs hat bereits entscheidend an gesellschaftlichem Boden verloren gegenüber der neuen Kunstform, welche die Höfe von einer sozial niederen Stellung aus erobert hat – was freilich auch nur eine infame rhetorische Schärfe gegenüber den Kontrahenten sein kann. Und so muss es auch hier bei einer als wenig Erfolg versprechend präsentierten Hoffnung auf einen Gönner bleiben, der dem Appell Walthers Folge leisten würde.

Betrachtet man das Lied vor dem Hintergrund weiterer, thematisch ähnlich gehaltener Lieder und Spruchstrophen Walthers, so ergibt sich, dass L. 64,31 ff. dem Inhalt nach in die Nähe der Spruchdichtung rückt. Mit L. 31,33 ff., 32,7 ff. und 103,29 ff. bildet es eine in der thematischen Schwerpunktsetzung relativ abgeschlossene Gruppe, die – gegenüber persönlich, minnetheoretisch oder gesellschaftlich-sozial motivierten Liedern – den Brennpunkt der Polemik auf eine neue Art des Gesangs an sich verschiebt, mithin als Gattungspolemik gelten kann. Die Gründe für eine solche Polemik sind vielfältig: neben ethisch-moralischen (höfische Verhaltensnormen) stehen vor allem soziale und persönliche Motive. Die Besonderheit von L. 64,31 ff. indes liegt wohl darin, dass verstärkt die Art des Gesanges, dass also weniger sein Inhalt und seine soziale Umgebung als vielmehr seine ästhetische Eigenheit fokussiert wird, wobei der Lautqualitat – dem praktischen Vortrag und der musikalischen Komponente – entscheidende Bedeutung zukommt.

Ob diese auffuhrungspraktischen und musikalischen Vorbehalte Walthers konkreter zu deuten sind und, wenn ja, auf welche Weise, steht freilich auf einem anderen Blatt und verlangte nach einer tiefer greifenden Diskussion, als sie an dieser Stelle möglich ist.

VERWENDETE LITERATUR

- Bartsch 1882 = Die Schweizer Minnesänger, hg. von Karl Bartsch, Frauenfeld 1886 [Nachdr. 1964].
- Bein 2002 = Thomas Bein, Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption, hg. von Thomas Bein (Walther-Studien 1), Frankfurt a. M. [u. a.] 2002.
- Birkhan 1971a = Helmut Birkhan, Reimar, Walther und die Minne. Zur ersten Dichterfehde am Wiener Hof, in: PBB (T) 93 (1971), S. 168–212.
- Birkhan 1971b = Helmut Birkhan, Zur Datierung, Deutung und Gliederung einiger Lieder Neidharts von Reuental (österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte, Bd. 273/1), Wien 1971.
- BMZ = Georg Friedrich Beneke, Wilhelm Müller, Friedrich Zarneke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 3 Bde., Leipzig 1854–1866.

- Eitschberger 1999 = Astrid Eitschberger, Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters (Imagines Medii Aevi 2), Wiesbaden 1999.
- Fb = Kurt Gärtner [u. a.], Findebuch zum mittelhochdeutschen Wortschatz, Stuttgart 1992.
- Gottfried 1978 = Gottfried von Straßburg, Tristan. Nach der Ausg. von Reinhold Bechstein hg. von Peter Ganz, 2 Tle. (Deutsche Klassiker des Mittelalters 4), Wiesbaden 1978.
- Hahn 1996 = Gerhard Hahn, Walthers Minnesang, in: Horst Brunner [u. a.], Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), München 1996, S. 74–134.
- Hall/Coleman 1995 = Clifton Hall, Samuel Coleman, Walther von den Vogelweide. A Complete Reference Work. Head-Word and Rhyme-Word Concordances to His Poetry, Colorado 1995.
- Heinen 1972 = Hubert Heinen, Walther's „Owe, hovelichez singen“: A re- examination, in: Saga og språk, hg. von John Weinstock, Austin (Texas) 1972, S. 273–286.
- Hoffmann 1981 = Werner Hoffmann, Altdeutsche Metrik. 2., überarb. und erg. Aufl. (Sammlung Metzler 64), Stuttgart 1981.
- Hofmeister 2002 = Wernfried Hofmeister, Das ›Sprichwort‹ als Mittel der Agitation in der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide, in: Bein 2002, S. 59–91.
- Kokott 1989 = Hartmut Kokott, Walther und Neidhart. Zum Problem literarischer Interaktion mittelhochdeutscher Dichter. Eine Skizze, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk [Günther Schweikle zum 60. Geburtstag], hg. von Hans-Dieter Mück (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), Stuttgart 1989, S. 107–119.
- Kornrumpf 1995 = Gisela Kornrumpf, Stolle (Der Alte Stolle), in: ²VL 9, Sp. 356–359.
- Kralik 1956 = Dietrich Kralik, Die Kärntner Sprüche Walthers von der Vogelweide, in: Fragen und Forschungen im Bereich und Umkreis der germanischen Philologie. FS Theodor Frings (Dte. Akad. d. Wiss. Berlin, Veröffentlichungen d. Inst. f. Dte. Spr. und Lit. 8), Berlin 1956, S. 348–377.
- Kuhn 1967 = Hugo Kuhn, Minnesangs Wende, 2. Aufl. (Hermaea, N. F. 1), Tübingen 1967.
- L. = Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sprüche, 14., völlig neu bearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, mit Beitr. von Thomas Bein und Horst Brunner hg. von Christoph Cormeau, Berlin, New York 1996 [zit. nach der Zählung Lachmanns].
- Lachmann 1843 = Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Zweite Ausg., hg. von Karl Lachmann, Berlin 1843.
- Le = Matthias Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 3 Bde., Leipzig 1872–1878.
- Mück 1984 = Hans-Dieter Mück, Walthers Propaganda gegen Neidharts Publikum (Zu L. 64,31 ff.), in: Zur gesellschaftlichen Funktionalität mittelalterlicher deutscher Literatur, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaften, Direkter Wolfgang Spiewok (Deutsche Literatur des Mittelalters 1; Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald), Greifswald 1984, S. 89–103.
- Müller 1996 = Jan-Dirk Müller, Vorbemerkung, in: ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit [DFG-Symposium 1994], hg. von Jan-Dirk Müller (Germanistische Symposien Berichtsbände 17) Stuttgart, Weimar 1996, S. XI–XVIII.
- Neidhart 1999 = Die Lieder Neidharts, hg. von Edmund Wießner, fortgef. von Hanns Fischer, 5., verbess. Aufl. hg. von Paul Sappeler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer (ATB 44), Tübingen 1999.
- Nolte 1991 = Theodor Nolte, Walther von den Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung, Stuttgart 1991.
- Obermaier 1995 = Sabine Obermaier, Von Nachtigallen und Handwerkern. ›Dichtung über Dichtung‹ in Minnesang und Spruchdichtung (Hermaea, N. F. 75), Tübingen 1995.
- Ovid 1994 = P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Lat./Dt., übers. und hg. von Michael Albrecht (RUB 1360), Stuttgart 1994.

- Pfeiffer 1849 = Franz Pfeiffer, Altdeutsche Beispiele, in: ZfdA 7 (1849), S. 318–382.
- Rainer 1964 = Christine Rainer, Walther von der Vogelweide und Neidhart von Reuenthal. Zur Frage ihrer Wechselbeziehungen, Innsbruck, Univ. Diss. 1964.
- Rosenhagen 1943 = G[ustav] Rosenhagen, Neidhart von Reuenthal, in: ¹VL 3, Sp. 501–510.
- Rückert 1852 = Der wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria, zum 1. Male hg. von Heinrich Rückert (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 30), Quedlinburg, Leipzig 1852 [benützt als Neudr. mit einer Einl. und einem Reg. von Friedrich Neumann, Berlin 1965].
- Schneider 1976 = Jürgen Schneider, Studien zur Thematik und Struktur der Lieder Neidharts. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Forschung. Neuansätze einer Interpretation der Liedaussagen unter literatursoziologischen Aspekten, 2 Tle. (GAG 196/197), Göppingen 1976.
- Scholz 1999 = Manfred Günter Scholz, Walther von der Vogelweide (Sammlung Metzler 316), Stuttgart, Weimar 1999.
- Schweikle 1994 ff. = Walther von der Vogelweide. Werke. Bd. 1: Spruchlyrik (1994). Bd. 2: Liedlyrik (1998). Mhd./Nhd., hg., übs. und komm. von Günther Schweikle (RUB 819–820), Leipzig 1994–1998.
- Schweikle 1995 = Günther Schweikle, Minnesang, 2., korr. Aufl. (Sammlung Metzler 244), Stuttgart, Weimar 1995.
- Singer 1944 ff. = Samuel Singer, Sprichwörter des Mittelalters, 3 Bde., Bern 1944–1947.
- Strasser 1983 = Ingrid Strasser, Neidharts Winterlied 23. Überlegungen zu Strophenfolge und Strophenschichtung und zu Neidharts poetischem Stil, in: Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung, hg. von Helmut Birkhan (Philologica Germanica 5), Wien 1983, S. 225–251.
- Thoelen 1969 = Heinz Thoelen, Neidhart. Der Dichter und sein Publikum. (Mit einem Reimwörterverzeichnis), Köln, Univ. Diss. 1969.
- Uhland 1822 = Ludwig Uhland, Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter, Stuttgart, Tübingen 1822.
- Ulrich 1882 = Ulrich von Winterstetten, Die Leiche und Lieder, hg. von Jakob Minor, Konegen 1882.
- Unzeitig 2002 = Monika Unzeitig, *wibes gruoz*: programmatische Polyvalenz. Eine semantische Skizze, in: Bein 2002, S. 93–110.
- Wachinger 1973 = Burghart Wachinger, Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts (MTU 42), München 1973.
- Wolfram 1994 = Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Nach der Hs. 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen hg. von Joachim Heinzle (ATB 108), Tübingen 1994.
- Wolfram 1998 = Wolfram von Eschenbach, Parzival. Studienausg. Mhd. Text nach der 6. Ausg. von Karl Lachmann. Übs. von Peter Knecht. Einf. zum Text von Bernd Schirok, Berlin, New York 1998.
- Wießner 1971 = Edmund Wießner, Berührungen zwischen Walthers und Neidharts Liedern, in: Walther von den Vogelweide, hg. von Siegfried Beyschlag (Wege der Forschung 112), Darmstadt 1971, S. 330–362 [zuerst in: ZfdA 84 (1953), S. 241–264].

ANHANG: ZUR ERFORSCHUNG DER MUSIK DES MINNESANGS BIS 1300¹⁷⁴

ZIELSETZUNGEN

Es ist still geworden um die weltliche Musik des deutschen Mittelalters. Zwar scheint das Interesse an musikalischen Aspekten der mittelalterlichen Gesellschaft und Literatur in den vergangenen Jahren wieder einen leichten Aufwind bekommen zu haben,¹⁷⁵ doch zum eigentlichen Kernbereich der Beziehungen zwischen mittelalterlicher Musik und mittelhochdeutscher Dichtung, den ›Weisen‹ des Minnesangs und der Spruchdichtung, wird nur noch selten Neues geschrieben. Dies ist umso bedauerlicher, als die vorliegenden Ergebnisse zu den (leider so spärlich überlieferten) Melodien der mittelalterlichen deutschen Lyrik und ihrem Verhältnis zu den Texten keinesfalls befriedigend sind.

Die frühe Forschung zeigte sich getrieben von dem Gedanken, die Melodien des Minnesangs und (für den deutschsprachigen Bereich) insbesondere jene Walthers – Neidhart beispielsweise interessierte hier trotz (oder womöglich wegen) der ungleich besseren Überlieferungssituation kaum – zu neuem Leben zu erwecken. So meint etwa Kurt Plenio als Abschluss seiner Übersicht zur Überlieferung waltherscher Melodien: „Nimmt man alle zusammen, so besitzen wir einen doch nicht ganz kleinen schatz Waltherscher melodien, etwa zehnr. Jahrhundertlang, fast bis 1700 [...], haben sie ihre wurzelstarke daseinskraft bewahrt: mögen sie nun auch uns durch kundige forschung neu belebt werden.“ (Plenio 1917, S. 490; Hervorhebung original) Friedrich Gennrich, eine der schillerndsten Persönlichkeiten in der Erforschung der weltlichen Musik des Mittelalters, geht sogar darüber hinaus und möchte die Musik auch als wichtige Richtlinie für die literarhistorische Forschung, insbesondere die Metrik, sehen (Gennrich 1942, S. 48).

Nach einem Hoch der Forschung zur Mitte des 20. Jahrhunderts¹⁷⁶ ließ aber das Interesse auch an solchen Fragen stark nach. Ob die Gründe für dieses neue Desinteresse im Verdruss über die ewigen, scheinbar nicht auflösbaren Streitigkeiten um die Rhythmisierung der Melodien zu suchen sind, ob man den interdisziplinären Diskurs verweigert,¹⁷⁷ ob man angesichts der historischen Alterität der überlieferten Melodien verzweifelt,¹⁷⁸ oder ob man mit den Melodien schlichtweg nichts anzufangen weiß,¹⁷⁹ darüber kann nur spekuliert werden.

¹⁷⁴ Diese Folgestudie wurde nicht beim Symposium in Zeiselmauer vorgetragen. Dass sie trotzdem in den vorliegenden Sammelband aufgenommen werden konnte, ist vor allem der Großzügigkeit Herrn Birkhans zu danken.

¹⁷⁵ Vgl. etwa die Arbeit über Musikinstrumente in höfischen Romanen von Astrid Eitschberger (Eitschberger 1999) oder die wichtige Dissertation von Kerstin Bartels über „Musik in deutschen Texten des Mittelalters“ (Bartels 1997).

¹⁷⁶ Vgl. die (allerdings höchst unvollständige) Übersicht bei Müller-Blattau, J. 1957 oder die kritischen Bemerkungen gegenüber problematischen Früchten dieser Bemühungen bei Aarburg 1958/59.

¹⁷⁷ So schon die Vermutung bei Taylor 1954, S. 331; ähnlich wieder Taylor 1956/57, S. 132 und öfter.

¹⁷⁸ Vgl. Kippenberg 1962, S. 54 (ähnlich S. 198f.): „Wir kennen und besitzen die Sing- und Spieltechnik von damals nicht und stehen vor allem nicht in der Gehörs-Tradition: einen Klang der Melodien haben wir erst dann im Ohr, wenn wir Noten sehen – aber eben beides auf unsere Art.“

¹⁷⁹ Dies keine Gehässigkeit, sondern eine Erfahrung, die Verf. selbst bei seinen ersten Kontakten mit dem mittelalterlichen Lied machen musste.

Robert Lug (Lug 1993) bringt den eklatanten Rückgang der Erforschung der weltlichen Musik des Mittelalters mit dem um diese Zeit einsetzenden Trend zur praktischen Neuinterpretation mittelalterlicher Musik (auf Schallplatten, später auf CDs) zusammen.¹⁸⁰ Die traditionelle Musikwissenschaft habe resigniert: „... das ›Rhythmusproblem‹ lächelt uns mit Sphinxaugen ins Gesicht. Die traditionelle Musikologie hat ihrem Lächeln nicht standgehalten und faktisch das Feld geräumt. Die Berührungsangst mit dem Alien wird gern mit dem Argument verbrämt, es gebe keine seriösen Methoden für eine Annäherung; im Übrigen genügt auch der Hinweis, man selbst habe Interessanteres zu tun.“ (S. 80; Anm. nicht übernommen)¹⁸¹

Dies alles hatte zur Folge, dass die Forschung zur weltlichen Musik des Mittelalters in vielerlei Hinsicht in den Kinderschuhen stecken blieb. Zwar wurden mehrere und oft sogar hoch komplexe Theorien vor allem zu Rhythmisierung der meist rhythmisch neutral notierten Melodien entwickelt. Überlegungen, die über einen globalen Geltungsbereich hinausgegangen wären und sich beispielsweise gattungsmäßigen oder gar individuellen Unterschieden zwischen verschiedenen Minnesängern gewidmet hätten, wurden jedoch nur äußerst selten angestellt. Gerade dies aber scheint, wie sich an mehreren Textstellen zeigen lässt, unberechtigt:

Walther von der Vogelweide dürfte, wie ich im ersten Teil dieser Studie zu zeigen versucht habe, mit seinem so genannten ›Kampflied‹ L. 64,31 ff. nicht zuletzt eine musikalische Seite des ›unhöfischen‹ Gesanges – der zumeist mit Neidharts Lyrik identifiziert wird – gescholten und sich von dieser klar distanziert haben. Dafür sprechen vor allem die zahlreichen Signalwörter und Metaphern, die fast durchgehend dem Bereich des Akustisch-Lautlichen entstammen (siehe Teil I). Gottfried von Straßburg wiederum könnte im ›Literaturexkurs‹ des ›Tristan‹ sein Lob Walthers auch auf dessen Musik bezogen haben.¹⁸² Ganz unmissverständlich sagt Regenbogen von Walther, er habe *musica wort und wise versigelt*.¹⁸³ Und Lupold Hornburg vergleicht Reinmar von Zweter und Walther mit den Worten *Reinmar, dîn sin der beste was, hêr Walther dônet bas*.¹⁸⁴

¹⁸⁰ „Seit diesem eigentlichen Beginn der neumündlichen Ära des mittelalterlichen Liedes hat sich die traditionell-akademische Forschung ratardiert, die Praxis hingegen erweitert und an wissenschaftlicher Kompetenz gewonnen.“ (Lug 1993, S. 77 f., Zitat S. 78)

¹⁸¹ Lug versteigt sich – nach diesen durchaus treffenden Beobachtungen – schließlich zur These, die Musikwissenschaft sei mit ihren an ›Werken‹ im emphatischen Sinne erprobten Methoden an der oralen Kultur des Mittelalters vorbeigegangen. Allerdings zweifle ich, ob sein – m. E. erst recht ›romantisierender‹ – Ansatz über einen ›dialogue expérimental‹, der in Richtung eines intuitiven Klangverstehens der mittelalterlichen Praxis geht, über solche Hürden hinwegführen kann. Etwa S. 85 f.: „Denn in demselben Maß, wie die Lieder seinerzeit aus mündlichem Leben heraus nur per Momentaufnahme festgehalten worden sind [m. E. keine gerade unproblematische Setzung, F. K.], so erfordert ihre heutige Wiederbelebung mehr als die bloße Rekonstruktion: nämlich die Wiedereinsetzung in den mündlichen Entwicklungsstrom. [...] Deshalb ist es – ungeachtet aller notwendigen Bemühungen um historische und allgemein mündliche Stilistik – durchaus authentisch, dass heutige Mittelalter-Musiker ihre persönliche, in jeweils einmaliger Genese gewachsene Spielweise einbringen. Spielmännisch authentisch ist es auch, Neues zu erproben und sich dem Abenteuer stilistischer Crossovers auszusetzen.“ Mit einem Satz: „Die Troubadours müssten uns viel näher sein.“ (S. 71; vgl. S. 87) – Sind sie aber nicht, und durch quasi-beliebige Einspielungen moderner Mittelalterinterpreten werden sie es auch nicht werden.

¹⁸² So die Deutung von V. 4793 ff. bei Bützler 1940a, S. 4 und – unabhängig von Bützler – Klaper 2001, S. 62.

¹⁸³ Bützler 1940a, S. 4; Zitat danach.

¹⁸⁴ Bützler 1940a, S. 4; Plenio 1917, S. 481 f. (der es auf die Melodik bezieht, s. u.); Zitat nach Plenio.

Es drängt sich die Frage auf, ob sich derartige Behauptungen auch auf musikalischer Ebene nachvollziehen lassen. Ein klares Votum für die Möglichkeit eines solchen Unterfangens gibt Ewald Jammers (Jammers 1963), der nach dem einleitenden Teil seiner verdienstvollen und umfangreichen Melodienausgabe zum deutschen Minnesang festhält: „Vielleicht hat die bisherige Darstellung, die sich notwendigerweise mit dem Grundsätzlichen der Musik, gewissermaßen mit dem ›Normalvers‹ des Minnesangs beschäftigte, den Eindruck aufkommen lassen, dass diese Musik recht einheitlich sei. Aber es war auch bereits angedeutet, dass eine geschichtliche Entwicklung vorliegt, und diese muss natürlich von der Entstehung bis zur Auflösung dieses Grundsätzlichen verlaufen. Sie wird aber durch örtliche Verschiedenheiten und durch die Unterschiede der Gattungen zu einem sehr reichhaltigen Geschehen belebt, ohne dass man freilich infolge der Dürftigkeit der Quellen Gegebenheiten des Ortes und Gunst der Zeit und Erfordernis der Gattung immer klar trennen könnte.“ (S. 66)¹⁸⁵

Der größere Teil der Minnesangforschung gibt sich hier allerdings wesentlich pessimistischer. Mehrmals sprach sich beispielsweise Ronald Jack Taylor (Taylor 1992) – jedoch ohne Beispiel oder Beleg – gegen eine mögliche musikalische Unterscheidung zwischen Sprüchen und Minneliedern aus: „there is nothing to distinguish the ones from the others“ (S. 9). Ähnlich seine Äußerungen zu individuellen Musikstilen: „nowhere – or practically nowhere – do we encounter a unique musical personality, a Minnesinger or *Spruchdichter* whose melodies are unmistakably his, and his alone“ (S. 13; Hervorhebung original). Und wenig später: „There may conceivably have been a ›Neidhart-type‹ song which contemporary circles recognized as such, though it is virtually impossible for *us* to do so. [...] It is as though a kind of musical anonymity had settled over the whole enterprise, as in the uniformity generated by Gregorian chant.“ (S. 14; Hervorhebungen original) In dieselbe Kerbe schlägt Michael Klaper (Klaper 2001) im ›NewGrove‹-Artikel zu Walther von der Vogelweide: „However, any attempt to assess style or to determine national idioms from his [Walthers, F. K.] works [...] is doomed to failure: the many discrepancies between the surviving melodies have ensured that, as yet, we can say little of a convincing nature about Walther’s musical art.“ (S. 64)

Lassen sich diese letztlich auf Vermutungen beruhenden Feststellungen aber tatsächlich zum Pauschalurteil erweitern? Eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist das Ziel der vorliegenden Studie. Es geht darum, die verschiedenen Themenkreise der Erforschung der musikalischen Seite des Minnesangs (Aufführungspraxis, soziale Aspekte, Zusammenspiel und Gewichtung von *wort* und *wîse*, formale Gesichtspunkte, Rhythmik, Melodik) nach möglichen Ansatzpunkten abzugraben, die zu Aussagen führen (könnten), welche über eine globale Charakterisierung dieses oder jenes Aspekts des Minnesangs hinausgehen. Freilich dürfen die Erwartungen nicht zu hoch gesteckt werden. Vieles wird, gerade wegen der prekären Überlieferungslage und in Ermangelung zeitgenössischer theoretischer Äußerungen zur deutschen weltlichen Musik, im Dunkeln bleiben¹⁸⁶ – was jedoch nicht einer vorschnellen Resignation gleichkommen sollte.

¹⁸⁵ Die im Anschluss daran getroffenen Skizzen einer historischen und geographischen Einteilung des Minnesangkorpus (siehe S. 66 f.) bleiben freilich eher unbestimmt als relativ abstrakte und damit semantisch stark verblasste Summa seiner Einzelbeobachtungen vor allem zu den verschiedenen Gattungstypen. Besonders wesentlich scheint Jammers der Unterschied zwischen Lied-, Spruchdichtung und Tanzlied; zu diesen siehe unten.

¹⁸⁶ So erklärt Heinrich Husmann (1953) zum mittelhochdeutschen Minnesang: „Auf diesem Gebiet ist noch alles problematisch.“ (S. 16) Und ich meine, die Beobachtung hat ihre Gültigkeit bis heute nicht verloren. Der Überblick „Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes“ von Wolfgang Mohr aus dem Jahr 1953 (überarbeitete Fassung 1966, danach zit.) trägt nicht von ungefähr den Untertitel „Fragen und Aufgaben“. Und auch nach der Sichtung der wichtigsten Überlegungen heißt es wenig optimistisch: „Alles in allem mehr Fragen als Ant-“

Nur in zweiter Linie angestrebt wird damit ein umfassender historischer Abriss der literatur- und musikhistorischen Forschung zum Thema ›Minnesang und Musik‹.¹⁸⁷ Im Zentrum stehen eher die Methoden als die Ergebnisse der Forschungen, wenngleich eine rigide Trennung hier gleichermaßen unmöglich wie unerwünscht wäre. Auch wird auf die historische Entwicklung der Forschung nur insofern eingegangen, als die Diskussion der Methoden innerhalb der thematischen Bereiche oft chronologisch erfolgt. Ausgeklammert werden das Problemfeld der Kontrafakturforschung und die Editionsproblematik; letztere, da sie eo ipso das Ziel verfolgt, möglichst umfassende und erst sekundär auf spezifische Überlieferungssituationen abzustimmende Richtlinien vorzugeben; erstere, da hier bisweilen der Spekulation Tür und Tor derart geöffnet wird, dass es wenig zweckmäßig sein dürfte, die mitunter heftig und oft emotional umstrittenen Ergebnisse zur Grundlage weiterer Überlegungen zu machen.

ASPEKTE VON MINNESANG UND MUSIK

Der erste Themenkreis¹⁸⁸ betrifft die Fragenkomplexe rund um die Stichwörter: Mündlichkeit/Schriftlichkeit, Aufführungspraxis.¹⁸⁹ Nicht so sehr, weil hier Unterschiede zwischen Minnesängern hervortreten könnten, sondern weil die Vortragsform des Minnesangs die Basis schlechthin ist für alle weiteren Fragestellungen.

Offensichtlich scheint, dass Minnesang auch gesungen wurde, was schon alleine die (wenn auch spärliche) Melodieüberlieferung bezeugt. So kann bzw. konnte lange Zeit – trotz der Ermangelung einschlägiger Zeugnisse zur Produktion und Rezeption des Minnesangs¹⁹⁰ – als *communis opinio* der Forschung gelten, dass Minnesang zuallererst mündliche, musikalische Vortragskunst war.¹⁹¹ Gerne zitiert¹⁹² wird das Diktum Klaus Grubmüllers: „Bei aller Ungewissheit über die kon-

worten!“ (S. 253). Vgl. Taylor 1956/57, S. 132 (vgl. S. 138): „... als es viele, mitunter sehr wichtige Fragen gibt, die sich noch nicht definitiv beantworten lassen, sich m. E. auch nie werden definitiv beantworten lassen, es sei denn, dass Traktate oder sonstige zeitgenössische Urkunden einmal zu Tage kommen.“ Prägnant Taylor 1992, S. 14: „... there is nothing in this subject that cannot but remain speculative.“

¹⁸⁷ Vgl. zur Zeit bis ins mittlere 20. Jahrhundert die Übersicht bei Kippenberg 1962, S. 29f., der (nach verschiedenen Kriterien) bis dahin fünf Phasen der Forschung unterscheidet. Vgl. auch die vor allem zusammenfassende Arbeit von James V. McMahon zur Erforschung der Musik des frühen Minnesangs (McMahon 1990).

¹⁸⁸ Nur pauschal hinweisen möchte ich auf die Diskrepanzen zwischen Musik- und Literaturgeschichtsschreibung. Abgesehen vom Gregorianischen Choral und von (auch in der Musikgeschichte fraglichen) Theorien modaler Rhythmisierung, sind die Querbezüge dünn gesät; und zwar sowohl was die Meinung über damalige Verbindungen als auch was die Zusammenschau musikhistorischer und literarhistorischer Forschung angeht. Hier wäre noch viel Arbeit zu leisten.

¹⁸⁹ Es ist hier nicht die Stelle, die auf germanistischer Seite von Hugo Kuhn (bes. Kuhn 1969) eingeleitete Diskussion um die vor allem hermeneutischen Implikationen der Aufführungspraxis des Minnesangs zu führen (dazu auch Strohschneider 1993). Hier interessiert lediglich die ungleich ›profanere‹, beinahe realienkundliche Frage nach den Perzeptionsformen des Minnesangs und ihren musikalischen Komponenten.

¹⁹⁰ Vgl. etwa Schilling 1996, S. 105f.; Cramer 1998, S. 7.

¹⁹¹ So etwa Mohr 1966, S. 229f.; Aarburg 1957/58, S. 207; Jammers 1963, S. 16–22, der in seiner Herabwürdigung der Schrift für das Mittelalter wohl merklich über das Ziel hinausschießt (vgl. Bertau 1965, S. 541f.); einen differenzierten Überblick zu den Vortragsmöglichkeiten des Minnesangs gibt Aarburg 1967, S. 98–104, die zumindest hinsichtlich der Primärrezeption dem mündlichen, gesungenen Vortrag die größere Bedeutung zuspricht. Gleiches gilt noch für Hel-

kreten Aufführungsorte und Aufführungsformen von Minnesang wird doch kaum eine andere Vorstellung vernünftig sein als die, dass Minnesang sich im Auftritt des Sängers vor (weltlichem) Publikum realisiert habe.“ (Grubmüller 1986, S. 388)

Zugleich dürfte aber mittlerweile feststehen, dass Minnesang (und Spruchdichtung)¹⁹³ auch Leselyrik war. Robert Luff (Luff 2002) unterscheidet beispielsweise ungefähr chronologisch zwischen ›Primärrezeption‹ (Aufführung) und ›Sekundärrezeption‹ (Lesetexte), schließt aber Koexistenz der Rezeptionsweisen nicht aus. Vermutungen in diese Richtung sind freilich schon wesentlich älter.¹⁹⁴ Grundlegend wurden aber erst die Forschungen von Günther Schweikle.¹⁹⁵ Der schon zuvor formulierte theoretische Befund wurde gewissermaßen in einer Zusammenschau am Material (nämlich der Überlieferung) selbst nachvollzogen mit dem Ergebnis, „dass neben dem Minnesang der Vortragsszene immer auch schon Minnelyrik als *Leselyrik* existierte“ (Schweikle 1995, S. 52; Hervorhebungen original).¹⁹⁶

Besonders prononciert bezieht Thomas Cramer (Cramer 1998) in seinen Studien zur Ästhetik der Lyrik des 13. Jahrhunderts Position für die Bedeutung der Schriftlichkeit für die mittelhochdeutsche Lyrik. Schon in seiner Vorbemerkung distanziert er sich von der auf Hugo Kuhn und Paul Zumthor basierenden Performanz-Forschung¹⁹⁷ und konstatiert: „mittelalterliche Gedichte sind im Wortsinne literarische, also durch die Schrift bestimmte Kunstgebilde in ihrer Konzeption, der *primary reception* und der Verbreitung“ (S. 8; Hervorhebung original). Das erste Kapitel, „Mittelalterliche Lyrik und Schriftlichkeit“ (S. 9–49), diskutiert sodann ausführlich pro und con-

mut Tervoorens Einführung in die Sangspruchdichtung, der zwar mehrere Rezeptionsarten gelten lässt, die Aufführung aber als „vornehmliche Existenzform des Sangspruchs“ definiert (Tervooren 2001, S. 104–110 mit einer Übersicht zu den wichtigsten Quellen [Beschreibungen von Vortragssituationen, Miniaturen], Zitat S. 109). – Carl Bützler, ein nur allzu deutliches Kind seiner Zeit (siehe unten), sieht in der Melodie, der ihm zufolge ganz eindeutig die Priorität (auch im kreativen Prozess: zuerst wird komponiert, dann textiert) gegenüber dem Text zuzusprechen sei, nicht nur den „Träger“, sondern gar „die Mutter der Texte“ (Bützler 1940a, S. 36 f., Zitate S. 37). In Bezug auf Bützler dagegen Spanke 1941, S. 110: „alle Strophenlieder, sowohl lateinische als solche der Volkssprachen, wurden erst gedichtet und dann komponiert.“

¹⁹² Etwa (in kritischer Auseinandersetzung) bei Strohschneider 1993, S. 60 oder Schilling 1996, S. 119.

¹⁹³ Sofern nicht explizit eine Unterscheidung markiert wird, meine ich mit ›Minnesang‹ auch die Spruchdichtung.

¹⁹⁴ Als Beispiel Hoffmann 1981, S. 97: „... dass die mhd. Lyrik, auch die sog. Spruchdichtung [...], gesungen worden ist. Doch ist die Möglichkeit, dass mindestens vom ausgehenden 13. Jh. an, wenn nicht schon früher, Lieder auch gesprochen wurden, nicht auszuschließen, ja sogar wahrscheinlich“.

¹⁹⁵ Vgl. die repräsentative Aufsatzsammlung Schweikle 1994, die beste Zusammenfassung findet sich in Schweikle 1995, S. 52–54, vgl. S. 24–26.

¹⁹⁶ Schweikles Aussage basiert auf fünf Hauptargumenten (Schweikle 1995, S. 52 f.): die „Vernachlässigung der Melodien in der mhd. Überlieferung“; Miniaturen, auf denen Briefe, Blätter oder Liedrollen dargestellt sind; Ulrichs von Liechtenstein ›Frauendienst‹, wo *liet* an die Dame übersandt werden; die „subtile Formkunst und der bisweilen verklausulierte Gedankengang vieler Texte, die sich oft nur dem Leser erschließen“; und die „Beobachtung, dass die Struktur der überlieferten Melodien und die Textstruktur auseinandergehen können, d. h. dass in diesen Fällen eine Melodie wohl erst nachträglich einem anders strukturierten Text zugeordnet wurde“.

¹⁹⁷ „Dabei ist in Vergessenheit geraten, dass Performanz nur *eine* bestimmende Größe dieser Lyrik ist, und nach meiner Einschätzung nicht die wesentliche.“ (Cramer 1998, S. 7; Hervorhebung original)

tra der Annahme einer schon die Produktion und Primärrezeption des Minnesangs begleitenden Schriftlichkeit.¹⁹⁸ Allerdings wird an keiner Stelle bestritten, dass die Gedichte nicht auch zugleich eine mündliche Existenzform hatten: „das volkssprachliche Gedicht im 12. und 13. Jahrhundert ist auch, und im Laufe der Geschichte in zunehmendem Maße, schriftgebunden und schriftvermittelt. Mündlichkeit und Schriftlichkeit dürfen nicht als Gegensätze, sondern müssen, mit unterschiedlichen Gewichtungen, als zugleich existierende, komplementäre, also nicht durch einen Schritt von der Oralität zur Scripturalität geschiedene Eigenschaften ein und desselben Textes begriffen werden, die überdies in ganz verschiedenen Funktionszusammenhängen stehen“ (S. 48 f., vgl. auch S. 9 und öfter).¹⁹⁹

Die Schlussfolgerung dieser Überlegungen muss sein, dass das *wort* auch ohne die *weise* existenzfähig ist, dass eine Rezeption ohne Musik kein Hindernis darstellt, was einem Primat des Textes gleichkommt.²⁰⁰ Dem entgegen stehen die in den letzten Jahren im Anschluss vor allem an Paul Zumthor ins Auge gefassten Überlegungen zum mittelalterlichen Text- und Literaturbegriff: Betont werden die Vorrangigkeit der Kommunikation zwischen körperlich Anwesenden, die nicht zuletzt dadurch bedingte Unfestigkeit von verschriftlichten Texten (›mouvance‹, ›variance‹), der auf die gesamte Kultur applizierte ›Text‹-Begriff usf.²⁰¹

Doch wie immer diese Fragen beurteilt werden mögen²⁰² – für die hiesige Diskussion sind sie nur von nachrangiger Bedeutung, und zwar aus folgenden Gründen: 1. Selbst in jenen Arbeiten, die Minnelyrik wesentlich als schriftliche Dichtung begreifen, wird nicht geleugnet, dass sie – gerade im Zeitraum um und nach 1200²⁰³ – nicht zugleich auch Vortragsdichtung gewesen wäre. 2.

¹⁹⁸ Argumente liefern die Komplexität der Gedichte, Autorenbilder und seltene zeitgenössische Aussagen.

¹⁹⁹ Zu dieser Interpretationsschiene auch Strohschneider 1993, S. 57, 71; Luff 2002, S. 189. – Vgl. auch Michael Schilling (1996), der vor dem Hintergrund der geltenden Vorstellungen zur Rezeption des Minnesangs den ›Fraudienst‹ Ulrichs von Liechtenstein analysierte und zeigen konnte, dass „[a]ngesichts der vielfältigen Verwendungs- und Funktionsformen, die der Liechtensteiner in seinem Werk vorführt, [...] es sich empfehlen [dürfte], die Interpretationen mittelhochdeutscher Minnelyrik nicht nur auf der Voraussetzung einer Vortrags- und Aufführungssituation aufzubauen“ (S. 119). – In der neueren Literatur nur wenig beachtet wird die umfassende und fein differenzierende Studie, die Manfred Günter Scholz mit seiner Habilitationsschrift zum Thema ›Hören und Lesen‹, jedoch vor allem im Hinblick auf den höfischen Roman, vorgelegt hat (Scholz 1980).

²⁰⁰ Im Klartext Schweikle 1995, S. 54: „Man darf also doch wohl schließen, dass für die mhd. Minnelyrik die in der Neuzeit nurmehr mögliche reine Text-Ausgabe durchaus angemessen ist, dass Minnesang – trotz der (die akustische Rezeptionsform betonenden) Bezeichnung ›Minnesang‹ – viel eher Teil der Literatur- als der Musikgeschichte ist, Minnelyriker in erster Linie Wortschöpfer, erst in zweiter Komponisten waren.“ (Hervorhebung original)

²⁰¹ Dazu siehe Müller, J.-D. 1996b, bes. S. XIV–XVIII. Eine paradigmatische Studie für eine praktische Applikation dieser Überlegungen auf konkrete Minnesang-Texte – untersucht werden offene anaphorische Verweisstrukturen bei Pronomina und Adjektiva sowie prosodische und semantische Ambiguitäten, die in der Aufführungssituation konkretisiert worden sein könnten – liegt bei Tervooren 1996 vor, der jedoch deshalb die Möglichkeit einer Rezeption als Leselyrik nicht ausschließt (S. 48, bes. Anm. 1).

²⁰² Vgl. zum Thema Mündlichkeit – Schriftlichkeit auch die Forschungsbibliographie von Stefan Alkier und Anja Cornils (Alkier/Cornils 1997).

²⁰³ Dass die Schriftlichkeit im 13. Jahrhundert stetig an Bedeutung zunahm, wird von allen Seiten einhellig angenommen. Vgl. hierzu auch die grundlegende Arbeit von Franz-Josef Holznagel (Holznagel 1995).

Auch wenn die Werke der Lyriker des Mittelalters bereits zu ihren Lebzeiten sowohl mündlich wie schriftlich tradiert worden sind: die oben anzitierten Anspielungen auf Lautliches, Akustisches und Musikalisches stehen quer zur Annahme, dass Walther, Gottfried und Konsorten hier nur auf Gelesenes Bezug nähmen. 3. Differenzierende Aussagen zu zeitlich eng benachbarten Dichtern wie Walther und Neidhart sind in keinster Weise möglich.

Dies gilt auch für die Versuche, sozialgeschichtliche Aspekte des Minnesangs für die Argumentation fruchtbar zu machen. Es blieb zumeist bei Mutmaßungen²⁰⁴ oder altbekannten Gemeinplätzen²⁰⁵. Einer der wenigen, der dieses Thema (vor allem der Bildung der Dichter-Komponisten) breiter diskutierte, war Taylor (Taylor 1954). Er untersuchte stichprobenartig einige mittel-hochdeutsche Fachtermini (Lehnwörter) und anschließend die von den Minnesängern und Spruchdichtern verwendeten Tonsysteme, um darüber den zugehörigen Bildungshorizont zu rekonstruieren. Während die terminologischen Versuche kaum zu stichhaltigen Ergebnissen führen (die wenigen Fachtermini könnten auch über die Vermittlung von Scholaren erlernt worden sein – generell zweifelt Taylor an der fachlichen Kompetenz der weltlichen Musiker), wäre die These über die soziale Markierung der Tongeschlechter noch zu überprüfen.

Hubert Heinen (Heinen 1992) griff die erste der beiden Fragestellungen Taylors nochmals auf und veranstaltete eine systematisch das Korpus weltlicher Lieder untersuchende Studie. Der Befund Taylors, dass Äußerungen zu musikalischen Themen im weltlichen Gesang nur spärlich auftreten, wird von Heinen nicht mit der mangelhaften Kompetenz der Autoren, sondern mit der Abstimmung der Texte auf das unkundige Publikum eingelöst, zudem mag die intendierte Abgrenzung gegenüber Künstlern niedrigen sozialen Status als weiterer Faktor mitgespielt haben. Und schließlich könnte das Ergebnis auch darauf hindeuten, dass die Musik primär als Medium der Mitteilung diente, der Text jedoch im Mittelpunkt des Interesses stand (vgl. bes. S. 15–18, 31). Eine Hypothese jagt die andere.

Fruchtbarer für die Minnesangforschung war die Problematik des Zusammenspiels von Text und Musik, von *wort* und *weise*. Ausführlich widmete sich dieser Fragestellung Friedrich Ackermann (Ackermann 1959), der sich mit Nachdruck für den zentralen Stellenwert der Musik ausspricht („... dass sich der für die Hörer wichtigste Teil der Wirkung von der Weise her schrieb“, S. 310, vgl. S. 302). Seine Schlussfolgerungen, die er unter anderem über eine Analyse von Walthers ›Ottenton‹ und seiner Melodie gewinnt, bleiben indes – einmal abgesehen von der nicht immer nachvollziehbaren Argumentation²⁰⁶ – eher mager: Weder ist die *weise* nur eine musikalische Umsetzung des Textes noch umgekehrt, beide tragen zu Gesamtgestalt und -gehalt des Liedes bei, wobei die Musik im Allgemeinen semantisch unverbundlicher ist als der – naturgemäß – um vieles konkretere Text (S. 308–311). Die Musik verweise schließlich auf das Allgemeine, Gesetzhafte, mithin auf die Schöpfung selbst (S. 304 f., 310 f.) – ein an Beliebigkeit grenzender Analogieschluss von der mittelalterlichen Kunstanschauung auf die Kunst der Musik. Auch ob tatsächlich der Musik bei Minnlyrik

²⁰⁴ Mück 1984 denkt für L. 64,31 ff. III,5 (*werben zuo der müel*) an eine Aufführung der ›Dörperlyrik‹ in der Mühle, wo auch andere akustische Rahmenbedingungen geherrscht hätten. Siehe dazu aber meine Kritik im ersten Teil des Aufsatzes.

²⁰⁵ Breitfeld 1994, S. 246–248 zeichnet beispielsweise das Bild des armen, sozial exponierten, außerhalb der Gesellschaftsstruktur stehenden fahrenden Spielmannes.

²⁰⁶ Ackermann scheidet, trotz eingangs formulierter Überzeugungen von der Fremdheit der mittelalterlichen Musik, nicht davor zurück, neuzeitliche Kategorien bedenkenlos an die mittelalterlichen Werke anzulegen. Überdies basiert vieles auf unbegründeten Setzungen, etwa (über das ›gemeinschaftsstiftende Element‹ mittelalterlicher Weisen): „Die urtümliche Verbindung dieser Kraft mit dem Tanz ist in der mittelalterlichen Lyrik, vor allem in den Natur- und Liebesliedern, in naiver Stärke gegenwärtig.“ (S. 310) Warum?

aufgrund des allgemeiner gehaltenen Textes eine größere Bedeutung für das Verständnis des Werks zukam als in der Spruchlyrik (S. 305), mag dahingestellt bleiben.²⁰⁷

Von ähnlichen Voraussetzungen wie Ackermann geht auch Anton H. Touber (Touber 1964) aus, der noch mehr als Ackermann der Musik den Vorzug gegenüber dem Text gibt (S. 313, 316–320 immer wieder). Anders als Ackermann versucht Touber jedoch nicht, die Unterschiede und Ergänzungsmöglichkeiten zwischen *wort* und *wise* aufzuzeigen, sondern er will demonstrieren, in wie vielfältiger Weise der Text und insbesondere seine Struktur von der Musik vorbestimmt ist: „Syntaktische Gliederung, Wortgrenze, Affinität und Silbenzahl der Wörter – diese Aspekte der mittelhochdeutschen Lyrik werden oft durch die Melodie bestimmt.“ (S. 320) Demonstrationsobjekt ist ihm der Walther zugeschriebene Ton des Münsterschen Fragments ›... sin henne genomen (L. XXVIII).

Umsichtiger argumentiert, teilweise schon vor Ackermann und Touber, Wolfgang Mohr. Im Anschluss an Analysen Gustav Roethes (Roethe 1908) unternimmt er einen Vergleich von syntaktischer und musikalischer (melodischer) Struktur von Walthers ›Hofweise‹ (Wiener Hofton) und ›Feinem Ton‹ (Ottenton), wobei er eine auffallende Übereinstimmung zwischen musikalischer und syntaktischer Gestaltung (gegen die Reimstruktur!) aufzeigt (Mohr 1954/55).²⁰⁸ Er verbietet sich jedoch eine Verallgemeinerung dieses Befundes und schätzt das Beobachtete eher als Besonderheit Walthers ein (S. 43)!

Auch in seinem kurz zuvor erschienenen forschungsberichtartigen Aufsatz zum Minnesang bleibt Mohr vorsichtig: „Das Zusammenwirken metrischer und musikalischer Symmetrien schafft die Kunstform der Liedstrophe.“ (Mohr 1966, S. 241) Doch: „Wo die Melodie fehlt, bleibt die gemeinte Form bis zu einem gewissen Grade dunkel.“ (S. 242) Durchaus von Interesse sind die diversen Einzelanalysen, die Mohr 1966, S. 243–253 versammelt, wenn sie auch allesamt dem Problem unterliegen, dass Mohr die Melodien nach dem Wissen um die mittelalterliche Musik im Allgemeinen beurteilt (siehe unten). Seine Ergebnisse stehen und fallen mit dieser Prämisse, und er betont selbst: „Verteilen Melodie und Text ihre Gewichte ähnlich? Fällt der Höhepunkt der Textaussage mit dem Melodiehöhepunkt zusammen? Die Gefahr, dass man das Gewünschte hineininterpretiert, ist freilich bei dieser Fragestellung groß.“ (S. 247 f.) Die Resultate bleiben folglich am Einzelnen hängen und wirken unsystematisch: Generell liege kein besonders enges Zusammenspiel vor, da die meisten Lieder nicht durchkomponiert sind, die gleiche Melodie also (bei Spruchdichtungen) sehr verschiedenen Texten unterlegt wird (S. 233). – „Die Lieder Neidharts machen

²⁰⁷ Merkwürdig ist die im hiesigen Zusammenhang interessante Deutung Ackermanns von Walthers ›Kampflied‹. Nachdem er festgestellt hat, dass – wegen Unkenntnis der Melodie – „die weithin trockene oder redensartige oder rhythmische herbe Fügung des Wortgedichts unserer mittelhochdeutschen Literatur durchaus nicht den Schluss erlaubt, das vorgetragene Kunstgebilde habe ebenso auf seine Hörer gewirkt“, heißt es weiter: „Die Wortgedichte Neidhart von Reuentals rechtfertigen, für sich betrachtet, Walthers Vorwurf mindestens größtenteils, das sei grobe Dorfpoesie (*Owê hovelichez singen*), ihre schwungvollen und frischen Weisen jedoch, die zwar nicht tief, aber von reicher Erfindungskraft sind, verleihen den Worten wahre Flügel“ (alles S. 310). Mittelalterliche Hörer achteten also wohl auch oder hauptsächlich auf die Musik, mögen daher Neidhart so Manches nachgesehen haben; nur Walther, für den dies offenbar nicht gilt, konzentriert sich mit seiner Polemik nur auf den Wortlaut! – Wo doch gerade dieses Waltherlied die Überzeugung Ackermanns von der Bedeutung des Musikalischen so eindrucksvoll hätte bestätigen können!

²⁰⁸ Vgl. Gennrich 1954/55, der Mohrs Ergebnisse bestätigt und durch weitere Studien an den beiden Melodien belegt. Auch Aarburg 1957/58, S. 205 schließt sich Mohrs Beobachtungen an, interpretiert sie aber gerade gegensätzlich: was Mohr als Einschnitt erscheint, ist für Aarburg ein fließender Übergang.

gerade den Bruch der Stimmung zum Prinzip.“ (S. 233; vgl. Mohr 1954/55, S. 43; aber beide Male ohne Belege!) – „Bald scheint die Melodie sich dem Text stark unterzuordnen, bald ihre eigne Kunstgestalt dem Text gegenüber energischer durchzusetzen.“ (S. 234)

Ewald Jammers (Jammers 1963) nähert sich der Fragestellung über einen Vergleich von Schuberts ›Letzte Hoffnung‹ (Winterreise Nr. 16) mit Wizlavs Lied ›Loybere risen‹: Während Schubert quasi eine musikalische Textausdeutung anstrebt, bei der ein vorhandener Text um die Musik erweitert wird, produziert Wizlaw (und die weltlichen Dichterkomponisten des Mittelalters überhaupt) eine von vornherein und schon im Schaffensprozess simultane Einheit, bei der das Zusammenspiel zwischen Text und Musik nicht inhaltlich, sondern vor allem formal (Strophengestaltung) geregelt ist (S. 10–16). „Es ist die gemeinsame Existenz und Entstehung – keine Kunst vor der anderen, keine Silbe ohne Musik, kein Ton ohne Text – und der gemeinsame Zweck der erhöhten Lebensfreude durch diese Form.“ (S. 12) Woraus er später – wegen dieser kohäsiven Bedeutung der Form – die Priorität des Rhythmus (gegenüber der Melodie) folgert: „Er ist das eigentliche Formelement, er ist der entscheidende Ort, wo sich Musik und Dichtung zur Einheit zusammenfinden.“ (S. 29)

Differenziert argumentiert Ursula Aarburg, die zwar wie Ackermann und Touber tendenziell der Musik den Vorrang gibt (wofür zuallererst die Kontrafakturen Indizien lieferten), jedoch auch auf andere Richtungen der Beeinflussung (also vor allem: Komposition zu einem fertigen Text, etwa bei Hugo von Montfort) hinweist (Aarburg 1967, S. 103).

Der Metriker Friedrich Maurer hält – wenig überraschend – an der Priorität des Textes fest (Maurer 1967, S. 463 und öfter). Er ist überzeugt, dass anhand der Texte und deren metrischer Strukturen Aussagen – zumindest mit hoher Wahrscheinlichkeit – auch über die musikalische Form der Lieder getroffen werden können (S. 463, 467), wobei, wohl mit Absicht, nicht eigentlich zwischen metrischer und musikalischer Form unterschieden wird; sie gelten als einander ergänzende und bestätigende Elemente (so etwa S. 475 zum ›Palästinalied‹, S. 477 zum ›Atzeton‹, S. 479 zum ›Ottenham‹).

Hubert Heinen sieht im seltenen Thematisieren des Musikalischen in den überlieferten Texten ein Indiz dafür, dass die Musik zuallererst Medium der Textmitteilung und allenfalls in zweiter Linie von eigenständiger Bedeutung war (Heinen 1992, S. 17, 31; siehe unten).

Ähnliches wie für Maurer gilt für Helmut Tervooren in seinem Metzler-Bändchen zur Sangspruchdichtung: Zwar versteht er den Sangspruch als Zusammenspiel von Text, Melodie und Strophenform (Tervooren 2001, S. 100), doch wird der Stellenwert der Musik innerhalb dieser Struktur eher gering eingeschätzt: „Man könnte solche einfache Rezitation als eine musikalische Mitteilungsform bezeichnen, in der sich die Melodie dem Text stark unterordnet, um nicht vom Wichtigsten abzulenken.“ (S. 104) Von inhaltlichen Deutungen der melodischen Strukturen distanzieren er sich schärfstens: „Die Musik ist nicht textausdeutend oder gar stimmungsschaffend wie etwa im Lied der Romantik. Die Beziehungen zwischen dem Gehalt des ›Gedichtes‹ und seiner Musik sind vielmehr gering. Über eine allgemeine Typik hinaus lässt sich die Melodie kaum auf den Inhalt der Texte beziehen. Dies gilt in einem besonderen Maße für die Sangspruchdichtung mit ihren umfang- und themenreichen Tönen.“ (S. 100 f.)

Es zeigt sich bereits: „Inwieweit für den Dichter-Komponisten die Melodie, inwieweit das im Text Ausgesagte im Vordergrund stand, inwieweit ihm beides gleichwertig war, ist im Einzelnen schwer, wenn überhaupt, entscheidbar.“ (Hoffmann 1981, S. 98)²⁰⁹ Am klarsten scheint dabei

²⁰⁹ Hoffmann verweist auf Taylor 1964 I, S. 53, der es als ausgemacht betrachtet, „dass der Kunstsinne der Minnesänger sowohl auf musikalischem als auch auf dichterischem Gebiet Ausdruck findet“, und dabei individuelle Unterschiede zwischen den verschiedenen Dichtern einkalkuliert. Vgl. Taylor 1992, S. 7. Hoffmann selbst tendiert zum Primat des Textes inklusive dessen metrischer Gestalt, was angesichts seines Untersuchungsgegenstandes nicht weiter verwun-

Burkhard Kippenberg bereits Anfang der 1960er Jahre das Zusammenspiel in der Wort-Ton-Einheit gesehen zu haben (Kippenberg 1962, S. 14–29, 194 f.). Er nimmt Abstand von den üblicherweise paradigmatischen und einseitigen Sichtweisen und stellt schon einleitend fest: „Man wird nicht einfach sagen dürfen, die Melodie sei in mittelhochdeutscher Lyrik ›musikalische Begleitung, also entbehrlich gewesen; falsch ist es aber auch, die Musik im Minnelied als das Ausschlaggebende zu betrachten. Solche Feststellungen bleiben einseitig und willkürlich.“ (S. 15, Anm. nicht übernommen) Zielführender mag es demgegenüber sein, ein komplexes Zusammenspiel mehrerer Komponenten zu sehen – etwa der metrischen und musikalischen Seite ein gewisses, nicht bis ins Letzte aufeinander abgestimmtes Eigenleben zu belassen –, und sich vor allem davor zu hüten, pauschale Urteile zu fällen: „Sehr wahrscheinlich haben wir es nicht überall mit denselben Gegebenheiten zu tun und müssen verschiedene Arten der formalen Beziehung zwischen Text und Melodie gelten lassen, wobei die Art der Entstehung des Liedes, sein Kunstniveau, die Absicht des Dichters und andere Dinge eine Rolle spielen können.“ (S. 26)²¹⁰ Der eigentliche Zusammenschluss von Sprache und Musik erfolge erst im Vortrag, und diesen „gilt es prinzipiell als variabeln, lebendig-dynamischen Faktor zu sehen“ (ebd.).

Klaus Heinrich Kohrs blieb jedoch bislang der einzige, der sich intensiv auf mögliche Differenzen in der Beziehung zwischen Sprache und Musik zwischen verschiedenen Sängern konzentrierte. These ist ihm, dass bei Neidhart die Gewichtung zur Musik hin verschoben worden sei, die – entgegen seinen Vorgängern – nun größere Eigenständigkeit gegenüber dem Text beanspruchen könnte (Kohrs 1969, S. 606 f., 615, 620 und öfter; Schneider 1984, S. 246–248 schließt sich Kohrs an). Problematisch ist jedoch die Argumentation, mit der dieses Ergebnis erreicht wird: Es mag durchaus gelten, dass Neidharts Lieder wesentlich von der durch Melismen und dem Verhältnis zwischen *Tonus currens* und *Finalis* dominierten Spruchmelodik,²¹¹ die in erster Linie der Textdeklamation unterstellt ist, abweichen; alleine, das Verhältnis zwischen Neidhart und anderen Sängern wie etwa Walther, auf die Kohrs praktisch nicht eingeht, ist damit in keiner Weise angesprochen!²¹²

Völlig im Dunkeln tappen wir bzgl. des eigentlichen musikalischen Vortrags. Recht konkrete Aussagen dazu wagte Hans Joachim Moser (1925, S. 262–268), der von den überlieferten Melodien (vor allem von den melismenartigen oder fallenden Melodiebewegungen vor Zäsuren) Rückschlüsse auf die – seines Erachtens – schlampige Gesangsdarbietung der Minnesänger ziehen

dert; vgl. S. 99: „... die metrische Form hat ihr Eigenrecht. Es erscheint angezeigt, der Hypertrophie musikwissenschaftlicher Fragestellungen in der Deutung mittelalterlicher Lyrik und besonders dem Anspruch, sie allein könnten die Dichtung erschließen, entgegenzutreten“

²¹⁰ Drei mögliche exemplarische Situationen umreißt er S. 194 f.: „1. Die Melodie bestimmt weitgehend den Bau der Verse. [...] 2. Melodie und Text entstehen gemeinsam und gleichrangig: als eine ›Einheit‹ [...] 3. Der Bau des Textes hat den Vorrang.“

²¹¹ Kohrs folgt hier (S. 606 und öfter) Jammers 1963, siehe dazu unten.

²¹² Interessant für die zeitgenössische Bewertung der Melodien ist die These Carl Bützlers (Bützler 1940b; vgl. dazu Holznagel 1995, S. 273–276, der irrtümlich stets von „Bützeler“ spricht), der die Melodien als primären Ordnungsfaktor für die Sammelhandschriften mittelalterlicher Lyrik versteht. Zwar muss die These alleine aufgrund der mangelhaften frühen Melodieüberlieferung über weite Strecken hypothetisch bleiben; indes ist sie immerhin in der Lage, „einige Fehleinschätzungen bei Tonzuweisungen [zu] korrigieren“ (Holznagel 1995, S. 275), die sich bei einer ausschließlichen Berufung auf die Textgestalt ergeben. Konsequenz der Überlegungen Bützlers wäre, dass den „melodiellen Handschriften [...] damit also nicht generell das Versiegen der musikalischen Überlieferung zu entnehmen [ist], sonder nur, dass es ein Nebeneinander von (mündlicher?) Melodie- und (schriftlicher?) Textüberlieferung nach eventuell je eigenen Tradierungsgesetzmäßigkeiten gegeben hat“ (Holznagel 1995, S. 276).

möchte.²¹³ Die Überlegungen bleiben indes schon aufgrund der zweifelhaften Transkriptionen²¹⁴ äußerst hypothetisch, ein neuzeitliches Melodieverständnis wird ungeniert auf die Überlieferung des 13. und 14. Jahrhunderts rückprojiziert.

Schwierig ist auch die Frage nach begleitenden Instrumenten. Zwar sprechen nicht wenige außermusikalische Zeugnisse (Miniaturen besonders der Manessischen Handschrift, Passagen in höfischen Romanen, besonders im *Tristan*) für die Beteiligung von Instrumenten,²¹⁵ die Deutung ist aber strittig und besonders der Grad der Involvierung von Instrumenten unsicher. Klar für die Beteiligung von Instrumenten spricht sich Wendelin Müller-Blattau aus, seine Argumentation beruht vor allem auf der Frauenlob-Miniatur der Manessischen Handschrift (Müller-Blattau, W. 1971, S. 163f.). „Es darf als gesichert gelten, dass die Beteiligung von Instrumenten über das vorsichtige Mitspielen im Einklang oder der Oktave hinausgehen kann.“ (S. 167) Welche Gesetzmäßigkeiten jedoch hier gegriffen haben mögen, lässt er als Desideratum der Forschung offen, auch eine Begründung dieser Setzung fehlt; nicht zuletzt mag sie auch über den stark praktischen Zugang Müller-Blattaus motiviert sein. Ebenso letztlich nicht lösbar ist das Problem der untextierten Melismen²¹⁶: „Ob nun ein Begleitinstrument die Ausführung der Weise des mitunter textlosen Auftaktes übernahm, oder ob die Töne auf das Ende der vorhergehenden Verszeile verteilt waren [...] – beide Möglichkeiten sind denkbar – lässt sich endgültig nicht entscheiden.“ (Gennrich 1942, S. 30) Man wird wohl nicht über die Vermutungen von Jammers (Jammers 1963, S. 23–25) hinauskommen, der zumindest für die Zeit vor dem 14. Jahrhundert an die „Herrschaft der Singstimme“ (S. 23) glaubt; Instrumente konnten freilich verwendet werden, nur „kam diesen Instrumenten in keiner Weise maßgebliche Bedeutung zu“ (S. 24, 119). Die Musik war in erster Linie einstimmig und solistisch (S. 24f.). Möglicherweise ist bei untextierten Melismen mit instrumentalem Vortrag zu rechnen, wenn sie außerhalb des Textes (also nicht innerhalb von Verszeilen und/oder Worten) stehen (Jammers 1975, S. 116–125).

Doppelt unsicher sind Spekulationen darüber, welche Instrumente, wie immer man sie nun eingesetzt haben mag, zur Anwendung kamen. Hier sind nur kumulative Aufzählungen möglich, den besten Überblick, allerdings zur höfischen Romanliteratur, vermittelt Eitschberger 1999.²¹⁷ Eine Trennung in Tanz- und Gesellschaftslieder einerseits und Sologesänge (Minnelieder, Sprüche) andererseits, wobei erstere vor allem von Rhythmusinstrumenten (unter diesen auch die Blasinstrumente), zweitens auf verschiedenste Art und Weise begleitet werden hätten können (Taylor 1964 I, S. 60), ist von einem neuzeitlichen Verständnis der musikalischen Strukturen motiviert und findet in den realienkundlichen Quellen keine Grundlage oder Entsprechung.

Während aber doch zumindest von irgendeiner Art von instrumentaler Begleitung ausgegangen werden darf, ist die Frage nach echter Mehrstimmigkeit, also von mehreren Stimmen mit relativer Autonomie, eher mit Nein zu beantworten. Zwei Textstellen dominierten hier die Diskussion. Zum einen interpretierte Taylor (Taylor 1964 I, S. 61) Gottfrieds Lob auf Walther von der Vogelweide (siehe oben) und dort speziell den Ausdruck *organieren* (V. 4803; vgl. V. 17359) als Indiz für eine von Walther eingesetzte Organumpraxis – also eine Art des Parallelgesangs, bei dem die

²¹³ Etwa S. 265: „... eine weitere primitive Unart der altritterlichen Gesangkunst“.

²¹⁴ Vgl. die Mosers Aufsatz nachgestellte Diskussion S. 268 f.

²¹⁵ Eine Übersicht zu den verfügbaren Quellen gibt Breitfeld 1994, S. 242–246, legt sich aber hinsichtlich einer Interpretation des Materials nicht fest: „Doch es lässt sich wohl gemerkt weder beweisen noch widerlegen, inwieweit Instrumente beim Vortrag des Minnesangs mitgewirkt haben könnten.“ (S. 245) Vgl. auch Schweikle 1995, S. 54–58.

²¹⁶ Aarburg 1958, S. 478 f. deutet etwa die ›Cauda‹ von Walthers ›Goldenem Ton‹ als instrumentales Zwischenspiel.

²¹⁷ Die Überlegungen zu Walthers ›Kampflied‹ bei Heinen 1972 zum Stellenwert der Drehleier und ihrer Dominanz zur Zeit Walthers sind problematisch, siehe den ersten Teil des Aufsatzes.

zweite Stimme lediglich ein fixes Derivat der ersten darstellt.²¹⁸ Zum anderen verstand man die Neidhart-Stelle *daz mans ninder singen tar ze terze noch se prime* (H 83,28–34) als Aussage über Intervalle (Burdach 1928, S. 177);²¹⁹ doch sind hier, wie James V. McMahon überzeugend zeigen konnte, die Stunden des Tages, nicht aber Intervalle gemeint (McMahon 1990, S. 27–29).

Kurz können die Notizen zur Form, zur Makrostruktur der Lieder ausfallen.²²⁰ Gerade die Textmetrik ist von literaturwissenschaftlicher Seite längst hinlänglich aufgearbeitet. In den meisten Fällen findet die textmetrische Form ein musikalisches Abbild (oder umgekehrt). Es dominieren also Kanzenstrophen, relativ häufig werden einzelne Melodieteile wiederholt, ohne dass dies eine textmetrische Entsprechung haben muss. Dabei werden die wiederholten Motive eventuell in veränderter Gestalt (anderer Phraseneingang, Transpositionen, kleinere Veränderungen des melodischen Ablaufs, Dehnungen oder Kürzungen; dazu Taylor 1964 I, S. 57) dargeboten. So entstehen die Sonderformen der (nach Gennrich) ›Rundkanzone‹ (der Abschluss der Stollenmelodie wird am Ende des Abgesangs wiederholt) oder der ›Reprisesbar‹ (Stollenmelodie am Ende des Abgesangs vollständig wiederholt).

Ein Sonderfall ist Neidhart: Wolfgang Schmieder kommt in seiner bahnbrechenden Studie (Schmieder 1930) auf die Struktur der Lieder vor allem im Hinblick auf deren ›Echtheit‹ zu sprechen, wobei er eine merkwürdige Gratwanderung unternimmt: Einerseits hält er an der (literaturwissenschaftlichen) Unterscheidung zwischen ›echten‹ und ›unechten‹ Liedern fest und versucht, hier auch musikalische Kriterien beizusteuern: Die Pseudo-Neidharte seien in der formalen Gestaltung einfacher, klarer, abgerundeter, mit einem höheren Maß an Wiederholung, während den ›echten‹ Melodien etwas Unfestes, Brüchiges, Unausgewogenes anhafte (S. 5f. und öfter). Andererseits aber fehlt es in Schmieders Darstellung nicht an (auch so präsentierten) Gegenbeispielen, etwa indem eine ›echte‹ Melodie formal eher zu den ›Unechten‹ gehörte vice versa, und so distanziert er sich am Ende seiner Untersuchungen doch nochmals explizit vor allzu schematischen Ordnungen der Neidhart-Melodien: „Ich möchte indessen diesen Schritt hier nicht wagen, weil nicht ohne große Schwierigkeit fast für jedes Beispiel ein Gegenbeispiel entwickelt werden könnte“ (S. 20). Eine musikalische Scheidung in ›echte‹ und ›unechte‹ Melodien fällt damit flach.²²¹

Ansonsten bestätigt sich musikalisch die (formale) Unterscheidung zwischen (dreiteiligen) Winter- und (zweiteiligen) Sommerliedern, wenngleich hier vielfältige Überschneidungen auftreten können: Vor allem Wiederholungen von größeren Melodieteilen, meist von Zeilen des Stollens im Abgesang, schaffen feinere Differenzierungen zwischen mehreren Formtypen (S. 6–9, bes. die tabellarische Übersicht zu allen Liedern S. 8f.). Auffallend ist, dass sich eines der beiden mit Melodie überlieferten Sommerlieder musikalisch der Form der Winterlieder, also der Kanzenstrophe, annähert (Beyschlag 1975, 651 f.).

Die Kürze dieser Bemerkungen soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein Vergleich der verschiedenen textmetrischen und musikalischen Formen und vor allem ihres Zusammenspiels fruchtbar sein könnte, wenngleich auch hier (wie beim Zusammenspiel von Text und Musik)

²¹⁸ McMahon 1990, S. 29 interpretiert die Textstelle als ein Stilmittel Gottfrieds, der damit seine Vertrautheit mit der neuesten Mode des Gesangs (in Paris) zeigen hätte können; anders McMahon 1990, S. 61, wo er sich Taylor anschließt.

²¹⁹ Ebenso Taylor 1964 I, S. 51, 63, der in einer möglichen Begleitung in Terzen einen weiteren Beleg für seine These einer Durmelodik sah (dazu weiter unten).

²²⁰ Grundlegende Untersuchungen stammen von Friedrich Gennrich in seinem „Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes“ (1932; zit. Gennrich 1970); vgl. auch zusammenfassend Taylor 1964 I, S. 56–58. Zu Neidhart bes. Beyschlag 1975, S. 642–652; Hatto/Taylor 1958, S. 53 f.

²²¹ So auch Kohrs 1969, S. 608, Anm. 7.

die Widersprüche durch die enge Bindung ans Textverständnis geradezu vorprogrammiert scheinen.²²² Über die Relevanz solcher Studien könnte erst nach weiter führenden Arbeiten geurteilt werden, die sich vom einzelnen Lied oder Dichter lösen und eine stärker vergleichende Perspektive öffnen.

Das mit Abstand komplexeste und meist diskutierte Gebiet der Musik des Minnesangs betrifft die Rhythmisierung der Melodien. In den überlieferten Notaten fehlen entsprechende Informationen praktisch ausnahmslos. Trotzdem bzw. gerade deshalb entwickelte sich ca. seit der Wende zum 20. Jahrhundert hier eine blühende Forschungsdiskussion. „Eben diese Frage nach dem Rhythmus der weltlichen Lieder des Mittelalters hat die Musikwissenschaft am meisten beschäftigt, und aus jedem Versuch, zu einer mehr oder weniger befriedigenden Lösung zu kommen, ist das innere Wesen des Problems eindeutig zu ersehen: wie sind die Ansprüche des Textlich-Philologischen, Literarhistorischen einerseits und des Musiktheoretischen andererseits zu bewerten, und inwiefern lassen sie sich miteinander vereinigen?“ (Taylor 1964 I, S. 21) Die Ergebnisse der um 1970 sich verlierenden Debatten blieben jedoch mager: „Nehmen wir gleich noch eine Enttäuschung vorweg: Über die *Rhythmik* der Lieder sagen die Melodien, so wie sie uns überliefert sind, nur wenig Sicheres aus.“ (Mohr 1966, S. 236; Hervorhebung original)

Ziel der nachstehenden Absätze ist kein umfassender Überblick zu den verschiedenen von der Forschung vertretenen Standpunkten. Für einen solchen kann auf die umsichtige Arbeit von Burkhard Kippenberg (Kippenberg 1962) verwiesen werden. Es geht darum, die wichtigsten und ernsthaft über längere Zeit hin diskutierten Theorien darzustellen mit besonderem Hinblick auf jene Ansätze, die Differenzen zwischen Sängern oder Gruppen von Sängern einkalkulieren.²²³ Nur pauschal erwähne ich frühere Überlegungen zur Thematik, die heute lediglich „historische Bedeutung“ (Tervooren 2001, S. 101) haben: Hugo Riemann projizierte die Viertaktperiode des Wiener Klassischen Stils zurück auf das Mittelalter (Viertakttheorie). Vor allem von germanistischer Seite – jedoch nicht nur – wurde das Textmetrum als musikalischer Rhythmus gedeutet (textmetrische Theorie; Paul Runge, Friedrich Saran), wohingegen sich Andreas Heusler wiederum von der Viertaktperiode Riemanns beeinflusst zeigte. Daneben wurde immer wieder die Ansicht vertreten, dass von keinem irgendwie gearteten festen taktischen Rhythmus auszugehen sei, sondern die weltliche Musik des Mittelalters ihre rhythmisch-metrische Struktur aus der Gregorianik beziehe (oratorische Theorie; Raphael Molitor, der erste Herausgeber der Melodie des ›Palästinaliedes‹ nach dem Münsterschen Fragment).²²⁴

²²² Siehe unten Anm. 275 zu Wizlavs Lied und seinen widersprüchlichen Deutungen durch Jammers und Gennrich.

²²³ Nicht eingeschlossen ist damit der späte Versuch von Ernst Rohloff, der in seiner Neidhart-Ausgabe (Rohloff 1962) „die Texte der Neidharte mit ihren meist recht lang ausgesponnenen Erzählungen in einem metrisch stilisierten Sprechgesange“ vorgetragen denken möchte (I, S. 37; vgl. auch rechtfertigend Rohloff 1973, polemisch Rohloff 1979). Entsprechend zeichnet er die Übertragungen (durch verschiedene Notenköpfe) mit Akzentsetzungen aus, die rein subjektiv dem Musikverständnis Rohloffs entspringen. Auch fehlt eine schlüssige Begründung für diese Auffassung – ein (aus Verlegenheit gewählter?) Mittelweg zwischen freirhythmischer Deklamation und mensurierter Rhythmik. Das geradezu vernichtende Urteil der Rezensenten, die freilich ihrerseits (teils dogmatisch) die These eines Tanzrhythmus verfochten, wurde nicht ganz zu Unrecht gefällt (Bertau 1965, S. 544–546; Lomnitzer 1964; 1965; Kur 1966).

²²⁴ Überblicke bei Husmann 1961, Sp. 359; Taylor 1964 I, S. 35–37; Aarburg 1967, S. 110 f.; Jammers 1975, bes. S. 38–51 (zu den Modi), 67–81 (zum deutschen Vers); McMahon 1990, S. 42–59; Tervooren 2001, S. 101–103; am umfassendsten Kippenberg 1962, S. 30–32, 191–193 und ausführlich S. 69–87.

Größere Bedeutung erlangte erst die Überzeugung, man könnte auch die weltlichen (nicht nur die geistlichen) Lieder des Mittelalters nach modalen Prinzipien rhythmisieren.²²⁵ Während Pierre Aubry noch von einer rein mensuralen Schreibung überzeugt war (die jedoch an der Überlieferung nicht verifiziert werden konnte), setzte mit Friedrich Ludwig die Übertragung der ›Modaltheorie‹ auf die weltliche Musik des Mittelalters ein (Husmann 1961, Sp. 359). Besondere Bedeutung kam hierbei den Arbeiten Friedrich Gennrichs zu, der schon am Ende seines bahnbrechenden Aufsatzes zu mittelhochdeutschen Kontrafakturen provenzalischer Lieder überlegte, ob nicht auch die modale Struktur der Trobador-Melodien auf die seltenen überlieferten Melodien zu deutschen Texten angewandt werden könnten; Beispiel ist ihm das ›Palästinalied‹ (Gennrich 1924/25, S. 98).

Die Modaltheorie wurde in weiterer Folge zu einer gewichtigen Konstante in der Diskussion um die Rhythmisierung weltlicher Lieder vor allem des romanischen Mittelalters. Heinrich Husmann untersuchte diesbzgl. die Melodien der Trouvères und postulierte – in polemischer Abgrenzung von Gennrich, der inzwischen wesentlich weiter gegangen war – eine strenge und nur sehr vorsichtige modale Deutung nur der nordfranzösischen Lieder (Husmann 1952). Später erarbeitete er (Husmann 1953; wieder in seinem MGG-Artikel Husmann 1961, Sp. 359–361) eine stärker differenzierende Sicht, indem er die Theorie der modalen Rhythmik an diversen Beispielen der weltlichen Liedkunst des Mittelalters überprüfte. Sperren sich die metrischen Betonungsmuster gegen die musikalischen, so wertet Husmann dies als Indiz für eine Praxis des Silbenzählens (jede Textsilbe wird als dreizeitiges Element interpretiert). Diese dominiere im Trobador-Gesang (S. 9–15), während die Melodien der Trouvères bereits – also eine entwicklungsgeschichtlich nächste Stufe²²⁶ – vorwiegend die modale Rhythmik anwenden (S. 15 f.; vgl. Jammers 1924/25, S. 299). Der deutsche Minnesang demgegenüber erweist sich – soweit die spärlichen Quellen überhaupt sichere Schlüsse gestatten – als an der Trobador-Lyrik orientiert (S. 16–18) und appliziert, wie auch noch der Meistergesang (S. 22 f.), das silbenzählende Prinzip.²²⁷

Gennrich war inzwischen, vor allem in den Beispielen zu seinem Epoche machenden „Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes“ (Gennrich 1970) sowie in weiteren Melodieausgaben²²⁸, über die modalen Interpretationen hinausgegangen und entwickelte – freilich nach wie vor auf nie angezweifelter modaler Basis – Rhythmisierungen über (allerdings selten namhaft gemachte) multikausale – man könnte auch sagen: durchwegs subjektive – Argumentationen (über Melodik, Text, Textinhalt, Modi, Parallelüberlieferungen in Mensuralnotation, Kontrafakturen, Formenkunde etc.), wofür er von Husmann (nicht immer ganz nachvollziehbar²²⁹) scharf attackiert wurde und sich ebenso polemisch zur Wehr setzte (Gennrich 1954a). Vorsichtiges Ergebnis einer distanzierten Lektüre der Gelehrten-Fehde könnte sein, dass die von Gennrich vorgeschlagenen Konstrukte durchaus ihren Platz in heutigen Bemühungen um eine Revitalisierung mittelalterlicher Liedkunst beanspruchen können; als wissenschaftliche Resultate indes sind sie aufgrund des hohen Grades an Hierarchisierung nur bedingt zu gebrauchen – zu fehleranfällig sind die komplexen Strukturen, als dass sie selbst als Basis weiterer Überlegungen erhalten könnten.

²²⁵ Vgl. die kritische Übersicht Kippenberg 1962, S. 99–152.

²²⁶ „Es läge hier [beim silbenzählenden Prinzip] also ein primitiveres Stadium modaler Rhythmik vor, das schon die Dreizeitigkeit der Longae, aber noch nicht das Ordnungsprinzip, wenigstens nicht der höheren Ordnungen, entwickelt hätte.“ Allerdings macht Husmann keinen Hehl aus der Vorläufigkeit seiner Hypothesen, wenn er unmittelbar fortsetzt: „Doch das sind vorläufig alles nur Plausibilitätsbetrachtungen“ (alles S. 13).

²²⁷ Zustimmend Müller-Blattau, J. 1957, S. 110–113 (immer wieder), bes. S. 110.

²²⁸ Für den deutschen Minnesang Gennrich 1954b, für die Melodien der Trobadors Lommatzsch/Gennrich 1957/59.

²²⁹ Vgl. auch Kippenberg 1962, S. 150.

Im selben Jahrgang der selben Zeitschrift wie Gennrichs Kontrafaktur-Aufsatz erschien die wohl bis heute dichteste Studie zu Rhythmik und – besonders wertvoll, weil ansonsten gerne ausgeklammert – Melodik der mittelalterlichen deutschen Lyrik: Ewald Jammers „Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift“ (Jammers 1924/25).²³⁰ Die Aussagen zur Rhythmik bleiben dabei (mit Absicht) vage: Jammers vermutet ein gegenseitiges Durchdringen je zweier Prinzipien – quasi eines freieren musikalischen und eines strafferen textlichen Ordnungsprinzips –, sowohl was die Tonlängen an sich als auch was die Grundbestandteile des rhythmischen Aufbaus anlangt; akzeptierte man nur jeweils eine Maxime, ließen sich die Melodien nur ungenügend verstehen. Die Organisation der Tonlängen sieht er als Zusammenspiel von einem Vortrag in freier Form, „eine Art Rezitativ“, mit dem (dazu konträren) Prinzip eines gemessenen, exakten Taktes. „Doch mag jedem dahingestellt bleiben, eins der Elemente als herrschend zu empfinden, wofern man nur nicht das andere übersieht.“ (alles S. 275) Analog positioniert er die Rhythmik der Melodien „zwischen einer taktmäßigen und einer taktfremden (choralen?)“: während die melodischen Höhepunkte der dem Text folgenden Taktmetrik (Hebung – Senkung) verpflichtet seien, käme vor allem zu Beginn und Ende der Lieder, also bei eher gleichmäßigen An- oder Abstiegen, die gleichmäßigere chorale Metrik zum Tragen (S. 285). Das Resultat dieses doppelten Zusammenspiels konträrer Kräfte entstünde im konkreten Vortrag.²³¹ Besondere Bedeutung zur Gliederung käme hierbei der Kadenz und dem Melisma zu.²³²

Mit anderen Worten: Jammers hat hinsichtlich der Rhythmus-Metrum-Frage das Unwissen um die metrisch-rhythmische Gestalt der mittelalterlichen ›Weisen‹ am Material nachvollzogen, die Aussagen zu den Bausteinen der rhythmischen Gestaltung wirken dagegen von neuzeitlichen Vorstellungen motiviert.²³³ Allerdings gelten diese Ausführungen vor allem für Spruchdichtung!²³⁴ Für die Lieder nimmt Jammers eine stärker gemessene, im Wesentlichen frei-modale (also nicht streng nach den sechs Modi ausgerichtete, aber doch modale) Rhythmik an (S. 95, 101 f. und öfter; siehe unten zu seiner Unterscheidung Spruch – Lied).

Forschungsgeschichtlich zeitigten Jammers Thesen ein relativ reges Nachleben. Besonders frappierend ist jedoch die Ähnlichkeit der Argumentation in den nur wenige Jahre darauf und in

²³⁰ Vgl. dazu Kippenberg 1962, S. 88–98. Ein halbes Jahrhundert nach den ›Untersuchungen‹ bekräftigte Jammers seine Thesen nochmals in Jammers 1975, S. 67–80.

²³¹ Vgl. auch Jammers 1975, S. 125 f.: „Die hier behandelte Musik [die einstimmige nichtliturgische des Mittelalters, F. K.] aber war im wesentlichen vokal und nicht mensural. Somit wird es nie restlos gelingen, sie mensural festzulegen. So lag es nahe, vom Text auszugehen und die Vielzahl von Möglichkeiten vorzuführen, statt durch strenge Regeln diese Musik nachträglich in ein eindeutiges mensurales System zu zwingen. Dabei ergab sich dann doch eine gemeinsame Grundregel: das textlich-vokale Element gestaltet den Rhythmus; die Silben werden nicht bloß gezählt, sondern abgezählt. Unterschiedlichkeit und Freiheit ergibt sich durch die besondere Art der Sprache, im Wechsel des Abzählmodus oder in der Dehnung, im Haltmachen beim Abzählen, bei der Zäsur, beim Schluss oder vor dem Schluss oder bei Beginn, immer aber im Zusammenhang mit dem Vers. Und es erweisen sich Übertragungen als möglich und wahrscheinlich, die auch bei diesen Dehnungen und diesem Haltmachen das Weiterpulsieren des textlich bedingten Rhythmus erlauben.“ Entsprechend versieht Jammers seine Übertragungen mit Pfeilsymbolen über den Noten, die dieses Pulsieren deutlich machen sollen.

²³² Ausführlich zu den verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten Jammers 1963, S. 46–60.

²³³ Für Lomnitzer, der Jammers 1963 rezensiert, geht Jammers in der Annahme einer metrisch weitgehend freien Melodik zu weit; er meint, „dass wir der Sprache im deutschen Vers ihres Akzentcharakters wegen eine größere rhythmische Eigengesetzlichkeit einräumen müssen“ (Lomnitzer 1965, S. 296 f., Zitat S. 296).

²³⁴ Vgl. auch Jammers 1963, S. 42 f. und öfter.

Unkenntnis von Jammers' Arbeiten (?) veröffentlichten Begleitstudien Wolfgang Schmieders (Schmieder 1930) zu seiner Neidhartausgabe: Wiederum wird der Rhythmus nicht auf der Grundlage eines abstrakt vorgefertigten Schemas (Viertaktperiode, Modalrhythmik etc.), sondern über die Tonartlichkeit und Melodik im Zusammenspiel mit der Textmetrik konstruiert (S. 16–18). Die musikalischen Komponenten erweisen sich dabei als rhythmisch vielgestaltig, die (melodischen) Hauptakzente scheinen sich in kein geregeltes Schema einzufügen. Die Textmetrik dagegen bietet ein klares Bild, weitgehend geprägt von regelmäßiger Alternation zwischen Hebung und Senkung. In Kombination bedeutete dies: Fundament der Melodien ist das „regelmäßige Pochen des textlichen Rhythmus“, das Schmieder (aufgrund der regelmäßigen Alternation) zweizeitig denkt.²³⁵ „Gegliedert werden sie aber durch die weiter verteilten Eckpunkte der melodischen Linien oder durch tonartlich wesentliche Punkte in der Melodie.“ (alles S. 17)

Nach Schmieder ist es vor allem Carl Bützler (Bützler 1940a), der sich ausführlich von der in den meisten bislang referierten Arbeiten stillschweigend gemachten Voraussetzung, mittelalterliche weltliche Lieder des 13. Jahrhunderts seien stets in perfekter Mensur (Dreizeitigkeit) zu rhythmisieren, beschäftigt. Bützler setzt, anknüpfend an Hugo Riemann, Andreas Heusler und Joseph Müller-Blattau und wohl nicht ganz unbeeindruckt von nationalistischen Zügen seiner Zeit (siehe auch unten), bei der Textmetrik an und versucht den Nachweis, dass der spezifisch ›deutsche‹ Spruchvers – gegenüber dem romanisch beeinflussten Lied – seine ›germanische‹ Geradaktigkeit bewahrt habe. Indiz ist ihm dafür die im Minnelied gemiedene Betonung einer metrisch kurzen Silbe (etwa *leben*), wohingegen in der Spruchdichtung solche Fälle undifferenziert neben solchen mit betonter langer Silbe stünden (Bützler 1940a, S. 9). Während also im Minnelied aus diesem Grund Perfektion angenommen werden sollte, kann der „deutsche Singvers“ nur geradaktig gewesen sein (S. 10). Gleiches wie für die Sprüche gelte auch noch für das Tagelied (S. 19). Von den überlieferten Melodien Walthers gehörten alle in den ›germanischen‹ Bereich (das ›Palästinalied‹ gilt als Spruchlied!²³⁶), einzig die ›Goldene Weise‹ überliefere ein walthersches Minnelied (S. 62), zu dem jedoch der Text abgehe – Bützler unterlegt die Melodie mit dem pseudo-wolframschen Lied ›Maneger klaget die schoenen zît‹ (C 24 Wolfram, A 30 Gedrut, C² 2 Rubin; MF, S. 450 f.).

Gennrich wehrte sich in einem Rezensionssatz gegen die Thesen Bützlers, indem er – oftmals überzeugend²³⁷ – ihre argumentative Schwächen herausstellte und seine Theorie der Modalrhythmik gegen die Ansichten Bützlers verteidigte. (Gennrich 1942, S. 26–33) Basis der Entgegnung ist aber dann doch wieder eine normative: „Die Musik, vor allem die mittelalterliche, denkt gar nicht daran, sich als Sklavin langer oder kurzer Vokale mißbrauchen zu lassen.“ (S. 27, vgl. ähnlich S. 48, wo wiederum die Musik als Leitstern der Textmetrik firmiert) – eine Setzung allerdings, die immerhin auf breiter Basis mit Beispielen belegt werden kann (Melismen auf kurzen Silben und dergleichen).

Auf anderen Wegen nähert sich Taylor einem ähnlichen Ziel wie Bützler (Taylor 1956/57, S. 133–139; Taylor 1964 I, S. 37–41, 45–48). Für ihn ist es keine Frage, dass – neben der Perfek-

²³⁵ Dieselbe Beobachtung – die regelmäßige Alternation verbunden mit syllabischer Textunterlegung – wird von Hatto/Taylor 1958, S. 50 f., 55–57 genau gegensätzlich als Indiz für Dreizeitigkeit interpretiert. – Auch Helmut Lomnitzer betont – vor allem in Ablehnung der Neidhart-Übertragungen von Ernst Rohloff – die Bedeutung der Textmetrik und des Strophenbaus für die Rhythmisierung der Melodien (Lomnitzer 1964).

²³⁶ Die Polemik gegen modale Rhythmisierung S. 27–30 ist allerdings nicht überzeugend und ist geprägt von – absichtlicher oder unbewusster – Unkenntnis der Modaltheorie. Vgl. Gennrich 1942, S. 26–33; Spanke 1941, S. 110 f.

²³⁷ So ist es beispielsweise tatsächlich verwunderlich, wenn Bützler das Tagelied als ›urdeutsche‹ Dichtungsform definiert und die um einiges älteren romanischen Dichtungen dieser Art einfach ignoriert (Gennrich 1942, S. 29).

tion, die er nicht prinzipiell infrage stellt, und der Möglichkeit eines nicht näher erläuterten rhythmisch unfesten Vortrags (zu diesem bes. Taylor 1964 I, S. 47) – dem geraden Takt, den er besonders in seiner späteren Arbeit von 1964 nicht in einer starren Dichotomie mit dem Dreiertakt sieht, ebenso eine erhebliche Bedeutung zukam. Seine Beweisführung kann aber durchwegs nicht überzeugen.²³⁸ Ohne Zweifel berechtigt und wertvoll sind aber die Hinweise Taylors auf die Problematik und Unsicherheit der metrisch-rhythmischen Deutung im Allgemeinen (siehe gleich zum ›Palästinalied‹).

Kaum Zustimmung fanden die Thesen von Johannes Alphonsus Huismans, eines Schülers Gennrichs, über die Elemente rezitativischer Vortragsweise im deutschen Minnesang vor allem Walthers. Diese epische Vortragspraxis, wie sie beim Kürenberger noch vorherrsche, sei im Minnesang zur Zeit Walthers immer stärker von anderen Komponenten verdrängt worden: von Vers- und Strophentypen der Sequenz einerseits und von der Kanzenstrophe des romanischen Sanges andererseits (Huismans 1950, S. 128–136). Die Argumentation ist jedoch problematisch²³⁹ und wirkt ähnlich spekulativ wie Huismans Postulate von ›modernisierenden‹ Kontrafakturen zum ›Zweiten Philippston‹ und zum ›Palästinalied‹, die erst nach einem ungenierten Zurechtkonjizieren der Melodien plausibel werden.²⁴⁰

In den folgenden Jahren zeigte sich jedoch immer deutlicher, dass eine einzige Theorie – und hier natürlich an erster Stelle die modale Interpretation – nicht ausreicht, um das gesamte Korpus auch nur der deutschen Melodien des Mittelalters reibungslos interpretieren zu können. Und so konstatierte Ursula Aarburg Mitte der 50er-Jahre: „Grundsätzlich ist zu diesen Rhythmisierungsversuchen [besonders zu jenen der ›Hofweise‹, F. K.] folgendes zu sagen: Die rationalistische Neigung der Metrik, mittelalterliches Liedgut nach einem bestimmten (meist vorgefassten) metrisch-rhythmischen Einheitsmuster zu regulieren, sollte stets mit den Vorbehalten verknüpft bleiben, dass die damals lebendige Wirklichkeit heute kaum mit unseren unzulänglichen Mitteln

²³⁸ Neben einem einzigen theoretischen Zeugnis des englischen (!) Gelehrten Robertus de Handlo (des frühen 14. Jahrhunderts! – in der ›Ars nova‹ in Frankreich und Spanien des 14. Jahrhunderts finden sich zweizeitige weltliche Lieder zur Genüge) läuft die Argumentation über sehr schwammige und allgemeine Aussagen wie: „Man kann aber nicht im Ernst glauben, dass der Zweierteltakt, dieser Elementarrhythmus des menschlichen Lebens, der Urrhythmus unzähliger Arbeits- und Tanzlieder, nicht von Anfang an im Leben des Volkes eine lebendige Rolle gespielt habe.“ (Taylor 1956/57, S. 135; fast wörtlich wieder Taylor 1964 I, S. 45) Und Hans Joachim Moser, der das ›Palästinalied‹ in seiner Musikgeschichte (Moser 1920, S. 201 f.) im 4/4-Takt übertragen hat, hatte schlichtweg „ein gesünderes Gefühl für die strophische Form“ (Taylor 1956/57, S. 136) als Huismans oder Gennrich. Taylors eigene Begründung für die Imperfektion zu Walthers Lied ist von derselben Beliebigkeit: „was man hört und hörte ist vierierteltaktigen Charakters. Und wenn vom Inhalt und Zweck des Liedes die Rede sein kann, so dürfte man in dieser Taktart die Widerspiegelung der ernstesten, gregorianisch-dorischen Melodie und den regelmäßigen Marschrhythmus der durch das Heilige Land ziehenden Pilger hören“ (Taylor 1956/57, S. 139).

²³⁹ Etwa vierhebige Reimpaare und Langverse mit Zäsur als unstrittige Indizien für epische Vortragspraxis in Walthers Leich (S. 130).

²⁴⁰ Vgl. die – hinsichtlich des musikalischen Teils der Studie – durchwegs negativen Rezensionen Taylor 1951/52 und Jammers 1953. Auch Aarburg 1957/58, S. 204 kann Huismans rezitativischer Vortrag nicht überzeugen. – Lediglich Huismans Lehrer adaptierte Huismans Kontrafaktur-Hypothese zum ›Zweiten Philippston‹ und ging in Gennrich 1951 noch darüber hinaus, indem er nicht nur eine höchst problematische ›Grundlagen-Kontrafaktur‹ (freie Verarbeitung von vorhandenem Melodienmaterial) des Aachener Weihnachtsliedes annahm, sondern aus diesem auch noch die fehlenden Melodieteile von Walthers Spruch ›rekonstruierte‹.

gefasst werden kann.“ (Aarburg 1957/78, S. 197 f.)²⁴¹ Einigermaßen eindeutig ist lediglich die Einteilung von Melodien nach Takten, die sich an der metrischen Gestalt orientiert. Doch wie die Füllung dieser Einheiten vorzustellen sei – vor allem die Frage binär versus ternär erhitzte hier die Gemüter (Bützlers und Gennrichs) – sei vor allem „eine Ansichts- oder Geschmackssache“ (Spanke 1941, S. 111; danach Aarburg 1957/58, S. 198).

Auch Wolfgang Mohr äußert von metrischer Seite Zweifel an einer allzu sturen Applikation der modalen Rhythmik (Mohr 1966, S. 236–239) und schlägt vor, man sollte bei der wissenschaftlichen Übertragung „Zurückhaltung üben“ und sich einstweilen „auf ›chorale‹ Wiedergabe der Melodien und auf metrische Symbole, die nur den schlichten Befund am Text wiedergeben, beschränken“ (Mohr 1966, S. 239). Für eine „frei-äqualistische, bzw. eine rhapsodische Vortragsweise auf Grund des ungefähren Gleichwertes der Noten oder auch der Silben“ spricht sich Bruno Stäblein (Stäblein 1966, S. 32, Zitat S. 37) aus.

Wendelin Müller-Blattau distanziert sich schließlich klar von der Applikation modaler Rhythmik, die nur für die frühe Mehrstimmigkeit und nicht für volkstümliche Melodik Geltung beanspruchen könne – als Gewährsmann dient Johannes de Grocheo²⁴² – (Müller-Blattau, W. 1971, S. 153–156), und versuchte eine Annäherung über die musikalische Praxis: „eine Erprobung durch den Vortrag von Dichtung und Musik, weil man, wenn überhaupt, nur ›mit Hilfe des Aufführungsversuches einen Einblick in jene Kunst als musikalisches Geschehen erlangen‹²⁴³ kann“ (S. 157) – die utopische Eigenart einer solchen Herangehensweise bedarf kaum der Erwähnung (vgl. Lomnitzer 1964, S. 96 f.).²⁴⁴ Ergebnis seiner exemplarischen Analysen (darunter Walthers ›Palästinalied‹) ist, dass der „regelmäßige Ablauf von identischen Zeiteinheiten [...] als Basis für die rhythmische Gestaltung mittelalterlicher Melodien geeignet [ist]“ (S. 159; vgl. S. 161 und öfter).

Eine Summa der kontroversen, nicht selten von persönlichen Untergriffen²⁴⁵ begleiteten Diskussion um die Rhythmisierung der mittelalterlichen weltlichen Melodien veranstaltete Kippenberg (siehe die Literaturverweise oben): Insbesondere die zumeist dogmatischen Schwächen der

²⁴¹ Ihre eigenen Überlegungen zur Rhythmisierung der ›Hofweise‹ bleiben dann entsprechend unbestimmt und kalkulieren ein großes Maß an Freiheiten wie vor allem Dehnung der Kadenz ein.

²⁴² Der auch und vor allem von Seiten der Modaltheorie als Zeitzeuge zitiert wurde: *musica non ita praecise mensurata* könnte ebenso eine freie modale Rhythmisierung andeuten wie einen von strenger Rhythmisierung völlig unabhängigen Vortrag. Als Argument für Modaltheorie unter anderem bei Breitfeld 1994, S. 250 oder Tervooren 2001, S. 102; dagegen bei Müller-Blattau, W. 1971, S. 154. Die verschiedenen bis dato bekannten Standpunkte wägt Kippenberg 1962, S. 119–132 ab mit dem Ergebnis, dass man sich davor hüten sollte, Theoretikeraussagen – auch wenn sie (am Rande) von der weltlichen Musik handeln – auf diese zu applizieren. Das *non ite praecise* ist ihm ein Beleg gegen die Modaltheorie (S. 131 f.).

²⁴³ Müller-Blattau zitiert Kippenberg 1962, S. 199, der ebenfalls die Bedeutung der Praxis in der Minnesangforschung betont.

²⁴⁴ Ingomar Rainer ist voll und ganz beizupflichten, wenn er in seiner Untersuchung zu den tonalen Eigenheiten der Neidhartlieder feststellt: „Es sieht mir so aus, als ob sowohl die unbekümmerte Aufforderung zum sogenannten spontanen Musizieren als auch das in den letzten Jahren üppig ins Kraut schießende Spezialistentum besonderer Mittelalter-Ensembles aufgrund seiner anfechtbaren sachlichen Basis im Einzelnen wenig differenzierte Resultate erbringen“ (Rainer 1983, S. 155). Rainer selbst versucht eine Annäherung an die verloren gegangene Aufführungspraxis über eine ›Rekonstruktion historischer Kompositionsstrukturen‹, was in seinem Fall jedoch nichts anderes als eine detaillierte musikalische Analyse der Modalität neidhartscher Lieder ist.

²⁴⁵ Vgl. Kippenberg 1962, S. 143.

älteren, oben nur erwähnten Theorien sowie – ausführlich – der Versuche modaler Rhythmisierung werden in einem chronologisch strukturierten Abriss zu den größeren Liedausgaben aufgezeigt (Kippenberg 1962; 1971, S. 68–85), als Aufgabe der neueren Forschung sieht Kippenberg das offene Abwägen verschiedener rhythmischer Interpretationen, das vom einzelnen Lied auszugehen habe, Paradebeispiel ist ihm Jammers Melodieausgabe (1962, S. 31, 88–98, 191; 1971, S. 86–92). Karl Bertau schließt sich in seiner Rezension Kippenbergs Ansichten weitgehend an (Bertau 1965, bes. S. 543f.).

Ein Beispiel für die Problematik jeder rhythmischen Aussage mag Walthers ›Palästinalied‹ geben, von dem Taylor nicht weniger als sechs verschiedene, jede für sich mögliche ältere Übertragungen verzeichnet (alleine vier davon von ein und demselben Autor, nämlich Friedrich Gennrich!), denen er dann im Anschluss an eine der älteren noch seine eigene hinzufügt (Taylor 1956/57, S. 136–139). Kippenberg 1962, S. 226f. bietet zum selben Beispiel 11, Kippenberg 1971, S. 82f. gar 12 verschiedene Varianten. Man kann also berechtigt mit Robert Lug sagen: Die Forschung hat „sich stets in den eigenen Projektionen verfangen“ (Lug 1993, S. 71). Heute herrscht eher Verzicht auf rhythmische Festlegungen, insbesondere die Modaltheorie hat einen guten Teil ihrer Geltung eingebüßt, am ehesten konnte sich die ›rhapsodische Theorie‹ behaupten.²⁴⁶

Der zweite Schwerpunkt der Forschung bestand aus Überlegungen zu Melodik, Tongeschlechtern und – in weiterer Folge – zum Stil der Melodien.²⁴⁷ Wieder kann einleitend die Unwissenheit notiert werden, die seit den Anfängen herrschte und bis heute kaum abgenommen hat: „... vor allem sind wir überhaupt noch nicht bis zu einer Stilkunde der weltlichen Melodik des Mittelalters gelangt, die tiefer als nur bis zu den Notationsunterschieden und der Alternative zwischen Kirchentönen einerseits, Dur und Moll andererseits vordränge.“ (Moser 1925, S. 259, vgl. S. 262) Eines sei noch vorweggenommen: Die oftmals als Desideratum genannte Erforschung der ›musikalischen Syntax‹ des mittelalterlichen Liedes (etwa Mohr 1954/55, S. 43; Aarburg 1957/58, S. 208) kam kaum über die Forderung danach hinaus.

Hier interessieren wiederum weniger etwaige pauschale Charakterisierungen, sondern spezifischere Aussagen zu einzelnen Gattungen, zeitlichen Abschnitten²⁴⁸ oder Komponisten.²⁴⁹ In dieser Hinsicht wurden vor allem zwei Sonderfälle immer wieder angesprochen: Neidharts ›Tanzmelodik‹ und die Spezifik von Spruchmelodien.

Praktisch seit den Anfängen der Forschung wird Neidharts Melodien gerne ein typisches tanzartiges Element zugeschrieben,²⁵⁰ oft in Randbemerkungen und ohne dass eine Konkretion die-

²⁴⁶ Vgl. auch in einer einführenden (!) Darstellung Tervooren 2001, S. 102f. – Ausnahme ist Breitfeld 1994, S. 249f., die nach wie vor an der Möglichkeit einer modalen Rhythmisierung – andere Ansätze werden von ihr praktisch nicht erwähnt – festhält.

²⁴⁷ Diese Punkte sind in den Arbeiten oft nicht klar zu trennen und werden daher auch hier gemeinsam abgehandelt.

²⁴⁸ Vgl. beispielsweise schon Hans Joachim Moser: „Es müsste sich bei möglichst chronologischer Anordnung der Gesänge klären lassen, ob die bedeutende Wandlung des Kunst- und Literaturgefühls um die Mitte des 13. Jahrhunderts, wie sie mit dem Vordringen der Gotik zusammenfällt, nicht auch in Unterschieden des musikalischen Ausdrucks bemerkbar wird.“ (Moser 1925, S. 262)

²⁴⁹ Nur gestreift werden daher die diversen Hypothesen zur Herkunft der weltlichen Musik aus der Gregorianik (dazu etwa Husmann 1961, Sp. 354–356), der lateinischen Vagantendichtung, aus den Melodien der Trobadors und Trouvères (vgl. Moser 1925, S. 260f.) etc.

²⁵⁰ Bützler 1940a, S. 89f. vermutet dagegen, dass – trotz Walthers Neidhart-Polemik – Walther es gewesen sei, der (mit seinen Mädchenliedern) die Gattung der Tanzlieder literaturfähig gemacht habe. Ähnlich Spanke 1941, S. 113f., der es für gut möglich hält, dass Walthers ›Mailed‹ wegen der Überlieferung in den Carmina Burana (in einer Gruppe mit Liedern Neidharts) ein Tanzlied gewesen sei.

ser Aussage am Material gegeben würde. Hans Joachim Moser stellt so fest: „Neitharts reicher Melodienschatz scheint in musikalischer Hinsicht höchstens von spielmännischer Tanzmelodik abzuhängen.“ (Moser 1925, S. 261) Was unter ›spielmännisch‹ zu verstehen ist, bleibt offen. Wolfgang Mohr notiert in seinem Forschungsbericht: „Die Tanzlieder Neidharts von Reuental oder Wizlavs von Rügen (Jenaer Hs.) heben sich von den anspruchsvollen, reich verzierten Minnekanzonen ab“ (Mohr 1966, S. 233). Nähere Informationen zu den Tanzliedern oder zu den Minnekanzonen fehlen. Und auch Arthur Thomas Hatto und Ronald Jack Taylor vergessen nicht, in ihrer Edition von 17 ›echten‹ Neidhartmelodien immer wieder deren Tanzcharakter zu betonen (Hatto/Taylor 1958, S. 51, 56 und öfter). Die Belege ließen sich fast beliebig erweitern.²⁵¹

Die Argumentation gewann so eine eigenwillige Dynamik, die allgemeine Überzeugung befreite offenbar von der Notwendigkeit einer Analyse der Melodien selbst. Helmut Lomnitzer, der mit den häufigen Dreitonssprüngen zumindest ein seines Erachtens charakteristisches Merkmal der tanzartigen Melodien festhält (Lomnitzer 1964, S. 99), kann mit Recht behaupten: „Dass die unter Neidharts Namen überlieferten 55 Melodien zumeist einen ausgesprochenen Tanzliedcharakter besitzen, ist noch nie ernsthaft bezweifelt worden, und die Frage nach ihrer rhythmischen Bewegung hat man daher bislang vor allem als eine Frage nach der Taktart verstanden.“ (Lomnitzer 1965, S. 291) Und wenngleich hier keine Sicherheit zu erreichen ist, so mache „die melodische Struktur der Weisen, so wie sie uns vorliegen“, doch „in der Regel einen straffen, im Vortrag von Strophe zu Strophe zwar variabel gestaltbaren Tanzrhythmus“ wahrscheinlich (S. 292).

Ewald Jammers wiederum erwägt, nachdem er die metrisch-rhythmischen und melodischen Strukturen der Melodien der Jenaer Handschrift als im Einzelnen schwer fassbare Mischungen von einander widerstrebenden Einflüssen umschrieben hat, die Abhängigkeit auch der musikalischen Gebilde der „Minnesänger“ vom Prinzip der *māze*. Das Ende dieses Stils würde dann – Jammers denkt hier an Parallelen in der Baukunst – „mit dem Auftreten der taktmäßigen – dörperlichen – Nitharte, dem Überwuchern der niederen Minne“ zusammenfallen (Jammers 1924/25, S. 299). Dass in der von ihm analysierten Jenaer Handschrift fast ausschließlich Spruchdichtung überliefert ist und die meisten Autoren überdies einige Zeit nach dem (ersten) ›Auftreten der Nitharte‹ gewirkt haben, scheint ihn bei der Rückprojektion seiner Ergebnisse auf die Zeit des hochhöfischen Sanges um 1200 nicht zu stören.

Auch fast 40 Jahre später lässt Jammers (zumindest rhetorisch) keinen Zweifel an der musikalischen Existenz einer Gruppe der ›Tanzlieder‹ aufkommen: „Eine selbstverständliche Abart des Liedes ist das Tanzlied – jedenfalls musikalisch, während literarisch die Besonderheit nicht so auffällig ist, dass man ihm bisher eine eigene Aufmerksamkeit gewidmet hätte.“ (Jammers 1963, S. 112) Auffälligerweise wird die Besonderheit dieser Gruppe nicht so sehr im Rhythmischen,²⁵² sondern vielmehr in der Melodik gesehen. „Diese ist bei den Sommerliedern stark pentatonisch,

²⁵¹ Beispielsweise Kippenberg 1962, S. 43: „Wie die Lieder Neidharts literarhistorisch einen neuen Abschnitt bedeuten, inhaltlich und formal, so zeigen auch seine Melodien deutlich den Bruch mit höfischer Tradition: einen derb-vitalen, spielmännischen Grundton und meist ausgeprägten Tanzliedcharakter. Ein durchgehender, straffer Tanzrhythmus ist bei ihnen mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen; die Rhythmisierungsprobleme dürften daher auf die Wahl zwischen geradem und ungeradem Takt, Fragen des Auftaktes und der Pausen beschränkt sein. Bei einigen Liedern sind ferner Text- und Silbenverteilung nicht sicher.“ Wenige Zeilen weiter unten S. 44: „Wir finden auch im Musikalischen recht deutlich angelegt die Aufzweigung der höfischen Minnesang-Tradition in zwei Hauptströmungen der Kunstbetätigung: in das spätere volksmäßige und höfische Tanzlied einerseits, welcher Richtung Neidhart näher steht, und in den Schulbetrieb der Meistersinger andererseits.“ Warum und wieso, teilt Kippenberg nicht mit.

²⁵² Dass die Sommerlieder im Dreiertakt ›gesprungen‹, die Winterlieder im Zweiertakt ›getreten‹ worden sein könnten, will Jammers selbst nur als Spekulation verstanden haben (S. 114).

d. h. die Musik bewegt sich in den Tonreihen CDFGac, CDEGac, CDFGbc (und etwa deren Transpositionen). Von ihnen ist aber die erste grundlegend; die Melodie gleitet von einem Tone zum anderen. So zerfällt denn die Bewegung in einzelne Sprünge“; bei den Winterliedern tritt als „höfisches Element“ das „quintische Tonsystem und die antithetische Melodieauffassung hinzu“ (alles S. 114). Weiteres melodisches Merkmal der Tanzlieder sei „die Verarmung der Melodik“, die Melismatik ist „unbeliebt und ist, wo sie, vielleicht als Anklang an das nicht getanzte höfische Lied, auftritt, so gestaltet, dass sie sich mit Selbstverständlichkeit in das Gefüge des Rhythmus einordnet“ (S. 115).

Jedoch können alle diese Versuche nur bedingt überzeugen: Solange keine exakten Definitionen geliefert werden, was denn unter Tanzmelodik überhaupt zu verstehen sei, bleibt es bei Rückprojektionen des neuzeitlichen Melodieverständnis. Und gerade deshalb und wegen der so häufig betonten Tanzcharakteristik der Lieder Neidharts ist es mehr als verwunderlich, dass diejenige Studie, die maßgeblich zur Klärung solcher Probleme beitragen hätte können, kaum und wenn, dann nur am Rande zitiert wurde: Wolfgang Schmieders Untersuchungen zu Neidharts Melodien (Schmieder 1930). Auch dort wird schon einleitend gesagt: „Wohl glaubt man, den Melodien sofort eine gewisse weltliche, der mittelalterlichen Dichtung und Musik aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts fremde Haltung anmerken zu können, man spürt eine Sprache, die sehr gut mit dem realistischen Zug in Neidharts Dörperschilderungen und mit dem freien und lebenswarmen Ton der carmina burana zusammenstimmt“ (S. 4) Doch bleibt es nicht bei diesen (auch so markierten) vagen Mutmaßungen, sondern es folgen eingehende musikalische Analysen, die sich nicht zuletzt dieser Frage widmen.

Zunächst zur Melodiestructur: Hauptmerkmal ist „die starke Zielstrebigkeit, ein rasches Fluten von Hoch- zu Tiefpunkten, und zwar oft zu solchen Tönen, die dem Quintverbände angehören“. Dadurch entsteht die Melodik „aus einer deutlich wahrnehmbaren Pendelbewegung, die zeitlich weiter voneinander entfernte Zielpunkte miteinander verbindet“ (S. 12 f.).²⁵³ Lediglich die erste Abgesangszeile trotz häufige diesem Schema und baut mit einer ruhigeren Melodie einen Kontrast dazu auf (S. 13). „Im Übrigen ist aber bei den Liedern kein weiteres melodisches Formprinzip zu finden.“ (ebd.) Wichtigste melodische Einheit sind die Zeilenmelodien, die in relativer Selbständigkeit nebeneinander existieren (S. 13 f.).²⁵⁴ und zueinander in einem komplizierten, mitunter über mehrere Zwischenmelodien hinwegreichenden Frage-Antwort-Verhältnis stehen (S. 14 f.).²⁵⁵

Ihre tanzhafte Leichtigkeit würden die Melodien jedoch über andere Eigenschaften gewinnen: Zum einen sind es die vielfachen Variationen, die bei der Wiederholung von Melodieteilen auftreten, die eine „Tendenz des Melodisten, eine lebendige, sprudelnde Musik zu schaffen“ (S. 15) spüren lassen. Zum anderen – und dies sei der Hauptgrund für den tanzhaften Gestus – sind die Neidhart-Melodien durch spezifische Intervallstrukturen ausgezeichnet: „das kettenmäßige Auf- und Abgleiten in Sekundschritten, die häufigen Wiederholungen (meist zu zwei und zwei Tönen gruppiert) auf der gleichen Tonstufe, das auf naturtonhafter Basis ruhende Quintintervall als äußerst lebendige, fanfarenhaft anmutende Liedeinleitung und dann natürlich auch die Betonung tonartlich wesentlicher, d. h. dem Quintverband angehöriger Töne [...], die ein Fortschreiten der

²⁵³ Kohrs 1969, S. 619 findet den Begriff ›Pendelbewegung‹ unzutreffend, da es sich „um ein melodisch-konstitutives Auf und Ab einer Gesamtbewegung der Zeile etwa von D über a nach d und zurück über a nach D“ handle.

²⁵⁴ „Fast jedes Lied stellt Beispiele für knappe und selbständige, wenn auch in der Struktur abhängige, zeilenbegrenzte Melodien.“ (S. 14)

²⁵⁵ „Das ist überhaupt ein sehr wesentliches Merkmal der Neidhart-Melodik: die Linien sind genau ausgewogen und aufeinander abgestimmt. Nur selten bleibt eine Phrase ohne ›Beantwortung‹, oft spinnt sich diese fort bis zu mehreren Zeilen, oder ein Baupartikel findet das ganze Lied hindurch Anwendung.“ (S. 12)

Melodie in Terzintervallen begünstigt. Auch der geringe, eine Quinte oft nicht überschreitende Ambitus der einzelnen Melodiezeilen wird vielleicht den Eindruck des Unkomplizierten mitbedingen.“ (S. 16)²⁵⁶ Geradezu gegensätzlich dazu sind weite, gewundene Melodiezüge mit weitem Ambitus, wenngleich sich auch solche – freilich selten – für Neidhart nachweisen lassen (ebd.).

Hinsichtlich der Tonalität der Lieder nimmt Schmieder, auch hier eventuell nach Jammers' Vorbild (siehe unten), als Grundlage für die Melodien Neidharts das System der Kirchentöne an, die aber für den Gebrauch im weltlichen Bereich verändert worden wären. So bleibt zwar das Skalenmaterial erhalten, es fehlt aber an typischen Gruppenbildungen, Melodiefloskeln und dergleichen, die als wesentlich für den jeweiligen Ton gelten können. Dagegen stehen freiere Auszierungen und Melismen, die nach anderen Gesetzmäßigkeiten gebildet sind. Kurz gefasst, hat die Melodiebildung gegenüber dem Choral mit seinen längeren, spannungsreichen Melodiebögen und seiner komplexen Disposition von Tönen unterschiedlicher struktureller Bedeutung „eine starke Vereinfachung erfahren“ (S. 9); bei Neidhart sind Grundton, Quinte und gelegentlich die Terz Zielpunkte der Melodien, längere Melodiebögen werden zugunsten kurzer Floskeln aufgegeben. Auf keinen Fall aber sollte dies dazu verleiten, eine moderne Dur-Moll-Harmonik für die Melodien Neidharts anzusetzen, Hauptargument ist hier die Leittonlosigkeit der Melodien (S. 10). Genutzt werden die Quintverbände d-(f)-a (sehr häufig), e-(g)-h, c-(e)-g, f-(a)-c, b-(d)-f und g-(h)-d (S. 11 mit genaueren statistischen Angaben).

Schmieders Studie blieb wie erwähnt weitgehend unbeachtet, und erst 30 Jahre später nahm Wendelin Müller-Blattau sie sich (im praktischen wie im emphatischen Sinne) zum Vorbild, um weitergehende Untersuchungen zu den Melodietypen Neidharts, exakter: der Neidhart-Hs. c, anzustellen (Müller-Blattau, W. 1960). Was die grobe Charakterisierung der Melodien angeht, folgte er im Wesentlichen der detailreichen Studie seines Vorgängers (zusammenfassend S. 66). Auch die von Schmieder bestimmten ‚Tonarten‘ werden weitgehend übernommen, lediglich die Modi²⁵⁷ auf b und g werden als Sonderfälle ausgeschieden.²⁵⁸ Bleiben jene auf d, f, c und e, wobei d und f sowie c und e durch ein Nahverhältnis – insbesondere durch Modulationen von einem in den anderen Modus innerhalb eines Liedes – zueinander ausgezeichnet sind.

An ausgewählten Beispielen werden nun über das Tonmaterial (üblicherweise eine Oktave oder None, seltener Dezime, Septime, Sext oder Quinte; S. 66) hinaus gehende Eingenarten dieser Modi zu bestimmen versucht: Typisch für den d-Modus sind die Haupttonstufen C-D-F-a-c-d, die gerne in kleineren Gruppen zu je drei benachbarten Tönen mit beliebiger Wiederholung einer Tonstufe auftreten; auch die Bildung von Kurzzeilen über charakteristische Formeln ist häufig. Oft treten liedhafte Zeilenmelodien auf (S. 67–70). Der f-Modus hat die Stammtöne F-a-b-c-d-f (?)²⁵⁹, Kurzzeilen fehlen, die Melodien verlaufen in ausgeglichenen, weitläufigen Bögen (S. 71 f.). Die Stammtöne des c-Modus sind C-E-G-a-c, die des e-Modus E-G-a-h-d-e, bei beiden ist das Ausweichen in eine D-F-a-Struktur nicht selten, bei beiden wird die Finalis stets von oben her (Nebennote oder Oberterz) erreicht, die Melodiebildung ist von charakteristischen Formeln aus den Stammtönen dominiert, typisch sind – was beim f-Modus unmöglich ist – auf einem Hochton gespannte erste Zeilen, nach denen die Melodie über mehrere Zeilen zum Grundton hinabfällt, Kurzzeilen fehlen (S. 72 f.).

²⁵⁶ Wendelin Müller-Blattau sieht (in seiner Nachfolgestudie zu Schmieders Untersuchungen, Müller-Blattau, W. 1960, S. 73) das Tanzhafte insbesondere in Melodieformeln wie G-C-E-F-G, C-d-e-d-c-h-d oder E-h-a-h-c-a-h des c- und des e-Modus (dazu siehe unten) ausgedrückt.

²⁵⁷ ‚Modus‘ will Müller-Blattau neutral, also nicht als Bezugnahme auf die Kirchentöne verstanden haben; er ist eher bemüht, die Querbezüge zur Melodik des Volksliedes und zu jener der provenzalischen und altfranzösischen Sängers aufzuzeigen (S. 73 f. und öfter).

²⁵⁸ Der b-Modus wird als Sonderfall des f-Modus erklärt (S. 71).

²⁵⁹ Müller-Blattau skizziert (S. 71) nur die (wenigen) Unterschiede zum d-Modus, nach denen diese Skala konstruiert ist.

Klaus Heinrich Kohrs (Kohrs 1969) setzt bei den Analysen Schmieders und Wendelin Müller-Blattaus an und ist wie erwähnt bemüht, die Eigenständigkeit der neidhartschen Musik gegenüber der Sprache darzulegen. Die von seinen Vorgängern entwickelten Charakteristika der Melodien (Haupttonreihen, Dreitongruppen, sprunghafte Intervallik, pentatonische Strukturen, Bedeutung von Prim und Quinte, c-Tonart, Zielstrebigkeit etc.) werden recht unkritisch als charakteristische Tanelemente volkstümlicher Herkunft interpretiert (S. 607 und öfter), die angeblich tonal schwerpunktlosen (weil leittonlosen – also eigentlich nur schwerpunktlos nach der musikalischen Vorstellungswelt von Kohrs) Melodien gelten als Einflüsse aus der (nota bene völlig unbekannt) zeitgenössischen Instrumentalmusik (S. 609f.), ebenso die gleichsam parataktische Reihung einzelner Melodieglieder (S. 611). Für das Tanzhafte postuliert Kohrs teilweise auch Einflüsse aus der (möglicherweise getanzten) gallikanischen Liturgie (etwa S. 611). Der Rest der Studie bringt Beispiele für die drei Melodietypen, die sich bei Neidhart finden ließen, und die verschiedene Stufen der Kombination zwischen Spruchmelodik und autonomer musikalischer Gestaltung repräsentieren: 1. die auch für die Spruchdichtung typische Fallzeile; 2. eine Art Spruchmelodik mit *Initium*, *Tonus currens* und *Finalis*; sowie 3. Melodien nach dem Prinzip des ›Bewegungsausgleiches‹, also (mit Schmieder) Frage-Antwort-Strukturen (S. 614–619).²⁶⁰

Nicht unähnlich fallen die Analysen von Ingomar Rainer (Rainer 1983) aus, der, anschließend vor allem an der Studie Wendelin Müller-Blattaus und in offensichtlicher Unkenntnis der Arbeit Schmieders (!), das gesamte Korpus der Neidhartlieder nach ihrer Modalität untersuchte. Die Bemerkungen zur Tanzmelodik stehen damit nur am Rande und laufen auf folgendes Ergebnis hinaus: „Wenn irgendwo bei den Neidharten von Tanzmelodik die Rede sein kann, dann am ehesten in den verhältnismäßig einfachen, einprägsam charakteristischen Dreitongruppen und -wendungen typisch dorisch(-pentatonischer) Weisen [...]; der zweite und dritte Modus schließen [...] durch ihr jeweils bestimmendes tonales Gefälle gerade diese melodisch-motivischen Bildungen tendenziell eigentlich aus.“ (Rainer 1983, S. 166) Sie entsprechen eher der Vorstellung eines rezitativischen Gesanges. Kompliziert werde die Lage dadurch, dass die meisten Lieder nicht durchgehend einem Modus angehören, sondern Modulationen durchlaufen, mithin verschiedene Stilmerkmale in sich vereinen (S. 167).

Das Hauptinteresse gilt aber der Modalität der Neidhartmelodien und berücksichtigt erstmals (nach Schmieder, dessen Untersuchungen Rainer nicht kennt, wodurch manches eingespart werden hätte können) alle überlieferten Melodien. (Müller-Blattau hatte nur die Melodien der Haupthandschrift c herangezogen.) Die Lieder werden nach den Kirchentönen gruppiert, wobei die meisten der dorischen Gruppe zufallen, einige der phrygischen und wenige der lydischen. Zuordnungen zum mixolydischen Tongeschlecht sind wegen der Nähe zum Phrygischen problematisch. Besonders die dorischen und phrygischen Melodien sind außerdem über typische Bewegungsmuster ausgezeichnet: dreigliedrige, sprunghafte Melodik beim Dorischen, eher stufenweise und ruhigere Fortschreitung beim Phrygischen (S. 158–161). Der größte Teil der Studie beschäftigt sich sodann mit der Hypothese, dass die Neidhartmelodien am ehesten mit Methoden der Tetrachordtheorie umschrieben werden könnten mit ihren drei Möglichkeiten: Ganzton – Halbton – Ganzton (richtungsmäßig indifferent; dorisch), großer Ganzton – kleiner Ganzton – Halbton²⁶¹ (fallend; phrygisch), und genau gegensätzlich, also steigend (lydisch) (S. 161–164). Die Melodien folgen im Großen und Ganzen dieser Zuordnung, woraus sich zwei gewichtige Folgerungen ergeben: 1. Die Melodik ist dirigiert von halbtönigen Leittonspannungen, die (entgegen dem heutigen Dur!) nach oben wie nach unten führen können. 2. Den Melodien fehlen eindeutige und stabile tonale Zent-

²⁶⁰ Schneider 1984, S. 246–248 und Beyschlag 1975, S. 653–655 folgen Kohrs.

²⁶¹ Die Tonschritte entsprechen den Teilungen der Monochordsaite: großer Ganzton = 9:8, kleiner Ganzton = 10:9, diatonischer Halbton = 16:15.

ren, sowohl im neuzeitlichen wie im kirchentonalen Sinne²⁶² (S. 164 f., 173); Modulationen sind eher Regel als Ausnahme (S. 165 f., 167). Interesse verdienen die Beobachtungen Rainers zu den mehrfach überlieferten und dabei oft stark, auch in ihrer modalen Gestaltung, variierenden Melodien, wodurch die Handschriften ein tonales Charakteristikum erhalten: c eher konservativ und den traditionellen Kirchentönen verpflichtet, w eher der Tetrachordtheorie entsprechend, ähnlich O („frei schwebende, vor-kirchentonale Modalität“, S. 170), und die Sterzinger Miszellaneenhandchrift mit überwiegend dorischen Melodien (S. 169–172).

Eine ähnliche Sonderstellung wie den ›Tanzliedern‹ Neidharts wurde den Spruchmelodien eingeräumt. So hebt Mohr als deren Besonderheit hervor: „Die ›Sprüche‹ haben teils sehr einfach deklamierte Weisen, zum anderen Teil höchst anspruchsvolle und kostbare“ (Mohr 1966, S. 233 f.). Doch weder wird klar, was man sich unter den beiden Polen vorzustellen hat, noch wird in irgendeiner Weise genauer differenziert, wo, bei wem oder wann die eine oder die andere Variante vorliegt. Tervooren andererseits schätzt die Rolle der Musik für die mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung eher gering ein, einen nicht näher erörterten Unterschied zwischen Minnesang und Spruchdichtung sieht er in der melodischen Gestaltung (Tervooren 2001, S. 104).

Die erste ausführliche Studie stammt hier von Carl Bützler, der aus dem Fehlen des Enjambelements schloss, dass für die Spruchstrophen (und Tagelieder) ›germanische‹ Zeilenmelodien anzusetzen seien (Bützler 1940a, S. 14 f. und öfter) – doch auch diese ›Verdeutschung‹ einer Gattung konnte, ebenso wie Bützlers rhythmische Mutmaßungen, der Kritik nicht standhalten²⁶³ und scheint ideologisch motiviert. Dies gilt auch für seine weiteren Ausführungen zur mittelalterlichen Melodik, die stets von der strengen Scheidung zwischen „romanischer“ und „germanischer Metrik“ (S. 19; vgl. S. 61 und öfter) bestimmt sind: Abgesehen von den beiden religiösen Liedern (dem ›Palästinalied‹ und dem ›Kreuzlied‹ im ›Kreuzton‹) im ersten Kirchenton und der (nach Bützler) keinem Walthertext entsprechenden ›Goldenen Weise‹ (phrygisch) verwende Walther die ›deutschen‹ Tongeschlechter Dur und Moll (S. 85 f.), was beim ›Feinen Ton‹ (›Ottenton‹) sogar die Möglichkeit einer musikalischen Pointe eröffne (S. 69–71, 86): die musikalischen Anklänge der Melismen an den Gregorianischen Choral würden durch die „stilwidrig scheinende Transposition“ in das Dur-Geschlecht parodiert. Und dies „offenbart das wahre Gesicht des deutschen Künstlers, der als deutscher Mann vor deutsche Fürsten tritt und die Maske des fremden Stils nur benutzt, um seinen Feind und den Feind des Reiches noch wirksamer zu treffen. [...] der Widerstreit zwischen dem, germanischem Empfinden näherstehenden Durmoll und den Kirchentonarten ist das Abbild des großen Streites, der das ganze Mittelalter bewegte, des Streites ›zweier Rassen, zweier Weltanschauungen, zweier Kulturen‹²⁶⁴, und, was höchst wichtig ist, Walther war sich der rassischen Herkunft und Bedeutung der Tonarten so bewusst, dass er sie sozusagen als politische Faktoren wertete.“ (Alles S. 86) So ist es auch keine Frage, dass nur die „grunddeutsche individualistische Spruchlyrik Walthers“ (S. 88 f.) seine ureigenste Persönlichkeit wiedergebe. – Es bedarf kaum der Erwähnung, dass dies freilich ebenso wenig stichhaltig ist wie die S. 64 postulierte musikalische Entwicklung Walthers, die von einer immer größeren „Freude am Melisma“ aus-

²⁶² Rainer lässt aber keinen Zweifel daran aufkommen, dass die weltlichen Melodien genetisch mit den kirchlichen zusammenhängen und erst als Ganzes das (integrativ gesehene) Musikleben ihrer Zeit ausmachen. „Die Musik der Neidharte ist fest innerhalb des Kommunikationszusammenhangs mittelalterlicher europäischer Kultur integrierter Teil einstimmiger Musikübung und -überlieferung.“ (S. 173)

²⁶³ Siehe Gennrich 1942, S. 28 f. Auch Aarburg 1957/58, S. 207 stellt sich gegen den „Irrtum“ von Bützlers Zeilenmelodie und betont (für die ›Hofweise‹) die stimmige Zusammenfügung der Verse zu einer Strophe (so schon die Quintessenz ihrer vorangehenden Analysen S. 201–207).

²⁶⁴ Bützler zitiert Hans-Joachim Moser, Die Entstehung des Durgedankens, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 15 (1914), S. 290.

geht, und die schon alleine aufgrund der – linde gesagt – schwierigen Datierung der einzelnen Melodien und Texte problematisch ist.

Immerhin: Die ›Germanisierung‹ Walthers wurde schon zu Bützlers Zeit nicht hingenommen.²⁶⁵ Klar gegen solche Differenzierungen (zwischen den ›romanischen‹ und ›germanischen‹ Gattungen) spricht sich vor allem Gennrich, seines Zeichens der ›Urheber‹ der Kontrafakturforschung, aus: „Im 12. und 13. Jh. besteht noch kein Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Melodik: dass auf die Melodie der berühmten ›Laetabundus‹-Sequenz ein frisch fröhliches Trinklied gesungen, oder dass die Weise eines recht freien Liebesliedes oder einer anstößigen Pastourelle für ein ernstes geistliches Lied benutzt wurde, ist eine viel geübte Praxis.“ (Gennrich 1942, S. 33) Und etwas vorsichtiger weiter unten (und erneut in Abgrenzung gegen germanisierende Herleitungen Bützlers): „Dagegen besteht zwischen nicht liturgischer geistlicher und weltlicher Musik des Mittelalters kein Wesensunterschied. Walthers Weise [hier der ›Feine Ton‹, F. K.] unterscheidet sich in nichts von Sequenzmelodien seiner Zeit, und mit ihnen wird man sie – schon ihres Baues wegen – eher in Parallele setzen können als mit kultischer Musik.“ (S. 40) – Dass solche Übernahmen auch ein semantisches Potenzial haben könnten, wird jedoch ignoriert.

Eine klare musikalische Scheidung zwischen Spruch- und Lieddichtung sieht Jammers (Jammers 1963): Sprüche seien musikalisch einfacher gehalten, die Musik hat „nur der schlichten Aussage zu dienen“, also Lehren, Mahnungen, Volksweisheiten, Politischem und dergleichen. Dabei sei die musikalische Seite vor allem über zwei Impulse geprägt: einerseits von der heimischen Fallzeile (die Stimme setzt relativ hoch ein, auf der Quinte oder Oktave des Grundtons, und ›fällt‹ zu diesem herab), andererseits, gerade bei längeren Versen, vom kirchlichen Rezitativ mit abschließendem kadenzierendem Melisma (alles S. 80). Das Lied wäre demgegenüber artistischer, es „will erleben lassen; bei aller Beteiligung des Verstandes: es will die Zuhörer erfassen, es will die Gesellschaft ›erbauen‹ – im doppelten Sinne des Wortes“ (S. 93) – der „uralt[e]“ Gegensatz „Rezitativ – geschlossene Form (Aria)“ (S. 94). Sind die Sprüche auf Kadenzen und Melismen hin ausgerichtet, so ersteht der musikalische Zusammenhalt der Lieder aus: 1. einer melodischen, unmittelbaren Beziehung der Töne zueinander (Stichwort Frage-Antwort-Motivik); 2. aus Beziehungen „feiner tonaler Art“; und 3. aus einem nun weniger freien, gemessenen Rhythmus (S. 94 f.).

Jedoch beginne bereits mit Walther – also fast mit dem Einsetzen der Überlieferung! – eine Vermischung der Extrema: sowohl der beiden ›Quellen‹ der Spruchmelodik (S. 81)²⁶⁶ als auch der Distinktion Spruch – Lied (S. 86). In späterer Zeit sei vor allem die Spruchmelodik immer stärker reguliert worden, und zwar sowohl in metrisch-rhythmischer wie in melodischer Hinsicht. Die scheinbar so klare Scheidung zwischen Spruch und Lied scheint damit merklich relativiert. Dies gilt auch für einige Ausnahmen wie etwa die von Jammers unter die Gruppe der ›melismatischen Lieder‹ gestellten Melodien, die nicht nur an kadenzierenden Einschnitten, sondern durchgehend von tonreichen Melismen geprägt sind (S. 107 f.). Auch die ›Tage- und Wächterlieder‹ würden sich durch eine gesteigerte Verwendung von Melismatik auszeichnen (S. 109 f.). Aussagen zu anderen Gruppen, etwa zu den ›Leichmelodien‹ (S. 128 f.), bleiben weitgehend unbestimmt und scheinen in allererster Linie an literarhistorischen (gegenüber musikalischen) Gesichtspunkten orientiert.

²⁶⁵ Vgl. schon die scharfe, fast durchgehend negative Rezension von Spanke 1941, gegen die Dichotomisierung romanisch – germanisch bes. S. 112; weniger polemisch, doch ebenso in vielen Punkten gegen Bützler ist Jammers 1942.

²⁶⁶ Allerdings ordnet Jammers S. 82–84 die Melodien des ›Zweiten Philipps‹ sowie des ›König-Friedrichs-Tons‹ eher der psalmodischen, jene des ›Wiener Hoftons‹ und des ›Ottentons‹ eher der Fallzeilen-Struktur zu.

Wie steht es um die Tonarten oder -geschlechter der Melodien?²⁶⁷ Jammers Analysen zur Melodik der Melodien der Jenaer Handschrift (Jammers 1924/25) bleiben hier im Großen ähnlich vorsichtig wie seine Aussagen zu deren Rhythmik. Im Wesentlichen folgt er den Kirchentönen als Basis der melodischen Analyse: Reperkussionstöne, typische Formeln (melodische Floskeln – bei den weltlichen Liedern vor allem Anfangsformeln), Finales (Schlusstöne), Tendenz zur Pentatonik mit doppelter kleinen Terz, typische Tetrachorde (durch pentatonische Aussparung der Halbtöne meist dreitönige Gruppen), Möglichkeiten der Modulation zwischen verschiedenen Modi, Tendenz zu symmetrischen Melodistrukturen (S. 285–296). Die bisweilen angenommene Dur- und Moll-Tonalitäten (etwa Moser 1925, S. 259) lässt Jammers mit gutem Grund nur unter Vorbehalt gelten: Außer einer häufigen dominanten Quinte (nämlich dann, wenn sie die Repercussa belegt!) und (vermutlich) eher zufälligen und nicht sonderlich häufigen Dreiklangszusammenhängen deutet nichts auf eine neuzeitliche Dur-Moll-Harmonik (S. 296 f.), vor allem bleiben die kirchentonartigen Charakteristika nebenher bestehen. Dass trotzdem eine auffällige Häufung der ›sekundären‹ Modi Ionisch (dem Tonmaterial nach identisch mit Dur) und Äolisch (entspricht Moll) anzutreffen ist,²⁶⁸ bringt Jammers mit hypothetischen – entsprechende Quellen sind abgänglich – Einflüssen aus dem Volkslied zusammen: wie bei Metrum und Rhythmus bestünden also wiederum zwei Pole, die von Einzelfall zu Einzelfall unterschiedliches Gewicht erhalten: „Historisch können wir vielleicht als die zwei Hauptquellen eine Art Volkslied sowie im scharfen Gegensatz dazu den Choral betrachten.“ (S. 298)

Ähnlich argumentiert er in seiner Minnesangausgabe von 1963 (Jammers 1963, S. 26–29): Auch die weltliche Musik des Mittelalters sei geprägt von den Kirchentönen, vor allem den acht alten Tönen – wengleich dies nicht bedeutet, dass die Distribution des Melodienmaterials in der weltlichen Musik mit derjenigen im geistlichen Bereich identisch gewesen wäre. Melodien mit Grundton C seien selten gewesen, und selbst wo sie verwendet wurden, sei – insbesondere wegen des häufig ausbleibenden Leittones – mit Sicherheit nicht an neuzeitliches Dur zu denken.

Dem Zugang Jammers verwandt, durch die Konzentration auf einige wenige Beispiele aber wesentlich instruktiver, ist die Analyse eines Liedes Wizlavs von Rügen durch Friedrich Gennrich: wieder geben die Kirchentöne die Folie für die melodische Deutung ab (Gennrich 1944, S. 88–92). Wichtig sind seine über Jammers hinausgehenden Beobachtungen zur systematischen Verarbeitung einiger weniger melodischer ›Kerne‹, die in mehrfacher, teilweise variierender Wiederholung die Melodie eines Liedes ergeben (S. 93–99).²⁶⁹

Nach Jammers und Gennrich wandte sich Taylor den Melodien der Lieder zu und unterschied zwischen den acht ›alten‹ Kirchentönen einerseits und der Durmelodik andererseits. Lieder in Kirchenmodi verwiesen tendenziell²⁷⁰ auf gelehrte Bildung der Autoren, während die Durmelodik eine volkstümliche Wurzel anzeigte (Taylor 1954, S. 336 f.; Taylor 1956/57, S. 135 f.; Hatto/Taylor 1958, S. 51–53; Taylor 1964 I, S. 48 f.; Taylor 1992, S. 11 und öfter). Überdies transportierten die verwendeten Tongeschlechter eine semantische Aussage, „for there can be little doubt that the

²⁶⁷ Für Neidhart kann hier auf das oben Gesagte verwiesen werden: Schmieder denkt (ähnlich Jammers) an gleichsam ›verfremdete‹ Kirchentöne, W. Müller-Blattau hält auch Einflüsse aus dem volkstümlichen Bereich für gut möglich und Rainers Argumentation beruht auf einer kirchentonalen Basis.

²⁶⁸ Sie werden theoretisch erst von Heinrich Glarean (Glareanus) im ›Dodekachordon‹ (1547) in die Musiklehre eingeführt (Wörner/Meierott 1993, S. 51).

²⁶⁹ Gennrich leitet dies aus dem Einfluss von ›Rondel‹-Formen her.

²⁷⁰ Oft verwendete ein und derselbe Sänger beide Optionen. Taylors Beispiel (Taylor 1954, S. 336 f.), Walthers ›Palästinalied‹ (dorisch, Finalis d) versus den ›Ersten Philippston‹ (F-Dur), ist jedoch falsch: F-Dur ist tatsächlich Hypolydisch mit Finalis f und Repercussa a, ganz analog dem von Gennrich 1944 analysierten Lied Wizlavs von Rügen. Die weiteren Beispiele bei Taylor 1964 I, S. 49 sind jedoch überzeugend.

choice of a particular mode was motivated by psychological and aesthetic considerations“. Zudem hätten die Kirchentöne Erinnerungen an den geistlichen Bereich evoziert (alles Taylor 1954, S. 337; Taylor 1964 I, S. 49 f.). Ob die Tongeschlechter tatsächlich eine derart große Aussagekapazität besitzen, müsste erst noch am überlieferten Material selbst in einer umfassenden Studie überprüft werden; insbesondere die Unterscheidung zwischen den acht ›alten‹ und den vier ›neuen‹ Kirchentönen²⁷¹ könnte sich als fruchtbar erweisen. Bei den Rückschlüssen auf sozialen Status (siehe oben) ist freilich vor Zirkelschlüssen zu warnen, da hier die Verifizierbarkeit – die Kenntnisse über die soziale Position der mittelhochdeutschen Dichter sind bekanntlich nicht allzu reichhaltig – stark eingeschränkt ist.²⁷²

MÖGLICHKEITEN UND UNMÖGLICHKEITEN DER MUSIKALISCHEN ANALYSE

So bleibt abschließend die Frage, wie die (melodische) Analyse eines in diastematischer Notation überlieferten Liedes aussehen kann. Als paradigmatisches Beispiel könnten hier die Analysen Wolfgang Mohrs stehen (etwa Mohr 1966, S. 252 f.; vgl. Mohr 1954/55, S. 39–43): Die Analyse folgt linear der Melodie, die nach dem System der Kirchentöne (Finalis, Repercussa, Ambitus, typische Formeln) beschrieben wird. Ähnlich verfahren die meisten Analysen, so auch diejenigen Gennrichs zu Liedern Walthers von der Vogelweide, die sich aber stärker auf die gleichsam ›makrostrukturelle‹ Komponente der Lieder konzentrieren. So entdeckt Gennrich in der ›Hofweise‹ eine – angesichts der problematischen Rhythmisierung wenig gesicherte²⁷³ – Wiederholung eines Melodieteils mit genau entgegen gesetzter Rhythmisierung (Gennrich 1954/55, S. 204 f.) oder – mit Mohr (Mohr 1954/55,

²⁷¹ Eine moderne Harmonik anzunehmen, überstrapaziert die Aussagekraft der überlieferten Melodien: Schon alleine das häufige Fehlen von Leittönen sollte dies deutlich genug zeigen. Auf die gut begründeten Einwände von Jammers, die zu einer differenzierteren Sicht verhelfen, geht Taylor nur an einer Stelle kurz ein (Taylor 1964 I, S. 51). Auch wirkt manches an Taylors Argumentation eher willkürlich: So ist die „Antithese der Kirchentöne und der weltlichen ›modernen‹ Dur-Tonart“ für das gesamte Mittelalter m. E. keineswegs ausgemacht, und gleichermaßen fragwürdig ist wohl die Überlegung, die Kirche hätte sich im 16. Jahrhundert „dem Einfluss der C-Dur-Tonart [gefügt] und [...] sie dann, ›geheiligt‹ als die ionische Tonart, in den Korpus der Kirchentöne [aufgenommen]“ (Taylor 1956/57, S. 135). Wie sehr Taylor sich auch gegen die Musikgeschichtsschreibung wehren mochte, so ist die Geltung der These der Entstehung von Dur und Moll zur Zeit der Renaissance doch nach wie vor gültige Lehrmeinung (Wörner/Meierott 1993, S. 194 f.) und kann nicht pauschal abgeurteilt werden. Gleiches gilt für die Rede vom der impliziten Harmonik der mittelalterlichen Durmelodik (ansatzweise Hatto/Taylor 1958, S. 53; bes. Taylor 1964 I, 61 f.; Taylor 1992, S. 13), die unter anderem von der Teiltoncharakteristik der Instrumente begünstigt würde. Dass die harmonischen Teiltöne bei der menschlichen Stimme (in der ja wohl der Gregorianische Gesang realisiert wurde) ungleich präziser und mit größerer Intensität vorhanden sind als etwa bei einem (durch Steifigkeit der Saiten modifizierten) Ton eines Streichinstruments, wird verschwiegen oder nicht gewusst. Andererseits ist es jedoch auch unbestritten, dass die Dur- und Moll-artigen Tonreihen nur sperrig in das von der Gregorianik vorgezeichnete Modell passen, ja, dass auch die ›alten‹ Kirchentöne in den weltlichen Liedern freier verwendet werden als im geistlichen Bereich (vor allem sind authentische und plagale Modi nicht immer klar zu unterscheiden).

²⁷² Klar gegen die Annahme von Dur- und Molltonarten spricht sich Husmann in seinem MGG-Artikel aus (Husmann 1961, Sp. 357 f.). Ebenso Mohr 1954/55, S. 43. – Aarburg 1967, S. 111–116 kommt über die (freilich wichtige!) exemplarische Darstellung der modalen Melodiesyntax, also typischer melodischer Strukturen einzelner Kirchentöne, nicht hinaus.

²⁷³ Aarburg 1957/58, S. 205, die hier sowohl die metrische Interpretation als auch die Authentizität der Überlieferung für die entsprechenden Verse bezweifelt.

S. 42) – im ›Feinen Ton‹ eine melodische Wiederholung, die durch Wiederholung der Einzeltöne gegenüber der Originalgestalt erweitert ist (Gennrich 1954/55, S. 206) – ein Verfahren, das nach Gennrich angeblich (Belege oder weiterführende Zitate fehlen) ein Spezifikum der waltherschen Liedkunst wäre. Ursula Aarburg wiederum konzentriert sich in ihren Analysen vor allem auf die Tongeschlechter und melodischen Verläufe und analysiert nach diesen Maximen den ›Hofton‹ Walthers auf nicht weniger als sieben Seiten, auf denen sie zu jedem Melodieabschnitt den Modus (sie rechnet also mit Modulationen zwischen den Melodieteilen), den Melodieduktus und die (modale) Funktion der Schlusstöne im Hinblick auf den nächsten Abschnitt diskutiert (Aarburg 1957/58, 201–207). Kürzer aber analog verläuft ihre Studie zu Walthers ›Goldener Weise‹ (Aarburg 1958, bes. S. 480).

Neuere Analysen sind, was die musikalische Seite angeht, nicht wesentlich über diese Methodik hinausgekommen,²⁷⁴ und so bleiben wesentliche Unklarheiten im Umgang mit den Melodien unverändert bestehen. So notiert Mohr: „Von einer musikalischen Syntax der mittelalterlichen Melodien erwarten wir etwa folgende Auskünfte: Welche Bildungen dürfen als Halb- oder Ganzschlüsse (*punctum apertum* und *clausum*) angesehen werden? Welche Ausweichungen und ›Modulationen‹ sind in der und jener Tonart möglich? Gibt es Melodien, die überhaupt keine Spannungsverhältnisse erkennen lassen, Melodien, deren Perioden in sich selbst schwingen?“ Und wenig später: „Wenn diese Fragen so vorgeklärt sind, dass Vorurteile möglichst ausgeschlossen bleiben, könnte man die metrisch-sprachlichen und die musikalischen Symmetrie- und Spannungsverhältnisse auf ihre Wechselwirkung vergleichen.“ (alles Mohr 1966, S. 242) Doch keine dieser Fragen ist zufrieden stellend beantwortet, und wird es wohl in Ermangelung theoretischer Aussagen zur deutschen weltlichen Musik des Mittelalters auch bleiben.

Die Aporien, denen man mit solchen Anliegen in die Arme läuft, lassen sich an folgender Überlegung verdeutlichen: Orientiert man sein Rhythmusverständnis am System der mittelalterlichen (*nota bene* im geistlichen Bereich gültigen!) Tonartenlehre, stellt sich schnell die Gewissheit häufiger Reibungen zwischen Text- und Melodieverlauf ein (vgl. die Beispiele bei Mohr 1966, S. 243–253); wählt man den umgekehrten Weg und folgt dem Vorbild des Textes, wechselt auch der Widerspruch die Seiten und besteht nun zwischen der weltlichen Monodie einerseits und der geistlichen andererseits. Aber wie wurde nun ›wirklich‹ gesungen und rhythmisiert, welche der Projektionen ist die ›richtige? – Vergebliche Liebesmüh.²⁷⁵ Man scheitert mithin schon an der Analyse einzelner Melodien, von weitergehenden Aussagen ist man weit entfernt. Von dichten Strukturbeschreibungen, wie sie etwa im Sinne der Funktionsharmonik für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts getroffen werden können, kann keine Rede sein.

Als Beispiel kann erneut das ›Palästinalied‹ dienen. Für Moser scheint es „mehr in den geistlichen Volksgesang zu schlagen“ (Moser 1925, S. 261). Husmann dagegen deutete die Melodie des ›Palästinalieds‹ als Kontrafaktum zu Jaufre Rudels ›Lancan li jorn‹ (Husmann 1953, S. 17 f.).²⁷⁶ Taylor polemisiert gegen die Annahme der Konjektur (Taylor 1956/57, S. 140–143).²⁷⁷ Mohr kehrt

²⁷⁴ Vgl. etwa zu Wizlavs Lied Nr. IX (Thomas/Seagrave) die Arbeit von Elisabeth Hages (Hages 1996, S. 172–176): die musikalische Analyse präsentiert sich traditionell und ist im Wesentlichen am System der Kirchentöne ausgerichtet, die beobachteten Inkongruenzen zwischen Melodie- und Textstruktur werden als bewusst inszenierte ›discordia‹ interpretiert.

²⁷⁵ Ein analoges Beispiel ist die unterschiedliche Beurteilung der Widersprüche zwischen melodischer Gestalt und Text, also ein Beispiel aus dem Bereich der Formenlehre: Ist hier von einer Art Kontrafaktur auszugehen (Jammers 1924/25, S. 282 zu einem Lied Wizlavs von Rügen) oder ist gerade in dieser Abweichung zwischen Melodie- und Textaufbau die Meisterschaft des Dichters zu sehen (so Gennrich 1944, S. 99 zum selben Lied)?

²⁷⁶ Gennrich 1954a folgt diesem Vorschlag (ohne ihn zu zitieren).

²⁷⁷ Viele seiner Einwände verlieren allerdings an Relevanz durch das von ihm selbst erkannte Faktum, dass das Lied „sowohl nach HUISMAN als auch nach GENNRICH kein einfaches Kontrafak-

wieder zur Sichtweise Mosers zurück und meint: „Walthers Palaestinalied wirkt auch im Rahmen der mittelalterlichen Lieder wie ein geistliches Lied.“ (Mohr 1966, S. 233)²⁷⁸

Trotzdem sind diese Beobachtungen nicht mit der resignativen Erkenntnis gleichzusetzen, man würde bei diesen Fragen anstehen. Einen der ganz wenigen Lichtblicke stellen Bruno Stäbleins leider wenig beachtete Analysen zur einigen Trobadour-Melodien dar (Stäblein 1966), in denen er bereits einleitend den oben skizzierten Missstand auf den Punkt bringt – seine Bemerkungen könnten fast unverändert auch für den deutschen Minnesang übernommen werden: „Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Troubadour-Melodien ist über die zu allererst vordringliche Bereitstellung des Materials hinaus nicht recht vorangekommen und hat sich in formalen und rhythmisch-metrischen Untersuchungen erschöpft. Die eigentliche, zentrale Aufgabe, die Betrachtung der Melodien selber, ist, abgesehen von gelegentlichen mehr oder weniger geglückten Beobachtungen, noch nicht in Angriff genommen worden. So kommt es, dass weitgehend die Vorstellung herrscht [...], die Troubadour-Melodien seien ein einheitlicher, stilistisch geschlossener Block.“ (S. 27 f.; Anm. nicht übernommen) Anliegen Stäbleins ist es, dieses Verdikt aufzubrechen, indem er über exemplarische Analysen von Liedern von Bernart von Ventadorn (I), Folquet von Marseille (II) und Guiraut de Borneill sowie Peire Vidal (III) überzeugend demonstriert, dass „sich doch unterschiedliche stilistische Verhaltensweisen, Gruppen-Stile, möglicherweise sogar, wie bei Bernart von Ventadorn und Folquet von Marseille, Individual-Stile nachweisen lassen“ (S. 46). Dabei erweist sich Bernart als Wahrer einer „ausgewogene[n] Ordnung und harmonische[n] Ausgeglichenheit“, demgegenüber Folquets Weisen einer „exzentrischen Freizügigkeit“ (S. 35) verpflichtet sind; Guiraut und Peire Vidal komponierten wiederum eher volkstümlichere, tanzartige Melodien.

Hier von Interesse ist insbesondere, über Anlegung welcher Maßstäbe Stäblein seine Analysen entwickelt. Betrachtet werden: die Strophengestalt; die Nähe oder Ferne zum System der Kirchentöne;²⁷⁹ die gleichsam Makrostruktur der melodischen Verläufe (Durchkomposition, eventuell mit variierender Wiederholung etc.); die Verwertung von vorliegendem, in der Regel liturgischem Melodienmaterial; das Auftreten einer (volkstümlichen) Tanzmelodik, die definiert ist über „Bevorzugung von Terzsritten“ (S. 41), durchgehende Gruppen à vier Takten als Strukturmerkmal mit leicht zu überblickenden melodischen Gestalten (S. 42) und kürzere Verse.²⁸⁰ Schließlich geben auch die Tonfolgen ein gewichtiges Kriterium zur Abgrenzung von melodischen Stilen ab, und vor allem hierbei erweisen sich die Melodien Folquets von Marseille als grundverschieden von jenen Bernarts von Ventadorn und sind geprägt von einem „unsinnig erscheinenden Auf und Ab der Tonfolgen, einem regellosen Zick-Zack-Gewirre von Linien“ (S. 35).

Manches dieser Liste wurde freilich bereits früher angesprochen, besonders die Beziehungen der weltlichen Melodien zu den Kirchentönen wurden schon eingehend studiert. Gleiches gilt für die Makrostruktur der Gedichte und Melodien. Doch während sich Stäbleins Analysen auch in diesen Bereichen durch ihre undogmatische Sichtweise von vielen früheren Arbeiten abheben, scheint vor allem seine Berücksichtigung der eigentlichen melodischen Verläufe, der Tonfolgen selbst nämlich, ein noch wenig beackertes und eventuell fruchtbares Feld zu sein.

tum sein soll, sondern eine Nach- und Umbildung eines anderen Liedes“ (S. 143; Hervorhebungen original).

²⁷⁸ Vgl. S. 234, wo auch die Melodie zu Walther L. 11,6 ff. mit dem kirchlichen Psalmodieren zusammengebracht wird.

²⁷⁹ Zu den nicht modal aufzulösenden Stücken erwägt Stäblein: „Sollte hier eine (vielleicht sehr alte) Formel der Spielmannspraxis vorliegen, die außerhalb der kirchlichen Modalität gewachsen ist?“ (S. 34)

²⁸⁰ Vgl. die Übersicht S. 45, die zwei unterschiedlich starke Ausprägungen dieses Stils bei Guiraut de Borneill und Peire Vidal vorstellt.

Erschwert werden derartige Untersuchungen von der Abkehr vor allem der neueren Forschung von der früheren Suche nach ›originalen‹, gleichsam archetypischen Melodien. Analog zur Textkritik geht auch die neuere Melodikritik von verschiedenen, gleichwertigen Parallelfassungen aus,²⁸¹ Bestätigung findet die Annahme in den (leider nicht allzu häufigen) Fällen von Doppelüberlieferung sowie in Abweichungen zwischen den doppelt notierten Stollenmelodien ein und desselben Liedes.

Der außergewöhnlichste Versuch in diese Richtung stammt m. W. von Achim Diehr, der sich der internen Struktur von Frauenlobs ›Minneleich‹ widmete (Diehr 1998). Während sich hinsichtlich der Textstruktur dichte, wohl vom Medium der Schrift geprägte Verweisstrukturen inhaltlicher und formaler (insbesondere lautmalerischer und anaphorischer) Art aufzeigen lassen (S. 98–101), sei die musikalische Syntax noch überwiegend einer oralen Sphäre verpflichtet (S. 101–105). Zwar ist auch letztere von zahlreichen Wiederholungen unterschiedlichen Genauigkeitsgrades geprägt, doch ist eine systematische Absicht kaum erkennbar, was Diehr mit den Thesen vor allem Leo Treitlers²⁸² von ›formulaic systems‹ zusammenbringt: eine Art Wissen, das dem Sänger zu einem Melodietypus zur Verfügung steht. „Dabei genügte zunächst die Kenntnis der ›Melodiefamilie‹ (z. B. Introitus, Graduale usw.) und des Modus, um die Aktualisierungsmöglichkeiten dieses ›Wissens‹ zu begrenzen“ (S. 103f.)

Während nun gerade die früheren editorischen Bemühungen um die Melodien des Minnesangs vor dem Hintergrund solcher Hypothesen – gesetzt den Fall, sie bieten tatsächlich eine adäquate Umschreibung der mittelalterlichen Realität – maßgeblich an Aussagekraft einbüßen bzw. sich hier ein Verhältnis der Ausschließlichkeit zwischen alter Melodikritik und (auch nicht mehr ganz so) neuer Oralitätsforschung aufbaut, haben andererseits Untersuchungen wie jene Stäbleins und ihre Ergebnisse von diesen Diskussionen weitgehend unbeschadet Bestand: Es ist eine Frage der Formulierung, ob sich die von Stäblein beobachteten Stilunterschiede als Unterschiede zwischen Liedern oder als einer zwischen verschiedenen Liedtypen – die dann freilich als zeitlich-geographisch, vielleicht individuell bedingte Größen, und nicht als globale indifferente Folien zu denken wären – darstellen.

DESIDERATA EINER ZUKÜNFTIGEN ERFORSCHUNG DES MITTELALTERLICHEN LIEDES

Welches Fazit kann aus dem Überblick gezogen werden? Fast alle referierten Ansätze und Diskussionen sind letztendlich geprägt von der prekären Überlieferungssituation der Melodien des deutschen Minnesang: Kaum jemals war es möglich, aus den Melodien selbst Aussagekräftiges zu entwickeln (etwa durch breitere vergleichende Analysen), und fast immer war es nötig, die Studien auf externem Wissen basieren zu lassen, das häufig aus dem Bereich des altfranzösischen oder provenzalischen weltlichen oder des geistlichen Gesanges stammte. Die Theorien sind üblicherweise gegenseitig ausschließend, jede für sich aber nur selten auszuschließen. Selbst die Vergabe von Wahrscheinlichkeiten erscheint angesichts des zu geringen Korpus an überlieferten – oder richtiger: an untersuchten²⁸³ – Melodien schwierig oder gar unmöglich.

Kurioserweise formulierte diese schon in der Anlage problematische und höchst hypothetische Technik der analogen Projektion gerade jener Forscher, der sie, orientiert an der romanischen Überlieferung, am eifrigsten praktizierte: „man stand ihr [der Erforschung des deutschen

²⁸¹ Auf dieser Annahme basieren unter anderem die Arbeiten Kippenberg 1971; Lug 1993; Breinfeld 1994.

²⁸² Literaturverweise bei Diehr 1998, S. 103, Anm. 27f. Treitler hatte bei seinen Arbeiten vor allem die mündlich tradierten Epenmelodien sowie das Korpus der Gregorianischen Gesänge vor Augen.

²⁸³ Die Melodien Neidharts riefen, aufs Ganze gesehen, kein allzu großes Interesse hervor, hier könnte sich noch manches in anderem Licht darstellen.

Minnesangs, besonders der waltherschen Melodien, F. K.] zunächst ratlos gegenüber, denn das mhd. Melodienmaterial ist viel zu klein, als dass man mit seiner Hilfe in die zu lösenden Schwierigkeiten hätte eindringen können. Auf Grund dieses Materials war weder die Frage der Rhythmik zu lösen, noch war es möglich, in die Formenwelt der mittelalterlichen Monodie einzudringen, noch war ein erschöpfendes Bild vom Wesen der Kontrafaktur zu gewinnen, noch konnte mit ihm eine musikalische Textkritik ins Leben gerufen werden, ja selbst zu einer Musikhandschriftenkunde reicht der Bestand nicht aus.“ Und wenige Zeilen später: „Wir werden uns also das, was wir an der überreich dokumentierten Kunst der Trouvères und Troubadours, sowie am mittellateinischen Lied dieser Zeit beobachten, bei der Lösung der Probleme, die die Überlieferung der Walthermelodie uns stellt, zunutze machen.“ (Alles Gennrich 1942, S. 25)

Wie aber fallen nun die Ergebnisse zu den Möglichkeiten aus, Aussagen zu treffen, die über globale Charakterisierungen hinausreichen? Für die Aufführungssituation war nur großflächig ein historischer Wandel hin zur Schriftlichkeit erkennbar, der aber zu grob scheint, als dass hierüber feinere Differenzierungen möglich wären. Von größerer Relevanz ist wohl die tatsächliche quantitative Melodieüberlieferung, die zumindest als Indiz für den Stellenwert der Musik im Korpus eines Dichters namhaft gemacht werden kann.²⁸⁴

Schwierig zu beurteilen ist das Zusammenspiel von *wort* und *wise*, zu dem bereits des Öfteren spezifizierende Aussagen versucht wurden, die aber insbesondere mit dem zugrunde gelegten Textverständnis stehen oder fallen und von daher fragwürdig und problematisch erscheinen. Ähnliches kann für die formalen Aspekte der Lieder in Anschlag gebracht werden, zumal es sich auch hier in der Regel um Vergleiche von Text und Musik handelt. Auch fehlt es an grundlegenden Arbeiten, die sich von einzelnen Liedern oder Dichtern lösen und eine breitere Perspektive verfolgen würden.

So gut wie unbrauchbar ist das Gebiet der Rhythmik. Praktisch alle hier postulierten Thesen sind diskussionsbedürftig, die Ergebnisse ihrerseits sind mehr als irgendwo sonst theorieterminiert und man wird sich wohl oder übel damit abfinden müssen, dass in diesem Bereich – spektakuläre (und unwahrscheinliche) Neufunde ausgenommen – kein Weiterkommen ist.

Viel versprechend ist demgegenüber das Gebiet der Melodik, alleine wegen der banalen Beobachtung, dass der Melodieverlauf (gegenüber Rhythmus, Begleitung etc.) zumindest in ›relativer (im doppelten Sinne) Eindeutigkeit überliefert ist. Freilich sieht man sich auch hier mit zahlreichen Hürden konfrontiert: Betrachtet man die verschiedenen Hypothesen zum waltherschen ›Palästinalied, so scheint es zweifelhaft, ob tatsächlich aussagekräftige Ergebnisse zu erwarten sind; das von den meisten Autoren überlieferte Melodiekorpus ist zu gering, als dass man über diesen

²⁸⁴ Auch Schweikle funktionalisiert das Zeugnis der Überlieferung in analoger Weise, wenn er anhand der „Vernachlässigung der Melodien in der mhd. Überlieferung“ zum einen die These von der Minnelyrik als Leselyrik untermauert sowie zum anderen eine Abweichung „von den Verhältnissen in der provenzalisch-altfranzösischen Lyrik und [...] vor allem von den Verhältnissen im sog. Spruchsang“ notiert. (Schweikle 1995, S. 52) – Kritischer gibt sich Taylor 1992, S. 9f., der die Implikationen der spärlichen Melodieüberlieferung diskutiert: Sie könnte ein Indiz für den höheren Stellenwert des Wortes im deutschsprachigen Raum sein, könnte aber ebenso gut von der langen Zeit hauptsächlich mündlicher Tradierung oder von den Problemen der schriftlichen Fixierung melodischer Verläufe zeugen. – Dass die Überlieferung auch von vielen anderen Faktoren beeinflusst wurde – allen voran die Zweckgebundenheit der (großen) Minnesangshandschriften (zu Repräsentationszwecken; vgl. etwa die Überlegungen bei Aarburg 1967, S. 99–101) und die Schwierigkeiten musikalischer Notation – stellt keinen Widerspruch dazu dar, dass auch die Individualität eines Dichterbildes bei der Entscheidung über Aufzeichnung oder Vernachlässigung der Melodien berücksichtigt wurde. Besonders gilt dies wohl für die nur einem Dichter gewidmeten Autorhandschriften, von denen sowohl das Werk Walthers als auch jenes Neidharts erfasst sind.

Weg zu signifikanten Resultaten gelangen könnte; und grundsätzlich läuft man ständig Gefahr, ein neuzeitliches Text- und – ungleich problematischer – Melodieverständnis auf die Lieder zu projizieren und damit systematisch in die Irre zu gehen (vgl. Mohr 1966, S. 242).

Dies gilt auch für Versuche, bei Neidhart eine Entfernung von der Spruchmelodik hin zu stärker autonomer musikalischer Gestaltung oder Bezüge zur Volksmelodik, Instrumentalmusik, oder gar zur gallikanischen Liturgie feststellen zu wollen. Die damit angesprochenen Bereiche sind selbst zu unfest, von der Volksmelodik oder der Instrumentalmusik des 13. Jahrhunderts etwa weiß man schlichtweg nichts. Brauchbar sind dagegen Beobachtungen (wiederum für Neidhart) einer häufig pentatonischen Melodik, von vier (W. Müller-Blattau) bzw. sechs (Schmieder) verschiedenen ›Modi‹, sprunghafter Intervallfolgen²⁸⁵ oder kleingliedriger Melodik. Hier, sprich: bei der Intervallstruktur und beim verwendeten Tonmaterial der Lieder könnte in weiteren Studien angeknüpft werden.

Vorteil dieser Praxis wäre, dass eine solche Untersuchung weitgehend theoriefrei erfolgen kann, also beispielsweise nicht an die Lehre von den Kirchentönen oder dergleichen gekoppelt ist, sondern nur auf dem (leider nicht immer unproblematischen – fehlende Schlüssel, Schlüsselwechsel, Setzung von Akzidentien, Zuschreibungsvarianten etc.) überlieferten Material aufbaut; und es wäre durchaus denkbar, dass über diesen Weg auch (statistisch) signifikante Unterschiede etwa zwischen den Melodien Walthers und jenen Neidharts festgestellt werden könnten, womit man wieder bei der Ausgangsfrage der vorliegenden Arbeit wäre: Ja, es könnte möglich sein, die qualifizierenden Aussagen von Walther, Gottfried und anderen zumindest hinsichtlich einiger Aspekte am überlieferten Melodienmaterial, nämlich vor allem an der Quantität der Überlieferung und an der melodischen Struktur, zu untersuchen und eventuell sogar nachzuvollziehen. Über die Resultate solcher Untersuchungen lässt sich freilich einstweilen – ohne entsprechende vergleichende Arbeiten – nur spekulieren.

VERWENDETE LITERATUR

- Aarburg 1957/58 = Ursula Aarburg, Wort und Weise im Wiener Hofton, in: ZfdA 88 (1957/58), S. 196–210.
- Aarburg 1958 = Ursula Aarburg, Walthers Goldene Weise, in: Die Musikforschung 11 (1958), S. 478–482.
- Aarburg 1958/59 = Ursula Aarburg, Kritische Bemerkungen zur mittelalterlichen Liedforschung, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 4 (1958/59), S. 141–146.
- Aarburg 1967 = Ursula Aarburg, Probleme um die Melodien des Minnesangs, in: DU 19 (1967), H. 2, S. 98–118.
- Ackermann 1959 = Friedrich Ackermann, Zum Verhältnis von Wort und Weise im Minnesang, in: WW 9 (1959), S. 300–311.
- Alkier/Cornils 1997 = Stefan Alkier, Anja Cornils, Bibliographie Mündlichkeit – Schriftlichkeit. Eine interdisziplinäre Bibliographie mit Arbeiten aus den Bereichen Theologie, Religionswissenschaften, Geschichtswissenschaft, Altphilologie, Linguistik, Literaturwissenschaft und Philosophie, in: Logos und Buchstabe. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Judentum und Christentum der Antike, hg. von Gerhard Sellin, François Vouga unter Mitarb. von [...] (Texte und Arbeiten zum neutestamentlichen Zeitalter 20), Tübingen, Basel 1997, 235–265.
- Bartels 1997 = Kerstin Bartels, Musik in deutschen Texten des Mittelalters (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1601; zuvor Göttingen, Diss.), Frankfurt a. M. [u. a.] 1997.

²⁸⁵ Der Begriff ›Tanzmelodik‹ sollte als schillerndes forschungsgeschichtliches Relikt wohl ad acta gelegt werden.

- Bertau 1965 = Karl Bertau, Minnesang-Studien [Rezz.], in: EG 20 (1965), S. 540–546.
- Beyschlag 1975 = Siegfried Beyschlag, Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung. Einführung und Worterklärungen. Konkordanz. Edition der Melodien von Horst Brunner, Darmstadt 1975.
- Breitfeld 1994 = Claudia Breitfeld, Musikwissenschaftliche Aspekte des Minnesangs zur Zeit Ottos von Botenlauben, in: Otto von Botenlauben. Minnesänger – Kreuzfahrer – Klostergründer, hg. von Peter Weidisch (Bad Kissinger Archiv-Schriften 1), Würzburg 1994, S. 241–262.
- Bützler 1940a = Carl Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide (Deutsche Arbeiten der Universität Köln), Leipzig 1940.
- Bützler 1940b = Carl Bützler, Die Strophenanordnung in mhd. Liederhandschriften, in: ZfdA 77 (1940), S. 143–174.
- Cramer 1998 = Thomas Cramer, Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik (Philologische Studien und Quellen 148), Berlin 1998.
- Diehr 1998 = Achim Diehr, Mediale Doppelgestalt. Text und Melodie in Frauenlobs ›Minneleich‹, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 10 (1998), S. 93–110.
- Eitschberger 1999 = Astrid Eitschberger, Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters (Imagines Medii Aevi 2), Wiesbaden 1999.
- Gennrich 1924/25 = Friedrich Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, in: ZfMw 7 (1924/25), S. 65–98.
- Gennrich 1942 = Friedrich Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, in: ZfdA 79 (1942), S. 24–48 [zit. danach]. Wieder in: Walthers von der Vogelweide, hg. von Siegfried Beyschlag (WdF 112), Darmstadt 1971, S. 155–189.
- Gennrich 1944 = Friedrich Gennrich, Zu den Melodien Wizlavs von Rügen, in: ZfdA 80 (1944), S. 86–102.
- Gennrich 1951 = Friedrich Gennrich, Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch: Philipp, küenec hère, in: Studi Medievali, N. F. 17 (1951), S. 71–85.
- Gennrich 1954a = Friedrich Gennrich, Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, in: Die Musikforschung 7 (1954), S. 150–176.
- Gennrich 1954b = Mittelhochdeutsche Liedkunst. 24 Melodien zu mittelhochdeutschen Liedern, hg. von Friedrich Gennrich (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek 10), Darmstadt 1954.
- Gennrich 1954/55 = Friedrich Gennrich, Zur Liedkunst Walthers von der Vogelweide, in: ZfdA 85 (1954/55), S. 203–209.
- Gennrich 1970 = Friedrich Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes. 2., unveränd. Aufl. Mit einem Vorw. von Werner Bittinger, Tübingen 1970.
- Grubmüller 1986 = Klaus Grubmüller, Ich als Rolle. ›Subjektivität‹ als höfische Kategorie im Minnesang?, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983), hg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller (Studia humaniora 6), Düsseldorf 1986, S. 387–406.
- Hages 1996 = Elisabeth Hages, *snel hel ghel scrygh ich dinen namen*. Zu Wizlavs Umgang mit Minnesangstraditionen des 13. Jahrhunderts, in: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991, hg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott, Tübingen 1996, S. 157–176.
- Hatto/Taylor 1958 = A[rthur] T[homas] Hatto, R[onald] J[ack] Taylor, The Songs of Neidhart von Reuental. 17 Summer and Winter Songs. Set to their Original Melodies. With Translation and a Musical and Metrical Canon, Manchester 1958.
- Heinen 1972 = Hubert Heinen, Walthers „Owe, hovelichez singen“: A re-examination, in: Saga og språk, hg. von John Weinstock, Austin (Texas) 1972, S. 273–286.
- Heinen 1992 = Hubert Heinen, Making Music as a Theme in German Song of the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: McGlathery 1992, S. 15–32.

- Hoffmann 1981 = Werner Hoffmann, *Altdeutsche Metrik*. 2., überarb. und erg. Aufl. (SM 64), Stuttgart 1981.
- Holznagel 1995 = Franz-Josef Holznagel, *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Tübingen (Bibliotheca Germanica 32; zuvor Köln, Diss. 1992), Basel 1995.
- Huisman 1950 = J[ohannes] A[lphonsus] Huisman, *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide. Mit einem Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter* (Studia litteraria rheno-traiectina 1), Utrecht 1950.
- Husmann 1952 = Heinrich Husmann, *Zur Rhythmik des Trouvèregesanges*, in: *Die Musikforschung* 5 (1952), S. 110–131.
- Husmann 1953 = Heinrich Husmann, *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*, in: *Die Musikforschung* 6 (1953), S. 8–23.
- Husmann 1961 = Heinrich Husmann, *Art. Minnesang*, in: *MGG* 9 (1961), Sp. 351–363 [Bibliographie Sp. 362 f. von Heinz Becker].
- Jammers 1924/25 = Ewald Jammers, *Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift*, in: *ZfMw* 7 (1924/25), S. 265–304.
- Jammers 1942 = Ewald Jammers, *Rez. zu Bützler 1940a*, in: *Deutsche Literaturzeitung* 63 (1942), Sp. 209–212.
- Jammers 1953 = Ewald Jammers, *Rez. zu Huisman 1950*, in: *Die Musikforschung* 6 (1953), S. 369–371.
- Jammers 1963 = Ewald Jammers, *Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Einführung, Erläuterung und Übertragung*, Tübingen 1963.
- Jammers 1975 = Ewald Jammers, *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters* (Paläographie der Musik 1, 4), Köln 1975.
- Kippenberg 1962 = Burkhard Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung. Mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen* (MTU 3; zuvor München, Diss. 1960), München 1962.
- Kippenberg 1971 = Burkhard Kippenberg, *Die Melodien des Minnesangs*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hg. von Thrasybulos G. Georgiades*, Kassel [u. a.] 1971, S. 63–92.
- Klaper 2001 = Michael Klaper, *Art. Walther von der Vogelweide*, in: *NewGrove* (²2001), Bd. 27, S. 61–65.
- Kohrs 1969 = Klaus Heinrich Kohrs, *Zum Verhältnis von Sprache und Musik in den Liedern Neidharts von Reuental*, in: *DVjs* 43 (1969), S. 604–621 [zit. danach]. Wieder in: *Neidhart*, hg. von Horst Brunner (WdF 556), Darmstadt 1986, S. 121–142.
- Kuhn 1969 = Hugo Kuhn, *Minnesang als Aufführungsform*, in: *H. K., Text und Theorie* (Kleine Schriften 2), Stuttgart 1969, S. 182–190, 364–366. [Die mehrfachen Abdrucke des Aufsatzes verzeichnet Strohschneider 1993, S. 56, Anm. 1.]
- Kur 1966 = *Rez. zu Rohloff 1962*, in: *AfdA* 77 (1966), S. 63–67.
- L. = *Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sprüche*, 14., völlig neu bearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, mit Beitr. von Thomas Bein und Horst Brunner hg. von Christoph Cormeau, Berlin, New York 1996 [zit. nach der Zählung Lachmanns].
- Lommatzsch/Gennrich 1957/59 = *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, in *Ausw. dargeboten von Erhard Lommatzsch. Mit einem musikalischen Anhang von Friedrich Gennrich*. Bd. I: Minnelieder. Bd. II: Lieder verschiedener Gattungen, Berlin 1957/59.
- Lomnitzer 1964 = Helmut Lomnitzer, *Kritisches zu neueren Neidhart-Übertragungen*, in: *FS Hans Engel zum 70. Geburtstag*, hg. von Hort Heussner, Kassel [u. a.] 1964, S. 231–244. Wieder in: *Neidhart*, hg. von Horst Brunner (WdF 556), Darmstadt 1986, S. 94–109 [zit. danach].
- Lomnitzer 1965 = Helmut Lomnitzer, [Rezz.], in: *ZfdPh* 84 (1965), S. 290–297.
- Luff 2002 = Robert Luff, *Überlieferung – Gattung – Rezeption. Versuch einer Neubewertung von Varianz- und Interferenztexten Walthers von der Vogelweide*, in: *Walther von der Vogelweide*.

- Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption, hg. von Thomas Bein (Walther-Studien 1), Frankfurt a. M. [u. a.] 2002, S. 165–198.
- Lug 1993 = Robert Lug, Minne, Medien, Mündlichkeit. Mittelalter-Musik und ihre Wissenschaft im CD-Zeitalter, in: LiLi 23 (1993), H. 90/91: Mediale Bedingungen der Sprachwissenschaft, S. 71–87.
- Maurer 1967 = Friedrich Maurer, Sprachliche und musikalische Bauformen des deutschen Minnesangs um 1200, in: Poetica 1 (1967), S. 462–482.
- McGlahtery 1992 = Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages, hg. von James M. McGlahtery [Essays presented at a meeting held Apr. 6–9, 1989 at the University of Illinois at Urbana-Champaign] (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 66), Columbia 1992.
- McMahon 1990 = James V. McMahon, The Music of Early Minnesang (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 41), Columbia 1990.
- MF = Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von [...] bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, 38., ern. rev. Aufl. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988.
- Mohr 1954/55 = Wolfgang Mohr, Zu Walthers ›Hofweise‹ und ›Feinem Ton‹, in: ZfdA 85 (1954/55), S. 38–43.
- Mohr 1966 = Wolfgang Mohr, Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes. Fragen und Aufgaben, in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg. von Hans Fromm (WdF 15), Darmstadt 1966, S. 229–254 [überarb. Fassung des Aufsatzes in: DU 5 (1953), H. 2].
- Moser 1920 = Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik. Bd. I: Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges, Stuttgart 1920.
- Moser 1925 = Hans Joachim Moser, Musikalische Probleme des deutschen Minnesangs, in: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel. Veranstaltet anlässlich der Feier des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Basel vom 26. bis 29. September 1924, Leipzig 1925, S. 259–268 [Diskussion S. 268 f.].
- Mück 1984 = Hans-Dieter Mück, Walthers Propaganda gegen Neidharts Publikum (Zu L. 64,31 ff.), in: Zur gesellschaftlichen Funktionalität mittelalterlicher deutscher Literatur, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaften, Direkter Wolfgang Spiewok (Deutsche Literatur des Mittelalters 1; Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald), Greifswald 1984, S. 89–103.
- Müller, J.-D. 1996a = ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit [DFG-Symposium 1994], hg. von Jan-Dirk Müller (Germanistische Symposien Berichtsbände 17), Stuttgart, Weimar 1996.
- Müller, J.-D. 1996b = Jan-Dirk Müller, Vorbemerkung, in: Müller 1996a, S. XI–XVIII.
- Müller-Blattau, J. 1957 = Joseph Müller-Blattau, Zur Erforschung des einstimmigen deutschen Liedes im Mittelalter, in: Die Musikforschung 10 (1957), S. 107–113.
- Müller-Blattau, W. 1960 = Wendelin Müller-Blattau, Melodietypen bei Neidhart von Reuenthal, in: Annales Universitatis Saraviensis 9, 1 (1960) [FS Joseph Müller-Blattau], S. 65–74.
- Müller-Blattau, W. 1971 = Wendelin Müller-Blattau, Versuche zur musikalischen Gestaltung des mittelalterlichen Liedes, in: ZfdPh 90 (1971), Sonderheft, S. 153–169.
- Plenio 1917 = Kurt Plenio, Bausteine zur altdeutschen Strophik, in: PBB 42 (1917), S. 411–502. [Darin Anhang 1. Die Überlieferung Waltherscher Melodien, S. 479–490.]
- Rainer 1983 = Ingomar Rainer, Zum gegenwärtigen Versuch einer immanent musikalischen Rekonstruktion der Neidhartlieder, in: Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung, hg. von Helmut Birkhan (Philologica Germanica 5), Wien 1983, S. 155–188.
- Rohloff 1962 = Ernst Rohloff, Neidharts Sangweisen, 2 Bde. (Abh. d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, phil.-hist. Kl. 52/3–4), Berlin 1962.

- Rohloff 1973 = Ernst Rohloff, Gedanken zu ›Neidharts Sangweisen‹, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 22, 1 (1973), S. 51 f.
- Rohloff 1979 = Ernst Rohloff, Zu den Neidhart-Melodien, Rückerinnerung und neue Informationen, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 28, 1 (1979), S. 125–135.
- Schilling 1996 = Michael Schilling, Minnesang als Gesellschaftskunst und Privatvergnügen. Gebrauchsformen und Funktionen der Lieder im ›Frauendienst‹ Ulrichs von Liechtenstein, in: *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, hg. von M. S., Peter Strohschneider (GRM-Beiheft 13), Heidelberg 1996, S. 103–119 [Diskussionsbericht S. 119–121].
- Schmieder 1930 = Wolfgang Schmieder, Zur Melodiebildung in Liedern von Neidhart (von Reuental), in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 17 (1930), S. 3–20 [zit. danach]. Wieder in: Neidhart, hg. von Horst Brunner (WdF 556), Darmstadt 1986, S. 12–36.
- Schneider 1984 = Jürgen Schneider, Die Lieder Neidharts in ›Wort‹ und ›Weise‹ im Spätmittelalter, in: *Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts*, hg. von Franz V. Spechtler (Chloe. Beihefte zum Daphnis 1), Amsterdam 1984, S. 231–248.
- Scholz 1980 = Manfred Günter Scholz, Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert [zuvor Tübingen, Habil. Schr. 1974], Wiesbaden 1980.
- Schweikle 1994 = Günther Schweikle, Minnesang in neuer Sicht, Stuttgart, Weimar 1994.
- Schweikle 1995 = Günther Schweikle, Minnesang. 2., korr. Aufl. (SM 244), Stuttgart, Weimar 1995.
- Spanke 1941 = Hans Spanke, Rez. zu Bützler 1940a, in: *AfdA* 60 (1941), S. 110–114.
- Stäblein 1966 = Bruno Stäblein, Zur Stilistik der Troubadour-Melodien, in: *Acta Musicologica* 38 (1966), S. 27–46.
- Strohschneider 1993 = Peter Strohschneider, Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung, in: *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis*, hg. von Johannes Janota (Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991. Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik 3), Tübingen 1993, S. 56–71.
- Taylor 1951/52 = R[onald] J[ack] Taylor, Rez. zu Huisman 1950, in: *AfdA* 65 (1951/52), S. 115–118.
- Taylor 1954 = R[onald] J[ack] Taylor, The Musical Knowledge of the Middle High German Poet, in: *MLR* 49 (1954), S. 331–338.
- Taylor 1956/57 = Ronald J[ack] Taylor, Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger, in: *ZfdA* 87 (1956/57), S. 132–147.
- Taylor 1964 = Ronald J[ack] Taylor, Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters. Bd. I: Darstellungsband. Bd. II: Melodienband (SM 34. 35), Stuttgart 1964.
- Taylor 1992 = Ronald J[ack] Taylor, The Medieval Poet-Musician: *Wort unde Weise*, in: McGlathery 1992, S. 7–14.
- Tervooren 1996 = Helmut Tervooren, Die ›Aufführung‹ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik, in: Müller, J.-D. 1996a, S. 48–66.
- Tervooren 2001 = Helmut Tervooren, Sangspruchdichtung, 2., durchges. Aufl. (SM 293), Stuttgart, Weimar 2001.
- Touber 1964 = A[nton] H. Touber, Zur Einheit von Wort und Weise im Minnesang, in: *ZfdA* 93 (1964), S. 313–320.
- Wörner/Meierott 1993 = Karl H. Wörner, Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Aufl., neu bearb. von [...], hg. von Lenz Meierott, Göttingen 1993.