



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Selbstdarstellung im Minnesang- Das 'Ich' des
Sängers in Texten und Bildern des Codex Manesse“

verfasst von / submitted by

Birgit Schamesberger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on the student record sheet: A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

O. Univ.-Prof. Dr. Stephan Müller

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe sowie keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet wurden. Diejenigen Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (darunter auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

Birgit Schamesberger, BA

Danksagung

Zu großem Dank bin ich in erster Linie Hrn. O.Univ.-Prof. Dr. Stephan Müller verpflichtet, der nicht nur eine immense Hilfestellung bei der Themenfindung für meine Arbeit war, sondern mir auch stets – in seiner verbindlichen und ausgesprochen geduldigen Wesensart – mit Rat und Tat zur Seite stand. Des Weiteren geht ein Dankeschön an diverse Freunde, Bekannte und vor allem auch an meine ArbeitskollegInnen, die sich (zu späteren Zeitpunkten auch bereits mit ein wenig gut gemeintem Nachdruck) in regelmäßigen Abständen nach dem derzeitigen Stand der Dinge erkundigten sowie immer wieder aufmunternde Worte für mich fanden, wenn der Weg auch noch so aussichtslos zu sein schien. Zu guter Letzt kommt die allergrößte Dankbarkeit meinen Eltern zu, die sich verständnisvoll und geduldig ob des sich doch ein wenig länger als geplant hinauszögernden Studienabschlusses zeigten und mich auch in Zeiten, in denen sie selbst wohl genug eigene Kreuze zu tragen hatten, auf den rechten Weg zurückbrachten und nicht nur während der Entstehung meiner Diplomarbeit, sondern auch (und das vor allem) während meiner gesamten studentischen Laufbahn eine gewaltige moralische sowie auch finanzielle Unterstützung waren.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	11
1 Einleitung.....	13
1.1 Allgemeine Fragestellung.....	14
2 Grundsätzliche Definitionen.....	17
2.1 Aufführung vs. Text.....	17
2.2 Minnesang als Rollenlyrik.....	17
2.3 Begriffsdefinition des „Ichs“.....	18
2.3.1 Gliederung in drei Typen.....	18
2.3.2 Referenzialisierungsmöglichkeiten.....	19
2.3.3 Das „lyrische Ich“.....	20
3 Auswahl des Untersuchungsgegenstandes.....	21
3.1 Textbeispiele.....	21
3.2 Illuminationen aus dem Codex Manesse.....	22
4 Der von Kürenberg.....	23
4.1 „Vil lieben vriunt“.....	23
4.2 „Ich zôch mir einen valken“.....	24
4.2.1 Der Wechsel von Mann und Frau.....	25
4.2.2 Das Falkenlied als reines Frauenlied.....	26
4.2.3 „Wîp unde vederspîl“.....	27
4.3 „Ich stuont mir nehtint spâte“.....	27
4.4 Die Darstellung des Kürenbergers in der Illumination.....	29
5 Hartmann von Aue.....	31
5.1 Die Frauenstrophen.....	31
5.2 „diu staete mîn“.....	33
5.3 „grôz was mîn wandel“.....	35
5.4 Der selbstbewusste Minnesänger.....	39
5.5 Die Nennung des Namens.....	40
5.6 Die Darstellung Hartmanns in der Illumination.....	42
6 Walther von der Vogelweide.....	43

6.1	Der pflichtbewusste Sänger.....	43
6.1.1	Das Eigenlob des Sängers.....	47
6.1.2	Das facettenreiche Ich.....	49
6.1.3	Der Dialog von Mann und Frau.....	51
6.2	Der reflektierende Kritiker.....	52
6.2.1	Der Gesellschaftskritiker.....	52
6.2.2	Der Minne-Kritiker.....	57
6.2.3	Die Kritik an anderen Minnesängern.....	60
6.3	Die Nennung des Namens.....	61
6.4	Die Darstellung Walthers in der Illumination.....	63
7	Vergleichende Gegenüberstellung der Textbefunde.....	65
8	Zusammenschau und abschließendes Fazit.....	69
9	Literaturverzeichnis.....	72
9.1	Primärliteratur.....	72
9.2	Sekundärliteratur.....	72
9.3	Internetquellen.....	77
9.4	Bildquellen.....	77
10	Anhang.....	80
10.1	Zusammenfassung.....	80
10.2	Abstract.....	81
10.3	Curriculum Vitae.....	82

Vorwort

Selbstdarstellung in ihrem eigentliche Sinne ist ein Kind der Neuzeit; sie wurde vor allem unter den Künstlern der Renaissance groß. Dennoch findet sich eine Darstellung des „Ichs“ schon wesentlich früher. Nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur strebten Kunstschaffende immer häufiger danach, das „Ich“ in Szene zu setzen.

In der Malerei sowie der bildnerischen Kunst funktioniert diese Selbstinszenierung wie eine Momentaufnahme, ein eingefangener Augenblick, in der der Künstler sich in ein bestimmtes Licht zu rücken versucht. Da er nicht nur Figur, sondern auch zugleich Urheber seines Werks ist, hat er es in der Hand, wie er von seinen RezipientInnen gesehen wird; hierin spiegelt sich auch der immanente Wunsch wieder, wie er von der Außenwelt gesehen werden *möchte*. Sein Ego partizipiert als Nutznießer der Situation, die ihn umgibt. Er gestaltet sich den Ort aus, an dem er sich befindet und den er als „Komparsen“ für seine Selbstdarstellung braucht.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich jedoch mit einer ganz anderen Form der Selbstdarstellung, nämlich der des Ichs in der Literatur, genauer gesagt in der vormodernen Literatur des Minnesangs: Es soll im Laufe dieser Untersuchung nicht der Künstler, also die Person per se, sondern das von ihm erschaffene „Ich“, das von der Performanz des Minnesängers ausgehend im Text gelandet ist, genauer beleuchtet werden. In der Literatur ist zwischen tatsächlich autobiographischen Ich-Aussagen des Autors (sofern diese auch historisch belegt sind) und inszenierten Ich-Figuren strikt zu unterscheiden. Vor allem in der vormodernen Literatur, speziell der des Minnesangs, ist es teils wagemutig, teils irreführend, von einer Selbstdarstellung des Sängers zu sprechen. „Der historische Autor der Lieder ist verloren und nur durch eventuelle urkundliche Bezeugungen zu erkennen. Was wir haben, ist seine Repräsentation in der Lyrik, sein 'lyrisches Ich', dessen spezifische Ausprägung eine rein literarische

Kategorie ist, die nicht biographisch referentialisierbar ist.“¹

Das Ich, das in den Liedern auftritt, muss in seiner Funktion als Rolle begriffen werden. „Literarische Figuren erwecken ganz selbstverständlich den Anschein, echte Menschen zu sein. Was uns die Texte nicht über sie erzählen, vor allem über ihr Innenleben, ergänzen wir spontan aus unserem eigenen Erfahrungsschatz [...].“² Bei der Rezeption mittelalterlicher Lyrik geht es in erster Linie jedoch darum, den Text in seiner „literarischen Gemachtheit“³ zu verstehen.

¹ Meyer, Matthias: 'Objektivierung als Subjektivierung'. Zum Sänger im späten Minnesang. In: Andersen, Elizabeth: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 199.

² Schulz, Armin: Erzähltheorie mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun / Alexandra Braun / Jan-Dirk Müller. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2012, S. 8.

³ Ebd., S. 3.

1 Einleitung

Die wohl größte Hürde, die es zu Beginn einer intensiven, wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Ich-Aussagen im Minnesang zu überwinden gilt, ist – wie bereits im Vorwort erwähnt – sich gedanklich davon zu lösen, die Sänger-Rolle mit dem Autor eines Liedes gleichsetzen zu wollen. Eine biographische Lesart im Falle der mittelalterlichen Lyrik wird in der Literaturwissenschaft eher stiefmütterlich behandelt; obwohl es Ansätze, wie den von Harald Haferland⁴, gibt, den Text kulturhistorisch zu interpretieren und die jeweilige reale Person des Verfassers in diese Interpretation einzubetten, so sieht die Allgemeinheit eher eine strikte Trennung von Autor und Sänger-Ich vor. Zu wenig ist von den Personen, denen ein Werk zugeschrieben wird, tatsächlich bekannt und auch belegt. Somit wäre es weniger wissenschaftlich, sondern mehr rein spekulativ, den Versuch zu unternehmen, ein psychologisches Persönlichkeitsprofil über die Minnesänger zu erstellen. „Das Bild, das man sich von der Welt und vom Menschen macht, ist nicht in jeder Epoche gleich. Es verändert sich ebenso im Lauf der Jahre und Jahrhunderte wie die Bauprinzipien, nach denen Erzählungen gestaltet werden.“⁵

Beschäftigt man sich mit der Intention des Autors, aufgrund derer ein Minnelied überhaupt erst entstanden ist, so stellt man, wenn man auf diese Betrachtung den Fokus der Selbstdarstellung legt, fest, dass hierbei nicht, wie man meinen möchte, die Minne, die *frouwe* im Vordergrund steht, sondern der Sänger selbst.

⁴ Vgl. Haferland, Harald: Hohe Minne: zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin: Schmidt 2000.

⁵ Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun / Alexandra Braun / Jan-Dirk Müller. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2012, S. 3.

1.1 Allgemeine Fragestellung

Im Grunde widmet sich die vorliegende Arbeit drei Fragen:

- Wer ist dieses „Ich“, das da spricht?
- Wo steht das „Ich“ in den untersuchten Texten?
- Wie charakterisiert sich dieses „Ich“?

Die erste Fragestellung ist vermutlich die kniffligste: Wie bereits deutlich ausgeführt, sollte man, im Bemühen um eine wissenschaftlich relevante Literaturrecherche, von dem Versuch absehen, die Ich-Instanz eines Minneliedes autobiographisch zu interpretieren. In der Epik verhält es sich so, dass sich teils eindeutige Hinweise zu der jeweiligen Instanz finden, die erzählt. Man vergleiche dazu Wolfram von Eschenbachs Parzival, in dem Wolfram im Laufe seiner Erzählung immer wieder abschweift und Aussagen über sich selbst trifft⁶; hier ist die Sprecherinstanz ganz klar ausgewiesen, wohingegen in der mittelhochdeutschen Lyrik oftmals zwar ein „Ich“ im Text spricht, dieses aber nicht an das tatsächliche Autoren-Ich zurückgebunden werden kann. „Die liedinterne Sprecherinstanz kann eine Frau sein, die sich über ihre Liebe äußert, ein Ritter, der um die Liebe einer Frau wirbt oder dieser sich zu entziehen versucht, oder ein Bote, der Kontakt zwischen den Liebenden herstellt.“⁷

Wie vielfältig sich die Rollenverteilung im Bezug auf den Sprecher eines Liedes gestalten kann, macht wiederum deutlich, dass Minnesang nicht faktisch zu verstehen ist, sondern in seiner Fiktionalität begriffen werden muss. „Heute besteht weitgehend Konsens, dass auch die Lieder, in denen ein Ich sich als liebender und werbender Mann und als Subjekt in Abgrenzung von der

⁶ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival. (Band 1: Buch 1-8, Band 2: Buch 9-16). Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung und Nachwort und Wolfgang Spiewok. Stuttgart: Reclam 1986.

⁷ Klein, Dorothea (Hrsg.): Minnesang: mittelhochdeutsche Liebeslieder; eine Auswahl; mittelhochdeutsch - neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2010, S. 99.

Gesellschaft profiliert, als fiktive Rollendichtung zu gelten haben.“⁸ Ebenso verhält es sich mit dem Hauptakteur/der Hauptakteurin des Textes: Auch er/sie darf nicht als realer, sondern muss als fiktiver Charakter angenommen werden, der/die sich aus dem, was ihm/ihr im Text zu- bzw. eingeschrieben wird, konstituiert.

Die zweite Frage versucht zu erschließen, wo das Ich im Text verortet ist: Ist es Teil des Liedes, trägt es zur Handlung bei, oder handelt es sich etwa um eine Reflexion über bereits Geschehens? Letzteres lässt sich wohl am leichtesten entlarven: Spricht die Ich-Instanz des Textes in der Vergangenheitsform, so ist die eigentliche Handlung bereits passé; im Lied wird nun über sich zuvor Zugetragenes räsoniert.

Die dritte Frage soll aufdecken, wie viel das jeweilige Ich des Textes von sich preisgibt und inwiefern sich das Selbstbewusstsein der Ich-Rolle zeigt. Unbeachtet soll dabei auch nicht die Interaktion mit anderen im Lied auftretenden Figuren sein, da sich das Bild, das das Ich beim Rezipienten/ der Rezipientin von sich hinterlässt, oftmals erst durch das Agieren mit und Reagieren auf bestimmte andere Rollen konstituiert. Allerdings ist diese Interpretation stets nur begrenzt möglich, da als Grundlage immer nur das textinterne Ich dient, während die textexternen Gegebenheiten nicht mehr greifbar sind.

„Es gilt, die textexterne Sprechsituation [...] von der textinternen zu unterscheiden. Die Differenzierung dieser beiden Ebenen bringt mit sich, daß das textexterne Sänger-Ich, das vor einem textexternen Publikum agiert, strikt von der textinternen Ich-Rolle, die vor einem textinternen Publikum spielt und singt, getrennt werden muss.“⁹

⁸ Ebd.

⁹ Kreibich, Christina: Der mittelhochdeutsche Minneleich. Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse. Würzburg: Königshausen&Neumann GmbH 2000, S. 233.

2 Grundsätzliche Definitionen

2.1 Aufführung vs. Text

Bevor man sich dem eingehenden Studium der Minnesang-Lektüre und deren Ich-Aussagen widmet, sollte man sich bewusst machen, dass in der Lyrik des Mittelalters sich die Situation von Text und Aufführung andersherum verhält als beispielsweise in unserer heutigen Zeit üblich: Während wir gewohnt sind, als Publikum im Theater eine Darbietung zu genießen, der ein Text zugrunde liegt, so ist dies im Minnesang genau umgekehrt; die Aufführung geht der Verschriftlichung voraus. „Die Performanzsituation des Minneliedes konstituiert sich mit dem Auftritt des Sängers in der höfischen Gesellschaft. Sie ist ein vielfältig nach Herrschafts-, Standes-, Alters- und Geschlechterrollen, ansatzweise wohl auch nach Funktionsrollen gegliedertes Sozialgebilde.“¹⁰ Aufgrund dieser ungewöhnlichen, primären Ausgangssituation der Inszenierung muss die Performanz des Minnesängers bei einer Untersuchung der Texte auch immer mitberücksichtigt werden. Daraus ergibt sich die Frage, was von ebenjener Performanz des Sängers im Text, der nun als einzige Rezeptionsgrundlage vorliegt, übriggeblieben ist. Während der Minnesänger beim Vortrag die Möglichkeit hatte, sich das jeweilige Lied mithilfe von Mimik, Gestik und Intonation auszugestalten und es zu inszenieren, so bleibt im Text das bloße Wort, das vice versa wiederum keinerlei verlässliche Rückschlüsse auf die Performanz zulässt.

2.2 Minnesang als Rollenlyrik

Grundsätzlich sei die Tatsache festgehalten, dass es sich beim Minnesang um Rollendichtung handelt. „Es ist seit langem ein Konsens, dass Minnesang nicht 'biographisch', sondern als Rollenlyrik zu verstehen ist.“¹¹ Wie bereits in Punkt

¹⁰ Strohschneider, Peter: »*nu sehent, wie der singet!*« Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: Müller, Jan-Dirk: (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1996., S. 10.

¹¹ Müller, Jan-Dirk; Bloh, Ute von (Hg.): Minnesang und Literaturtheorie. Tübingen: Niemeyer 2001.

1.1 kurz vorweggenommen, kann eine basale Unterscheidung in Männer-, Frauen- und Botenrollen vorgenommen werden, wobei die Bezeichnung „Rolle“ immer gleichbedeutend die „Ich-Rolle“ meint, also die Person, die im Text spricht. Im Bezug darauf meint die „Rollenlyrik [...] zunächst [...] nichts anderes als das Auseinandertreten von Autor und dem im Liedkontext sprechenden Ich.“¹² Während jedoch beim Auftreten eindeutig zu identifizierender Frauen- bzw. Botenstrophen klar ist, dass hier eine Rolle vorliegt, die nicht mit dem Vortragenden in Verbindung zu setzen ist, so ist dies bei einer Männerstrophe weitaus weniger deutlich, da hier, wenn man von der primären Vortragssituation ausgeht, seitens des Publikums durchaus eine Verbindung zwischen dem real vor ihm stehenden Minnesänger und dem vertexteten Ich angenommen bzw. hergestellt werden konnte.¹³ Dennoch muss die Rolle in ihrer Gesamtheit – vor allem bei der Rezeption des Textes, der, wie in 2.1 deutlich gemacht, nicht als Rekonstruktionsgrundlage für die Performanzsituation des Minnesängers vor Zuhörerschaft dienen darf – als eine Ansammlung von Eigenschaften verstanden werden, die aus dem Text hervorgehen. „Rolle meint [...] also ein Bündel von Merkmalen, das das sprechende Rollen-Ich auszeichnet.“¹⁴

2.3 Begriffsdefinition des „Ichs“

2.3.1 Gliederung in drei Typen

Im Großen und Ganzen kann von einer Dreiteilung des Ich-Begriffs ausgegangen werden: Man unterscheidet generell zwischen dem Autoren-Ich, also in diesem Sinne dem tatsächlichen, biographischen Ich, dem Sänger, also dem Ich des Vortragenden¹⁵ – der Begriff wird in Anlehnung an die Differenzierung Elisabeth Lienerts¹⁶ verwendet – sowie dem im Text

¹² Köhler, Jens: Der Wechsel: Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung. Heidelberg: Winter 1997, S. 48.

¹³ Vgl. ebd., S. 49.

¹⁴ Ebd., S. 50.

¹⁵ Im Laufe der Ausführungen wird, um eine Abgrenzung zum Ich im Text, das als Sänger-Ich bzw. Sänger-Rolle deutlich zu machen, das in der Performanz auftretende Ich als Vortragender bezeichnet.

¹⁶ Vgl. Lienert, Elisabeth: *Hoerâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter:

verschriftlichten Rollen-Ich. Obwohl von einer Relationsannahme zwischen Autor, Vortragendem und Ich des Sängers grundsätzlich abzusehen ist, so sind die Trennlinien zwischen diesen drei Ich-Instanzen nicht immer ganz klar zu ziehen: Laut Jan-Dirk Müller „[...] spielt der Minnesang mit den Grenzen zwischen den verschiedenen Instanzen des Ich, dem namentlich bekannten Verfasser, dem präsenten Sänger und dem im Text sich artikulierenden Sprecher.“¹⁷ Begründet wird dies von Elisabeth Lienert¹⁸ auch damit, dass der Autor oft vom Vortragenden in den Hintergrund gedrängt wird; weiters ist es, wie die in Punkt 4, 5 und 6 angeführten Textstellen deutlich machen, oft auch schwierig, eine Trennung zwischen Sänger und Rollen-Ich vorzunehmen. „Wenn der Vortragende äußert 'Ich singe', fallen – deutlicher noch als beim 'Ich liebe' – Rolle und Vortragswirklichkeit zusammen.“¹⁹ Im Laufe der Ausführungen zu den Textbeispielen wird vor allem zwischen zwei generellen Begriffen unterschieden: dem textexternen Ich, das den textexternen Minnesänger in der Performanzsituation bezeichnet, und dem textinternen Ich, also jenem, welches die RezipientInnen auf dem Blatt vor sich geschrieben sehen.

2.3.2 Referenzialisierungsmöglichkeiten

Die Beziehung zwischen textinternem und textexternem Ich ist, aufgrund mangelhafter Rekonstruktionsmöglichkeiten der Performanz bzw. fehlender Beweismaterialien, schwierig bzw. unmöglich nachzuzeichnen. In Anlehnung an Peter Strohschneider²⁰, der drei mögliche Referenzialisierungen auflistet, soll wie folgt unterschieden werden:

Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 116.

¹⁷ Müller, Jan-Dirk: *Ir sult sprechen willekomen*. In: Müller, Jan-Dirk: Minnesang und Literaturtheorie. Tübingen: Niemeyer 2001., S. 127.

¹⁸ Vgl. Lienert, Elisabeth: *Hoerâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolex im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 116.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Strohschneider, Peter: »*nu sehent, wie der singet!*« Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1996, S. 8f.

- Es ist möglich, dass das textinterne Ich auf ein „überpersonales >Man< hindeutet,
- oder gar, dass tatsächlich der textexterne Sänger damit gemeint ist,
- bzw. die dritte Alternative, nämlich, dass es sich um eine >Als-ob-Referenz< handelt, und zwar dahingehend, dass der Sänger nur so tut, als ob er für das, was er sagt, eintreten würde.

2.3.3 Das „lyrische Ich“

Obwohl diese Bezeichnung als nicht unproblematisch gilt und vielfach diskutiert bzw. kritisiert wurde²¹, so ist ihre Erwähnung für die in den folgenden Kapiteln vorgenommenen Untersuchungen von gewisser Notwendigkeit. „Das >lyrische Ich< gehört zum argumentativen Rüstzeug jedes angehenden Literaturwissenschaftlers.“²²

Gemeint ist hier mit dem Begriff „lyrisches Ich“ das auf textueller Ebene im Lied vorhandene Ich, das, obwohl nach wie vor strikt vom Ich des Autors²³ zu trennen, eine „Art lyrischer implizierter Autor“²⁴ ist. Auch Jan-Dirk Müller sieht die Bezeichnung als problematisch, da sie sich seines Erachtens nach lediglich auf die „Instanz des verschriftlichten Textes“²⁵ bezieht; diese Kritik ist vermutlich durchaus legitim, dennoch ist darauf hinzuweisen, dass der Terminus „lyrisches Ich“ ebenso seine Daseinsberechtigung hat wie die Bezeichnung „Ich-Rolle“, die in diesem Zusammenhang das Gleiche meint.

²¹ Vgl. dazu Meyer, Matthias: 'Objektivierung als Subjektivierung'. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 194 ff. Meyer gibt einen kurzen Überblick über unterschiedliche Auslegungen des Begriffs „lyrisches Ich“, verweist aber in Fußnoten selbst auf Autoren wie Wolfgang G. Müller, Klaus Grubmüller, etc.

²² Müller, Jan-Dirk: *Ir sult sprechen willekomen*. In: Müller, Jan-Dirk: Minnesang und Literaturtheorie. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 111.

²³ Vgl. dazu auch Elisabeth Lienerts Auffassung von einem „Autor-Aspekt der Sängerrolle im Minnesang“ in Andersen, Elizabeth: Autor und Autorschaft im Mittelalter, S. 116.

²⁴ Meyer, Matthias: 'Objektivierung als Subjektivierung'. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 192.

²⁵ Müller, Jan-Dirk: *Ir sult sprechen willekomen*. In: Müller, Jan-Dirk: Minnesang und Literaturtheorie. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 112.

3 Auswahl des Untersuchungsgegenstandes

3.1 Textbeispiele

Der in der Großen Heidelberger Liederhandschrift vertretenen Minnesänger sowie ihrer ihnen zugeordneten Werke gäbe es genug, die sich vortrefflich zur Untersuchung der in 1.1 dargelegten Fragestellungen eignen würden. Um einer „Kompaktheit“ der vorliegenden Arbeit willen wurden jedoch drei Sänger ausgewählt, über die sich die wohl markantesten bzw. interessantesten Aussagen bezüglich ihrer Ich-Konzeptionen treffen lassen: Der von Kürenberg, Hartmann von Aue sowie Walther von der Vogelweide. Die Auswahlkriterien richteten sich auch nach dem Bestreben, im Laufe der Untersuchungen deutlich voneinander zu unterscheidende Ich-Aussagen herausarbeiten zu können, um auf die Vielfältigkeit ihrer Erscheinungsweise aufmerksam zu machen. Besondere Beachtung kommt den Liedern zu, in denen derjenige, dem sie zugeschrieben werden, namentlich genannt wird, da sich hier die Differenzierung zwischen Autor, Vortragendem und Sänger-Rolle am schwierigsten gestaltet und die Grenzen stärker als bei bloßen Ich-Aussagen im Text zu verschwimmen scheinen. Außerdem sei erwähnt, dass sich die folgenden Ausführungen und Erkenntnisse rein auf ein formal realisiertes, grammatisches Ich im Text beziehen. Es soll also tatsächlich ein Ich im Text sprechen und nicht nur durch Interpretation angenommen werden. „Das Ausweichen auf das objektive Sprechen ist ein im Rahmen des Minnesangs leidlich bekanntes Mittel des Sängers, doch noch zu seinem Ziel zu gelangen.“²⁶ Obwohl die Objektivität²⁷ im Minnesang ein beliebtes Mittel ist und die Lieder oftmals jeglichen „Ichs“ entbehren, so sollen diese nicht im „Fokus der Ermittlungen“ stehen.

²⁶ Ebd., S. 192.

²⁷ Vgl. Meyer, Matthias: 'Objektivierung als Subjektivierung'. In: Andersen, Elizabeth: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 185-199.

3.2 Illuminationen aus dem Codex Manesse

Im Codex Manesse, der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Sigle C), finden sich zu den 140 gelisteten Autoren 137 entsprechende Miniaturen. Diese sind erst im Nachhinein gemalt und von den Illuminatoren jedem Textcorpus vorangestellt worden.

Die Illumination, die zu jedem Autor gehörend aus den Handschriften entstanden ist, trägt bei RezipientInnen maßgeblich dazu bei, welches Bild des jeweiligen Minnesängers sich einprägt. Doch die Miniaturen sind nicht nur für die einzelnen Autoren von großer Bedeutung; sie tragen weiterführend dazu bei, dass die Texte des Mittelalters einen legitimen Standpunkt in der Literaturwissenschaft einnehmen, indem sie einem biographischen Autor zugeschrieben werden.²⁸

Bei einer genauen Betrachtung der Autorenporträts stellt sich die Frage, inwiefern sich die Miniaturen aus den Textbefunden, die den Illuminatoren als einziger Anhaltspunkt dienten, ergeben haben. Es gilt, „[...] sehr genau zu unterscheiden, ob es sich bei ihnen um Illustrationen von mehr oder weniger expliziten textlichen Autormarkierungen der Erzählerrede handelt, um Verfasserschaftssignaturen der Ich-Aussage oder um die bildliche Umsetzung von Ich-Reden des Textprotagonisten.“²⁹

²⁸ Vgl. Peters, Ursula: Das Ich im Bild: Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts. Köln; Wien [u.a.]: Böhlau 2008, S. 9.

²⁹ Ebd., S. 12.

4 Der von Kürenberg

Vom Leben dessen, der als Der von Kürenberg bzw. der Kürenberger in die Geschichte eingegangen ist, gibt es keine historisch gesicherten Belege. Er wirkte um die Zeit von 1160 und ist somit der älteste unter den Minnesängern. Überliefert sind insgesamt 15 Strophen, die jedoch von Unregelmäßigkeiten bzw. Uneinheitlichkeiten geprägt sind.³⁰ „Das bestimmende Motiv im Oeuvre des Kürenbergers ist 'die Sorge des um die Treue des Geliebten bangenden Weibes und der Schmerz der Trennung'.“³¹ Meist spricht ein weibliches Rollen-Ich, das jedoch noch nicht, wie im späteren hohen Minnesang üblich, als Herrin auftritt, die umworben wird, sondern in einer aktiven, werbenden Rolle verkörpert wird, die sich dem Mann hingibt.³²

Vorab sei anzumerken, dass sämtliche mittelhochdeutsche Textstellen aus dem von Hugo Moser und Helmut Tervooren bearbeiteten Werk „Des Minnesangs Frühling“³³ entnommen wurden; der Übersichtlichkeit zuliebe wurde nicht jede einzelne Textstelle, die als Beweisgrundlage für diverse interpretatorische Ansätze diene, mit einer Fußnote vermerkt, sondern lediglich die Sigle C sowie die zugehörige Strophennummer angeführt, um ein Nachlesen im Gesamtwerk zu ermöglichen.

4.1 „*Vil lieben vriunt*“

'Vil lieben vriunt <verkiesen>, daz ist schedelîch;

swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch.

die site will ich minnen.

³⁰ Vgl. http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2008/2161/pdf/Henkes_Zin_Christiane.pdf, S. 146.

³¹ Ehrismann, Gustav: Die Kürenberg-Literatur und die Anfänge des deutschen Minnesangs. In: GRM 15 (1927), S. 328-350.

³² Vgl. Weil, Bernd: Das Falkenlied des Kürenbergers: Interpretationsmethoden am Beispiel eines mittelhochdeutschen Textes. Frankfurt: Fischer 1985, S. 10.

³³ Vgl. Moser, Hugo; Tervooren, Helmut: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung d. Ausg. von Karl Lachmann...bearb. von Hugo Moser u. Helmut Tervooren. Stuttgart: Hirzel 1988.

*bite in, daz er mir holt sî, als er hie bevor was,
und man in, waz wir redeten, dô ich in ze jungest sach.'* (1 C)

*Wes manst dû mich leides, mîn vil liebe <liep>?
Unser zweier scheiden müeze ich geleben niet.
Verliuse ich dîne minne,
sô lâze ich diu liute <harte> wol entstân,
daz mîn vröide ist der minnist und alle ándèr verman.* (2 C)

Geht man von der Deutung Vizkeletys³⁴ aus, dass hier in der ersten Zeile der ersten Strophe sinngemäß davon die Rede ist, dass es *schedelîch* ist, viele liebe Freunde zu haben, so ergibt sich daraus der Schluss, dass das lyrische Ich, das erst in der dritten Zeile zum Vorschein kommt, weiblich ist. Die Frauenrolle zeigt sich als Ratgeber dahingehend, welches Verhalten im Bezug auf Männer *lobelîch* ist, und fährt damit fort zu erwähnen, dass auch sie sich an diesen Grundsatz halten möchte (*die sîte wil ich minnen*). Es findet sich jedoch weiters keine Information mehr, die eine verlässliche Aussage über die Sprecheridentität zuließe, da die Strophen vordergründig allgemein konzipiert sind und keine profilierten Ich-Aussagen aufweisen.

4.2 „Ich zôch mir einen valken“

*'Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in dô gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in ándèriu lant.* (8 C)

*Sît sach ich den valken schône vliegen,
er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.*

³⁴ Vgl. Vizkelety, András; Wirth, Karl-August: Funde zum Minnesang: Blätter aus einer bebilderten Liederhandschrift. In: PBB 107 (Tübingen 1985), S. 366-375.

got sende sî zesamene, die gelîeb wêllen gerne sîn!'

Der Inhalt dieses Liedes ist in der Vergangenheitsform abgefasst; somit ergibt sich vorerst der Schluss, dass es sich hierbei um ein reflektierendes Ich handelt. Das Ich des Falkenlieds ist als Figur konzipiert, die Raum lässt für beliebige Besetzungen und keinen eindeutigen Hinweis bezüglich einer Sprecherinstanz liefert. Es herrscht auch kein wirklicher Konsens darüber, ob dieses Ich, das hier spricht, männlich oder weiblich ist.

4.2.1 Der Wechsel von Mann und Frau

Eingehende Untersuchungen, wie die von Rudolf K. Jansen³⁵, sind der Meinung, dass hier Mann und Frau im Wechsel sprechen. Dr. Bernd Weil³⁶ stimmt mit seinen Interpretationsmethoden mit u.a. Wesle³⁷, Ittenbach³⁸ und Hatto³⁹ überein, indem er Indizien für eine abwechselnde Männer- und Frauenstrophe in den Kadenzten verortet: Die „einsilbige Kadenz ('männliche Reime')“ steht für einen männlichen Sprecher, die „zweite Strophe (zweisilbige, 'weibliche' Kadenz)“ wiederum für eine Frau in der Sprecherinnenrolle. Verfolgt man diese Theorie, so ergeben sich dadurch folgende Ich-Konstitutionen: Die erste Strophe, also die des Mannes, offenbart hier ihr Machtpotenzial, sich den *valken* zu eigen zu machen bzw. ihn so zu zähmen, dass er den eigenen Vorstellungen entspricht (*als ich in wolte hân*). Er zeigt jedoch somit auch seine Fähigkeit, ein solches Tier zu erziehen, wodurch der Schluss naheliegt, dass er auf diesem Gebiet nicht unbedingt ein Laie ist, sondern durchaus (zumindest grundlegende) Kenntnisse über die Falknerei hat. Das Ich spricht dem Falken, trotz vorheriger Zähmung, jedoch auch ein gewisses Maß an Freiheit zu:

³⁵ Vgl. Jansen, Rudolf K.: Das Falkenlied Kurenbergs. Eine Arbeitshypothese. In: DVJS 44 (1970), S. 585-594.

³⁶ Vgl. Weil, Bernd: Das Falkenlied des Kurenbergers: Interpretationsmethoden am Beispiel eines mittelhochdeutschen Textes. Frankfurt: Fischer 1985.

³⁷ Vgl. Wesle, Carl: Das Falkenlied des Kurenbergers. In: ZfdPh 57 (1932), S. 209-215.

³⁸ Vgl. Ittenbach, Max: Der frühe deutsche Minnesang: Strophenfügung und Dichtersprache. Halle: Niemeyer 1939, S. 40-46.

³⁹ Vgl. Hatto, Arthur Thomas: Das Falkenlied des Kurenbergers. In: Euph. 53 (1959), S. 20-23.

So findet sich keinerlei Hinweis darauf, dass dieser sich, als er entflog (er *huop sich ûf vil hôhe*), gewaltsam losreißen musste. Unklar bleibt jedoch, welche Rolle der Falke im Lied spielt: „Meint das Entfliegen des Falken eben dies, oder ist es symbolisch zu verstehen?“⁴⁰ Die Frage, die nicht eindeutig zu beantworten ist, lautet also, ob das lyrische Ich des Textes hier einen leibhaftigen *valken* erzieht oder diesen nur metaphorisch für die Rolle eines Boten einsetzt, den er zu seiner Geliebten entsendet. „Ittenbach macht ebenfalls darauf aufmerksam, daß von einem Entfliegen des Falken wider Willen des Falkner im Text nichts feststellbar sei, weshalb der Falke einen Liebesboten darstelle.“⁴¹

In der zweiten Strophe – wenn man an der Theorie festhält, dass nun eine Frau spricht – positioniert sich das lyrische Ich als Beobachter des fliegenden Falken. Knüpft man an die Botentheorie an, so erkennt die Ich-Rolle demnach einen Gesandten des Geliebten an seinen *sîdîne[n] riemen* und dem *gevidere*. Obwohl sowohl die Rolle des Falken als auch die Besetzungsmöglichkeiten der Ich-Rolle sehr viel Freiheiten lassen, so sind die Informationen über das Ich selbst, das hier spricht, einigermaßen spärlich.

4.2.2 Das Falkenlied als reines Frauenlied

„Das Lied vom entflohenen Falken ist das Lied von der verlassenen Geliebten. Sie ist es, die in beiden Strophen spricht. Gold und Seide zeigen ihr, daß ihr gehörte, was sich nun der Freiheit freut.“⁴² Somit ergibt sich nach dieser Auffassung nach eine durchgängige Frauenrolle; der Falke ist wiederum Sinnbild für einen Liebhaber, der ihr nicht treu geblieben ist, sondern sich aufgemacht hat in *ándèriu lant* und den sie von nun an lediglich nur mehr aus der Ferne beobachten kann.

⁴⁰ Wapnewski, Peter: *Waz ist minne*: Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik. München: Beck 1975, S. 24.

⁴¹ Weil, Bernd: Das Falkenlied des Kürenbergers: Interpretationsmethoden am Beispiel eines mittelhochdeutschen Textes. Frankfurt: Fischer 1985, S. 15.

⁴² Wapnewski, Peter: *Waz ist minne*: Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik. München: Beck 1975, S. 36.

4.2.3 „Wîp unde vederspil“

*Wîp unde vederspil diu werdent lîhte zam.
swer sî ze rehte lucket, sô suochent sî den man.
als warb ein schoene ritter umbe eine vrouwen guot.
als ich dar an gedenke, sô stêt wol hôhè mîn muot. (15 C)*

Anders als in 8 C und 9 C verhält es sich in 15 C: Während das textinterne Ich bei den in 4.2 untersuchten Strophen zwar die Erziehung eines Falken thematisiert und somit durchblicken lässt, dass hier kein Laie am Werk ist, sondern jemand, der auf dem Gebiet der Falknerei bewandert zu sein scheint⁴³, so hält es sich dennoch mit Expertisen zurück. In 15 C geschieht nun etwas Anderes: Hier spricht das Ich davon, dass es ein Leichtes ist, sowohl Falken als auch Frauen zu zähmen, wenn man weiß, wie man sie richtig lockt. Indem es die Frauenwerbung besingt, ergibt es sich eindeutig als männlich zu erkennen und gibt überdies Auskunft über seine Gefühlslage, indem es sagt, dass es beim Gedanken an die Werbung hochmütig wird (...sô stêt wol hôhè mîn muot).

4.3 „Ich stuont mir nehtint spâte“

*’Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,
dô hôt ich einen rîter vil wol singen
in Kûrenberges wîse, al ûz der menigîn.
er muoz mir diu lant rûmen«, alder ich geniete mich sîn.’ (4 C)*

*Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,
wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,
diu wil mîch des betwingen, daz ich ir holt sî.
si muoz der mîner minne iemer dârbènde sîn. (12 C)*

⁴³ Vgl. Wapnewski, Peter: *Waz ist minne*: Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik. München: Beck 1975, S. 31.

Die beiden Strophen als Einheit betrachtet ergeben ein Ich, das im Wechsel spricht: Die erste Strophe ist eine Frauenstrophe, während in der zweiten ein Mann das Wort hat. Die Rollenverteilung scheint klar zu sein: Zu Beginn berichtet eine weibliche Rolle⁴⁴ über eine nächtliche Begebenheit, bei der sie einen Ritter hörte, der auf besondere Art sang. Als sie ihn singen hörte, beschloss sie, dass er entweder das Land verlassen oder ihr zugetan sein sollte. In der zweiten Strophe wirkt es so, als ob das nun männliche Ich auf diese Schlussfolgerung der Dame reagiert und eine Entscheidung trifft: Das lyrische Ich ist nun ein Ritter, der nach seinem Pferd und seiner Rüstung verlangt, da er in den Dienst einer *vrouwe* treten muss. Obwohl die beiden Strophen somit eine Einheit ergeben, die weiters nicht ungewöhnlich ist, sondern durchaus gängige Praxis im frühen Minnesang, so wirft die erste Strophe dennoch einige Fragen auf und bedarf einer genaueren Auseinandersetzung mit dem Geschriebenen: *In Kürenberges wîse* ist nicht Teil der Performanz, sondern geht über diese hinaus. Die Aussage über den Gesang lässt viele Möglichkeiten offen: Spricht hier eine Frauenrolle vom tatsächlichen Kürenberger? Steht in der Aufführungssituation leibhaftig ein Sänger vor seinem Publikum, der zwar die Rolle einer Frau spielt, aber seinen wirklichen Sängernamen nennt? Oder verweist er mit der *wîse* bloß auf eine Ähnlichkeit mit dem Gesang des biographischen Kürenbergers? Das Rollen-Ich erwähnt jedenfalls einen Ritter, der als Sänger aus der Menge hervorgeht und „auf Kürenberger Art“, oder, wie Worstbrock es formuliert, „in der Melodie der Kürenberger“⁴⁵ singt. Diese Form der Selbstnennung ist eine Ausnahmeerscheinung in den Liedern des Codex Manesse; deshalb wird den überlieferten Werken umso mehr Besonderheit und Bedeutung zugesprochen, wenn dennoch ein Name in Erscheinung tritt. Neben den Liedern, die dem Sänger, der allgemein nur unter „Der von Kürenberg“ in die Geschichte eingegangen ist, gibt es auch noch zwei andere, bei denen dieses seltene

⁴⁴ Ein eindeutiger Beweis dafür, dass es sich hierbei um eine Frauenstrophe handelt, findet sich in der Überlieferung der Budapester Fragmente (Bu 1': Hier heißt es in der vierten Zeile: „sprach daz magedîn“.

⁴⁵ Worstbrock, Franz Josef: Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz. In: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 135.

Phänomen der Namensnennung auftritt und die in den Punkten 5 und 6 Erwähnung finden.

4.4 Die Darstellung des Kürenbergers in der Illumination



Abb. 1: Der von Kürenberg im Codex Manesse.⁴⁶

„Die farbige Miniatur Nr. 26 in dieser berühmtesten mittelhochdeutschen Lieder- und Bildersammlung, die den Dichter, einen niederösterreichischen Freiherrn oder Ministerialen, im Gespräch mit seiner Landesherrin (Krone!) darstellt, ist mit 'Der von kürenberg' überschrieben.“⁴⁷ Die Illuminatoren haben also ein Standesbild des Kürenbergers erstellt, das ihn mit einer höher gestellten Frau zeigt, wobei fraglich ist, auf welche Art und Weise diese Darstellungsform des Kürenbergers zustande gekommen ist. Auch den Namen „Kürenberg“, der sich vom mittelhochdeutschen Wort *kürn*, das so viel wie Mühle bedeutet, woraus

⁴⁶ <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0121?sid=dc998f1f5c7eef14752c30f8e38d1b44>

⁴⁷ Weil, Bernd: Das Falkenlied des Kürenbergers: Interpretationsmethoden am Beispiel eines mittelhochdeutschen Textes. Frankfurt: Fischer 1985, S. 9.

sich somit der Name „Mühlberg“ ergibt⁴⁸, scheinen die Künstler wörtlich genommen zu haben: Sowohl auf dem abgebildeten Wappen als auch auf dem Helm findet sich eine Mühle. Bezeichnend ist, dass er gemeinsam mit einer Frau abgebildet ist; dies mag durchaus rechtmäßig sein, wenn man bedenkt, in wie vielen der Kurenbergschen Strophen sich ein weibliches Ich findet bzw. sich Mann und Frau im Wechsel gegenüberstehen. Die *frouwe* nimmt hier weiters in ihrer Semantik eine gewisse Doppelbesetzung ein: Sie kann einerseits als ZuhörerIn, andererseits als Adressatin für sein Werben, also seine auserwählte Dame, verstanden werden⁴⁹; „[...] ihr entspricht auf Seiten des Mannes die Doppelfigur des Autor-Sängers und des liebenden, werbenden, die Frau preisenden männlichen Ichs.“⁵⁰

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. Stolz, Michael / Mettauert, Adrian (Hg.): Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2005, S. 127.

⁵⁰ Ebd.

5 Hartmann von Aue

Die unter dem Namen Hartmanns von Aue überlieferten Lieder sind größtenteils Minnekanzonen; ein Teil steht jedoch auch im Dienste Gottes, wobei dieser Part im Rahmen der durchgeführten Studien außen vorgelassen werden soll. „Die erstern geben uns Zeugniß [sic!] von der Verehrung, welche der minnende Ritter seiner *frouwen*, d.i. Dame oder Herrin, darbringt, von den Freuden, die ihm ihr Anblick oder ihr Empfang bereitet, noch mehr aber von den Klagen über vergebliches Mühen und Sorge um die Gunst der Unerbittlichen.“⁵¹

Die kommentierten und interpretierten Textstellen Hartmanns stammen allesamt aus dem von Ernst von Reusner herausgegebenen, übersetzten und kommentierten Reclam-Heft zu Hartmann von Aue⁵², in dem sämtliche Lieder zu finden sind. Die verwendeten Zeilen sind, wie beim Kürenberger, mit der Sigle C und der Strophennummer versehen.

5.1 Die Frauenstrophen

Die Lieder, die ein weibliches Ich beinhalten, das der Vortragende darstellt, dienen dazu, die „Minnereflexion zu erweitern“.⁵³ „Trotzdem natürlich öffentlich vorgetragen, steht diese unter dem Vorzeichen intimer Selbstvergewisserung und kann deshalb die erotische Thematik direkter ausspielen.“⁵⁴

*Sus wil ouch ich den winter lanc
mir kürzen âne vogelsanc:
sol ich des enbern, dêst âne mînen danc. (C 48)*

⁵¹ Bech, Fedor (Hg.): Hartmann von Aue. 2. Lieder. Die Klage [u.a.]. Leipzig: Brockhaus ⁴1934, S. 3.

⁵² Vgl. Hartmann von Aue: Lieder: mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch. Hrsg., übers. u. komm. von Ernst von Reusner. Stuttgart: Reclam 1985.

⁵³ Corneau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck ³2007, S. 90.

⁵⁴ Ebd.

Im Lied XIV ist das Ich eine Frauen-Rolle, die die Freuden der Liebe besingt. Sie spricht davon, dass sie auf diese nicht verzichten will, auch wenn der metaphorische Winter (die „Dürreperiode“ im Liebesleben) naht. Dem textinternen Ich kommt mit diesem geäußerten Vorhaben, nicht auf die Liebe verzichten zu wollen, eine ungewöhnliche Aktivität zu, die sich streng von der sonst eher passiven Rolle der *frouwe* im Lied des typischen, hohen Sangs abhebt. Während die Damen, die in der klassischen Minnekanzone, in der ein männliches Ich auftritt, großteils in einer gewissen Passivität verharren, wohingegen der ihnen zugetane Minnesänger den aktiven Part übernimmt und den Wunsch nach Vereinigung äußert, so ist diese typische Rollenverteilung von Mann und Frau in der Minnekanzone, wenn der Sänger seine Stimme einem weiblichen Ich leiht, ein wenig verschoben. Bezieht man die primäre Situation der Aufführung mit ein, bei der ein Minnesänger diese Strophen dem Publikum vorträgt, so wird bewusst, dass die hier besungene Erfüllung der Liebe auch auf einen Wunsch des Mannes zurückzuführen ist, der der textinternen Frauen-Rolle seine Stimme gibt.⁵⁵

Ungewöhnlich artikuliert sich auch die Frauen-Rolle in Lied IX: Sie spricht von einem Mann, der ihr Geliebter sein durfte, ihr gegenüber jedoch unehrlich war. Allerdings macht sie sich selbst dafür verantwortlich, sich fälschlicherweise auf ihn eingelassen zu haben (*min selber sin mich dâ verlôs*). Obwohl hier einer rein formalen Analyse nach eine Klagekanzone vorliegt, so spricht unüblicherweise eine Frau vom Misserfolg durch *unstaete* des Mannes. Besonderes Augenmerk soll auf die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe gelegt werden:

*‘Ob man mit lügen die sêle nert,
sô weiz ich den, der heilic ist,
der mir dicke meine swert. (C 35)*

⁵⁵ Vgl. ebd.

Die Tatsache, dass das weibliche Ich Lügen als heilig bezeichnet, erscheint absurd; betrachtet man das Gesamtwerk Hartmanns, so trägt es jedoch wiederum zum Bild des treulosen Minnesängers bei, der (als „Gott der Lüge“) der Minne eine Absage erteilt, seiner *frouwe* den Rücken kehrt und durch Unzuverlässigkeit glänzt.

5.2 „*diu staete mîn*“

Allerdings findet sich dazu als Gegenpol auch immer wieder die Beständigkeit: Die Beteuerung seiner *staete* ist ein Motiv, das das textinterne Ich Hartmanns als Prototypen der Sänger-Rolle klassifiziert und in dieser Form auch oftmals wiederkehrt, wie beispielsweise in Lied XIII:

swaz si mîn will, daz ist ir iemer bereit.

wart ich ie vrô, daz schuof niht wan ir güete. (C 46)

Das männliche Ich geht also in seiner Rolle auf, indem es die Charaktereigenschaften der erwählten Dame hochhält und auch die Distanz zwischen ihm und der *frouwe* nicht als problematisch erachtet, da seine Gefühle und Gedanken stets bei ihr bleiben, was vermutlich den Gegebenheiten des letzten Treffens zwischen Rollen-Ich und seiner Angebeteten zuzurechnen ist: Die Sänger-Rolle spielt in der dritten Strophe auf die Erhörung seines Sangs und eine Reaktion darauf an (*daz enpfie si mir, daz irs got iemer lône*), was nur dadurch ermöglicht wurde, dass die Dame *âne huote* war. Das Bild des minnenden Ichs ist hier stimmig, sei es der Anspielung auf die Erfüllung seiner Bitte um Liebe geschuldet oder nicht.

In Lied II werden zu Beginn die „Minnemaximen als allgemeine Regeln“⁵⁶ vom Rollen-Ich dargelegt; weiters wird der übliche Topos der *triuwe* angeführt sowie vom lyrischen Ich in der ersten Strophe auch erwähnt, dass Edelfrauen besungen werden sollen (*daz ist mîn site und ouch mîn rât*). Das Ich positioniert

⁵⁶ Corneau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck ³2007, S. 87.

sich in seiner klassischen Rolle als Minnesänger und schwört seine ewige Treue und Ergebenheit:

*dâ habe ich mich vil gar ergeben
und wil dar iemer leben. (C 14)*

Während im Lied XIII lediglich erwähnt wird, dass die *frouwe* ihm sowohl Freude als auch Schmerz verursacht (*an ir lît beide mîn liep und mîn leit*), so zeigt sich dieser Schmerz in Lied II merklich differenzierter: Das Leid des Sprechers ist deutlich spürbar, vor allem in der dritten Strophe, in der die Form des Liedes nicht als Sang, sondern als Klagekanzone nochmals deutlich gemacht wird (*Ez ist ein klage und niht ein sanc*). Der Grund für das Leid des Sänger-Ichs wird aber nicht nur alleinig in der unerfüllten Liebe gesehen, sondern vielmehr bildet die Wurzel allen Übels die regelrechte Pflicht, um eine Dame zu werben, da er in dieser Rolle gefangen ist und von seinem Bemühen nie ablassen kann (*des ich niene kan*). Trotz der deutlichen Artikulation des lyrischen Ichs bezüglich der Art des Singens lässt das Lied in seiner Gesamtkomposition jedoch eine Hohlform für die Besetzung des textinternen Ichs zurück, da die genaue Beziehung zwischen ihm und der Minne nicht näher definiert wird.

Die Fortführung des Topos, dass das Sänger-Ich seine *triuwe* für sein Leid verantwortlich macht, findet sich in Lied XI:

*Diu nôt von mînen triuwen kumt.
ich enwéiz, ob sî der sêle iht vrumt:
sine gît dem lîbe lônes mê
wan trûren den vil langen tac. (C 41)*

Hier besingt das lyrische Ich in aller Deutlichkeit die „Hauptschuldige“, nämlich die *staete*, und zwar mit einer Präzision, die in den vorhergehenden

Textbeispielen noch nicht auftritt; am pointiertesten in der neunten Zeile der zweiten Strophe, die da lautet: *mir tuot mîn staete dicke wê* [...]. „Ursache ist die Treue, die ihn in der Minnebindung festhält.“⁵⁷ Die Sänger-Rolle spricht wieder positiv von seiner Angebeteten, die ihm zwar scheinbar auch zugetan war (*der guoten, diu mîn schône pflac*); das Ich konnte jedoch kein wirkliches Erfolgserlebnis verbuchen, da am Ende das Leid durch *staete* bleibt.

5.3 „grôz was mîn wandel“

In diversen Liedern Hartmanns, die im Stil der Hohen Minne als klassische Klagekanzone konzipiert sind, findet sich ein Ich, das nicht nur über gescheiterte Werbeversuche und unerfüllte Liebe klagt, sondern auch versucht, den Grund dafür zu finden und diesen zu erörtern. So auch in Lied I:

*Sit ich den sumer truoc riuwe unde klagen,
sô ist ze vröiden mîn trôst niht sô guot,
mîn sanc süle des winters wâpen tragen,
daz selbe tuot ouch mîn senender muot.
Wie lützel mir mîn staete liebes tuot! (C 1)*

Das Ich klagt also darüber, wie es unter seiner Treue leidet, da sie ihm wenig Freude einbringt. Es reflektiert über den nicht unbedingt von Erfolg gekrönten Minnedienst, wobei das Ich dies in eher allgemeiner Form tut und seine Rede nicht an eine bestimmte *frouwe* richtet.⁵⁸ Jedoch gibt das Ich auch zu, dass es für diese Misere selbst verantwortlich gemacht werden muss:

*Wolte ich den hazzen, der mir leide tuot,
sô moht ich wohl mîn selbes vîent sîn.
Vil wandels hât mîn lîp unde ouch der muot,
daz ist ân mîm ungelücke worden schîn. (C 2)*

⁵⁷ Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck ³2007, S. 88.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 82.

Das textinterne Ich übt Kritik an sich selbst und führt weiters seine Unbeständigkeit (*vil wandels hât min lîp unde ouch der muot*) als Grund für den Misserfolg bei der umworbenen Dame an. Dieser *wandel* steht im krassen Gegensatz zu den Charaktereigenschaften, die ein ehrenhafter Sänger mitbringen sollte. Er präsentiert sich deshalb reumütig und sieht den begangenen Fehler ein, der ihn schließlich ohne Gunst seitens seiner Angebeteten zurückgelassen hat. In Strophe drei führt das lyrische Ich nun an, dass seine Trauer gerechtfertigt ist (*ich hân des reht*), allerdings steht nun nicht mehr nur alleinig die unerfüllte Liebe im Vordergrund der Klage: Auch der Tod seines Herren (*mich hat beswaeret mînes herren tôt*) hat zu seinem Kummer beigetragen. Die Tatsache, dass das Rollen-Ich nun plötzlich vom eigentlichen Thema der Minneklage abschweift und den *herren* miteinbezieht, hat in der Literaturwissenschaft für Spekulationen und Kritik bezüglich der Zugehörigkeit und Authentizität dieser Strophe geführt.⁵⁹ Obgleich ihr Motiv in diesem Fall ein völlig anderes ist als bei den vorherigen Strophen, so trägt sie dennoch zu dem zum Zeitpunkt des Singens vorherrschenden Gemütszustand des Sängers bei: Alle Freude ist verflogen (*swaz vrôiden mir von kinde wonte bî, die sint verzinset*). Immer wiederkehrend wird der übliche Grund des Kammers (*varende leit*) genannt, wobei das Ich hier wiederum die *staetekeit* erwähnt und sich somit wieder in ein gutes Licht rückt, obwohl es zuvor noch, in Strophe zwei, seine Unzuverlässigkeit besungen hat; das Bild des Sängers ist somit ein Uneinheitliches, es ist von Unstimmigkeiten geprägt, die in vielfacher Art und Weise im Werk Hartmanns ihre Ausprägung finden.

In Lied III beispielsweise steht ein Ich im Text, das ebenfalls ungewöhnlich auftritt, indem es sich deutlich von der gewöhnlichen, sich sonst, wie in so vielen anderen Liedern, durch Kontinuität auszeichnenden Sänger-Rolle abhebt. Während üblicherweise die *triuwe* des Sängers gegenüber der *minne* hochgehalten wird, so unterläuft der, der hier im Text spricht, eine Veränderung

⁵⁹ Vgl. Corneau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck ³2007, S. 84.

und kehrt der *staete* den Rücken. „Sein *wandel*, das Gegenteil des ausschlaggebenden Wertes *staete*, die habituelle Unbeständigkeit, disqualifiziert das Sänger-Ich – das dokumentiert der Mißerfolg.“⁶⁰

*Ich sprach, ich wolte ir iemer leben,
daz liez ich wîte maere komen.
mîn herze hete ich ir gegeben,
daz hân ich nû von ir genomen. (C 6)*

Das Bild des treuen Minnesängers, der seine *frouwe* dient, wird brüchig: Das Herz, das er der Dame schenkte, hat er sich wieder zurückgeholt. Er geht sogar noch weiter und erdreistet sich dazu, allen zukünftigen um die Liebesgunst Buhlenden den Ratschlag zu geben, nicht so leichtsinnig wie er der Liebe die Treue zu schwören (*tumben antheiz*). In der zweiten Strophe wird die Charakteristik des sich abwendenden Liebenden noch verstärkt:

*Ich was ungetriuwen ie gehaz:
nu wolte ich ungetriuwe sîn. (C 7)*

Das textinterne Ich ist aufgrund unerfüllter Liebe also bereit, etwas zu tun, das es bei anderen immer verurteilt hat und spricht weiterführend davon, dass die Untreue ihm zu viel mehr Lebensqualität verhelfen könnte (*mir taete untriuwe verre baz*). Obwohl die Ich-Rolle zu Beginn des Liedes mit der Liebe hart ins Gericht zieht, so wird diese gänzliche Abwendung im Laufe der zweiten Strophe und weiters in der dritten Strophe etwas relativiert: Das lyrische Ich beweist trotz allem Gram, dem ihm sein „Versagen“ eingebracht hat, dennoch Ritterlichkeit gegenüber seiner Dame, indem es sie nicht für die nun vorherrschende Situation verantwortlich macht, sondern nach wie vor bloß sich selbst zur Verantwortung zieht.

„An ihrem Wert und dem Lob für sie [die *frouwe*, Anm.] darf so wenig gerüttelt

⁶⁰ Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: ³Beck 2007, S. 83.

werden, daß alles Negative, und sei es als Vorwurf des Versagens, auf den Sänger zurückfallen muß.“⁶¹ Durch seine Aussage, dass das Ich seinen Kummer beklagen kann, ohne ihr die Schuld zuzuweisen und somit ihren Stand oder ihre Würde zu mindern, wird auch nochmals deutlich, dass sie eine Dame von höherem gesellschaftlichem Rang ist (*ich mac wol mînen kumber klagen und si darunder ungevlêhet lân*). Erneut übt sich das lyrische Ich in Selbstreflexion (*des habe ich selbe undanc*) und konstatiert, dass er, die Sänger-Rolle, hätte er sich besser verhalten, dafür von seiner Verehrten entsprechenden Lohn erhalten hätte. Diese Ursache-Wirkung-Kausalität ist gewissermaßen ein Trugschluss; die Kunst der hohen Minne besteht in erster Linie darin, über unerfüllte Liebe zu klagen und die *triuwe* des Minnesängers seiner *frouwe* gegenüber führt nicht zwingend zu einer Erfüllung seiner Bitte um Gunst und Zuneigung.

Eine weitere Sonderstellung nimmt das Lied VII ein: Nach einer allgemeinen Einleitung in der ersten Strophe über Traurigkeit und wie dieser Abhilfe zu schaffen ist (*vür trûren hân ich einen list*), erscheint in der zweiten Strophe wieder die reumütige Klage über ein *wîp*, das sich von der Sänger-Rolle aufgrund seiner Unzuverlässigkeit abgewendet hat (*des hât mir mîn unstaetekeit ein staetez wîp verlorn*). Das Ich des Sprechers ist nunmehr nicht nur bereit, seine *unstaete* zu artikulieren und zuzugeben, dass auf ihn kein Verlass war, sondern er führt seinen *wandel* auch als ausschlaggend dafür an, dass er aus seinen Fehlern gelernt hat und sich fortan wieder durch *staetekeit* auszeichnen wird:

*Ez is mir iemer mêre guot,
dáz mîn únstáete an vrowen mich versûmet hât.
nu kêre ich mich an staeten muot,
und muoz mit heile mînes ungelückes werden rât. (C 29)*

⁶¹ Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck ³2007, S. 86.

Das Sprecher-Ich will sich nicht nur wieder auf die Verlässlichkeit und Treue, ergo die Qualitäten eines „guten“ Minnesängers besinnen, sondern vielmehr an *staetekeit* nicht mehr zu überbieten sein (*und daz ich an staete meister nie gewan*). Anstatt sich in Selbstmitleid zu üben, äußert das Ich in diesem Lied das Vorhaben, aus seinen Fehlern zu lernen und seine *unstaete*, die ein zuvoriges Scheitern im Dienste der *frouwe* verursacht hatte, in einen Vorteil umzukehren.

5.4 Der selbstbewusste Minnesänger

*Ir minnesinger, iu muoz ofte misselingen,
daz iu den schaden tuot, daz ist der wân.
Ich will mich rüemen, ich mac wol von minnen singen,
sît mich diu minne hât und ich sie hân. (C 60)*

Die erste und zweite Strophe des Liedes XVII fallen unter die Kategorie des klassischen Kreuzliedes, da das männliche Ich vom Aufbruch zu einer Reise singt (*Ich var*). Seine Intention für das Aufbrechen findet er durch die Liebe, der er weiterhin treu ist (*wie kûme ich braeche mîne triuwe und mînen eit!*). Das Ich singt davon, dass sich viele Minnesänger im Sang ihrer Taten rühmen (*Sich rüemet maniger, waz er dur die minne taete.*), während er jedoch nach den tatsächlichen Handlungen fragt (*wâ sint diu werc?*). In der oben angeführten dritten Strophe übt er Eigenlob (*Ich will mich rüemen*), da er rechtmäßig von Liebe singen kann; er stellt sich somit über die anderen Minnesänger, die er in der ersten Zeile dessen bezichtigt, dass ihr Scheitern eigentlich vorprogrammiert ist (*iu muoz ofte misselingen*). Außerdem kommt er zu dem Schluss, dass sein Begehren auf Gegenseitigkeit beruht und erwidert wird (*daz wil alse gerne haben mich*), wodurch er dem eigentlichen Ziel der Minne eine neue Bedeutung gibt. „Die Definition aber sieht ab von einer umworbenen Frau und damit verbundenen Wertsetzungen, verschiebt Minne auf ihren Vollzug und

macht zum einzigen, entscheidenden Kriterium die Gegenseitigkeit.“⁶² Trotz der Tatsache, dass zu Beginn gängige Themen wie die *triuwe* Erwähnung finden, so geht das Rollen-Ich mit dieser Neuattribution der Minne einen ungewöhnlichen Weg. Auch die Abgrenzung des in der Performanz auftretenden Sängers vom Ich des Autors scheint auf den ersten Blick nicht ganz eindeutig zu funktionieren, da hier die *minnesinger* adressiert werden; diese Aussage des textinternen Ichs darf jedoch nicht auf den Autor rückbezogen werden: „Hartmanns *minnesinger* [...] ist nicht Selbstbezeichnung des Autors, sondern Ausdruck von Kritik an einer mißbilligten Form von Leben und Kunst.“⁶³

5.5 Die Nennung des Namens

Indem im Lied der Name des Minnesängers, dem es auch als Autor zugeordnet wird, genannt wird, erfolgt ein Verstoß gegen eine der obersten Regeln der Hohen Minne, nämlich, von eben einer solchen Namensnennung abzusehen.⁶⁴ „Der Name indiziert, indem er auf Alltagswelt referiert, den Bruch der Gattungskonvention.“⁶⁵

*Maniger grüezet mich alsô
– der gruoz tuot mich ze mâze vrô –:
"Hartmann, gên wir schouwen
ritterliche vrouwen."
mac er mich mit gemache lân
und île er zuo den vrowen gân!
bî vrowen triuwe ich niht vervân,*

⁶² Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck ³2007, S. 94.

⁶³ Lienert, Elisabeth: *Hoerâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 116.

⁶⁴ Vgl. Müller, Jan-Dirk / Bloh, Ute von (Hg.): Minnesang und Literaturtheorie. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 121.

⁶⁵ Ebd.

wan daz ich müede vor in stân. (C 52)

Im Lied XV, dem sogenannten „Unmutslied“⁶⁶, erscheint nun tatsächlich der Name Hartmanns: Das männliche Ich inszeniert einen Dialog, in dem es behauptet, dass es von seinem Gegenüber, das als weiters undefiniert bleibendes „*Maniger*“ zurückbleibt, mit *Hartman* angesprochen werde. Obwohl die Versuchung groß ist, hierin wiederum eine autobiographische Äußerung Hartmanns von Aue zu vermuten, so ist sie dennoch nicht faktisch, sondern als eine Als-ob-Referenz zu verstehen. Die Annahme, der Autor greife hier auf seinen eigenen Erfahrungsschatz zurück, liegt zwar nahe, kann jedoch auch insofern verworfen werden, als dass diese Unmutsäußerung über eine unerfüllte Liebe und die daraus resultierende Abwendung von der Kunst der Hohen Minne als stilistische Raffinesse aufzufassen ist, die sich auch in den Ich-Figuren anderer Sänger wiederfindet.⁶⁷ Präsentiert wird eine männliche Ich-Rolle, ein fiktiver *Hartman*, der der klassischen hohen Minne in diesem Lied abschwört und konstatiert, seine Zeit besser und unbeschwerter verbringen zu können, wenn er sie mit *armen wîben* verbringt. Das lyrische Ich trifft zu Beginn der zweiten Strophe eine Aussage über *vrowen*, die ein wenig dreist anmutet (*als sî mir sint, als bin ich in*) bzw. in dieser „Wie du mir, so ich dir“-Schlussfolgerung nicht funktionieren kann, da dies nicht Praxis der höfischen Gesellschaftsdamen ist, wodurch erneut bekräftigt wird, dass sämtliche Damen nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses des Sängers stehen und er sich vielmehr den einfachen Frauen widmen möchte, deren Gunst leichter zu erwerben ist (*dâ vinde ich die, diu mich dâ wil*).

⁶⁶ Vgl. Wolf, Jürgen: Einführung in das Werk Hartmanns von Aue. Darmstadt: WBG 2007, S. 129.

⁶⁷ Vgl. ebd.

5.6 Die Darstellung Hartmanns in der Illumination



Abb. 2: Hartmann von Aue im Codex Manesse.⁶⁸

Auch bei Hartmann lässt sich, ähnlich wie beim Kürenberger, nicht wirklich ein auf aussagekräftigen Textstellen aufgebautes Autorenbild erkennen; vielmehr ist Hartmann in seiner Illumination ein standesgemäßer Ritter. Die Miniatur, die mit „*her Hartmann von Owe*“ betitelt wurde, porträtiert ihn also nicht als Dichter. Er ist in die Große Heidelberger Liederhandschrift „als gewappnet dahersprengender Ritter mit geschlossenem Helm, weißer Adlerköpfe auf schwarzem oder blauen Grund im Schild, auf der Schabracke und als Helmzier [...] in die teilweise ständisch geordnete Reihe der Liederdichter eingegliedert.“⁶⁹ Sein Pferd trägt einen Überwurf, der mit dem Herzogsgeschlecht der Zähringer in Verbindung gebracht wird, was Vermutungen laut werden lässt, ob dieser Hof zu seinen Gönnern gehörte.⁷⁰

⁶⁸ <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0364?sid=dc998f1f5c7eef14752c30f8e38d1b44>

⁶⁹ Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2007, S. 18.

⁷⁰ Vgl. Sieburg, Heinz: Literatur des Mittelalters. Berlin: Akad.-Verl. 2010, S. 120.

6 Walther von der Vogelweide

Ebenso wie bei vielen anderen ist Walthers Werk nicht von Einheitlichkeit gekennzeichnet. Die Rolle des Sänger-Ichs ist nicht immer in sich geschlossen, „[...] auch wenn er [...] die Möglichkeit wahrnimmt, aus der Warte des Sängers ‚über‘ das Minne- und Minnesangwesen seiner Zeit zu sprechen [...]“.⁷¹ „Wir trafen auf eine überlegene Kunst der Selbstdarstellung, die sich gekonnt aller Möglichkeiten der Situation und Gattung und der verfügbaren literarischen Mittel bedient.“⁷² Dennoch darf diese Darstellung nicht als autobiographisch ausgelegt werden, denn „[...] Walthers Selbstbewußtsein bleibt hinter dem Agieren in Rollen im Dunkeln.“⁷³

Die ausgewählten Strophen der Lieder, deren Ich-Aussagen im Folgenden kategorisiert wurden, sind allesamt aus der von Günther Schweikle herausgegebenen, übersetzten und kommentierten Reclam-Ausgabe zu Walther von der Vogelweide.⁷⁴

Wieder ist, wie auch schon beim Kürenberger und bei Hartmann, der textuelle Befund der Ausführungen mit der Sigle C und der Strophennummer ausgewiesen.

6.1 Der pflichtbewusste Sänger

Als minnender, seiner Auserwählten treu verbundener Sänger präsentiert sich das Ich unter anderem im Lied *„Wol mich der stunde, daz ich sie erkande“*:

⁷¹ Brunner, Horst / Hahn, Gerhard: Walther von der Vogelweide: Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck ²2009, S. 74.

⁷² Hahn, Gerhard: Zu den ich-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 103.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., bers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam ²2011.

*swáz ich ie fröiden zer wérldē gewán,
dáz hât ir schóene und ir güete gemáchet
und ir rôter mûnt, der sô liéblîchen lâchet. (C 354)*

Das Sänger-Ich preist die Vorzüge der Dame, nach der es sein Leben nun ausrichtet (*ich hân den mûot und die sínne gewéndet*) und die ihn ganz und gar *betwungen* hat. Der Sprecher zeigt sich „mit ihr im Glückszustand einig seiend“⁷⁵. Als geschlossenes Lied betrachtet, ergibt sich also die Auffassung, dass die Ich-Rolle hier in einer Hohlform vorliegt, die von einem x-beliebigen Minnesänger in der Performanz besetzt werden kann, da klassische Topoi der Hohen Minne aufgegriffen wurden und wenig bis kaum vorhandene Charakteristika zu finden sind, die ein differenziertere Aussage über das Ich des textinternen Sängers zulassen würden. Die Forschungsliteratur, insbesondere Walter Röll⁷⁶, hat jedoch eine Parallele gefunden, die weitere Fragen aufwirft: So hat man festgestellt, dass die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe mit Hartmanns Lied XIII korrelieren (*Ich muoz von réhte den tac iemer minnen, dô ich die werden von êrst erkande*). Bezieht man nun wieder die primäre Situation der Aufführung mit ein, so wird das Lied nämlich, unter Berücksichtigung der Referenz auf Hartmann, personalisiert; die Trennung zwischen Autor, Vortragendem und Rollen-Ich wird wiederum erschwert. Fraglich wird somit auch, inwiefern der Hörerschaft, vor der der Vortragende auftrat, das Lied Hartmanns präsent war und wie weit ihr Verständnis von dieser Bezugnahme des Sängers ging.⁷⁷

Eindeutiger lässt sich die Grenze im folgenden Beispiel ziehen, das nur das Sänger-Ich abbildet und nicht zu weiterführenden Fragen bezüglich der

⁷⁵ Ebd., S. 555.

⁷⁶ Vgl. Röll, Walter: Zum Zitieren als Kunstmittel in der älteren deutschen Lyrik. In: PBB 105: Tübingen 1983, S. 72f.

⁷⁷ Vgl. Ashcroft, Jeffrey: *Wenn unde wie man singen solte*. Sängerpersona und Gattungsbewußtsein (Zu Rugge/Reinmar MF 108,22, Walther L. 110,13 und Hartmann MF 215,14). In: Schilling, Michael; Strohschneider, Peter (Hg.): *Wechselspiele: Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*. Heidelberg: Winter 1996, S. 142.

Performanz führt:

*Ganzer fröiden wart mir nie sô wol ze muote:
mirst geboten, daz ich singen muoz. (C 348)*

Im traditionellen Minnelied „*Ganzer fröiden wart mir nie sô wol ze muote*“ findet sich das Ich in einer klassischen Rolle, nämlich der des treuen Sängers. Dies wird besonders durch die zweite und die vierte Zeile deutlich, in der das „Singen als Werbegestus“⁷⁸ erwähnt wird. Obwohl die durchgängige Thematik dieses Lieds die *süeze minne* ist, so äußert das Sprecher-Ich in der zweiten Zeile der ersten Strophe eine gewisse Zwanghaftigkeit (*daz ich singen muoz*). Des Weiteren bleibt die Ich-Rolle jedoch, im Vergleich zu anderen Liedern, eher „unbehaftet“ von Merkmalen; vielmehr ergibt sich ihre Rolle im Lied aus der Relation zur besungenen *frouwe*, die referenz- und namenlos bleibt. Durch das unausgeprägte Ich kann die Rolle von „jedem Mitglied der höfischen Gesellschaft eingenommen [...] werden, das sich in der repräsentationsfähigen Rolle des ‚hoch Minnenden‘ sehen und darstellen will.“⁷⁹

Ins Treffen führt das Sänger-Ich nicht nur das „Singen über das Singen“, sondern im Lied „*Maniger frâget, waz ich klage*“ auch das Klagen:

*Mániger frâget, waz ich klage
únde giht des einen, daz ez iht von herzen gê. (C 16)*

Das textinterne Ich verweist hier auf ein verallgemeinerndes „*Maniger*“, das auch schon bei Hartmann zu finden ist.⁸⁰ Ebenfalls bei Hartmann erscheint

⁷⁸ Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 2011, S. 543.

⁷⁹ Hahn, Gerhard: Zu den ich-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 96.

⁸⁰ Vgl. dazu Punkt 5.5 meiner Ausführungen, in der das lyrische Ich Hartmanns denjenigen, der ihn beim Namen nennt, ebenfalls als „*Maniger*“ bezeichnet.

auch die Dichotomie von Worten und Taten⁸¹, die das lyrische Ich Walthers in diesem Lied folgendermaßen artikuliert:

*Minne ist ein gemeinez wort
ûnd doch ungemeine mit den werken, dêst alsô. (C 17)*

Das Sprecher-Ich führt in dieser zweiten Strophe mit der „Personifikation der Minne“⁸² (*frouwe Minne*) einen liedinterne Adressatin ein und macht durch die Tatsache, dass er die Liebe personifiziert, deutlich, wie sehr sich das lyrische Ich als Werbender identifiziert und dass auch die allgemeine „Disjunktion von Sänger und Werber einer Ethisierung von Minne und Singen dient.“⁸³ Der Gestus des Werbens seitens des Sänger-Ichs setzt sich, in intensivierter Form, auch im Lied „*Ir vil minneclîchen ougenblicke*“ fort:

*Ich träge in mînem herzen eine swaere,
dér ich von ir lâzen niht enmac,
dî der ich vil gerne tougen waere
beide naht und och den liechten tac. (C 383)*

Das lyrische Ich führt in allen drei Strophen seine *triuwe* an und begreift sich nicht nur als liebender Sänger, sondern vielmehr – und das lässt den Beigeschmack des ganz und gar von der Dame Unterworfenen aufkommen – als Diener (*eigenlîchen diene ich ir*). Das leidende Ich (*swaere*) positioniert sich in seiner Emotionalität als Gegensatz zur *frouwe*, die, egal ob sie Lob oder Schelte entgegengebracht bekommt, mit Gleichgültigkeit reagiert.⁸⁴

⁸¹ Vgl. Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 2011, S. 540.

⁸² Ebd., S. 541.

⁸³ Ebd., S. 540. Schweikle nimmt hier Bezug auf Peter Strohschneider (1996).

⁸⁴ Vgl. Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 2011, S. 545.

In sämtlichen der oben angeführten Textbeispiele lässt sich ein Rollen-Ich lesen, das, trotz der Tatsache, dass bei einem eingehenderen Studium der Rollenkonzeption zwar an manchen Stellen gewisse „Eigenheiten“ bzw. Charakteristika durchblitzen, den Topos der Hohen Minne mitsamt all ihrer Attributen innehat und ihn auch immer wiederholt. Die nachfolgenden Auszüge aus dem Werk Walthers widmen sich diversen Kontrapunkten, die sich mit dem Bild des klassischen Minnesängers kaum oder gar sehr schwer vereinbaren lassen und die vermutlich gerade ausschlaggebend dafür sind, dass er der wohl bekannteste unter den Sängern ist.

6.1.1 Das Eigenlob des Sängers

*Ob ich mich selben rüemen sol,
sô bin ich des ein hövescher man,
daz ich sô mánige unfúoge dol,
sô wol als ichz gerechen kan. (C 222)*

Das Ich stellt sich selbst als höfischer Mann vor, der sich selbst rühmt, da er, im Vergleich zu einem Klausner (*klôsenære*) so *mánige unfúoge* duldet. Die Ich-Rolle entspricht weniger der des Minnesangs als mehr der des Sangspruchs, der „eine [...] stets von höherer Warte urteilende Instanz oder das Sprachrohr des meist aggressiv fordernden Sängers“⁸⁵ aufzeigt. Der Vergleich des Ichs mit der Figur des Klausners bietet sich deshalb an, da dessen einsame und duldsame Lebensführung symbolisch mit „Schmerz und Leiderfahrung des Minnedienstes“⁸⁶ gleichgesetzt wird. Ab der zweiten Strophe widmet sich das textinterne Ich wieder dem Frauenpreis, wobei es nicht unerwähnt lässt, dass die Dame davon profitiert, wenn sie von ihm besungen wird⁸⁷. Das Sänger-Ich

⁸⁵ Ebd., S. 603.

⁸⁶ Luff, Robert: Mîn alter klôsenære von dem ich dô sanc. Zur Neukonzeption des Klausners bei Walter von der Vogelweide. In: ZfdA 128 (1999), S. 21.

⁸⁷ Vgl. Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch –

wird jedoch von seinen Gefühlen geleitet und begreift sich selbst nicht zwingend als treibende Kraft des Sangs (*waz mac ichs, gébents iu mînen sanc?*). Ehre (*mîn werdekeit*) wird ihm zuteil, wenn die Dame durch ihn zu Hofe Bekanntheitsgrad erlangt, was wiederum auf eine selbstsichere Äußerung über die Qualität seiner Sangeskunst schließen lässt. In der vierten Strophe erreicht das hyperbolische Eigenlob seine Spitze: Die Tugend der *frouwe* – metaphorisch als „Gewand“ bezeichnet, das ihren Körper kleidet – preisend, spricht die Sänger-Rolle davon, dass sie dieses gerne annehme, obwohl sie nie zuvor Kleider angenommen hatte, wodurch sie einen typischen Lohn, der für einen Sangspruchdichter üblich war, ablehnt und sich wiederum als „etwas Höheres“ begreift. Die letzte Zeile ist an Überheblichkeit kaum noch zu überbieten: Der Sänger meint, dass der Kaiser im Gegensatz zu ihm die *wünneclîche gebe* annehmen und sogar ihr Spielmann werden solle; er verbindet somit „respektlos“⁸⁸ die Dichotomien Kaiser-Spielmann und fordert den Kaiser sogar mit dem Imperativ *spil* zum Spielen auf. „Der große Selbstanspruch speist sich aus der Doppelkompetenz und Selbststilisierung als Minnesänger gerade auch im vorliegenden Lied.“⁸⁹

Das Selbstbewusstsein, das das Sänger-Ich hinsichtlich seiner Sangeskunst zu haben scheint, wird auch im Lied „*Lange swîgen des hât ich gedâht*“ deutlich:

*Hoeret wunder wie mir sî geschehen
von mîn selbes arebeit:
mich enwil ein wîb niht angesehen,
die brâht ich in ir werdekeit
daz ir der muot sô hôhe stât. (C 256)*

neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 2011, S. 604.

⁸⁸ Ebd., S. 605.

⁸⁹ Ebd.

„Wenn er, der Dichter und Sänger, nicht mehr singt, dann gibt es keine *vrouwen* mehr, keine *wîp*, keinen Frauenpreis, keine Schönheitsbeschreibung.“⁹⁰ Somit fällt das Lied – und damit verbunden auch das auftretende Ich des Sprechers – aus der klassischen Minnesang-Konzeption. Durch die Abfuhr, die das *wîb* dem Minnenden erteilt, ergibt sich eine unübliche Relation zwischen dem textinternen Sänger-Ich und der besungenen Dame. Das Ich bezeichnet diese ungewöhnliche Reaktion des Abwendens als *wunder*, sieht sie also als etwas Seltsames an, und dass die Frau selbst darunter leiden würde, wenn er seinen Sang ließe.

6.1.2 Das facettenreiche Ich

*Ír sult sprechen 'willekomen',
dér iuch maere bringet, daz bin ich!
allez daz ir habet vernomen,
daz ist gar ein wint, nû frâget mich. (C 196)*

Als Preislied konzeptioniert, spricht das Ich jedoch nicht nur die Dame an, wie es im klassischen Frauenpreis üblich ist, sondern adressiert ein verallgemeinerndes „*Ir*“, also *wîp* und *man*. So different wie die Zuhörerschaft gestaltet sich auch der Sprecher des Liedes selbst: Betrachtet man die ersten drei Strophen, so wird der figurale Charakter der Minnelyrik mehr denn je deutlich, da der, der hier spricht, sich in drei unterschiedlichen Figuren-Ichs präsentiert: In der ersten Strophe gibt sich das textinterne Ich als – zugegebenermaßen selbstbewusster – Bote zu erkennen, der mit Neuigkeiten aufwartet. In der fünften Zeile findet jedoch ein Wechsel statt: Das lyrische Ich ist nun in der Rolle des sich selbst anpreisenden Sangspruchdichters, der für seine Informationen Lohn verlangt⁹¹. Diese Figur verkörpert das Ich jedoch nicht

⁹⁰ Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1997, S. 156.

⁹¹ Vgl. Klein, Dorothea (Hg.): Minnesang: mittelhochdeutsche Liebeslieder; eine Auswahl; mittelhochdeutsch - neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2010, S. 440.

besonders lange, da in der zweiten Strophe erneut eine andere Rolle eingenommen wird: Der Sprecher ist nun Minnesänger, der seine Mitteilungen nun *âne grôze miete* verkündet; als Lohn reicht ihm, wie es sich für einen ehrenhaften Sänger geziemt, ein freundlicher Gruß (*wan daz si mich grüezen schône*) seiner ZuhörerInnen, denen er sich, obwohl er sich in der ersten Strophe noch sehr selbstsicher präsentiert hat, nun unterordnet (*si sint mir ze hêr*), wodurch er auch keinen Lohn von ihnen verlangen kann. „Was er mit den neuen *maeren* ankündigt, ist ein neuartiger Frauenpreis.“⁹² Diese Sänger-Rolle behält der Sprecher bis zum Ende des Liedes bei; in der sechsten, der letzten Strophe, ist er schließlich in seiner Rolle als minnender Sänger vollends angekommen. Die vielfache Besetzung des lyrischen Ichs lässt die hohe Dichtkunst deutlich werden; außerdem ist dadurch die Fiktionalität des Minnesangs klar ausgewiesen. „Minnesang wird so als durchweg fiktive Veranstaltung markiert.“⁹³

Den Beweis für seine Fähigkeit, rechtmäßig über Minne zu singen, stellt das Sänger-Ich auch in „*Ir reiniu wîp, ir werden man*“ unter Beweis:

*wol vierzig jâr hab ich gesungen unde mê
von minnen und als iemen sol. (C 235)*

Somit klassifiziert er sein Expertentum, für das er von der Gesellschaft (*Ir reiniu wîp, ir werden man*) Ehre und Anerkennung verlangt; als Dank dafür wolle die Sänger-Rolle weiterhin mit seinem Sang dienen. Durch diese selbstbewusste Aussage fällt es erneut besonders schwer, zwischen Autor und Sänger-Ich zu differenzieren. „Minneexperte und Minnesang-Experte sind zwei Aspekte, in denen der Autor mindestens als normative Funktion (vielleicht auch als Realität, zumindest als Anspruch der Rolle für die Realität) durch die Sängerrolle

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

hindurchschaut.“⁹⁴

6.1.3 Der Dialog von Mann und Frau

Eine Sonderform stellen die sogenannten Dialoglieder dar, die, wenn auch im Allgemeinen nur selten vorzufinden, bei Walther doch eine nicht unwichtige Stellung einnehmen. Sie unterscheiden sich von der Liedform des Wechsels dadurch, dass beim Wechsel die Sprecherinstanzen „nicht zu- und miteinander, sondern – in der dritten Person – übereinander“⁹⁵ sprechen. Die Rollenverteilung bleibt der im klassischen Minnelied gleich: Das männliche Ich ist in seiner traditionellen Rolle als Werbender begriffen, während die weibliche Ich-Rolle die von ihm Umworbene darstellt. Der Dialog soll dem Zweck der Problemerkörterung bezüglich der Relation zwischen den textinternen Figuren des Mannes und der Frau dienen oder in manchen Fällen auch thematisieren, wie man sich in der Liebesbeziehung korrekt verhält.⁹⁶ Dazu wird das Gegenüber aber nicht direkt adressiert, sondern die Ansprache vielmehr verhalten dargebracht: „Charakteristisch für das Dialoglied Walthers sind deshalb die verschiedenen in ihnen verwandten Formen des unwundenen oder indirekten Sprechens.“⁹⁷

Im Lied „*Frouwe, lânt iuch niht verdriezen*“ thematisiert das männliche Sprecher-Ich in der ersten Strophe die Schönheit der *frouwe*:

*wizzent daz ir schoene sît,
hânt ir, als ich mich verwaene,*

⁹⁴ Lienert, Elisabeth: *Hoerâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995*; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 117.

⁹⁵ Kasten, Ingrid: *Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide*. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): *Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 81.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 82.

⁹⁷ Ebd.

*güete bî der wolgetaene,
wáz danne án iuch einer éren lît. (C 42)*

Diese vier Zeilen stehen im krassen Gegensatz zu den sonst im hohen Sang üblichen Lobpreisungen der Schönheit der Dame: In provokanter Form weist das männliche Ich zwar auf ihr schönes Erscheinungsbild hin, stellt aber die innere Schönheit als ungewiss hin. Die subversive Haltung der Ich-Instanz wird schon im Liedeingang deutlich (*Frouwe, lânt iuch niht verdriezen*) und fordert das weibliche Gegenüber dadurch indirekt auf, darauf zu reagieren. Das weibliche Ich, das in der zweiten Strophe auftritt, kontert jedoch auf raffinierte Art und Weise mit Unwissen (*íchn weiz ób ich schoene bin*) und nimmt ebenfalls keinen direkten Bezug auf das vom Mann Gesagte. Sie bleibt von der eigentlich beleidigend anklingenden Aussage der männlichen Sprecherinstanz unbeeindruckt und fordert ihren Gegenpart zusätzlich noch dazu auf, ihr Lehrer im Bezug auf innere Werte zu sein (*lêrent mích wie ich die behüete*) und fährt somit weiter die indirekte Schiene.⁹⁸ „Dabei wird deutlich, dass die Spannung zwischen der unmittelbaren Konfrontation des Paares und der sprachlichen Figur der Indirektheit in den Dialogliedern Walthers im Vordergrund steht und nicht ihr lehrhafter Inhalt.“⁹⁹

6.2 Der reflektierende Kritiker

6.2.1 Der Gesellschaftskritiker

Das Lied „*Swer verholne sorge trage*“ zeigt den RezipientInnen ein textinternes Ich, das, seine Rolle als Minnesänger auslotend, Kritik übt an der Gesellschaft, vor allem an den *rîchen* und den *jungen*, deren Verhalten Anlass für den Sänger ist, sie zu tadeln; diese scheinen ihm das perfekte Publikum für seine Ausführungen zu sein, da er nicht weiß, wen er sonst kritisieren soll:

⁹⁸ Vgl. Kasten, Ingrid: Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 82f.

⁹⁹ Ebd., S. 83.

*ich enweiz wem ich ez wîzen sol
wan den rîchen wîz ichz und den jungen,
die sint unbetwungen
und stât in trûren übel und stüende in fröide wol. (C 141)*

In der ersten Strophe ist das Ich noch ein Ratgeber, der vorschlägt, man möge doch, wenn man von Sorgen geplagt wird, einfach an Edelfrauen denken; diese Vorgangsweise hätte bei ihm Abhilfe geschafft (*dîe gedanke wâren ie mîn bester trôst*). Er kritisiert nicht nur „schlechtgelaunte Leute, ein depressives Publikum, unnötige Schwermut“¹⁰⁰, sondern appelliert auch an die Zuhörerschaft, wieder *hôhen muot* zu finden. Die vorherrschende Situation¹⁰¹ veranlasst das Ich dazu, dass es „sich als Kultur- und Gesellschaftskritiker zu Wort meldet, um wieder Ordnung in eine verkehrte Welt zu bringen.“¹⁰²

Weniger verallgemeinernd – dennoch noch nicht konkret – als die Kritik bei „*Swer verholne sorge trage*“ wird der Kritiker bei „*Vil minneclîchiu Minne lâ!*“ in der sechsten Strophe, der sich an die Freunde richtet:

*Ich fröidehelfelôser man,
war umbe mache ich manigen frô,
der mir es niht gedanken kan?
owê, wie tuont die friunde sô? (C 202)*

Während bei den vorhergehenden fünf Strophen die Minne im Vordergrund steht, so findet das bis dahin klassische Minnelied nun einen neuen Adressaten: Die vorherige Klage über den Minneschmerz weicht nun einer Kritik an den undankbaren Freunden, deren Handeln das lyrische Ich nicht nachvollziehen kann (*owê, wie tuont die friunde sô?*). Vielmehr ist nicht mehr die Minne

¹⁰⁰ Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1997, S. 146.

¹⁰¹ „Die vorherrschende Situation“ ist hier zweideutig gemeint: Hier ist wiederum unklar, wie die Trennung zwischen Autor, Vortragendem und Minnesänger funktionieren soll, wenn das Ich so aus seiner Rollenfigur als Sänger heraustritt und die Gesellschaft kritisiert.

¹⁰² Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1997, S. 147.

diejenige, von der das Ich erhört werden will, sondern ein Freund (*het ich dekeinen, der verneme ouch mîne klage*). Der Sänger begreift sich, in Ermangelung freundschaftlicher Dienste, als hilflos (*nû enhân ich rat*). Die beiden letzten Zeilen, eine Schlussfolgerung aus dem Fehlen der Freunde, knüpft wieder an die vorherigen Strophen an und führt den eigentlichen Topos der Minne an: Als Konsequenz daraus, dass das Ich ohne Vertraute ist, begibt es sich ganz und gar in die Hände der Minne (*nû tuo mir, swie dû wellest*), die ihn bereits in der zweiten Strophe seiner Sinne beraubt hat und als machtvoll konnotiert ist (*dû wilt gewalteclîchen gân*). Obwohl die Kritik des textinternen Ichs an der Gesellschaft der Freunde pointiert und unmissverständlich ausfällt, so ist die Ich-Rolle in ihrer Besetzung nicht klar definiert; es ist lediglich zu konstatieren, dass sie, die ungeheure Wirkungsgewalt der Minne betonend, in der Rolle des Minnenden ist. „Der Minner scheint in der Liebesbindung gefangen, es gibt für ihn kein Entkommen, und dementsprechend ist auch ein Ende des Dienstes als Befreiung nicht möglich.“¹⁰³

In „*Hie vor dô man sô rehte minneclîche warp*“ stehen die Frauen im Zentrum der sich kritisch mit ihrem Verhalten auseinandersetzenden Sänger-Rolle:

ich wil mîn lob kêren

an wîb, die kunnen danken.

waz hân ich von den überhêren. (C 165)

Das lyrische Ich macht den Verfall des höfischen Verhaltens der Gesellschaft, insbesondere der der *minneclîchen minne* für eine Minderung seines Sangs verantwortlich (*sît sanc ouch ich ein teil unminneclîche*). Die Minnesänger-Rolle spricht davon, sich wieder dem rechtmäßigen Minnesang widmen zu wollen, wenn auch die Gesellschaft sich wieder zum Guten wendet (*sô singe aber von*

¹⁰³ Friedrich, Udo (Hg.): Anfang und Ende: Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne. Berlin: Akad.-Verl. 2014, S. 203.

hübschen dingen). Als Sänger lässt das männliche Ich Selbstbewusstsein durchblitzen, da er in der Lage ist, in jeder Situation stets die passenden Lieder zu finden und sein Singen an gesellschaftliche Gegebenheiten anzupassen (*wenne und wie man singen solde*). Als Hauptverantwortliche für die missliche Lage werden von ihm die Frauen genannt, die einen Sänger dem anderen gleichmachen. In der vierten Strophe preist er wieder seine *hövescheit*, die er behält, auch wenn er sich unhöfisch verhalte, wodurch er sich jedoch wieder von der restlichen Gesellschaft abhebt: „Die vorgespiegelte Inkompetenz des Sprechers (*ungefüege*) erweist sich als Kompetenz in einem höheren Sinne: Sein scheinbar abweichendes Verhalten ist *fuoge*.“¹⁰⁴ Der Klagegestus, der eigentlich typisch ist im hohen Sang, wird hier in seiner Form ein wenig missbraucht: So ist es im traditionellen Minnesang üblich, zu klagen; das lyrische Ich versucht in diesem Lied allerdings, „den beschworenen *fröide*-losen Zustand zu analysieren, Gründe für die veränderten Verhältnisse aufzuzeigen.“¹⁰⁵ Die eindeutige Identifizierung des Ichs als Minnesänger wird in der fünften Strophe ein wenig unsicher, da er zu Beginn zwar wieder den Modus des Singens anführt (*Ich sanc*), jedoch den Gruß als Lohn erwähnt (*mîme lobe ze lône*), und, sollte dieser nicht erfolgen, androht, sich in diesem Falle stolz, wie er ist, abzuwenden (*dâr kêre ich vil hêrscher man*); diese Konsequenz des Misserfolgs ist oft dem Sangspruchdichter zuzuschreiben. Da Walther von der Vogelweide bekanntlich beides war, nämlich Minnesänger und Sangspruchdichter, ist die Versuchung groß, hier eine autobiographische Ich-Aussage zu lesen. Es fällt ebenfalls schwer, Vortragenden und Figur des Sängers zu trennen; es könnte tatsächlich eine Referenzialisierung auf einen textexternen, realen Sänger sein und auf „reale Erfahrungen eines Sängers Bezug nehmen“¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Müller, Jan-Dirk: Die *frouwe* und die anderen. Beobachtungen zur Überlieferung einiger Lieder Walthers. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 129.

¹⁰⁵ Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 2011, S. 727.

¹⁰⁶ Ebd.

Schwierig gestaltet sich die Differenzierung auch im Lied „*Herzeliebes frouwelîn*“: Die erste Strophe mutet noch im Stil des klassischen, hohen Sangs an; das Sänger-Ich spricht das „*herzeliebe frouwelîn*“ an, dem er geneigt ist, und spricht von dadurch verursachtem Leid (was dem Topos der Klage vollends entspricht). Ungewöhnlich provokant äußert sich das Ich allerdings in der zweiten Strophe¹⁰⁷: Von einem reinen Liebeslied unterscheidet sich dieses durch „die in das Liebesgestndnis integrierte selbstbewußte Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und ihren Normen des Hohen Sangs.“¹⁰⁸ Das Lied ist eigentlich als Minnelied¹⁰⁹ konzipiert, es wird allerdings Kritik an der Gesellschaft laut, die als Konter auf den Vorwurf dem Sänger-Ich gegenüber, seinen Sang *nider* zu wenden, folgt. Zu erwähnen ist hier besonders die zweite Strophe, in der ebenjene Kritik von einem verallgemeinernden „*Sî*“ geäußert wird:

*Si' verkêrent mir, daz ich
sô nidere wende mînen sanc. (C 167)*

Mit „*Sî*“ ist die höfische Gesellschaft angesprochen, die hier an der „*nider*“ gewendeten Konzeption des Liedes Kritik ut und nicht an der Qualität der Performanz des Sängers, wodurch wiederum der Verdacht laut wird, dass es sich hier um eine Referenzialisierung auf den tatsächlichen Autor handelt, der sich die geäußerte Kritik zu Herzen nimmt.¹¹⁰ Die Konsequenz daraus ist, dass das lyrische Ich meint, die Gesellschaft verstehe nicht, was Minne sei.

¹⁰⁷ Vgl. Bein, Thomas: *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart: Reclam 1997, S. 126.

¹⁰⁸ Ebd., S. 701.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 700.

¹¹⁰ Vgl. Lienert, Elisabeth: *Hoer Walther, wie ez mir stt*. Autorschaft und Sngerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 116.

6.2.2 Der Minne-Kritiker

Anders als in „*Ir reiniu wîp, ir werden man*“ ist das Ich in „*Kan mîn frouwe sêze siuren?*“ nicht Experte, sondern in der Rolle des Lernwilligen:

Ságet mir iéman, waz ist minne?
sô west ich gérne óuch dar umbe mê.
swer sich rehte nû versinne,
dér berihte rehte mich, wie tuot si wê. (C 241)

Das Ich reflektiert über den Minne-Begriff (*waz ist minne?*) und „gleichzeitig spricht das Ich auch unmittelbar zu einer Frau, die Anlaß zur Klage und zur daraus resultierenden Reflexion ist.“¹¹¹

Bereits in der ersten Strophe, besonders beim Liedeingang, wird die Rolle des Hinterfragenden deutlich. „Es folgt die berühmte Minnedefinition, die [...] die Position des Sängers, seine 'frouwe' dürfe 'liep', nämlich ihre Erhöhung durch ihn, nicht mit 'leit' und 'unwerdekeit' vergelten, bekräftigt.“¹¹² Die Fragen, die das Sänger-Ich an seine ZuhörerInnen bzw. die *frouwe* richtet, sind rhetorischer Natur; eingangs noch als Minne-Anklage¹¹³ ausgelegt, relativiert der Sänger die Kritik an der Frau in der zweiten Strophe und münzt sie auf eine grundlegende In-Frage-Stellung des Minne-Begriffs sowie der Gründe des Minneschmerzes um (*wie tuot si wê*). Denn man kann, so fährt das textinterne Ich fort, nur von rechtmäßiger Minne sprechen, wenn diese angenehm ist (*tuot si wol*). Das Ich liefert somit eine Absage an das Minneleid und wirft das Konzept der Rolle des unter der Minne leidenden Sängers um (*tuot si wê, sône heizet si niht minne*).

¹¹¹ Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1997, S. 103.

¹¹² Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide: höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart: Hirzel 1991, S. 179.

¹¹³ Vgl. Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 2011, S. 754.

Auch die bisher durch Einseitigkeit geprägte Form des Minnens, nämlich das bloße Werben des Mannes, hat in diesem Lied keine Daseinsberechtigung mehr: In der dritten Strophe wird vom lyrischen Ich der Topos der Gegenseitigkeit eingeführt (*minne ist zweier herzen wünne*) und somit eine Neudefinition des Minnebegriffs vorgenommen, wodurch auch die Attribution der Minne in der ersten Strophe, dass sie *wol* tun soll, eine Erweiterung erfährt¹¹⁴. „Minne tut nicht nur 'wol', sie entsteht durch das Zusammenwirken zweier Partner, kann nicht auf einen einzelnen, den werbenden Mann, den Sänger beschränkt sein.“¹¹⁵ In der letzten Zeile (*woldest dû mir helfen*) richtet das Ich danach eine Bitte an die Herrin, dieser geforderten Gegenseitigkeit nachzukommen, die in der vierten Strophe weitergeführt wird und somit im Kontrast zum klassischen hohen Sang steht, da die Dame nicht mehr umworben wird, sondern eine Forderung des Ichs erfüllen soll.

Das Ich droht mit seiner Abwendung von der *frouwe* (*sô lâze ich den strît*), wenn diese ihren Beitrag zur Minne nicht leistet. „Dies geschieht in sehr selbstbewußter Form, ohne bedauernden Kommentar.“¹¹⁶ Selbstsicher ist auch generell der Grundton des Ichs: Es wendet sich von der Rolle des Minnesängers ab und kehrt dem Sang den Rücken.

Wie in der dritten Strophe von „*Kan mîn frouwe süeze siuren?*“ wird auch im Minnelied „*Bin ich dir unmaere*“ das Thema der Gegenseitigkeit der Minne weitergeführt. In der ersten Strophe begegnet das Ich noch als typisch Minnender, der über den Schmerz klagt, den das Hinwegsehen der Dame über ihn und seinen Sang verursacht:

¹¹⁴ Vgl. Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide: höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart: Hirzel 1991, S. 179.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

*Bin ich dir unmaere,
des enweiz ich niht: ich minne dich.
Einez ist mir swaere:
dû sihest bî mir hin und über mich. (C 171)*

Das Sänger-Ich gibt sich als Unwissender (*des enweiz ich niht*) bezüglich der Gefühle seiner Angebeteten ihm gegenüber und fügt daran sogleich ein Liebesbekenntnis an, da er sich seiner Gefühle sicher ist. Er gibt der *frouwe* vor, dass sie dieses Verhalten des Nicht-Erwiderns unterlassen soll (*daz solt d vermden*) und lässt am Ende der ersten Strophe bereits den Topos der Gegenseitigkeit anklingen (*helf mir tragen, ich bin ze vil geladen*).¹¹⁷ In der dritten Strophe vergleicht das Sänger-Ich seine Herrin mit anderen Damen (*Swanne ichs alle schouwe*) und versichert, sich diesmal in Bescheidenheit bend (*daz mac ich wol ne rüemen sagen*), dass, auch wenn die anderen durchaus *edele unde riche* sind, sie dennoch seine Auserwählte bleibt, wobei er ihre Qualitäten in der Schlusszeile wiederum relativiert (*lhte sint si bezzet, d bist guot*). In der vierten Strophe weist das Ich die *frouwe* dazu an, über ihre Gefühle ihm gegenüber nachzudenken (*versinne dich, ob ich dir zihte maere s*) und führt die Thematik der gegenseitigen Liebe schließlich weiter aus:

*minne entouc niht eine,
sie sol sn gemeine, [...] (C 174)*

Das textinterne Ich beginnt somit eine „Revision des traditionellen Minnebegriffs“¹¹⁸. Das Selbstbewusstsein des lyrischen Ichs zeigt sich insofern, als dass er nicht nur das Konzept der Hohen Minne kritisch betrachtet, sondern eine neue Definition vornimmt, nämlich „die Definition >echter Minne<: eine auf Gegenseitigkeit beruhende rückhaltlose Ich-Du-Beziehung auf der Grundlage

¹¹⁷ Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., bers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 2011, S. 760.

¹¹⁸ Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide: höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart: Hirzel 1991, S. 226.

der in Str. 3 genannten ethischen Haltung [...].“¹¹⁹

6.2.3 Die Kritik an anderen Minnesängern

In „*Ein man verbiutet âne pfliht*“, auch bekannt als Schachlied bzw. ‚Reinmarfehde‘¹²⁰ parodiert das Sänger-Ich offenkundig Reinmar den Alten. Das Vorhaben, nicht im eigenen Ton, sondern im Ton eines anderen Sängers singen zu wollen, kündigt das Ich schon vorweg an (*In dem dône: Ich wirbe umb allez daz ein man*). Der Sänger bezieht sich jedoch nicht nur auf die Vortragsart Reinmars, sondern auch auf den Inhalt seines Liedes:

Ein man verbiutet âne pfliht
ein spil des im wohl niemàn gefolgen mag. (C 379)

Das männliche Ich kritisiert in der ersten Strophe die Art, wie Reinmar eine Frau bezeichnet (*ôsterlicher tag*); er hingegen will dies Reinmar nicht durchgehen lassen (*ich bin der, derz versprechen muoz*) und meint zu wissen, was für die seine *frouwe* besser wäre (*bezzet waere mîner frouwen senfter gruoze*). Besagte Dame kommt nun, durch einen Wechsel zu einem weiblichen Ich, in der zweiten Strophe zu Wort (*Ich bin ein wîp dâ her gewesen*) und nimmt ebenfalls eine Gegenposition zu Reinmar ein. „Reinmars Dame tritt also hier als Verbündete des Sängers auf, darf aber keinesfalls mit einer historischen Dame identifiziert werden.“¹²¹ Sie muss in ihrer Rollenhaftigkeit verstanden werden, die in ihrer Konzeption Teil der klassischen Hohen Minne bleibt. Auch, wenn in der Performanz der Vortragende als weibliche Rolle auftritt, so ist zwar die Divergenz zwischen textexternem Sänger und textinternem Figuren-Ich klar, doch durch die präzise Spitze gegen einen anderen Minnesänger scheint die Dichotomie Autor/Sänger-Ich wiederum aufgelöst: „Am ehesten aber meinen wir

¹¹⁹ Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam ²2011, S. 760.

¹²⁰ Vgl. Brunner, Horst / Hahn, Gerhard (u.a.): Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. 2., überarb. u. erg. Auflage. München: C.H. Beck 2009, S. 82.

¹²¹ Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam ²2011, S. 618.

Walthers Stimme dort aus dem Überlieferten und Angelernten herauszuhören, wo er sich bereits an Reinmar reibt.“¹²² Dadurch, dass eine Art des Singens angekündigt wird, ist die primäre Aufführungssituation deutlich präsent; jedoch ist die bloße Deutung des Textes, der aus dieser Performanz überliefert ist, ohne diese schwieriger.

6.3 Die Nennung des Namens

*Hoerâ Walther, wie ez mir stât,
mîn trûtgeselle von der Vogelweide:
helfe suoche ich unde rât,
diu wól getâne tuot mir vil ze leide. (C 421)*

Die ersten vier Strophen des Liedes sind die eines den Kriterien der Hohen Minne gerecht werdenden Minneliedes; ebenso ist das auftretende, textinterne Ich vorerst ein traditionelles: Das Sänger-Ich, das seiner *frouwe* einen *wünneclîchen sanc* singt, will die Minne seiner erwählten Dame (*daz ích erwirbe mîner frouwen minne*) erwerben, wobei er dennoch sehr bestimmt seinen „Lohn“ dafür einfordert (*dés sol si mir wizzen danc*).

In der fünften Strophe geschieht jedoch etwas, das den Rahmen des zuvor noch in sich stimmigen Ichs sprengt: Das Ich des Sprechers adressiert einen Walther, der als *trûtgeselle* vorgestellt wird. So schwer es in vielen Liedern der Hohen Minne fällt, eine Grenze zwischen Autor und Sänger-Ich zu ziehen, so deutlich ist sie hier spürbar: Walther, dem dieses Werk zugeschrieben ist, findet sich hier als artikuliertes „Du“ im Text wieder.

¹²² Ebd.

„In der Hoerá Walther-Anrede sind Sänger-Ich und angebliches Autor-Du dissoziiert.“¹²³ Somit wird, auf ungewöhnliche Art und Weise, der biographische Autor zu einer „liedimmanenten Rolle“¹²⁴. Der angesprochene, lyrische Walther zeichnet sich allerdings, wie es scheint, durch die gleichen Qualitäten aus, die dem textinternen Ich in zahlreichen anderen Liedern so oft zugesprochen werden. So ist auch er, wie die Ich-Rolle, des Singens fähig (*kunden wir gesingen beide*) und dürfte auf diesem Gebiet nicht unerfahren sein, da das Ich *helfe* und *rât* bei ihm sucht.

¹²³ Lienert, Elisabeth: *Hoerá Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995*; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 126.

¹²⁴ Ebd.

6.4 Die Darstellung Walthers in der Illumination



Abb. 3: Walther von der Vogelweide im Codex Manesse.¹²⁵

Weder beim Kürenberger noch bei Hartmann funktioniert die Übertragung vom Text in die Illumination so nahtlos wie bei Walther: Seine Miniatur porträtiert ihn exakt so, wie das lyrische Ich sich im ersten Spruch des Reichstons darstellt:

*Ich saz ûf eime steine
und dahte bein mit beine,
dar ûf satzt ich den ellenbogen;
ich hete in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange.
dô dâhte ich mir vil ange,
wie man zer werlt solte leben.*¹²⁶

¹²⁵ <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0243?sid=dc998f1f5c7eef14752c30f8e38d1b44>

¹²⁶ Schaefer, Joerg: Walther von der Vogelweide. Werke: Texte und Prosaübersetzung; Erläuterung der Gedichte; Erklärung der wichtigsten Begriffe. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1987, S. 222.

Die Tatsache, dass Walther sowohl in der Weingartner als auch in der Großen Heidelberger Liederhandschrift in dieser Position abgebildet ist, ist Sinnbild dafür, dass er, aus Sicht der Illuminatoren betrachtet, gleichen Stellenwert sowohl als Sangspruchdichter als auch als Minnesänger eingenommen hatte. In beiden Gattungen wird der Autor mit dem Rollen-Ich, das „kritisch reflektiert“¹²⁷, eindeutig identifiziert. Allerdings ist erneut von einer Darstellung des Selbst abzusehen, sondern vielmehr muss hier eine Walther-Rolle gesehen werden; es ist ein „gnomisches Ich, Verkörperung einer Autorität, nicht Ausdruck von Selbstbewußtsein.“¹²⁸ Das lässt sich ganz einfach mit der Tatsache begründen, dass weder Walther eine Ahnung davon hatte, wie er im Bild dargestellt werden würde noch die Illuminatoren eine Idee davon hatten, wie die Person Walthers tatsächlich war. „Wir kennen im Mittelalter in der Regel nicht den Autor, der den Text hervorgebracht hat, sondern nur den Text, der den Autor hervorbringt.“¹²⁹

¹²⁷ Ortmann, Christa: Der Spruchdichter am Hof. Zur Funktion der Walther-Rolle in Sangsprüchen mit *milte*-Thematik. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 34.

¹²⁸ Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 45.

¹²⁹ Wenzel, Horst: Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 5.

7 Vergleichende Gegenüberstellung der Textbefunde

Eine Vielzahl der Ich-Rollen, die in den Liedern des Kürenbergers auftreten, sind weiblich. Dies ist weiters nicht ungewöhnlich, wenn man bedenkt, dass sein Werk dem frühen Minnesang angehört und die Konzeption von zahlreichen Frauenrollen nicht unüblich war. Die weibliche Ich-Figur tritt, im Vergleich zum Hohen Minnesang, jedoch noch nicht als Herrin auf; vielmehr ist sie in der Rolle der Werbenden. Daraus folgend, dass somit ein Vortragender oftmals die Rolle einer Frau präsentierte, wird die Tatsache, dass Minnesang Rollenlyrik ist, besonders deutlich. Auch bei Hartmann tritt, obwohl nicht mehr dem frühen Minnesang zugehörig, das weibliche Ich als aktiv auf, wobei dies hierbei dem Zweck einer eingehenderen Reflexion über die Minne dient.

Im Gegensatz zu der als aktiv auftretenden Frauenrolle sind die männlichen Ich-Konzeptionen in den Strophen, die dem Kürenberger zugeordnet werden, großteils zurückhaltend: So artikuliert das lyrische, männliche Ich nie so direkt wie Walther ein „*ich minne*“ oder „*ich singe*“ und ist daher oft eine Hohlform, die Raum lässt für beliebige Besetzungen. Die Konsequenz aus den spärlichen Charakterisierungen der Ich-Rolle sind Uneinigkeiten in der Forschungsliteratur: So ist die Rollenbesetzung oft unklar, auch im Hinblick auf männlich oder weiblich, und scheinbar jede/jeder Rezipient/Rezipientin vermag etwas anderes in den Figuren zu lesen. „Die fünfzehn Strophen des Kürenbergers bieten aber wenig Anhaltspunkte, auf ein empirisches Ich, ja nur auf ein durchgehend festgehaltenes Ich bezogen zu werden.“¹³⁰

Sogar dort, wo das Ich als eindeutig männlich auszuweisen ist, tritt es nicht unbedingt häufig auf: So ist beispielsweise ein grammatisch realisiertes Strophen-Ich in „*Wîp unde vederspil*“ erst in der letzten Zeile zu finden.

¹³⁰ Haferland, Harald: Hohe Minne: zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin: Schmidt 2000, S. 92.

Auch in der Nennung seines Namens ist nur von „*Kürenberges wîse*“ die Rede und nicht von der eigentlichen Person der Kürenbergers, was wiederum ein weiteres Indiz für die Zurückhaltung des Ichs ist.

Bei Hartmann hingegen können differenziertere Charakterisierungen des textinternen Ichs vorgenommen werden; vor allem wird augenscheinlich, dass die Ich-Rolle sich vordergründig in zwei völlig heterogen erscheinende Figuren unterscheiden lässt: Das Ich kann einerseits der treu Ergebene sein, der Prototyp der Sänger-Rolle, andererseits der „Gigolo“, der durch Untreue glänzt und ankündigt, sich lieber *armen wîben* zuwenden zu wollen, da deren Gunst leichter zu erwerben wäre. Diese – kalkuliert anmutende – Divergenz ist, im Hinblick auf das lyrische Ich im Text, von RezipientInnen schwer nachzuvollziehen; unter Berücksichtigung der primären Aufführungssituation macht diese Divergenz allerdings insofern Sinn, als dass die Lieder mitsamt ihrer Ich-Rollen je nach Situationsrahmen variiert werden konnten, um der Unterhaltung der höfischen Gesellschaft zu dienen. „Es ist indes auch denkbar, daß unterschiedliche Konzepte eine synchrone Koexistenz hatten und daß lediglich Anlaß, Ort oder Publikum den Wechsel der Thematik motivierten.“¹³¹

Hartmanns anklingende Kritik am einseitig gestalteten Minnedienst korreliert ebenfalls nicht mit der Rolle des ewig treuen Minnesängers; vielmehr gibt sie dem Ziel der Minne eine neue Bedeutung. Das Motiv der Gegenseitigkeit findet sich in verstärkter Form bei Walther wieder: „So knüpft Walther bekanntlich an Hartmann an, der die Einseitigkeit am Frauendienst kritisiert hatte, und entwickelt diese Kritik weiter.“¹³²

¹³¹ Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1997, S. 113.

¹³² Kasten, Ingrid: Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 93.

Die Ich-Aussagen im Oeuvre Walthers sind, so wie bei Hartmann, ebenfalls nicht in sich stimmig; vielmehr ist das Sprecher-Ich ein Meister der Selbstinszenierung. Obgleich sich das textinterne Ich auch durchaus in der Rolle des typischen Minnesängers präsentiert, so finden sich dennoch bei manchen Liedern, in denen man zu Beginn eine Hohlform vermuten würde, nach genauerem Hinsehen diverse Feinheiten, die das Sprecher-Ich in Walthers Texten mehr personalisieren als bei seinen Gattungskollegen. Durch diese Attributionen, die dem lyrischen Ich zukommen, wird die Trennung zwischen Autor, Vortragendem und Sänger-Ich zunehmend erschwert. Die Tatsache, dass manche Ich-Aussagen im Lied eher der Rolle des Sangspruchdichters entsprechen als der des Minnesängers, ist dieser Differenzierung nicht zuträglich, sondern verführt umso mehr dazu, eine Referenz auf den autobiographischen Walther feststellen zu wollen, der bekannterweise beides war. „Keiner zwingt uns so wie er den Eindruck persönlicher Präsenz auf.“¹³³

Die Versuchung, aus dem textinternen Ich den historischen Walther von der Vogelweide herauslesen zu wollen, ist deshalb auch so groß, weil die Sänger-Rolle in provokanter bzw. parodierender Art und Weise Anrand an anderen Minnesängern, wie beispielsweise Reinmar oder auch Hartmann, nimmt; im Gegensatz dazu glänzt der Sprecher durch selbstbewusste Aussagen und rühmt seine eigene Sangeskunst. In Walthers Werk wird auch oft dort, wo eine Ich-Aussage nicht unbedingt vonnöten ist, eine Ich-Figur ins Spiel gebracht, um wieder auf das Selbst aufmerksam zu machen.¹³⁴

Skepsis bezüglich der Rolle des Minnesängers wird hingegen speziell dann laut, wenn das Sprecher-Ich nicht mit den Grundwerten der Minne affirmiert, sondern diese kritisiert oder eine Neudefinition vornimmt:

¹³³ Hahn, Gerhard: Zu den *ich*-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 98.

¹³⁴ Vgl. Mundhenk, Alfred: Walthers Selbstbewusstsein. In: DvJS 37 (1963), S. 406-438.

„Die Travestierung von Walthers diskrepantem Auftritt im Minnesang und in der zeitkritischen Lyrik richtet sich gegen seine Glaubwürdigkeit als Repräsentant höfischer Einstellungen.“¹³⁵

Obwohl diese Auffassung sicherlich legitim ist, so steht dennoch die Dichtkunst im Vordergrund, die sich, in erster Linie durch ebenjenes Facettenreichtum des textinternen Ichs, einmal mehr zeigt; hier wird klar, dass Walther das Spiel mit dem Genre beherrscht wie kein anderer. „Man braucht dem nur noch hinzuzufügen, daß Walther sein Spiel auch mit dem Ich treibt, auf dessen Kosten der Hof unterhalten wird.“¹³⁶

¹³⁵ Ebd., S. 147.

¹³⁶ Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. Stuttgart [u.a.]: Metzler ²2005, S. 101.

8 Zusammenschau und abschließendes Fazit

Im Laufe der vorliegenden Diplomarbeit wurde vielfach aufgezeigt, wie schwierig sich die Unterscheidung zwischen Autor, Vortragendem und Rollen-Ich gestalten kann. Fällt die Trennung bei den Texten bereits schwer, so ist sie beim Autor und der jeweiligen ihm zugeordneten Illumination noch komplexer: Der Minnesänger repräsentiert in seiner bildlichen Darstellung den Autor und ist in diesem Zusammenhang identitätsstiftend.

Doch auch bei einer bloßen Untersuchung des textinternen Ichs wird beispielsweise die Trennung von Vortragendem und Ich-Rolle unklar, wenn diese mit der Rolle des Minnesängers affirmiert. Gerade im Hinblick auf die Lieder, in denen nicht nur ein lyrisches Ich realisiert wurde, sondern auch der Name des Minnesängers genannt wird, ist festzuhalten, dass dieses außergewöhnliche Phänomen nicht bei traditionellen Liedern des hohen Minnesangs auftritt, sondern dass Der von Kürenberg, Hartmann von Aue und Walther von der Vogelweide genau dann namentlich in Erscheinung treten, wenn das Lied eben nicht den Kriterien der klassischen Minne entspricht, sondern sich von diesen distanziert und einen reflektierenden Blick auf sie wirft oder ihre Konzeption in Frage stellt. Namensnennungen haben in der Form des hohen Minnesangs keinen Platz; deutlich wird das auch durch die Tatsache, dass die Namen nie als „Ich“ auftreten, sondern sich in einem „Er“ oder „Du“ manifestieren.¹³⁷

„Die vom Sänger verkörperte und vorgetragene Persona ist eine genauso wesentliche Dimension der Kommunikation höfischer Lyrik, des Gattungscharakters eines Textes und des Gattungsbewußtseins der Hörer, wie

¹³⁷ Vgl. Lienert, Elisabeth: *Hoerâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 119.

die vordergründigen Sprachkomponenten von Form und Diskurs.“¹³⁸

Auch, wenn in den Untersuchungen dieser Arbeit exemplarisch einzelne Zeilen oder Strophen herausgenommen und analysiert wurden, so ist es dennoch wichtig, das jeweilige Lied in seiner Gesamtheit zu betrachten, eben so, wie es die damalige Zuhörerschaft erlebt hat. Behält man zusätzlich auch noch die Rollenhaftigkeit des Minnesangs im Hinterkopf, so wird augenscheinlich, dass das Ich in seiner fiktiven Erscheinungsform mit dem tatsächlichen Ich des Autors konterkarieren kann; es kann also durchaus eine Inszenierung vorliegen, die eine Ich-Rolle präsentiert, die je nach Lied und Aufführungssituation anders ist.¹³⁹

Dieses Bewusstsein bezüglich des Vorliegens einer Rolle mag zwar, vor allem bei Frauen- und Boten-Rollen, funktionieren; erschwert wird die Trennung zwischen biographischem Ich, präsentem Sänger und vertextetem Ich allerdings dort, wo ein männliches Ich auftritt.

Noch schwieriger muss die Trennung für die Zuhörerschaft in der Performanz gewesen sein; da dem Autor eines Werks noch nicht der heutige Stellenwert zukam, war es vermutlich ein Leichtes, dem Sänger in der Performanz die Ich-Aussage zuzuschreiben, wenn der Vortragende glaubhaft für das Gesagte einstand.

Um den Fehler zu vermeiden, vorschnell Referenzialisierungen zwischen den drei Ebenen des Ichs zu konstatieren, soll stets eine Rückbesinnung auf den Fiktionalitätscharakter der untersuchten Texte stattfinden.

¹³⁸ Ashcroft, Jeffrey: *Wenn unde wie man singen solte*. Sängerpersona und Gattungsbewußtsein (Zu Rugge/Reinmar MF 108,22, Walther L. 110,13 und Hartmann MF 215,14). In: Schilling, Michael; Strohschneider, Peter (Hg.): *Wechselspiele: Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*. Heidelberg: Winter 1996, S. 146.

¹³⁹ Vgl. Scholz, Manfred Günter: *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005, S. 100f.

Daher muss eine Interpretation der Ich-Konzeptionen im Minnesang vorerst immer auf einer möglichst „nüchternen“ Analyse des textinternen Ichs beruhen, das letztlich immer in seinem Dasein als Figur begriffen werden muss. Bei einer Auseinandersetzung mit den Textbefunden lassen sich vor allem dann differenzierte Aussagen über die Konstitution des Ichs treffen, wenn dieses sich in Form von artikulierten Merkmalen individualisiert.¹⁴⁰ Speziell diese Form der Selbstdarstellung des Ichs im Minnesang ist es nämlich, die einer Auseinandersetzung mit der doch sehr komplexen Thematik den nötigen Reiz gibt.

¹⁴⁰ Vgl. Lienert, Elisabeth: *Hoerâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 118.

9 Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur

Hartmann von Aue: Lieder: mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch. Hrsg., übers. u. komm. von Ernst von Reusner. Stuttgart: Reclam 1985.

Moser, Hugo / Tervooren, Helmut: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung d. Ausg. von Karl Lachmann...bearb. von Hugo Moser u. Helmut Tervooren. Stuttgart: Hirzel 1988.

Walther von der Vogelweide: Werke: Gesamtausgabe; mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch. 2. Liedlyrik. Hrsg., übers. u. komm. von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam ²2011.

9.2 Sekundärliteratur

Ashcroft, Jeffrey: *Wenn unde wie man singen sollte*. Sängerpersona und Gattungsbewußtsein (Zu Rugge/Reinmar MF 108,22, Walther L. 110,13 und Hartmann MF 215,14). In: Schilling, Michael / Strohschneider, Peter (Hg.): *Wechselspiele: Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*. Heidelberg: Winter 1996, S. 123-152.

Bech, Fedor (Hg.): Hartmann von Aue. 2. Lieder. Die Klage [u.a.]. Leipzig: Brockhaus ⁴1934.

Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1997.

Brunner, Horst / Hahn, Gerhard (u.a.): Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. 2., überarb. u. erg. Auflage. München: C.H. Beck 2009.

Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung. München: ³Beck 2007.

Ehrismann, Gustav: Die Kürenberg-Literatur und die Anfänge des deutschen Minnesangs. In: GRM 15 (1927), S. 328-350.

Friedrich, Udo (Hg.): Anfang und Ende: Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne. Berlin: Akad.-Verl. 2014.

Haferland, Harald: Hohe Minne: zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin: Schmidt 2000.

Hahn, Gerhard: Zu den ich-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Müller, Jan-Dirk/ Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 95-104.

Hatto, Arthur Thomas: Das Falkenlied des Kürenbergers. In: Euph. 53 (1959), S. 20-23.

Ittenbach, Max: Der frühe deutsche Minnesang: Strophenfügung und Dichtersprache. Halle: Niemeyer 1939, S. 40-46.

Jansen, Rudolf K.: Das Falkenlied Kürenbergs. Eine Arbeitshypothese. In: DVJS 44 (1970), S. 585-594.

Kasten, Ingrid: Das Dialoglied bei Walther von der Vogelweide. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Joseph (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger

Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 81-93.

Klein, Dorothea (Hg.): Minnesang: mittelhochdeutsche Liebeslieder; eine Auswahl; mittelhochdeutsch - neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2010.

Köhler, Jens: Der Wechsel: Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung. Heidelberg: Winter 1997.

Kreibich, Christina: Der mittelhochdeutsche Minneleich. Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse. Würzburg: Königshausen&Neumann GmbH 2000.

Lienert, Elisabeth: *Hoerâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sângerrolle im Minnesang bis Neidhart. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 114-128.

Luff, Robert: *Mîn alter klôsenaere von dem ich dô sanc*. Zur Neukonzeption des Klausners bei Walter von der Vogelweide. In: ZfdA 128 (1999), S. 17-41.

Meyer, Matthias: 'Objektivierung als Subjektivierung'. Zum Sânger im späten Minnesang. In: Andersen, Elizabeth (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995; [XIV. Anglo-deutsches Kolloquium zur deutschen Literatur des Mittelalters vom 14. bis 18. Sept. 1995 auf Schloß Siebeneichen bei Meißen]. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 185-199.

Müller, Jan-Dirk: Die *frouwe* und die anderen. Beobachtungen zur Überlieferung einiger Lieder Walthers. In: Müller, Jan-Dirk / Worstbrock, Franz Josef (Hg.): Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 127-146.

Müller, Jan-Dirk: *Ir sult sprechen willekomen*. In: Müller, Jan-Dirk / Bloh, Ute von (Hg.): Minnesang und Literaturtheorie. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 107-128.

Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide: höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart: Hirzel 1991.

Ortmann, Christa: Der Spruchdichter am Hof. Zur Funktion der Walther-Rolle in Sangsprüchen mit *milte*-Thematik. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Walther von der Vogelweide: Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart: Hirzel 1989, S. 17-35.

Peters, Ursula: Das Ich im Bild: Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts. Köln; Wien [u.a.]: Böhlau 2008.

Schaefer, Joerg: Walther von der Vogelweide. Werke: Texte und Prosaübersetzung; Erläuterung der Gedichte; Erklärung der wichtigsten Begriffe. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft ²1987.

Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. Stuttgart [u.a.]: Metzler ²2005.

Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun; Alexandra Braun; Jan-Dirk Müller. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2012.

Schwob, Anton (Hg.): Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften: Akten des Grazer Symposiums, 13.-17. Oktober 1999. Bern; Wien [u.a.]: Lang 2001.

Sieburg, Heinz: Literatur des Mittelalters. Berlin: Akad.-Verl. 2010.

Stolz, Michael / Mettauert, Adrian (Hg.): Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2005.

Strohschneider, Peter: »*nu sehent, wie der singet!*« Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1996, S. 7-30.

Vizkelety, András / Wirth, Karl-August: Funde zum Minnesang: Blätter aus einer bebilderten Liederhandschrift. In: PBB 107 (Tübingen 1985), S. 366-375.

Wapnewski, Peter: *Waz ist minne*: Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik. München: Beck 1975.

Weil, Bernd: Das Falkenlied des Kurenbergers: Interpretationsmethoden am Beispiel eines mittelhochdeutschen Textes. Frankfurt: Fischer 1985.

Wenzel, Horst: Höfische Repräsentation: symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2005.

Wesle, Carl: Das Falkenlied des Kurenbergers. In: ZfdPh 57 (1932), S. 209-215.

Wolf, Jürgen: Einführung in das Werk Hartmanns von Aue. Darmstadt: WBG 2007.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. (Band 1: Buch 1-8, Band 2: Buch 9-16). Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Stuttgart: Reclam 1986.

Worstbrock, Franz Josef: Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz. In: Wolfram-Studien 15

(1998), S. 114-142.

9.3 Internetquellen

<https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/bgsl.1983.105.issue-1/bgsl.1983.105.1.66/bgsl.1983.105.1.66.pdf> (28.03.2017)

(**Röll, Walter**: Zum Zitieren als Kunstmittel in der älteren deutschen Lyrik. In: PBB 105: Tübingen 1983.)

<http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=GDZPPN002965194&physid=phys423> (28.03.2017)

(**Mundhenk, Alfred**: Walthers Selbstbewusstsein. In: DvJS 37 (1963), S. 406-438.)

http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2008/2161/pdf/Henkes_Zin_Christiane.pdf
(28.03.2017)

(**Henkes-Zin, Christiane**: Überlieferung und Rezeption in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Aachen: Techn.Hochsch., Diss., 2004.)

9.4 Bildquellen

Die verwendeten Illuminationen entstammen allesamt der Großen Heidelberger Liederhandschrift, die in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt wird. Sie wurden auf Pergament in Form von Deckfarbenminiaturen erstellt. Die drei Miniaturen sind unter folgenden Signaturen zu finden:

Der von Kürenberg: Cod. Pal. germ. 848, Bl. 063R
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0121?>

sid=dc998f1f5c7eef14752c30f8e38d1b44 (28.03.2017)

Hartmann von Aue: Cod. Pal. germ. 848, Bl. 184V

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0364?>

sid=dc998f1f5c7eef14752c30f8e38d1b44 (28.03.2017)

Walther von der Vogelweide: Cod. Pal. germ. 848, Bl. 124R

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0243?>

sid=dc998f1f5c7eef14752c30f8e38d1b44 (28.03.2017)

10 Anhang

10.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Anliegen, das in den Liedern des Minnesangs auftretende, lyrische Ich zu untersuchen. Anhand ausgewählter Texte aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse) wird analysiert, wie sich die Sänger-Rolle inszeniert und charakterisiert. Zusätzlich werden die dem jeweiligen Minnesänger zugeordneten Illuminationen zur Analyse herangezogen, um herauszufinden, inwiefern sich ein Zusammenhang zwischen Text und Bild herstellen lässt bzw. was von den Aussagen des Sängers letztendlich von den Illuminatoren abgebildet wurde.

Dazu werden generell drei Minnesänger näher betrachtet: Exemplarisch werden Der von Kürenberg, Hartmann von Aue und Walther von der Vogelweide dahingehend untersucht, wie sich das Ich in den Texten darstellt; besondere Beachtung kommt hierbei denjenigen Liedern zu, in denen der Name des Verfassers, dem sie zugeschrieben werden, vorkommt.

Da im Minnesang die ungewöhnliche Situation vorherrscht, dass die Performanz dem geschriebenen Text vorausgeht, ist fraglich, wie viel von ebenjenem Auftreten des Sängers in der schriftlichen Überlieferung landet und welche Anlässe diese wiederum bietet, den Sänger in der Form, wie er in seiner Miniatur abgebildet ist, darzustellen. Ein Gros der zu der Thematik der Selbstdarstellung im Minnesang vorhandenen Lektüre sieht eine strikte Differenzierung zwischen dem Verfasser, dem Vortragenden sowie der textinternen Sänger-Rolle vor; das angestrebte Ziel dieser Diplomarbeit ist es, dieser Trennung nachzugehen und herauszufinden, wo und inwieweit sie funktioniert.

10.2 Abstract

This diploma thesis tries to examine how the „I“ of minnesongs presents itself. To show the many varieties of how the articulated „I“ can be characterized, three artists have been selected: Der von Kürenberg, Hartmann von Aue and Walther von der Vogelweide.

Nowadays, an author creates a piece of poetry that can later be presented in front of an audience; during the middle high age, the situation was reversed: The singer's performance was primary and has later been handed down, which has to be considered while reading these songs. The thesis' general aim is to see how much of the singers' performances has been transferred into the writing.

Furthermore, it is quite interesting to see how the illuminators pictured the minnesingers, since the illuminations have been added to Codex Manesse post mortem; that means that the painters could also only portray them based on their writing. The way that the singers appear in their drawings then again has a great impact on how the recipients see them.

Before starting to interpret several songs, it is very important to strictly differentiate between author, singer in performance and the lyrical „I“ (which is the only one that can really be looked at, since neither the life of the historic singers nor the configuration of the actual performance in front of the courtly audience can be – due to a lack of information – reconstructed).

This scientific treatise tries to see where the difference between author, singer and the „I“-part is clear and where it is difficult to tell them apart.

10.3 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name:	Birgit Schamesberger
Geburtsdatum:	23.04.90
Geburtsort:	Eisenstadt/Burgenland
Familienstand:	ledig
Religionszugehörigkeit:	römisch-katholisch
Nationalität:	Österreich
Wohnort:	Wien

Sprachkenntnisse:

Deutsch:	Muttersprache
Englisch:	Sehr gutes Sprachniveau
Französisch:	Maturaniveau
Latein:	Großes Latinum

Ausbildung:

1996-2000	Volksschule Eisenstadt
2000-2008	Gymnasium der Diözese Eisenstadt
2008-2009	Studium Publizistik und Kommunikationswissenschaften (mögliche Wiederaufnahme)
WS 2009	Beginn des Studiums UF Deutsch UF PP
WS 2016/17	Abschluss des Bachelorstudiums Deutsche Philologie

Berufliche Erfahrungen:

Sommer 2006:	Ferialpraktikum Frisör Pucher (Eisenstadt)
Sommer 2007-2010	Ferialpraktikum Ordination Dr. Stefan Steinhofer (Siegendorf/Burgenland)
2010-2013	Servicekraft Restaurant Kredenz (Eisenstadt)
01.10.15	Fachbezogenes Praktikum UF Deutsch im Gymnasium Kurzwiese (Eisenstadt)
01.02.16	Fachbezogenes Praktikum UF PP im Dominikanerinnengymnasium (Wien)
Seit 2013	Betreuerin Volksschule im Theresianum
Seit 2016	Leiterin der Theater- und Literaturwerkstatt ViT