

VERÖFFENTLICHUNGEN
DER WOLFRAM VON ESCHENBACH-GESELLSCHAFT

Herausgegeben von

FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL · RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG · MATHIAS HERWEG

WOLFRAM-STUDIEN

XXVI

Walther von der Vogelweide

Düsseldorfer Kolloquium 2018

Herausgegeben von

RICARDA BAUSCHKE UND VERONIKA HASSEL

in Verbindung mit

FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL UND SUSANNE KÖBELE

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
ESV.info/978-3-503-19467-4

Gedrucktes Werk: ISBN 978-3-503-19466-7

eBook: ISBN 978-3-503-19467-4

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2020

www.ESV.info

Ergeben sich zwischen der Version dieses eBooks
und dem gedruckten Werk Abweichungen,
ist der Inhalt des gedruckten Werks verbindlich.

Gesetzt aus der 9 Punkt Times New Roman.

Satz: Thomas Ziegler, Tübingen

Bî rîcher kunst...

Ästhetische Reflexionsfiguren im Werk Walthers von der Vogelweide

VON ANNETTE GEROK-REITER

1 Walther und die Ästhetik?

Der Begriff der ‚Ästhetik‘ oder des ‚Ästhetischen‘ gehört keineswegs zu den Leitbegriffen der Walther-Forschung. So taucht er extrem selten in Titeln von Forschungsliteratur, Kapitelüberschriften von Einführungen zu Walther, die zentrale Forschungsfragen indizieren, oder etwa Sachregistern auf. Auch der meist synonym gebrauchte, jedoch letztlich enger ansetzende Begriff der ‚Poetik‘ erscheint nicht prominent. Hat sich etwa bei Morungen die Kategorisierung einer ‚Poetik des Schauens‘ etabliert,¹ so findet sich nichts Entsprechendes bei Walther. Dies erstaunt bei einem Autor, der wie kaum ein anderer Fragen der *kunst* („Lehensbitte“, L 28,1, V. 2) oder das, was er *wol* [...] *singen* („Kunstklage I“, L 31,33, V. 5) nennt, in seinen Liedern und Sprüchen diskutiert. Gleichwohl wurden ästhetische und vor allem poetologische Fragen in der Forschung implizit oder explizit durchaus gestellt und behandelt.² Dabei flossen durch die Wahl des Ansatzes, unter dem die ästhetischen bzw. poetologischen Fragen gestellt wurden, auch vielfach spezifische Vorannahmen in die Untersuchungen ein. Von besonderer Relevanz und Ausstrahlungskraft waren hier:

¹ Ingrid Kasten, *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts* (GRM-Beiheft 5), Heidelberg 1986, prägt diese Wendung durch ihr Kapitel: „Morungen, ‚Poetik des *schouwens*“, S. 319–329.

² Vgl. die durchaus lange Liste älterer Untersuchungen im mediävistisch-literaturwissenschaftlichen Feld: Sabine Obermaier, *Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung* (Hermaea N. F. 75), Tübingen 1995, S. 1–6. Als Ergebnis ihrer Sichtung konstatiert Obermaier, dass „weniger die Ermittlung der mittelalterlichen Dichtungsauffassung aus den Aussagen der Dichter dieser Zeit als die theoretische Bestimmung dessen, was mittelalterliche Literatur (von heute aus gesehen) ist“ (S. 5), im Zentrum stand.

1) der biographische Ansatz der älteren Forschung, d. h. die Konstruktion einer ästhetischen Entwicklung, die in der Regel entlang der ebenfalls konstruierten, biographisch rückgebundenen Etappen von Walthers Schaffen erfolgte;³ 2) der selbstreferentielle bzw. selbstreflexive Ansatz, der ästhetische Dichte dort ansetzt, wo Texte ihre eigene poetische Faktur ausstellen, auf diese verweisen oder sie spiegeln, um so auf die autopoietische Eigenlogik der Texte oder auf das Imaginationspotential ihrer Schöpfer zu verweisen. In der Regel werden hier Fragen der Poetizität, Literarizität oder Fiktionalität implizit verhandelt, nicht also regulative ‚Kunstlehre‘ geboten. Häufig wird dabei als ästhetischer Gradmesser verfolgt, inwiefern der Text und sein Schöpfer sich aus Traditionen lösen, eigene Regeln aufstellen oder sich auf dem Weg in die Autonomie befinden;⁴ 3) der gattungsdifferenzierende Ansatz, aufgrund dessen zwischen dem Minnesänger und dem Spruchdichter in ästhetisch-poetologischer Hinsicht (auch infolge des zweiten Ansatzes) deutlich zu scheiden sei, insofern dem Minnesänger jenes eingeforderte selbstreflexive und zugleich poetische, autonome Potential tendenziell zu-, dem Sangspruchdichter jedoch abzusprechen sei, denn der Sangspruch belehre, erziehe, sei Herrscherlob, bitte um konkreten finanziellen Lohn usw., habe seinen ‚Sitz im Leben‘, sei mehr noch als der Minnesang Gebrauchslyrik. Gebrauchslyrik könne zwar über Kunstauffassungen (wie auch über andere Themen) besser explizit belehren, biete aber allenfalls ein ästhetisches Potential zweiter Klasse.⁵

³ Prominent u. a. in der Auseinandersetzung um die sog. Reinmar-Walther-Fehde: vgl. hier die Diskussion bei Günther Schweikle, Die Fehde zwischen Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten. Ein Beispiel germanistischer Legendenbildung, in: *ZfdA* 115 (1986), S. 235–253, sowie den Forschungsüberblick bei Ricarda Bauschke, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung (GRM-Beiheft 15), Heidelberg 1999, S. 25–42. Für die Spruchdichtung – dargelegt an der Interpretationsgeschichte zu L 19,17, der sog. ‚Philippsschelte‘ – weist Tobias Bulang, Die Praxis der Interpretation mittelalterlicher deutscher Texte und die Geschichte der Interpretationen – am Beispiel Walthers von der Vogelweide, in: *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, hg. v. Andrea Albrecht u. a. (*linguae & litterae* 49), Berlin / München / Boston 2015, S. 205–235, hier: 207–222, eine ganze Reihe weiterer „hermeneutischer Vorannahmen“ (S. 206) nach, die vom ästhetizierenden Zugriff bis zur politischen Ideologisierung reichen, sich in der Regel jedoch von ihren je differenten „praktisch-politischen Rahmenbedingungen“ (S. 234) aus um biographisch-personale Ansatzpunkte gruppieren.

⁴ Grundlegend: Obermaier (Anm. 2), zu Walther insbes. S. 89–107 u. 158–170; Manuel Braun, *Spiel – Kunst – Autonomie. Minnesang jenseits der Pragma-Paradigmen*, Habil. masch., München 2007, insbes. S. 23–52, zu Walther: 229–258.

⁵ Zu dieser Abstufung mag die zeitgenössische Einordnung der Sangspruchdichter unter die Gruppe der „Spilleute, der *joculatores*, *histriones* und *mimi*, wie sie in kirchlicher Terminologie bezeichnet wurden“, beigetragen haben, deren Kunst „von den Unterhaltungskünsten der übrigen Fahrenden nicht eigens unterschieden“ wurde, so

Es ist unschwer zu sehen, dass in den genannten Ansätzen und Vorannahmen Kriterien anklingen, die seit dem 18. und 19. Jahrhundert als grundlegend für eine ästhetische ‚Wertigkeit‘ gelten. Auf produktionsästhetischer Ebene: der Künstler als ungebundene, nicht durch Regeln eingeschränkte, sondern auf seine eigene Schöpferkraft zurückgeworfene Individualität; auf objektästhetischer Ebene: das Werk als in sich selbst ‚geschlossener‘ Kunst-Organismus, als ein ‚in sich selbst Vollendetes‘;⁶ rezeptionsästhetisch und soziologisch: die ‚Kunst‘ als funktional autonomer Sektor der Gesellschaft, der sich von der Inanspruchnahme durch andere Sektoren und Gebrauchszusammenhänge (wie Herrschaft, Religion, Erziehung) befreie und daher auch ein rezipierendes Subjekt verlange, das sich durch ‚interesseloses Wohlgefallen‘ auszeichne.⁷ Nun ist der Rückgriff auf

Lars Eschke, Ein Leben von der Kunst und für die Kunst – Anmerkungen zum Zusammenhang von Sängereexistenz, Kunstauffassung und Kunstausübung in der Sangspruchdichtung Walthers von der Vogelweide, in: *mit clebworten underweben*. FS Peter Kern, hg. v. Thomas Bein u. a. (Kultur, Wissenschaft, Literatur 16), Frankfurt a. M. u. a. 2007, S. 145–173, hier: 161. Dass genau dies bei den Sangspruchdichtern zur Anstrengung des Gegenbeweises geführt habe, betont Eschke jedoch zu Recht, ebd., S. 172. Doch die Vorstellung des Gegensatzes zwischen Funktionalität und ästhetischer Raffinesse bleibt unter verschobenen Vorzeichen lange wirksam. Wo Walther prinzipiell auf eine moralisch-didaktische Lesart festgelegt wird, erscheint er, wie Braun, Spiel – Kunst – Autonomie (Anm. 4), S. 235, kritisch konstatiert, gattungsübergreifend grundsätzlich als „Anti-Ästhet“; zu dieser Position – auch über Walther hinaus – vgl. Thomas Cramer, *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik (PhSt 148), Berlin 1998, S. 189–199. Interessant ist es demgegenüber zu sehen, dass der Sangspruch unter dem Aspekt der ‚Kunstanschauung‘, bei der man sich an theoretischen Reflexionen, d. h. nicht ästhetisch-performativ gestalteten Äußerungen orientierte, nun umgekehrt zur Leitgattung avancierte: vgl. hierzu die erhellende Beurteilung von Obermaier (Anm. 2), S. 6–12. Die neuere Forschung geht nicht mehr von der einen oder anderen Hierarchie aus, sondern differenziert im Detail auf der Basis eines offeneren Referenzsystems, zuletzt: Manuel Braun, Zur Gattungsgebundenheit lyrischer Selbstbezüglichkeit: Minnesang und Sangspruch des 13. Jahrhunderts im Vergleich, in: *Formen der Selbstthematisierung in der vormodernen Lyrik (bis 1650)*, hg. v. Dorothea Klein u. a. (Spolia Bero-linensia 39), Hildesheim 2020, S. 101–134; Braun etwa konstatiert für den Minnesang deutlich mehr „Selbstreferenzen“, dafür seien sie im Sangspruch „inhaltlich aber vielfältiger, und sie wachsen sich auch öfter zu ausgedehnten Reflexionen aus“ (S. 122).

⁶ Vgl. Karl Philipp Moritz, Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendetes* [1785], in: ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie, hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier (Bibliothek deutscher Klassiker 145), Frankfurt a. M. 1997, S. 943–949.

⁷ Vgl. zur Forschungsdiskussion und Kritik: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert, Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne*, hg. v. dens. u. a. (GRM-Beiheft 88), Heidelberg 2019, S. 11–33, hier: 16–19. Der Ansatz wurde von systemtheoretischer Perspektive letztlich untermauert: Niklas Luhmann, *Das Kunst-*

modernere Theorien und Verstehensmodelle in heuristischer Hinsicht keineswegs per se abzulehnen. Auch die mediävistische Forschung hat ihr Verständnis für Kriterien des Ästhetischen an den genannten Vorgaben entscheidend schärfen können. Gleichwohl hat gerade die jüngere Forschung die anachronistischen Maßstäbe angesichts vormoderner Artefakte zu Recht vielfach kritisiert, relativiert und neue Wege vorgeschlagen.⁸ Zurückgewiesen wurde vor allem das damit verbundene Epochennarrativ, dass die Kunst erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu jenem autopoietischen und autoreferentiellen System evolviert, das die Theorie als Wertungskriterium ‚eigentlicher‘ Kunst einfordert. Denn die ‚Vor-Moderne‘ konnte dann – zwingend – lediglich eine ‚Vor-Geschichte‘ zur eigentlichen Erfüllungszeit der Ästhetik um 1800 bieten,⁹ konnte somit über den Status einer ‚Protoästhetik‘ nicht hinauskommen.

So hat die Vormoderne-Forschung sich bereits früh darangemacht, neue Zugänge zu finden und alternative Bewertungskriterien aufzustellen. Eine grundsätzliche Möglichkeit bot zum einen der historische Rekurs auf zeitgenössische Kontexte, von denen aus man sich einen adäquateren Zugang erhoffte, etwa durch die Anbindung an die christliche, insbesondere neuplatonisch-plotinische Schönheitslehre.¹⁰ Eine zweite bestand darin, die Grundproblematik einer

werk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (stw 633), Frankfurt a. M. 1986, S. 620–672.

⁸ Aus der regen Forschungslandschaft seien nur zwei entscheidende Richtungen herausgegriffen: Unter deutlichem Einbezug der christlichen Perspektive argumentieren etwa Christian Kiening, *Literarische Schöpfung im Mittelalter*, Göttingen 2015, und Susanne Köbele, *aedificatio. Erbauungssemantiken und Erbauungsästhetiken im Mittelalter. Versuch einer historischen Modellbildung*, in: *Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters*, hg. v. ders. u. Claudio Notz (*Historische Semantik* 30), Göttingen 2019, S. 9–37. Die Verbindung von ästhetischen und epistemischen Aspekten betont der Sammelband *Staunen als Grenzphänomen*, hg. v. Nicola Gess u. a. (*Poetik und Ästhetik des Staunens* 1), Paderborn 2017. Einen guten Einblick in das Spektrum neuerer mediävistisch-literaturwissenschaftlicher Zugänge bietet: *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, hg. v. Manuel Braun u. Christopher Young (*TMP* 12), Berlin / New York 2007.

⁹ Verbunden mit dem Argument einer um 1800 einsetzenden, tragfähigen Rezeptionsgeschichte: Heinz Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München / Wien 2002.

¹⁰ Z. B. Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963. Nachdruck Köln 1982; Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Aus dem Ital. v. Günter Memmert, München / Wien 1991. Problematisch blieb hier jedoch vielfach, dass die Differenz zwischen dem philosophisch-theologischen Schrifttum und einer nach neuzeitlichen Vorstellungen konzipierten ‚Ästhetik‘ nivelliert wurde. Erst die jüngeren Ansätze werden dieser Differenz gerecht; auch hier weise ich nur paradigmatisch auf: Susanne Köbele, *Vom ‚Schrumpfen‘ der Rede auf dem Weg zu Gott*.

‚Kunst‘, deren Spezifik sich außerhalb eines emphatischen ‚Kunst‘-Begriffs kaum fassen lässt, zunächst einmal zu sondieren, um von hier aus heuristische Alternativen zu entwickeln.¹¹

Auch die Walther-Forschung ist diesen Wegen gefolgt. Sie hat zum einen den Begriff des Ästhetischen im Wissen um seine für die vormodernen Artefakte prekären Implikaturen in kluger Vorsicht offensichtlich ganz gemieden oder sich auf einen historisch unverbindlichen Ästhetikbegriff zurückgezogen; sie hat zum anderen das Problem der richtigen Heuristik offensiv diskutiert; und sie hat zum dritten zeitgenössische Erklärungsmuster alternativ zu Rate gezogen. Doch selbst die manifeste Kritik und Auseinandersetzung zeigt noch an, wie schwer es bei allem Bemühen fiel und fällt, sich den Kriterien zu entziehen, gegen die man operiert. Drei Beispiele aus der Walther-Forschung mögen die produktiven Ansätze ebenso wie die Schwierigkeiten paradigmatisch verdeutlichen. Dabei greife ich auf die zwei Aufsätze der Walther-Forschung zurück, die Ästhetik nun tatsächlich im Titel bzw. Untertitel tragen, sowie auf einen allgemeinen Zugang.

Fritz Peter Knapp diskutiert in seinem Beitrag „*Ein schoenez bilde*“ von 1993 „Ethik und Ästhetik in Walthers ‚Alterston‘“, so der Untertitel.¹² Die Überlegungen gipfeln in der Frage, was mit der bis heute umstrittenen Wendung *ein schoenez bilde* in der Schlusstrophe von Walthers Lied *Ir reinen wîp, ir werden man* (L 66,21) gemeint sein könne. Knapp rekurriert auf die alttestamentarisch-biblische „Konzeption von der Welt als creatura Dei und vom Menschen im speziellen als imago Dei“ (S. 79). Zur Erfüllung käme das *bilde* in der Einheit von Leib und Seele allerdings erst in eschatologischer Perspektive „in wahrhaftiger, weil unvergänglicher Schönheit“ (S. 80). Das „Unnachahmliche dieses

Aporien christlicher Ästhetik (Meister Eckhart und das ‚Granum sinapsis‘ – Michel Beheim – Sebastian Franck), in: *Poetica* 36 (2004), S. 119–147; bzw. Verena Olejniczak Lobsien, Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung, in: *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, hg. v. ders. u. Claudia Olk (Transformationen der Antike 2), Berlin / New York 2007, S. 1–17; vgl. auch die Hinweise unter Anm. 8.

¹¹ Aus philosophischer Perspektive: Andreas Speer, ‚Kunst‘ und ‚Schönheit‘. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter*. FS Albert Zimmermann, hg. v. Ingrid Craemer-Ruegenberg u. dems., 2 Bde, Berlin / New York 1994, Bd. 2, S. 945–966; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive: Manuel Braun, Kristallworte, Würfelworte. Probleme und Perspektiven eines Projekts ‚Ästhetik mittelalterlicher Literatur‘, in: *Das fremde Schöne* (Anm. 8), S. 1–40. Methodisch zentral ist auch: Gerd Dicke / Manfred Eikelmann / Burkhard Hasebrink, Historische Semantik der deutschen Schriftkultur. Eine Einleitung, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. v. dens. (TMP 10), Berlin / New York 2006, S. 1–12.

¹² Fritz Peter Knapp, *Ein schoenez bilde*. Ethik und Ästhetik in Walthers ‚Alterston‘, in: *Poetica* 25 (1993), S. 70–80.

Gedichtes“ bestehe nun gerade in der „Wahl dieses in keiner Interpretation auszuschöpfenden ‚Bildes“, für dessen Erklärung dann die Goethesche Symbol-Definition angeführt wird (S. 79). Man wird der Interpretation über weite Strecken gerne folgen, insofern offensichtlich im historischen Zugriff Ethik und Ästhetik im Verweis auf die christliche *imago*-Auffassung eng zusammengeschlossen werden. Doch was genau wird hier unter Ästhetik verstanden? Gibt der Begriff *bilde* im Sinn einer visuellen Ästhetik hierzu den Anlass, gegenüber dem eine Text-Ästhetik womöglich aus dem Blick gerät? Lassen sich Fragen der Ästhetik mit der (theologisch fundierten) Diskussion um vergängliche oder unvergängliche Schönheit gleichsetzen? Oder ruft nicht vor allem die ‚unnachahmliche‘ Gestaltungsweise der Metapher, die die Dichte des Goetheschen Symbols erreiche, den Begriff dann doch nach altem Muster auf den Plan?

Das zweite Beispiel setzt zunächst theoretisch an. So geht Jan-Dirk Müller in seinem Aufsatz ‚Gebrauchszusammenhang‘ und ästhetische Dimension mittelalterlicher Texte“ von 2007, der Walthers ‚Lindenlied‘ (L 39,11) als Beispiel wählt,¹³ auf den Kern des Problems zu, wenn er fragt, „ob es nicht eine spezifisch mittelalterliche Ästhetik gibt (auch wenn diese damals theoretisch nicht erfasst werden konnte), eben unter den Voraussetzungen der Heteronomie mittelalterlicher Literatur und ihrer Einbindung in übergreifende Gebrauchszusammenhänge“ (S. 290). Müller konturiert so zu Recht das zentrale Problem einer Bestimmung vormoderner Ästhetik in der Auseinandersetzung um Autonomie oder Heteronomie der Artefakte, d. h. unter dem Gesichtspunkt der grundsätzlichen funktionalen Eingebundenheit mittelalterlicher Texte. Zugleich forciert er einen doppelten Blickwechsel: Es geht ihm um eine spezifisch mittelalterliche Ästhetik, d. h. eine Ästhetik, die nicht in Rhetorik und Philosophie des Mittelalters aufgeht (vgl. S. 289), zudem aber auch um eine Ästhetik, die nicht nur von der Einbettung in heteronome Ordnungen nicht absehen könne, sondern vielmehr von dieser Einbettung profitiere (vgl. S. 305). Damit sind im Prinzip zwei entscheidende Perspektiven eröffnet: die Möglichkeit, aus den Texten selbst eine eigenständige Ästhetik erschließen zu können, und das Postulat, Ästhetik und Pragmatik nicht konträr zu denken. Doch fällt Müller sich am Ende seiner Ausführungen gleichsam in den Rücken, wenn er im Blick von der Vormoderne auf die Moderne von „Stufen des Literarisierungsprozesses“ bzw. von „einem unterschiedlichen Bewusstsein von der Selbstbezüglichkeit von Literatur“ spricht und fortfährt: „Auch wird sich mit dem Zurücktreten ‚pragmatischer‘ Interessen eine überwiegend ästhetische Einstellung ausbilden können“ (S. 305). Stellt die mittelalterliche Ästhetik also doch nur eine Stufe dar in Richtung des

¹³ Jan-Dirk Müller, ‚Gebrauchszusammenhang‘ und ästhetische Dimension mittelalterlicher Texte. Nebst Überlegungen zu Walthers ‚Lindenlied‘ (L 39,11), in: Das fremde Schöne (Anm. 8), S. 281–305.

vollen ästhetischen Bewusstseins oder Vermögens? Ist sie doch nur ‚Proto-ästhetik‘?

Das dritte Beispiel: Thomas Bein resümiert in seiner Einführung von 1997: „Walther ist zweifellos einer der bedeutendsten Minnesänger seiner Zeit. Sowohl die ästhetische Leistung besticht (soweit wir das heute noch sinnvoll beurteilen können) als auch der Sinnhorizont, den er eröffnet.“¹⁴ Die ästhetische Leistung besteht offensichtlich in der sprachlichen Gestaltung, sie ist von den Inhalten, vom „Sinnhorizont“ zu unterscheiden. Hier begegnet ein gleichsam abgeflachter Gebrauch des Begriffs ‚ästhetisch‘, wie er wohl am häufigsten und unverfänglichsten im Sinn der *opinio communis* verwendet wird: als Synonym für poetische Verfahren, für das, was in der Walther-Ausgabe von Günther Schweikle und Ricarda Bauschke unter „Darstellungsstil“¹⁵ gefasst wird. Verwendet wird bei Schweikle und Bauschke der Begriff ‚ästhetisch‘ nicht. In der Tat ist zu fragen, ob man ihn in dieser unspezifischen Variante – als Synonym für Darstellung im allgemeinen Sinn – überhaupt noch braucht, ob er nicht, losgelöst von Inhalten, Sinn- und Erkenntnisfragen, also von der „Gesamtwirkung der Rede“¹⁶ ersetzt werden kann von Fragen des Stils, der Poetizität oder Literarizität.

Wie ist aus diesen nur knapp skizzierten Widersprüchen oder doch zumindest Schwierigkeiten im Umgang mit dem Ästhetikbegriff herauszukommen? Manuel Braun hat in der Einleitung zum grundlegenden Sammelband „Das fremde Schöne“¹⁷ vorgeschlagen, angesichts der aufgezeigten Probleme, Widersprüche oder Leerstellen vorerst von einem heuristisch offenen Ästhetikbegriff auszugehen, ‚Ästhetik‘ also als Suchkategorie zu nutzen, um im Feld der mittelalterlichen Texte möglichst unvoreingenommen eigene Ansätze für deren historisches Kunstverständnis zu finden.¹⁸ Einig ist man sich dabei auch weitgehend darüber, dass für die volkssprachige Literatur gelte, dass primär nur diese selbst Aufschluss über die zugrundeliegenden ästhetischen Vorstellungen geben kann. Doch wonach oder wie ist zu suchen, wenn die Suchkategorie ‚Ästhetik‘ vom Kriterienkatalog des 18. und 19. Jahrhunderts dezidiert abrücken möchte?

Anschließen lässt sich hier, so der Vorschlag, an den methodischen Zugang der ‚ästhetischen Reflexionsfigur‘, der in jüngster Zeit auf der Basis der inten-

¹⁴ Thomas Bein, Walther von der Vogelweide (RUB 17601), Stuttgart 1997, S. 168.

¹⁵ Walther von der Vogelweide, Werke. Gesamtausgabe, Bd. 1: Spruchlyrik. Mhd. / Nhd., hg., übers. u. komm. v. Günther Schweikle, 3., verb. u. erw. Aufl. hg. v. Ricarda Bauschke-Hartung (RUB 819), Stuttgart 2009, S. 34–37.

¹⁶ Jan-Dirk Müller, *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung‘ in Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘ (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Im Wortfeld des Textes (Anm. 11), S. 287–307, hier: 295.

¹⁷ Braun, Kristallworte (Anm. 11).

¹⁸ Ebd., S. 5.

siven und produktiven Ästhetikforschung des Faches ausgearbeitet¹⁹ und als interdisziplinär einsetzbares Analyseinstrumentarium erprobt wurde.²⁰ Er bietet gegenüber dem bisher dominanten Zugang der ‚Selbstbezüglichkeit‘²¹ mehrere konzeptionelle Vorteile, die im Folgenden nur angedeutet sein können, und dies auch nur im Hinblick auf Walther: 1) Reflexion als Kernbegriff meint, ausgehend von den grammatischen Bestandteilen von Präposition (*re-*) und Verbum (*flectere*), durchaus eine reflektierend zurückbeugende Bewegung, die ein Nachdenken oder Markieren ästhetischer Fragen impliziert, lässt jedoch offen, ob diese sich als Selbstbezug, z. B. auf ein Sprecher-Ich als Sänger-Ich bzw. eine autopoietische Textgestaltung, oder ob sie sich als Fremdbezug, z. B. in Bezug auf Künstlerkollegen, eine rituelle Handlung, Wissensordnungen oder eine soziale Praxis, realisiert. Diese Offenheit der Möglichkeiten zwischen den Polen rein artistisch-technischer Kompetenz einerseits und lebensweltlicher Kennerschaft andererseits, die im übrigen auch den mhd. Begriff ‚*kunst*‘ auszeichnet,²² ist für eine Suchbewegung jenseits autonomieästhetischer Vorgaben *conditio sine qua non*. 2) Reflexionsfiguren zielen auf Figurationen, die von einzelnen Lexemen (z. B. dem Lexem *wilde*) oder konkreten Figuren über mediale Strukturen bis hin zu ganzen Artefakten reichen können. Entscheidend ist gerade ihr flexibler Status, der eine möglichst bewegliche Anpassung an unterschiedliche Referenzen im Suchfeld erlauben soll, das Suchfeld damit feinglied-

¹⁹ Vgl. die theoretische Einführung von Gerok-Reiter / Robert (Anm. 7). Ästhetische Reflexionsfiguren werden hier vorrangig gefasst als „Formen, Typen und Figuren, in denen sich ästhetische Kommentare im Vollzug eines Textes performativ herausbilden“ (S. 21).

²⁰ Siehe die Beiträge in: Ästhetische Reflexionsfiguren (Anm. 7). Vgl. auch unten Anm. 25.

²¹ Als paradigmatisch für diesen Zugang kann die Prologanalyse in der Romanforschung gesehen werden: Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Darmstadt 1992. Theoretische Überlegungen, kritische Positionen und Weiterentwicklungen des Zugangs der ‚Selbstbezüglichkeit‘ bieten: Manuel Braun / Annette Gerok-Reiter, *Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik*, in: *Ästhetische Reflexionsfiguren* (Anm. 7), S. 35–66.

²² Mhd. ‚*kunst*‘ meint demnach zum einen ein „Können im Sinne einer Fähigkeit und Kundigkeit, im Sinne von Kompetenz“ (Obermaier [Anm. 2], S. 311), d. h. im Sinn von Geschicklichkeit, technisch-formalem Know-How, artistischem Handwerk; zum anderen schließt der Begriff, so betont auch Manuel Braun, *Kunst*, in: *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*, hg. v. Dorothea Klein, Jens Haustein u. Horst Brunner, Berlin / Boston 2019, S. 260–284, hier: 261, Wissen im Sinn von Gelehrsamkeit, den *artes liberales*, *scientia* mit ein; ja er impliziert auch Kennerschaft im Sinn sozialer Bezüge (Minne), höfischer Lebensführung, herrschaftlicher Tugenden, d. h. sozialer Praxis (Braun, *Gattungsgebundenheit* [Anm. 5], S. 107f. u. 133f.). Vgl. auch Eschke (Anm. 5), S. 153–159.

rig anzulegen versteht und auch im Textsortenspektrum erweitert. 3) Die Markiertheit der Reflexion kann sehr unterschiedlich ausfallen. Unscheinbare Spuren – etwa über einzelne eingestreute Metaphern²³ – und erste, noch nicht konzeptionell verfestigte Manifestationen eines Nachdenkens über ästhetische Fragen sollen damit ebenso zugänglich werden wie bereits konsolidierte und reflektierte Konzepte, wie sie etwa mit den Musen oder Sirenen verbunden sind.²⁴ Alle drei Aspekte erscheinen notwendig, um den mittelalterlichen Texten in ihrem oft fließenden Übergang zwischen Gebrauchstext und Literarizität gerecht zu werden. Grundsätzlich erhalten mit diesem Ansatz z. B. pragmatisch gebundene Texte ein ebensolches Interesse wie weniger pragmatische. Ebenso werden artistisch-technische Dimension und pragmatische Dimension nicht als opponierende Kategorien aufgefasst, vielmehr geht es darum, je neu ihre Relation zu bestimmen.²⁵

Für die Arbeit mit der Waltherschen Überlieferung erlauben der Einbezug von ‚Fremdbezügen‘, die Referenzbreite dessen, was als ‚Reflexionsfigur‘ gelten kann, sowie die Beachtung auch kleinster, z. T. zunächst marginal erscheinender Reflexionseinheiten, die auch und gerade pragmatisch eingebunden sein können, eine Öffnung des Blicks, der zum einen sich nicht vorrangig auf die konzeptionell deutlichen ‚Statements‘ des Sängers beschränkt, sondern z. B. ‚Feinschraffuren‘ auch nebensächlich erscheinender Aussagen in der Performanz der Darbietung miteinbeziehen kann, zum anderen Sangspruch und Lieddichtung gleichermaßen berücksichtigt und dabei – als heuristische Erwartung – Walthers Sangspruch weniger pragmatisch und seinen Minnesang weniger selbstbezüglich zu lesen aufgibt. Um an jene ‚Feinschraffuren‘ heranzukom-

²³ Katrin Kohl, *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin / New York 2007, S. 534–546. Zum methodischen Problem der oftmals nur tentativen, flexiblen, ja z. T. flüchtigen Markierungen, das als „Eigenart der mittelalterlichen Schriftkultur und ihrer heterogenen Diskurse“ mitreflektiert werden muss, vgl. Dicke / Eikermann / Hasebrink (Anm. 11), S. 5.

²⁴ Vgl. z. B. Manfred Kern, *Der gefährliche Mythos vom Singen. Musen und Sirenen in der europäischen Literatur des Mittelalters*, in: *Troianalexandrina. Journal of Classical Material in Medieval Literature* 5 (2005), S. 125–151.

²⁵ In diesem Sinn reflektiert der SFB 1391 „Andere Ästhetik“ das Grundkonzept der ästhetischen Reflexionsfigur weiter, korreliert es mit der Frage nach der Relation von Selbst- und Fremdbezug und bettet es in ein praxeologisches Ästhetikmodell ein: Ästhetische Reflexionsfiguren werden demnach verstanden als „Konfigurationen [...], die sich an bzw. in konkreten Dingen, Texten, Praktiken oder Institutionen manifestieren und materialisieren und in denen die Spannung zwischen der Eigenlogik ästhetischer Akte und Artefakte und ihrer Verflechtung mit außer-ästhetischen Räumen und Tatsachen, d. h. die dynamische Relation von autologischer und heterologischer Dimension sichtbar wird“ (<https://uni-tuebingen.de/forschung/forschungsschwerpunkte/sonderforschungsbereiche/sfb-andere-aesthetik/forschungsprogramm/das-praxeologische-modell-einer-anderen-aesthetik/> Zugriff 3.1.2020).

men, gehe ich somit nicht direkt aus von der Frage: Was versteht Walther unter *wol singen*, vielmehr sollen akustische Verlautbarungen aller Art zur Debatte stehen. Ich setze somit an bei der Vielfalt an thematisierten Geräuschen, die Walther in seinem *Œuvre* aufruft.²⁶ Da die thematisierten Geräusche vom unartikulierten Laut oder bloßem Lärm bis zum Sang reichen und meist in einer kontrastiven Spannung zwischen autologischer und heterologischer Perspektive auftreten, zudem das Spektrum von der marginalen Nennung über Motivrepetition bis hin zum ausgestalteten Thema der Kunstreflexion ausfüllen, erscheint mir dieser Zugang im Sinn einer ästhetischen Reflexionsfigur besonders geeignet. Weil das Motivfeld sowohl für den Sangspruch als auch für den Minnesang von Bedeutung ist, bietet es sich als Untersuchungsgegenstand umso mehr an. Ausgewählt wurden aus der Fülle an Belegstellen, die eine eigenständige größere Untersuchung verdienen würden, besonders plastische Beispiele sowie vor allem deutlich pragmatisch konturierte Kontexte. Die Leitfragen sind damit klar: Welches Verständnis von *kunst* verbindet sich mit dem Motivfeld von ‚Rauschen‘ bis ‚Gesang‘? In welcher Relation stehen dabei artistisch-handwerkliche und pragmatische Komponenten? Ich beginne mit Beobachtungen zum Sangspruch.

2 Von Hofkläffern, Mäuseschellen und *swindem wider swanc*

Das erste Beispiel bildet die sog. ‚Zweite Kärntner-Strophe‘ oder ‚Verleumderklage‘²⁷ (L 32,27) im ‚Unmutston‘:

Ich enweiz wem ich gelîchen muoz die hovebellen C 326 (342) B 33 A 66
wan den miusen, die sich selbe meldent, tragent si schellen.

²⁶ Während das Sehen bei Walther bereits untersucht wurde (vgl. Horst Brunner, Sehen bei Walther von der Vogelweide, in: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium, London 2009, hg. v. Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon u. Martin H. Jones, Berlin 2011, S. 65–77), ist die Klangthematik bei Walther in einer eigenständigen Studie noch nicht erarbeitet worden. In die Richtung weist jedoch bereits Florian Kragl, Walther, Neidhart und die Musik samt einem Anhang: Zur Erforschung der Musik des Minnesangs bis 1300. Walthers Lied 64,31ff. Forschungsbericht und Interpretation, in: Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer, hg. v. Helmut Birkhan (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Klasse 721), Wien 2005, S. 273–346, dem der Beitrag wichtige Anregungen verdankt. Zentrale Impulse für das Themenfeld bietet ebenso: Susanne Köbele, Rhetorik und Erotik. Minnesang als ‚süßer Klang‘, in: *Poetica* 45 (2013), S. 299–331.

²⁷ So die Titel von Schweikle / Bauschke in ihrer Ausgabe (Anm. 15). Nach dieser Ausgabe werden auch die Texte hier wie im Folgenden zitiert.

des lekens ‚hêr‘, der miuse klanc, kument si ûz ir klûs,
sô schrîen wir vil lîht ‚ein schalc, ein schalc, ein mûs, ein mûs!‘
edel Kerndenære, ich sol dir klagen sêre,
milter fürste, marterer umb êre,
ine weiz, wer mir in dînem hove verkêret mînen sanc,
lâze ichz niht dur dich und ist er niht ze kranc,
ich swinge im alsô swinden wider swanc!
frâge, waz ich habe gesungen und ervar uns, werz verkêre.

Die Strophe ist aller Wahrscheinlichkeit nach am Hof des in Vers 5 genannten *Kerndenære*, Herzog Bernhard II. von Kärnten (1202–1256), entstanden und thematisiert ein dem Sprecher-Ich – ich gehe hier von Walther aus – zugefügtes Unrecht. Das Unrecht, um das es geht, besteht offenbar in der ‚Verkehrung‘ des eigenen Gesangs, der damit verbundenen Verleumdung und den daraus drohenden Folgen. Zweimal, V. 7 und V. 10 als Schlusswort, somit doppelt gewichtet, taucht der Vorwurf der Verkehrung auf. Der Kommentar hält fest: „Dem Herzog scheint in intriganter Absicht eine Strophe Walthers so verzerrt übermittelt worden zu sein, daß er annehmen mußte, Walther habe ihn darin beleidigt.“²⁸ Auf die *accusatio* reagiert der Sprecher nun mit einer *revocatio*,²⁹ mit der er seine „Würde und Ehre“ sowie die „Gunst“ des Herzogs wieder herstellen möchte.³⁰

Man hat die Strophe einerseits in einen Kontext gestellt mit der ‚Ersten Kärntner-Strophe‘ (L 32,17), die beklagt, dass der Herzog eine (offenbar angekündigte) Kleidergabe nicht realisiert habe, und mit den Strophen ‚Kunstklage I und II‘ (L 31,33 und L 32,7), die weitere Reaktionen auf den Vorfall zeigen, nämlich generalisierte Anklage und Aufbruch nach Österreich. Die handschriftliche Überlieferung stellt die Strophen in C und (soweit vorhanden) in B in der Tat in unmittelbare Nachbarschaft und in A in deutliche Nähe, wobei die Lachmannsche Reihenfolge die ‚Kunstklagen‘ gegen die Überlieferung vorzieht.³¹ Ein Zusammenhang ist somit wahrscheinlich, die biographisch rückkoppelnde Rekonstruktion der älteren Forschung³² bleibt allerdings „hypothetisch“.³³

²⁸ Schweikle / Bauschke (Anm. 15), Kommentar, S. 420.

²⁹ Vgl. ebd., S. 421.

³⁰ Er macht dies vor allem, indem er die ihm angetane Beleidigung als Beleidigung des Hofes und Herrschers ausstellt, damit sein Anliegen als Anliegen des Herrschers offeriert und in diesem Zug einen „gemeinsamen Feind“ (ebd., S. 420) insinuieren kann.

³¹ Die Überlieferung stellt sich wie folgt dar: ‚Kunstklage I‘: A 62, B 32, C 323 (339); ‚Kunstklage II‘: A 63, B –, C 324 (340); ‚Erste Kärntner-Strophe‘: A 65, B –, C 325 (341); ‚Zweite Kärntner-Strophe‘: A 66, B 33, C 326 (342).

³² Etwa: Dietrich Kralik, Die Kärntner Sprüche Walthers von der Vogelweide, in: Fragen und Forschungen im Bereich und Umkreis der germanischen Philologie. FS Theodor Frings, hg. v. Elisabeth Karg-Gasterstädt (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur 8), Berlin 1956, S. 349–377.

³³ Schweikle / Bauschke (Anm. 15), Kommentar, S. 421. Dies gilt ebenso für den Ver-

Die scharfe Kritik des Sprechers an den Verleumdern aus einer pragmatisch-bedrohlichen Situation heraus, dem Verlust der Gönnerzuwendung, wird getragen von einer bemerkenswerten Metaphorik, unterstrichen durch einen skurrilen Vergleich. Dabei arbeiten die Metaphorik – die als Hofkläffer bezeichneten Verleumder – und der Vergleich – Mäuse mit Schellen – einerseits mit der opponierenden Bildsemantik von Hof und Mäusen (groß und klein), einschließlich der damit verbundenen opponierenden Wertungen (angesehen und missachtet, eigenständig und schmarotzend usw.), um beide Semantiken in geschickter Diffamierung durch den hinzugefügten Vergleich ineinander übergehen zu lassen. Andererseits werden diese Bildbereiche mit akustischen Semantiken verbunden, ja sie zielen wohl vor allem auf diese: *hovebelle* (swm.) (V. 1) ist der ‚Beller‘ am Hof: der verleumderische Höfling;³⁴ *bellen* (stv.) umfasst nhd. ‚bellen‘, auch ‚keifen‘, ‚zanken‘,³⁵ bzw. ‚heulen‘, ‚knurren‘.³⁶ Im Substantiv klingt die Form der Äußerung an, so auch in der Übersetzung „Hofkläffer“.³⁷ Aufgerufen, wenngleich indirekt, ist also eine tierische, damit undifferenzierte Verlautbarung, die sowohl unangenehm klingt als auch tendenziell mit Aggression (‚knurren‘, ‚keifen‘, ‚zanken‘) verbunden ist. Dieses keineswegs schmeichelnde Beschreibungsfeld wird – rhetorisch geschickt – ergänzt durch das Bild von Mäusen, die *schellen* tragen (V. 2). Mit *schellen* ist im Prinzip ein weitaus positiverer Klangeffekt als durch den Begriff *bellen* aufgerufen,³⁸ aber diese Positivität kippt ins Lächerliche angesichts der inadäquaten

such, die Strophen über Verrat und Missgunst im ‚König Friedrichston‘ als „poetische Bewältigung der Kärntner Vorkommnisse zu deuten“ (ebd.). Gleichwohl zeigt sich hieran einmal mehr die lang anhaltende Dominanz einerseits der biographischen und andererseits der pragmatischen Deutungsnarrative für den Sangspruch; vgl. Theodor Nolte, Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung, Stuttgart 1991. Das Faktum, dass die ‚Zweite Kärntner-Strophe‘ keineswegs konkret auf das Kleidermalheur in der ‚Ersten Kärntner-Strophe‘ eingeht, sondern die Kritik nun originell an ein Geräushtableau bindet, erlaubt und erfordert es umso mehr, nach Spuren einer inhärenten ästhetischen Diskussion zu fragen und somit die geforderte Relation von Pragmatik und Kunstanspruch gerade hier zu diskutieren.

³⁴ Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum mittelhochdeutschen Wörterbuche von Benecke-Müller-Zarncke, 3 Bde, Leipzig 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1359.

³⁵ Ebd., Bd. 1, Sp. 174.

³⁶ Beate Hennig, *Kleines mittelhochdeutsches Wörterbuch*, 4., verb. Aufl., Tübingen 2001, S. 26.

³⁷ Schweikle / Bauschke (Anm. 15), S. 179.

³⁸ Vgl. Hennig (Anm. 36), S. 281: *schelle* swF: „Glöckchen, Schelle“; *schellen-klanc* stM: „Glockenklang“; *schellen* (stv): „schallen, klingen (in), (wider-)hallen“, aber auch: „lärmern; sich verbreiten“; *schellen* (swV): „D erschüttern, A ertönen, erklingen lassen“; Lexer (Anm. 34), Bd. 2, Sp. 692, betont mehr die Lautstärke und Heftigkeit: *schellec*, *schellic* adj.: „laut tönend; aufspringend, auffahrend [...]“; *schellen* (stv): „schallen, tönen; [...] laut werden, lärmern [...]“.

Träger – wohl im Sinn von: ‚viel Lärm um nichts‘, oder schärfer: ‚viel versuchter Wohlklang um hektische, niedrige Lügengespinste‘. Beide Äußerungsnominierungen, *bellen* und *schellen*, kommen darin überein, dass sie nicht artikuliert, sondern undifferenziert sind. Zugleich haben sie jedoch den Anspruch, artikuliert etwas auszusagen, *des lekers ,hêr‘* (‚des Tellerleckers ‚Herr‘!‘, V. 3), oder doch schön zu vermitteln: *der miuse klanc* (V. 3). Genau dabei aber täuschen sie etwas vor, was nicht Sache ist. Die negative Bewertung, ironisch kolportiert,³⁹ ist somit vor allem und quasi kausal im unmoralischen Verhalten von Lüge und Verleumdung begründet. Zugespitzt heißt dies: Dass gelogen und verleumdet wird, macht die Artikulation erst zum Missklang. Eine moralisch verwerfliche Haltung wird hier also gleichsam in der Inszenierung der Strophe übersetzt als Misston.

Der Verbindung von (moralischer) Verwerflichkeit und Misstönigkeit, die sich auch an anderen Orten in Walthers Sangspruch findet,⁴⁰ steht der wertzuschätzende *sanc* des Sprecher-Ichs (V. 7) gegenüber.⁴¹ Doch was zeichnet ihn aus? In der ‚Zweiten Kärntner-Strophe‘ lässt sich seine Qualität letztlich nur aus dem Kontrast erschließen, sozusagen als imaginierte Rückumkehr der geschehenen Verkehrung: kein *bellen*, *schellen* oder *schrîen*; dem *sanc* müssten vielmehr geordnete Artikulation, semantische Präzision, moralische Verantwortung, ein besonnenes Reagieren und ein sozialer Geltungsraum zukommen.

In dieser Hinsicht geben ‚Kunstklage I‘ und ‚Kunstklage II‘ mehr Auskunft. In ‚Kunstklage I‘ (L 31,33) steuert der Sprecher direkter als in der ‚Zweiten Kärntner-Strophe‘ die Ebene der positiven Äußerungsform an. Leitbegriff ist das *singen* im Zeichen der *hövescheit*:

In nomine domini ich wil beginnen, sprechent: âmen, C 323 (339) B 32 A 62
– daz ist guot für ungelücke und für des tiufels sâmen –

³⁹ Zu den Varianten der Waltherschen Ironie, in der der „lusorische Walther“ zum Vorschein komme: Susanne Köbele, Ironie und Fiktion in Walthers Minnelyrik, in: Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. FS Jan-Dirk Müller, hg. v. Ursula Peters u. Rainer Warning, München 2009, S. 289–317, Zitat: 297. In Bezug auf den Sangspruch siehe: Klaus Amann, Ironie im Dienste politischer Agitation. Walthers von der Vogelweide ‚Opferstock‘-Strophe und das ‚Spottgedicht auf Kaiser Ludwig den Bayern‘ (1346/47), in: Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur, hg. v. dems. u. Wolfgang Hackl (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 85), Innsbruck 2016, S. 95–115.

⁴⁰ Vgl. z. B. die Kritik an dem ohrenbetäubenden Lärm in der ‚Thüringer Hofschelte‘ im ‚Ersten Philippston‘ (L 20,4), an primitiven Snarren-Musikanten (V. 7) im ‚Bognerton‘ (L 80,27) oder am *dænen* und *geschrei* (V. 10 u. 12) in der ‚Klage über Störenfriede‘ im ‚Atzeton‘ (L 103,29).

⁴¹ Auch das die Regel: ausgespart, gleichwohl mitgedacht in der ‚Thüringer Hofschelte‘, offensiv eingefordert im ‚Bognerton‘ (L 80,27), eingeholt als *gefüeges mannes dænen* (V. 13) in L 103,29.

daz ich gesingen müeze in dirre wîse alsô,
swer höveschen sanc und fröide stœre, daz der werde unfrô.
ich hân wol und hovelîchen her gesungen,
mit der hövescheit bin ich nû verdrungen,
daz die unhovelîchen nû ze hove genæmer sint danne ich,
daz mich êren solde daz unêret mich.
herzoge ûz Oesterrîch, fürste, nû sprich,
dune wendest michs alleine, sô verkêre ich mîne zungen.

Der sich hier artikulierende Sprecher möchte weitersingen wie bisher und d. h. *höveschen sanc* (V. 4) pflegen, denn er habe *hovelîchen her gesungen* (V. 5). Doch ebendiese *hövescheit* (V. 6) kommt nicht mehr an. Die *unhovelîchen* würden *nû ze hove* geschätzt (V. 7). Höfisch – unhöfisch: Die Opposition scheint klar, es geht um höfische Identität, die sich gegenüber dem Unhöfischen behaupten soll; aber wenn der Hof selbst nicht mehr mitspielt, wird die Opposition ausgehöhlt, wird auch die Semantik von ‚höfisch‘ ambig, gereicht das zur *unêre*, was nach Meinung des Sprechers *êre* verdienen müsste. ‚Kunstklage II‘ (L 32,7) konkretisiert hier weiter:

Nû wil ich mich des scharpfen sanges ouch genieten. C 324 (340) A 63
dâ ich ie mit forhten bat, dâ wil ich nû gebieten.
ich sihe wol, daz man hêrren guot und wîbes gruoze
gewalteclîch und ungezogenlîch erwerben muoze.
singe ich mînen höveschen sanc, sô klagent siz Stollen.
dêswâr, ich gewinne ouch lîhte knollen,
sît si die schalkheit wellen, ich gemache in vollen kragen!
ze Oesterrîche lernde ich *singen* unde sagen,
dâ wil ich mich *allerêrst* beklagen.
finde ich an Liupolt höveschen trôst, sô ist mir mîn muot entswollen.

Auch hier geht es um *höveschen sanc* (V. 5), die alte Schule offenbar: *ze Oesterrîche lernde ich singen unde sagen* (V. 8), ein Gesang, wo man um *hêrren guot und wîbes gruoze* (V. 3) mit Respekt bat (*mit forhten*, V. 2), nicht *gewalteclîch und ungezogenlîch* (V. 4), sondern mit Maß, mit Anstand. Aufgerufen ist der „Fortbestand der höfischen Sangeskunst“,⁴² wobei die Dominanz der Vokabeln des Singens, verbunden mit der Wendung *wîbes gruoze* (V. 3)⁴³ sowie der geforderten Mäßigung, möglicherweise auf das minnesängerische Programm zuführt und dieses besonders in der Auseinandersetzung prononciert.

⁴² Schweikle / Bauschke (Anm. 15), Kommentar, S. 423.

⁴³ Dazu: Monika Unzeitig, *wîbes gruoze*: programmatische Polyvalenz. Eine semantische Skizze, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption, hg. v. Thomas Bein (Walther-Studien 1), Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 93–110.

Steht also den Kläffern und Mäuseschellen, dem *unhovelîchen* („Kunstklage I“) oder *scharpfen sanc* und der *schalkheit* („Kunstklage II“) ein Singen gegenüber, das seine ästhetische Idealform im Minnesang hat mit seinen impliziten Spielregeln des Gebens und Nehmens diesseits einer Pragmatik der Heische um Lohn? Bleibt der Sangspruch, auch derjenige von den Rechtschaffenen, die *gezogenlîche*, jenseits von *bellen* und *scharpfem sanc*, an ihr Werk gehen, dann doch zweite Wahl, ohne Anspruch einer eigenen positiv bewerteten Ästhetik? Man könnte dies annehmen, insbesondere dann, wenn man die flehentliche ‚Lehensbitte an Friedrich‘ (L 28,1) sowie den ‚Lehensdank‘ (L 28,31) hinzunimmt. Denn die Vision dessen, der um die Gabe eines beständigen Besitzes bittet, richtet sich in L 28,1 als – offenbar – höchster Möglichkeit der Gegengabe auf den Minnesang, deutlich in den ebenso knappen wie treffsicheren Topoi, die Kernvokabeln des Minnesangs, einen *locus amoenus* sowie die Erhöhung der Dame im und durch den *sanc* indizieren:

ahî, wie ich danne sunge von den vogellînen,
von der heide und von den bluomen als ich wîlent sanc!
swelh schœne wîp mir gebe danne ir habe danc,
der lieze ich lilien unde rôsen ûz ir wengel schînen. (L 28,1, V. 4–7)

In den Schlusszeilen des ‚Lehensdankes‘ (L 28,31) könnte sich eine Bestätigung finden, indem das übermäßige, raumeinnehmende Schelten (des Sangspruchdichters als Kritiker?) nun bereinigt und in einen entsprechenden Gesang überführt erscheint: *ich was sô volle scheltens, daz mîn atem stanc. I daz hât der künic gemachet reine und dar zuo mînen sanc* (V. 9f.). Wäre das Ziel also, in wirtschaftlicher Unabhängigkeit ‚reinen Gesang‘ zu produzieren, ‚rein‘ womöglich im Sinn der zwei ‚Frauenpreisstrophen‘ (L 27,17 und L 27,27), die ebenfalls dem ‚König Friedrichston‘ angehören und in C (311 und 312) in deutlicher Nähe stehen. Wäre das Telos somit eine Ästhetik des ‚reinen‘ Frauenpreises, ein Gesang gleichsam ohne störende Geräusche und pragmatische Abhängigkeit: Minnesang als reibungsloser, „süßer Klang“?⁴⁴

Doch Vorsicht ist geboten: Die Einschätzung der beiden ‚Frauenpreisstrophen‘ ist bekanntlich hochumstritten. Als unecht wurden sie Walther vielfach abgesprochen.⁴⁵ Möchte man sie mit guten Gründen der Heterogenität von

⁴⁴ Vgl. Susanne Köbele, *Rhetorik und Erotik* (Anm. 26), die mit dem ‚süßen Klang‘ eine Klangrhetorik verfolgt, die sich von Semantik und Pragmatik weitgehend zu lösen scheint. Inwieweit sich selbst diese Klangrhetorik nicht in ‚Unbestimmtheit‘ verliert, sondern noch in der Gegenbewegung an der „Untrennbarkeit von Klang und Sinn“ (S. 331) festhält, zeigt Köbele auf. – Symptomatisch dürfte in dieser Hinsicht auch sein, dass der Begriff *süeze* mit seiner Tendenz zu synästhetischer Diffusion bei Walther im Vergleich zu späteren Minnesängern – wie Auswertungen von Belegstellen der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank zeigen – keineswegs ein Leitbegriff ist.

⁴⁵ Vgl. dazu den Überblick bei Ricarda Bauschke, *minne*-Strophen im ‚König-Fried-

Walthers Œuvre gleichwohl zurechnen,⁴⁶ könnten sie in ihrer Hyperbolik durchaus in Distanz zu einem Waltherschen ‚Credo‘ stehen, sei es, dass man sie eher als Persiflage,⁴⁷ oder sei es, dass man sie als adressatenbezogene Angleichung an den Geschmack des Gönners beurteilt.⁴⁸ Zudem würde mit der weitreichenden These der Differenz und Hierarchisierung von Minnesang und Sangspruch ebenjene Engführung, Überblendung und Durchlässigkeit beider lyrischer Genres nivelliert, die die Forschung – und dies unumstritten – gerade als Walthers spezifische Leistung erkannt und anerkannt hat.⁴⁹ Schließlich wäre man in der Konstruktion einer Entwicklungslinie wieder bei den ‚Waltherschen Geschichten‘ angelangt, deren Suggestivkraft ebenso wie deren methodische Fragwürdigkeit eindringlich beschrieben wurden.⁵⁰

So bleibt nur der Blick noch einmal auf die ‚Kunstklagen‘ und die ‚Zweite Kärntner-Strophe‘ und damit die Abkehr von konzeptuell allzu groß angelegten Schlussfolgerungen zugunsten der Aufmerksamkeit für die Details, die im Panorama der Verlautbarungen in diesen Strophen noch keineswegs ausgeschöpft sind. Denn in dieser Strophengruppe geht es noch um eine weitere Form der Äußerung: Neben dem bellenden unhöfischen Lärmen und dem höfischen *sanc*, der *mit forhten* und *gezogenliche* daherkommt, liebäugelt der Sprecher mit einer weiteren Position: In ‚Kunstklage II‘ will er sich des *scharpfen sanges ouch genieten* (V. 1). In der ‚Kunstklage I‘ droht er, selbst seinen eigenen Gesang zu *verkêren* (*sô verkêre ich mîne zungen*, V. 10), in der ‚Zweiten Kärntner-Strophe‘ stellt er in Aussicht, seinem Gegner mit *swinde[m] wider swanc* (V. 9) zu begegnen. Dies lässt sich einerseits so verstehen, dass der jeweilige Sprecher in das kunstlose Lärmen der Gegner zukünftig einstimmen möchte,

rich-Ton‘. Walther von der Vogelweide und die sizilianische Dichterschule, in: Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. FS Ursula Schulze, hg. v. Volker Mertens u. Ulrich Müller (GAG 692), Göttingen 2001, S. 167–193, hier: 177f.

⁴⁶ Ebd., S. 180.

⁴⁷ Vgl. das vernichtende Urteil bei Carl von Kraus, Walther von der Vogelweide. Untersuchungen, Berlin / Leipzig [1935], Berlin ²1966, S. 85.

⁴⁸ So argumentiert Bauschke, *minne*-Strophen (Anm. 45), insbes. S. 184–192, mit Verweis auf die Förderung und Anerkennung der *scuola siciliana* durch Friedrich II. Bauschke wertet dies jedoch nicht als Distanzsignal, sondern als experimentelle Zuwendung Walthers zu artifizelleren Kunstformen, wie sie auch Burkhart von Hohenfels oder Gottfried von Neifen repräsentieren.

⁴⁹ Grundlegend: Gerhard Hahn, Walther von der Vogelweide. Ein Minnesänger macht Spruchdichtung, ein Spruchdichter Minnesang, in: Hauptwerke der Literatur. Vortragsreihe der Universität Regensburg, hg. v. Hans Bungert (Schriften der Universität Regensburg 17), Regensburg 1990, S. 49–70.

⁵⁰ Hartmut Bleumer, Walthers Geschichten? Überlegungen zu narrativen Projektionen zwischen Sangspruch und Minnesang, in: Der achthundertjährige Pelzrock (Anm. 26), S. 83–102.

quasi also die Seite wechseln wird, um auf diese Weise doch noch zu Erfolg zu kommen. Andererseits sprechen verschiedene Indizien dafür, dass dies durchaus auch in der Weise aufzufassen ist, dass der Gegengesang nicht zukünftig angesiedelt ist, sondern im *hic et nunc* vorgeführt wird. Im performativen Zusammenbringen der je anvisierten Stimmlagen und ihrer Register⁵¹ würde ein Drittes entstehen, ein *wider swanc* besonderer Art, eine adaptive Mischung der Gegensätze. Voraussetzung der zweiten Lesart ist, dass die Spruchstrophen nicht nur oder vorrangig als pragmatische Klagen unter biographischem Leidensdruck oder konkreten Konkurrenzverhältnissen avisiert werden, sondern gerade sie als ästhetisch inszenierte kompakte Einheiten in den Blick rücken.

In der ‚Kunstklage II‘ zeugt von der performativen Umsetzung des *scharpfen sanges* im Jetzt bereits das einleitende *Nû* (V. 1). Ab Vers 5 scheint das Vokabular des unhöfischen Gesangs dann auch durchaus lustvoll vom Sprecher übernommen: Da ist zunächst der konkrete Name *Stolle* (V. 5), der auf das im höfischen Repertoire zudem sicher untypische Lexem *knollen* (V. 6) reimt; dann das mit *knollen* aufgerufene drastische Bild im Sinn etwa des schwellenden Kropfes oder des vollen Kragens; betont wird das ‚schräge‘ *knollen* zusätzlich durch den Binnenreim *vollen* in Vers 7, der reimtechnisch darüber hinaus eine Konkurrenz zum Endreim bildet, ein ‚Zuviel‘ gleichsam, gerade an der Stelle, an der vom schwellenden Kropf oder zu vollen Kragen die Rede ist; der Rhythmus stolpert. [*S*]chalkheit (V. 7) im Sinn des scharfen, aggressiven, groben Sangs zeichnet den Sprecher und seine Strophe zweifellos selbst aus.⁵²

In der ‚Kunstklage I‘ eröffnet der Sprecher sein Themenspektrum mit religiösem Pathos: *In nomine domini [...] sprechent: âmen* (V. 1). Dabei geht es um den Kampf gegen *ungelücke* und des *tiufels sâmen* (V. 2), den Einsatz für die höfische Freude (V. 4), um die Rettung der *hövescheit* und letztlich um das Ansehen des Hofes des Herzogs *ûz Oesterrîch* (V. 9). Aufgerufen wird mit knappen Stichworten somit ein groß angelegtes Panorama, für dessen Werte ‚im Namen des Herrn‘ eingestanden wird. Doch zugleich ringt der Sprecher – ganz pragmatisch – darum, dass der Herzog die Ehre des Sängers mehren und Unehre (und wir dürfen ergänzen: leere Taschen) von ihm abwenden möge. Was

⁵¹ Vgl. zum Begriff: Susanne Köbele, Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (‚Der Saelden Hort‘, ‚Die Erlösung‘, Lutwins ‚Adam und Eva‘), in: Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Bruno Quast u. Susanne Spreckelmeier (Literatur – Theorie – Geschichte 12), Berlin / Boston 2017, S. 167–202, hier: 173–176.

⁵² Diese Beobachtungen zum Sangspruch würden sich dabei mit den Ausführungen von Köbele, Rhetorik und Erotik (Anm. 26), S. 324–326, zu Walthers Minnesang decken, dass Walther zwar mehr als „andere volkssprachliche Sänger vor und neben ihm“ auf „Klangwirkungen“ setzt, diese aber vor allem als „Ironiepotential“ nutzt, um seine Aussagen sehr spezifisch zu lenken (Zitate S. 324).

vorliegt, ist somit eine komprimierte Traversale, die höchsten Anspruch und eigene Alltagsbelange, den großen Weltentwurf und die selbstbezogene pekuniäre Ausstattung, den göttlichen Retter und Heilsbringer und den *herzôge ûz Oesterrîch* in eine Stropheneinheit spannt und in dieser Engführung von Inhalten und Rederegistern nicht frei von Ironie ist.

Besonders deutlich baut sich schließlich die ‚Zweite Kärntner-Strophe‘ über die Partizipation an der Gegensprache auf: vom *hovebellen* über *miuse* und deren *schellen* sowie die Verlautbarung *schriên* (V. 1–4) reicht das Spektrum aggressiver Äußerungsformen bis zum *swinden wider swanc* (V. 9), einem Fachbegriff aus der Fechtsprache, der die Klangassoziationen hart aufeinandertreffender metallischer Klingen evoziert. Zugleich wird dies korreliert mit Formulierungen im *genus grande*: *edel Kerndenære, ich sol dir klagen sêre, I milter fürste, marterer umb êre* (V. 5f.). Auffallend ist auch, wie unterschiedlich die beiden Reaktionen auf die Hofkläffer und Mäuseschellen gezeichnet sind: Die profane Reaktion eines vereinnahmenden ‚wir‘ ist lärmendes Schreien (V. 4), das stammelnd, ohne syntaktischen Zusammenhang und schon gar ohne jegliche Ausschmückung das Geschehen nur zu betiteln weiß und damit redundant auf der Stelle tritt: ‚*ein schalc, ein schalc, ein mûs, ein mûs*‘ (V. 4). Demgegenüber türmt der Sprecher in seiner Antwort (V. 9) alles an rhetorisch-poetischen Mitteln, was eine Zeile nur zu tragen vermag: *ich swinge im alsô swinden wider swanc*. Überdeutlich sind die Alliterationen *sw-*, verbunden mit einem Variationspiel der Vokale und Konsonanten *swing, swind, swanc*, z. T. realisiert als grammatischer Reim (*swinge – swanc*). So entsteht eine Klangbewegung, deren Lautstruktur sowohl anaphorisch als auch im Wortinneren rhythmisch über *i-a*-Klänge spielt. Der *swinde wider swanc*, der vorgibt, fester, treffsicherer Gegenstoß mit der Säbelspitze zu sein, klanglich ein kurzes Aufschlagen, entfaltet gegenläufig dazu ein ‚schwingendes‘ Lautpotential, das die Aufmerksamkeit auf sich zieht und gerade nicht *scharpfen sanc*, sondern ‚weichen‘ Hörgenuss vermittelt.

Entscheidend für die angeführten Beispiele ist: Der Sprecher hält keineswegs am höfischen Duktus fest. Doch er verfällt auch nicht völlig dem ‚Klaffen‘ der Gegner. Die angeprangerten Verkehrungen werden so entschieden zurückgewiesen. Doch die Verkehrung der Verkehrung kehrt auch nicht zum höfischen Sang zurück. Vielmehr gleicht der Sprecher sich in der Auseinandersetzung seinen Gegnern an, integriert das Adaptierte jedoch in ein klar artikuliertes Gesamtgefüge voll bissigen Scharfsinns. Indem er auf dicht gedrängtem Raum und daher in extremer Weise die sprachlichen Register mischt, entsteht aus dieser Mischung von ‚Klaffen‘ und artistischem Schliff ein Drittes mit eigener ästhetischer Faktur: eine Ästhetik des doppelten oder doppelbödigen *wider swanc*? Der jeweilige Sprecher reagiert in jedem Fall kritisch auf pragmatische Zusammenhänge, prangert an, weist zurück, fordert Gegenrede. In der Gestaltung des Liedes nutzt er jedoch das Zurückgewiesene in Worten, Semantiken,

Klängen (*Stollen, knollen, vollen*) lustvoll als ‚Material‘ des eigenen Sangs, holt das Diskreditierte so in die eigene Redepraxis hinein, gibt ihm Raum.⁵³ Ein Widerspruch? Notwendigkeit des polemischen Spruchs? Wie sieht es in der Lieddichtung aus?

3 Vom Rauschen, von Mühlrädern und von Fröschen

Ich bleibe auf der Spur der Geräusche, der Verlautbarungen und den damit verbundenen Motivkomplexen im Sinn ästhetischer Reflexionsfiguren. Die Störkomponenten des ‚verkehrten Sprechens‘ und dessen Verlautbarungen, gekoppelt an das Motiv des Verleumders, Lügners und ‚Verkehrers‘, finden sich auch in Walthers Liedern.⁵⁴ Auch hier ist dieses Motiv auf das Engste mit der Frage nach dem anderen, dem richtigen, dem guten Sang verknüpft: In *Die zwivelære sprechent* (L 58,21) heißt es von den *lösen*, den Schamlosen, sie würden edlen Frauen gegenüber Walthers Gesang schlecht machen (IV,1), sie seien

⁵³ Es lohnt von hier aus, auch in ‚Lehensdank‘ und ‚Lehensbitte‘ nach entsprechenden Verfahren Ausschau zu halten: Bereits die ‚Lehensdank‘-Strophe, so scheint es, ironisiert sich selbst. Denn der ‚reine‘ Gesang (V. 10) müsste sich konsequenterweise bereits in der vorgetragenen Strophe niederschlagen. Doch diese spielt stattdessen biographisch rückgebundenes, affektives Sprechen ein (V. 1), spart nicht mit derben Realitätsdetails (Welcher Dichter thematisiert schon seine eigenen Zehen!) (V. 2), spielt die Lohnbereitschaft konkreter Herrscher gegeneinander aus (V. 3), ironisiert den Sprecher selbst als Schreckgespenst (*in butzen wîs*, V. 7) und bricht mit jeder höfischen Stillage (*atem stanc*, V. 9). Dies ist gut durchkomponiertes Gegenprogramm zum ‚reinen‘ Sang. – Ähnlich ist auch die ‚Lehensbitte‘ voller Brüche: So stellt der Sänger hier als großartiges Ziel einen Gesang in Aussicht (V. 4f.), der im Singen von *vogellînen* (V. 4), *schæne[n] wip* (V. 6) und deren *wengel* (V. 7) bestünde, einen Gesang über nichts als den *grüenen klê* (V. 9). Davon aber würde wohl kaum die *nôt* (V. 10) Friedrichs beseitigt, weit eher durch den gerade vorgetragenen gut inszenierten Preisgesang, der raffiniert Realia und literarische Topoi, die Not des Königs und die eigene Not, Erbarmen und Abhängigkeit, Gast und Wirt in chiasmatischen Rollen und ironischer Hyperbolik durchspielt – was Ulrich von Singenberg scharfsinnig erkennt und im Ton nicht kontert, sondern fortsetzt (vgl. Schweikle / Bauschke [Anm. 15], Kommentar, S. 384f.). Das Ziel wäre dann auch hier nicht ein höfischer, ein *reiner sanc*, sondern die in den Strophen performativ realisierte und ausgestellte heterogene Mischung unterschiedlicher Traditionen, Ansprüche und Stillagen.

⁵⁴ Almut Suerbaum, *Zwo zungen stânt unebene in einem munde*. Lüge und Lügner bei Walther von der Vogelweide, in: Walther verstehen – Walther vermitteln. Neue Lektüren und didaktische Überlegungen, hg. v. Thomas Bein (Walther-Studien 2), Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 131–140. – Die Lieder werden im Folgenden zitiert nach: Walther von der Vogelweide, Werke. Gesamtausgabe, Bd. 2: Liedlyrik. Mhd. / Nhd., hg., übers. u. komm. v. Günther Schweikle, 2., verb. u. erw. Aufl. hg. v. Ricarda Bauschke-Hartung (RUB 820), Stuttgart 2011.

spehære, Ausspäher und Schnüffler, die die *staten verkêre[n]* (V,5f.) mit verlogenem Mund (V,9). Diese Zeit sei nicht *sanges tac* (I,5), deshalb verberge sich *ein kleinez vogellîn* und schweige lieber (I,7–10). Das Schweigen erweitert somit die bisherige Palette der Verlautbarungen um den extremen Gegenpol. Auch in *Ich bin als unschedelîchen frô* (L 41,13) geht es um *ruomære unde lügenære* (I,5), denen der Sänger seinen *sanc* verbietet (I,6), offenbar wieder wegen der Gefahr der ‚Verkehrung‘. Es geht aber auch um diejenigen (vielleicht auch dieselben?), die *bæse[] mære[]* (II,6) verbreiten, auch und gerade über Frauen (II,5f.). Hinzu tritt in Strophe 4 ein neuer Typus an Verlautbarungen und Gegnern, diejenigen, die in den Spannungen und Schwierigkeiten gut zureden (*sprechen zuo*, IV,2), was der Sprecher aber offenbar als bloßes Dahinreden empfindet und an sich vorbeigleiten lässt:

Als ich mit gedanken irre var,
sô wil mir maniger sprechen zuo.
sô swîge ich und lâze in reden dar:
waz wil er anders daz ich tuo?
het ich ougen oder ôren danne dâ,
sô kunde ich die rede verstân.
swenne ich ir beider niht enhân,
sône kan ich ‚nein‘, sône kan ich ‚jâ‘. (L 41,37)

Dieses Dahinreden wird als ‚Rauschen‘ von solcher Belanglosigkeit und Beliebigkeit dargestellt, dass es keinerlei Aufmerksamkeit (keine Augen und Ohren) auf sich zu ziehen vermag und auch keines Urteils, keiner Gegenrede bedarf: *sône kan ich ‚nein‘, sône kan ich ‚jâ‘* (IV,8). Auch dem Schwätzer, dem, der offenbar nichts von den Gesamtzusammenhängen versteht, steht Schweigen gegenüber: *sô swîge ich und lâze in reden dar* (IV,3).

Die markanteste Metaphorik des Motiv- und Themenfeldes tritt jedoch im Lied *Owê hovelîchez singen* (L 64,31) entgegen:⁵⁵

I Owê hovelîchez singen!
daz dich ungefüege dœne
solten ie ze hofe verdringen!
daz *die* schiere got gehœne!
owê, daz dîn wirde alsô geliget,
des sint alle dîne friunde unfrô.
daz muoz eht alsô sîn, nû sî alsô!
frô Unfuoge, ir habt gesiget!

⁵⁵ Die Forschung zu diesem Lied ist ausführlich resümiert bei Kragl (Anm. 26), S. 278–295. Auf die Klangsemantik als Hauptthema weisen insbes. seine Ausführungen auf S. 294f., 303f. u. 306–308.

- II Der uns fröide wider bræhte,
die rehte und gefüege wære, –
hei, wie wol man des gedæhte,
swâ man von im seite mære!
ez wære ein vil hovelîcher muot,
des ich iemer gerne wûnschen sol.
frouwen und hêrren zæme ez wol,
owê daz ez nieman tuot!

Thematisch bietet das Lied keine Minneklage, sondern ist Zeitklage, beklagt eine Zeit, in der das Ansehen des Hofes darniederliegt (I,3), es keine höfische Freude (I,6) und kein höfisches Ansinnen (II,5) mehr gibt: *frô Unfuoge, ir habt gesiget!* (I,8). Das Perfekt macht den Nullpunkt manifest. Verortet wird dieser Nullpunkt zwischen besserer Vergangenheit und besserer Zukunft (*der uns fröide wider braehte*, II,1 und V,1), anschaulich konturiert durch demgegenüber präsentisch vorgestellte letzte Klanggefächte, in denen *daz rehte singen* (III,1) sich gegen die Störer – erfolglos – zu erwehren sucht. Was stört?

- III Die daz rehte singen stœrent,
der ist ungelîche mêre
danne die ez gerne hœrent.
doch folge ich der alten lêre:
ich enwil niht werben zuo der mûl,
dâ der stein sô riuschent umbe gât
und daz rat sô mange unwîse hât.
merkent, wer dâ harpfen sül!
- IV Die sô frevellîchen schallent,
der muoz ich vor zorne lachen,
daz si in selben wol gevallent
mit alsô ungefüegen sachen.
die tuont sam die frösche in eime sê,
den ir schrîen alsô wol behaget,
daz diu nahtegal dâ von verzaget,
sô si gerne sunge mê.

Deutlich ist, wie vielfach in der Forschung hervorgehoben wurde, dass mit Mühle und Harfe, Fröschen und Nachtigall Oppositionen aufgebaut werden, die je unterschiedliche Gesangsarten repräsentieren. Richtig ist auch mit Florian Kragl, dass dieser Konflikt weit über eine mögliche Neidhart-Walther-Auseinandersetzung hinausgeht⁵⁶ und stark auf die klanglich-musikalische Sei-

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 299: „Der Schwerpunkt liegt nicht auf rechtem Minnedienst, höfischem Verhalten, persönlichen Streitigkeiten oder dergleichen, sondern auf der Art des Dichtens selbst“. Grundsätzlich sowie in Bezug auf L 64,31 stellt auch Ingrid Bennewitz

te des Vorgetragenen zielt.⁵⁷ Doch die Semantiken umfassen qualitativ – als ästhetische Beschreibungsvokabeln – durchaus mehr:

Die *mül* (III,5) stellt offensichtlich keinen adäquaten Gesangsort dar; der *stein*, der *umbe gât* (III,6), ruft das Bild eines Drehens auf, das ziellos in sich selbst kreist, korrespondierend mit dem Bild des Rades (III,7) und dessen *riuschen* (III,6). Das Drehen wird als laut, geräuschvoll charakterisiert; *riuschen* heißt aber auch: unartikuliert, bar jeder Semantik. Zugleich begleitet das Rad *sô mange unwîse* (III,7): so mancher Misston – ein Waltherscher Neologismus. [*H*]arpfen *dâ*, also in *der mül* (III,8 u. 5), ist als Sprichwort zu verstehen, gängig um eine sinnlose Handlung auszudrücken. Entsprechend lässt sich der Froschvergleich in der folgenden Strophe deuten: *shrîen* (IV,6) zielt auf die Lautstärke, aber zugleich, weil sich hier *frôsche* (IV,5) äußern, auf die Unartikuliertheit, A-Semantik. Beides *behaget* ihnen, den Fröschen, *wol* (IV,6); es ist ein selbstgefälliges Wohlgefallen. Lautstärke und Unartikuliertheit, vor allem aber die Selbstgefälligkeit, wirken aggressiv, einschüchternd, angsterzeugend, wie der konsekutive Anschluss konturiert: *daz diu nahtegal dâ von verzaget* (IV,7). Hart fallen daher die Wertungen im Aufgesang von Strophe 4 aus, der als *tertium comparationis* zwischen Mühlrädern und Fröschen auf diejenigen verweist, die *sô frevellîchen schallent* (IV,1), d. h. auf eine ungebührliche, vermessene Art und Weise Verlautbarungen abgeben, zugleich aber *in selben wol gevallent* (IV,3). Selbstgefälligkeit und ungebührliche Verlautbarung werden demnach zusammengespannt und auch weiter erläutert, man punktet *mit alsô ungefüegen sachen* (IV,4). [*U*]ngefüege[] (,unpassend‘, ,unstimmig‘, ,ungefügt‘) bleibt dabei wie der Begriff *sachen* inhaltlich unspezifisch; doch über das *alsô* und die weiten Konnotationen von *frevellîchen*, vor allem in der Koppelung mit *ungefüege*, erfolgen auf paradigmatischer Ebene Rück- und Vorverweise auf das gesamte Referenzfeld des Liedes: *ungefüege dæne* (I,2), *frô Unfuoge* (I,9), *frôide* [...], *die gefüege wære* (II,1f.), dann – gleichsam als Sammelachse – die *ungefüegen sachen* (IV,4), *ungefüege* herrscht (V,1), *fuoge* wird ersehnt (V,2). [*U*]ngefüege[] *sachen* lassen sich also auf die Klangebene, die Gesangsebene (inkl. dem un-rechten Zuhören, das ggf. auch unrechtes Lohnen einschließt), fehlende Hofesfreude, ja die religiöse Ebene beziehen: *got* war als Gegenakteur von *frô Unfuoge* in Strophe 1 ins Spiel gebracht worden.

eine Walther-Neidhart-Fehde, die man nach dem „Modell der sog. Reinmar-Walther-Fehde“ entworfen habe, in Frage: dies., Walther und Neidhart: Versuch einer Annäherung, in: In Memory of Ulrich Müller (Kalamazoo Papers 2014), 2 Bde, hg. v. Sibylle Jefferis (GAG 779f.), Göppingen 2014f., Bd. 2 (2015): Studies and New Texts of the ‚Nibelungenlied‘, Walther, Neidhart, Oswald, and Other Works in Medieval German Literature, S. 69–77, Zitat: 74.

⁵⁷ Kragl (Anm. 26), S. 307: Es bestehe kein Zweifel, „dass es [...] auch eine musikalische Komponente des neuen Gesangs ist, die Walther aufstößt“.

Das Kritikrepertoire ist also dem Sangspruch eng verwandt. Auch die rasanten Traversalen über verschiedene ideelle und lebenspraktische Ebenen begegnen dort wie hier. Neu und auffällig ist der Vorwurf der Selbstgefälligkeit, des leeren in sich selber Kreisens, des bloßen Selbstbezugs, eine besondere Art der *unfuoge*, die in L 64,31 ausdrücklich an schlechten Gesang gebunden wird. Worin besteht hier die Lösung? Im Rückblick: *Owê hovelîchez singen!* (I,1)? Im Blick auf die Zukunft, den richtigen Gönner: *Der uns fröide wider brahte* (II,1)? Beides reicht offenbar nicht. Im Schweigen, wie manche Lieder suggerieren? Doch während und indem sie dies vorschlagen, wird zweifellos gesungen – ein performativer Selbstwiderspruch.⁵⁸ Im *hovelîche[n] singen* (I,1), *gefüege* wie Harfenspiel und Nachtigall? Doch auch Harfenspiel und Nachtigall kommen im Lied schlecht weg, denn das erste könnte am falschen Ort stattfinden, die Nachtigall jedoch schweigt aus Furcht gleich ganz. Geht es auch hier – wie in den Beispielen des Sangspruchs – um Angleichungen?

Zunächst scheint es nicht so:

V Der ungefüege swîgen hieze,
– waz man danne fuoge vunde! –
und si von den bürgen stieze,
daz unfuoge dâ verswunde!
wurden ir die edelen habe benomen,
daz wære allez nâch dem willen mîn.
bî den gebûren lieze ich si wol sîn,
dannen ist si her bekommen.

Beschworen wird, [*d*]er *ungefüege swîgen hieze* (V,1), und am Ende des Liedes mag man fiktiv und wortreich diese *ungefüegen* deplaziert sehen, vertrieben von den Burgen: *tabula rasa*. Zugleich ist aber auch hier, bezogen auf das gesamte Lied, zu konstatieren, dass das Auftauchen von Lexemen wie *mîl* und *frôschen* in der Wort- und Metaphernwahl den Usus höfischen Sprechens durchbricht. Das Lachen des Sprechers *vor zorne* (IV,2) gehört ebenso eher in die Kategorie der lauten, der *ungefüegen* Geräuschartikulation; und mit dem Wunsch nach Handgreiflichkeiten (*und si von den bürgen stieze*, V,3) gleicht sich der Sprecher seinen Gegnern, die er bei den *gebûren* (V,7) am richtigen Platz sieht, ganz offensichtlich an. *Ungefüege dæne?* Durchaus realisiert der Sprecher hier eben- das, was er selbst kritisiert. Dennoch bleiben Differenzen: Der Sprecher verfährt, so suggeriert er zumindest, nicht selbstgefällig, denn es geht ihm um den Hof und dessen Freude. Er äußert sich auch nicht differenzlos, denn – um beim letzten Beispiel zu bleiben – zwischen Wunsch und Tat des Herauswurfs steht

⁵⁸ Jan-Dirk Müller, Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar, in: PBB 121 (1999), S. 379–405; wieder in: ders., Minnesang und Literaturtheorie, hg. v. Ute von Bloh u. Armin Schulz, Tübingen 2001, S. 209–231.

nicht nur der Optativ als Fiktionssignal, sondern auch die Verschiebung der Perspektive auf einen Dritten, dem das Handeln obliegt. Auch ist das gewählte Sprechen nicht unartikuliert oder in sich kreisend-redundant, denn die Semantiken sind pointiert gesetzt, die Strophenfolge erscheint aufgrund der Kohäsions- und Kohärenzmittel einem folgerichtigen Ablauf zu entsprechen. Fazit: Die Zugehörigkeit zur *alten lêre* (III,4)⁵⁹ gilt somit nur bedingt. Sie bleibt janusgesichtig und damit ambivalent. Die Umkehrung der *unfuoge* kehrt nicht zur reibungsfreien *fuoge* zurück, sondern macht sich das transformierend zu eigen, was Stein des Anstoßes war.

4 Von der *fuoge* des Sprechens und Singens

Lieder und Sprüche zeigen somit – zumindest im Rahmen der thematisch eng verwandten und deutlich pragmatisch orientierten Textzeugen – durchaus ähnliche Vorgehensweisen, offenbar im Ringen um ein Sprechen, das zwischen Fröschen und Nachtigall einen dritten Weg der Artikulation sucht. Die einzelnen Beobachtungen führen dabei auf keine geschlossene Konzeption zu, wohl aber auf verwandte Verfahren, die die ästhetische Faktur der Beispiele prägen und im Zeichen einer Verfung ungleicher Semantiken und Register stehen. Von hier aus lohnt ein Blick auf *Hie vor dô man sô rehte minneclîche warp* (L 48,12).⁶⁰ Man hat das Lied bereits früh in seiner Programmatik für Walthers Minne- und Minnesangkonzeption erkannt, mit der er spezifische Vorausset-

⁵⁹ Vgl. dazu Obermaier (Anm. 2), S. 105, Anm. 303, die die Zugehörigkeit zur *alten lêre* anders versteht, nämlich „im Sinne der alten Weisheit“, nicht in der Mühle, d. h. am falschen Ort, zu harfen. Auch diese Lesart ist denkbar. Entscheidend ist, dass dies in der Reaktion dann nicht nur heißen kann, dass der Ort zu verlassen ist, sondern ebenso, dass das ‚Harfenspiel‘ insgesamt sich ändern muss. Unter diesen Vorzeichen weist die im Lied selbst performativ dargebotene Ambivalenz im Spiel mit Semantik und Pragmatik über Fragen des „musikalische[n] Vortrag[s]“ oder der „musikalische[n] Begleitung“, Kragl (Anm. 26), S. 307, hinaus, so wichtig diese auch sein mögen. Die „Besonderheit von L 64,31ff.“ würde ich somit mit Kragl, ebd., S. 308, darin sehen, dass mit der Wertediskussion die „ästhetische Eigenheit“ des Gesangs durchaus fokussiert wird, doch diese „ästhetische Eigenheit“ ergibt sich gerade nicht daraus, dass die „Lautqualität“, verstanden als „musikalische[] Komponente“, den „Inhalt und seine soziale Umgebung“ zurücktreten lässt (ebd.), sondern vielmehr aus deren Verschmelzung.

⁶⁰ Siehe dazu die ausführliche, unterschiedliche Überlieferungen berücksichtigende Deutung von Beate Kellner, *Spiel der Liebe im Minnesang*, Paderborn 2018, S. 436–448, mit wichtigster Forschung. Kellner behandelt die Fassungen in erster Linie unter dem Vorzeichen der „Gesellschafts- und Frauenkritik“ (S. 436), während der hier dargebotene Ansatz das Lied vor allem auf seine sprachästhetische Dimension hin fokussiert.

zungen in der Gesellschaft und der umworbenen Dame einfordert und damit entschieden den pragmatischen Referenzrahmen des Minnesangs weitet.⁶¹ Doch die Strophen besingen nicht nur die *fuoge*, / *wenne* [...] *man singen solde* (I,12f.), sondern ebenso die Frage *wie* (I,13).⁶² Unter dieser Perspektive werden über den Begriff der *fuoge* vier Konstituenten guten Gesangs entwickelt: 1) Soziale Empathie und Anpassungsfähigkeit an *die liute* (IV,5): *ich bin den frôn bescheidenlîcher fröide bî l und lache ungerne swâ man bî mir weinet* (IV,3f.). 2) Neben der empathischen geht es ebenso um die performative *fuoge*: *iemer als ez danne stât, l alsô sol manz danne singen* (I,5f.), d. h. die Art des Gesangs und die jeweilige pragmatische Gegebenheit sind aufeinander abzustimmen. Das *aptum*, die Anpassung von pragmatischer Situierung und artistischer Umsetzung, muss jedoch immer neu geleistet werden. Daher zeigt sich die grundlegende Kompetenz des Sängers 3) in der *fuoge* zu erkennen, *wenne und wie man singen solde* (I,12f.).⁶³ Dazu gehört dann aber auch und konsequent, gegebenenfalls der *unfuoge* adäquat, also dem *ungefüegen* Zustand angepasst zu singen. Dabei aber wird 4) differenziert: *sît daz diu minneclîche minne alsô verdarp, l sît sanc ouch ich ein teil unminneclîche* (I,3f.); der Sänger gleicht sich dem situativen Geschehen seiner Zeit an, jedoch nur teilweise, so wird ebenso hervorgehoben: *ein teil* (,von Zeit zu Zeit‘, aber auch ‚anteilig, mit Anteilen‘)! Eine Distanz bleibt also trotz Anpassung bestehen, ja es kann sogar sein, dass die Anpassung dem Sänger gegen den Strich läuft (IV,7):

durch die liute bin ich frô,
durch die liute wil ich sorgen.
ist mir anders danne alsô,
waz darumbe, ich wil doch borgen. (L 48,12, IV,5–8)

Sowohl die Wendung *ist mir anders danne alsô* (IV,7) als auch die Semantik von *borgen* (IV,8) hält in feiner Nuance den Unterschied zwischen eigenem und anderem bewusst. Die Adaptation an das *ungefüege* geschieht also nur graduell und gegebenenfalls auch nur leihweise.

⁶¹ Gerhard Hahn, Zum sozialen Gehalt von Walthers Minnesang. Einige Beobachtungen am Text, in: *Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters*. FS Kurt Ruh, hg. v. Dietrich Huschenbett u. a., Tübingen 1979, S. 121–138, hier: 123f. Siehe auch Obermaier (Anm. 2), S. 107.

⁶² Vgl. hierzu bereits Annette Gerok-Reiter, Die ‚Kunst der *vuoge*‘: Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang, in: *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. XXII. Anglo-German Colloquium, Düsseldorf 2011, hg. v. Elizabeth Andersen u. a., Berlin / Boston 2015, S. 97–118, zu Walther S. 103, Anm. 27, und S. 107.

⁶³ Die durch die Forderung des *aptum* hervorgerufene Flexibilität betont auch Obermaier (Anm. 2), S. 97 u. 107, hat dabei jedoch, wie Hahn, nicht die Sprachebene im Blick.

Die Forschung hat die performative Referenz auf das eigene Sprechen selbstverständlich gesehen und z. T. auch in die Deutungen einbezogen. So argumentiert Beate Kellner:

Der Sang erweist sich demnach nicht nur als Spiegel der gesellschaftlichen Zustände, wie die erste Strophe suggerierte, sondern im performativen Verlauf des Liedes wird deutlich, dass er [der Sang] auch das Relais darstellt, um die Ordnung der Gesellschaft (*vuoge*) wieder herzustellen und zu stabilisieren.⁶⁴

Ich stimme dem Ergebnis, das Kellner basierend auf einer minutiösen Analyse der Fassung A formuliert, vollkommen zu. Gleichwohl möchte ich dafür plädieren, dass das, was mit dem *aptum*-Anspruch *ein teil unminneclîche* aufgerufen wird, nicht verschwindet und auch gar nicht verschwinden soll, bis zuletzt nicht; und dies nicht nur in der Fassung C, die mit der ‚Kampfansage‘ an die *überhêren* sehr viel schroffer, provokanter endet als A, wie Kellner ebenso deutlich zeigt,⁶⁵ sondern auch in A. Diese Widerständigkeit, das Unaufgelöste, das anhaltend *unminneclîche*, gehört, so meine These, zur Faktur beider Fassungen dazu. Stützen lässt sich dies einerseits durch die lyriktheoretischen Ansätze, die Kellner selbst stark macht, andererseits – noch einmal – durch die konkret artistisch-handwerkliche Seite der Lieder.

Lyriktheoretisch lässt sich vermerken, dass gerade die paradigmatische Lesart⁶⁶ es verhindert, dass der Zugriff allein im Syntagma aufgeht. Erlaubt und eingefordert werden somit zwei Wahrnehmungen im Prozess des Erfassens: zum einen die Bewegung der fortschreitenden Variation bei aller Wiederholung,⁶⁷ zum anderen aber ebenso die Widerständigkeit des einzelnen Lexems, der einzelnen Passage, eines Lautes, einer Metapher, d. h. deren ‚Wirkungshartnäckigkeit‘ trotz aller fortschreitenden Variation, hervorgerufen durch artistisch-handwerklich besonders pointierte, *ungefüege* Formulierungen und Bilder. So auch in diesem Lied: Zwar lässt sich der Schluss nach A versöhnlich lesen, integrativ gegenüber der zuvor geäußerten scharfen Kritik (A 88, L 48,38), *wîp*

⁶⁴ Kellner (Anm. 60), S. 444.

⁶⁵ Ebd., S. 447.

⁶⁶ Vgl. Rainer Warning, Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten, in: ders., Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 51), Freiburg i. Br. 1997, S. 9–43; ders., Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), S. 176–209.

⁶⁷ Diesen Aspekt betont Kellner (Anm. 60), S. 62f., in Auseinandersetzung mit Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung [1968]. Aus dem Franz. v. Joseph Vogl, München 1992, insbes. mit seiner Unterscheidung der ‚nackten‘ und der ‚verkleideten‘ Wiederholung (ebd., S. 34–45). Ich greife dies auf, hebe aber hervor, dass der paradigmatische Lese- und Wahrnehmungsakt sich nicht nur auf Wiederholungen bezieht, sondern auf jedes Lexem, wobei nicht alle gleichermaßen das Interesse auf sich ziehen.

ist ein name, ders alle krænet (nach C III,13, nach A IV,13). Gleichwohl besingt das Lied unbequem nicht mehr die eine, sondern die vielen, hat unterwegs (oder je nach Fassung bis zuletzt) gehörig Kränkungen ausgeteilt, mischt emotionale Klage mit sprachlogistischer Akrobatik, wartet mit sperrigen Bildern auf (*mînen nac alder ein mîn wange*, V,8), über die man noch nach 800 Jahren streitet, oder tischt verquere Sprachschöpfungen auf: *zwîvellob* (III,11), *überhêren* (V,13).

Was dieses Lied wie auch die zuvor aufgezeigten Sprüche und Lieder zwischen dem *hovelîche[n] singen* (L 64,31, I,1) der alten Zeit und der beschworenen, noch unerreichten Zukunft umsetzt im Jetzt, im Moment des Gesangs, sind somit Mischungsverhältnisse von *gefüegen* und *ungefüegen* Anteilen. Die Arten der Mischungsverhältnisse können dabei je nach Liedtypus durchaus variieren, mehr in die eine oder mehr in die andere Richtung ausschlagen oder einmal mehr immanent-performativ, einmal mehr explizit konzeptionell entwickelt sein. Auffallend ist jedoch, dass die *ungefüegen* Anteile, gerade dann, wenn die *unfuoge* auf thematischer Ebene harsch beklagt und bekämpft wird, auf der sprachmaterialen Seite von Stil, Lexik und Metaphern, aber auch auf der Ebene von Sprechakten und Imaginationen gerade nicht vermieden, nicht geglättet, nicht aufgehoben, sondern umgekehrt, goutiert, integriert, hoffähig gemacht werden. Eben dies zeigte sich in den Detailanalysen einzelner Lexeme in ihren Kontexten noch unterhalb der konzeptionellen Ebene. Die *ungefüegen* Anteile sind somit nicht Fremdkörper, die überwunden werden sollen, sondern assimilieren sich als Eigenbestandteil des Gesangs. *Wol singen* heißt bei Walther demnach – über weite Strecken – nicht schön singen, sondern gut im Sinn einer Auffassung des *aptum*, wie es L 48,12 explizit macht: nicht *gefüege*, nicht *ungefüege*, sondern *gefüege ungefüege*. Was entsteht, ist ein Drittes. Während beim Sangspruch dabei insbesondere auf die Lust am sprachlichen Spiel und der Fiktion hinzuweisen war, ist bei den Liedern nun umgekehrt zu betonen, dass die *ungefüegen* Anteile sich sicherlich nicht nur dem artistischen Überschuss verdanken, gleichsam als wirkungsästhetische Pointe; vielmehr bleiben sie verbindlich-widerständige Rückbindung an die *unfuoge* der Zeit, bleiben als pragmatisches Inserat Spur zum Sitz im Leben, zur Gebrauchssituation, eine Spur, die Authentizität auch da verleiht, wo die Utopie Kapriolen schlägt. Oder wo die Nachtigall wieder allzu schön ins Spiel kommen könnte.

5 *schône sanc diu nahtegal?*

Ist die Nachtigall und ihr schöner Sang doch noch für Walther als ästhetisches Konzept zu retten, etwa in den nicht spruchgefärbten Liedern, in Minneliedern ohne gesellschaftskritischen Tenor, z. B. in *Under der linden* (L 39,11)?⁶⁸ Un-

⁶⁸ „Die Literatur zu diesem Lied füllt eine kleine Bibliothek“, so Kellner (Anm. 60),

missverständlich aufgerufen wird hier der ‚schöne‘ Gesang der Nachtigall: *schône sanc diu nahtegal* (I,9). Doch diese Nennung muss keineswegs zwingend selbstbezüglich, als Metapher des Autors und seines Singens selbst, verstanden werden.⁶⁹ Die Nachtigall ist zunächst topisches Versatzstück⁷⁰ der erinnerten Liebesszenerie, intradiegetisch abgesetzt, ihr schöner Gesang im Präteritum ist wie die gesamte Szenerie der Erfüllung vergangen, ist gerade nicht mehr Teil der Gegenwart. Verantwortlich dafür, dass es zur performativ-präsentischen Verlautbarung kommt, ist wohl eher das *kleine vogellîn*, das nicht schweigt, wie in *Die zwîvelære sprechent, ez sî allez tôt* (L 58,21), das aber auch nicht *schône* singt wie die Nachtigall. Differenz der Vogelstimmen bei aller Identität: Das *kleine vogellîn* ist lediglich *getriuwe* (IV,9). Vielleicht lässt es, indem es weder schweigt noch *schône* singt, *fuoge* walten. Es macht aus Schweigen und Nicht-Schweigen im „artifizielle[n] Spiel mit Zeichen- und Referenzebenen“⁷¹ ein Drittes: das präsente Lied, das zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Erlebnis und Erzählung, zwischen Intimität und Öffentlichkeit, zwischen Verbergen und Offenbaren sich entfaltet. Dieses Dritte repräsentiert in komprimierter und zugespitzter Form das *tandaradei*. Denn dieses ist nur teilweise unartikuliert, nur teilweise a-semantisch; es ist deutlich zu trennen vom Bellen, Bimmeln oder Rauschen im zuvor genannten Sinn. Artikuliert ist das mit ihm realisierte akustische Signal durch die rhythmische zweihebige Skandierung mit Doppelsenkung, die im Refrain zum Strukturgerüst des Liedes gehört. Hochgradig semantisch aufgeladen ist es durch das gesamte es umgebende sprachliche Syntagma und Paradigma. Hier rauscht nichts. Das *tandaradei* ist vielmehr im Sinnkontext der Strophen gezielt entworfene Vorlage für die Imagination des erotischen Tabubruchs.⁷² Auch hier bleibt das *ungefüege* somit eingeschrieben

S. 173, Anm. 220. Vgl. daher die neuesten Interpretationen mit reichhaltiger Diskussion der Forschung: resümierend ebd., S. 173–179; mit ausführlich dargelegten „Denz- und Verschwiegenheitsregeln“ in literarhistorischer und systematischer Hinsicht: Franz-Josef Holznagel, *niemer niemen bevinde daz!* Die weibliche Rede über Intimität im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts und das ‚Lindenlied‘ Walthers von der Vogelweide, in: Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen, hg. v. Annette Gerok-Reiter, Anna Sara Lahr u. Simone Leidinger (Studien zur historischen Poetik 29), Heidelberg 2020, S. 239–276, Zitat: 241.

⁶⁹ Zur Nachtigall als „zweite[r] Sängeringstanz“ Kellner (Anm. 60), S. 177, mit weiterer Literatur ebd., Anm. 235; auch Kellner hält jedoch fest: „Ob *vogellîn* [...] und Nachtigall [...] identisch sind, bleibt offen“ (ebd.).

⁷⁰ Vgl. Otto Peter Riecken, *Das Motiv des vogellîns in der Lyrik Walthers von der Vogelweide verglichen mit dem Minnesang seiner Zeitgenossen*, Hamburg 1967, S. 92f.

⁷¹ Dazu Köbele, *Ironie und Fiktion* (Anm. 39), S. 294–297, Zitat: 296.

⁷² Vgl. Kellner (Anm. 60), S. 178, sowie Ricarda Bauschke, *Kohärente Tabubrüche – Körper und Körperlichkeit in der Hohen Minne*, in: *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*, hg. v. Susanne Köbele u. a. (GRM-Beiheft 94), Heidelberg 2019, S. 119–139. Der Tabubruch (und das Referenzspiel auf

in den *gefüegen* Gesang. Sicherlich ist dieses *ungefüege*, der der Imagination frei- und aufgegebene Tabubruch, auf einer anderen Ebene angesiedelt als die bisherige Kritik etwa an den *hovebellen* (L 32,27, V. 1). Doch strukturell zeigt sich ein ähnlicher ästhetischer Ansatz: Das Spiel mit dem Tabubruch gelingt nur im Wahrnehmen von Sprache als Klang und zugleich im Rekurs auf Schamregeln der zeitgenössischen Gesellschaft.⁷³ Korreliert mit den ständigen Anreden des Publikums im Lied, ist das *tandaradei* somit gerade nicht nur in sich selbst kreisendes autopoietisches Sprechen, sondern bleibt ebenso ein pragmatisch rückgebundenes Inserat, durch dessen Rückbindung der Tabubruch überhaupt erst wirken kann. Die pragmatische Rückkoppelung, ohne die ein sonst inhaltslos bleibendes *tandaradei* keine Wirkung erzielen kann, steht somit nicht gegen die ästhetische Faktur des Liedes, sondern begründet diese erst, eben weil hier nicht die romantische Nachtigall singt, sondern Walther.

6 Resümee auf drei Ebenen

1) Dass Walthers Gesang spannungsreich und vielfältig ist, ist bekannt. Es ging nicht darum, dies zu zeigen. Ziel war es vielmehr, deutlich zu machen, wie sehr die ausgewählten Sprüche und Lieder mit (gesellschafts-)kritischer Anbindung einerseits die Rückkehr zu höfischen Ordnungen einfordern, andererseits sowohl im Sangespruch als auch in den Liedern dasjenige adaptieren, gegen was sie sich wenden: das Schrofne, Krude, Harsche, z. T. auch Gewaltsame, Handgreifliche, Ungefüge. Diese Adaptationen und Mischverhältnisse⁷⁴ verdanken sich

ganz unterschiedlichen Ebenen) würde zudem verstärkt, wenn man mit Horst Brunner, *Das ‚Lindenlied‘ Walthers von der Vogelweide. Bemerkungen zur Interpretation*, in: ders., *Literarisches Leben. Studien zur deutschen Literatur* (PhSt 266), Berlin 2018, S. 60–70, hier: 68–70, in der Nachtigall ein Sexualsymbol entdecken will.

⁷³ D. h. die in den Texten des 12. und 13. Jahrhunderts greifbaren „Dezenz- und Verschwiegenheitsregeln“, die Holznagel (Anm. 68), S.241–252, herausarbeitet, rekurren auf „soziale Regeln“ (S. 250); hieraus resultiert erst die Darstellung „einer übergeordneten Strategie, das, was unter den Vorgaben der Textsorte und der sozialen Normen von Autor und Primärpublikum nicht direkt benennbar ist, auf eine indirekte Weise zu vermitteln“ (S. 254).

⁷⁴ Man ist versucht, dieses Verfahren in Zusammenhang zu bringen mit den Reflexionen in: *Ich drabe dâ her vil rehte drîer slahte sanc* (L 84,22). Hier äußert der Sprecher angesichts der Lage, von *twerhen dingen* sprechen zu müssen (V. 6; treffend übersetzt von Schweikle [Anm. 15], S. 211, als „verqueren Dinge“), dass hier nicht die bekannten drei Stillagen ausreichen, er möchte vielmehr mit seinem *liet* (V. 8) in Bezug auf die Stillagen, die er mit *ze starc* (V. 5, ‚zu hoch‘ / „gewaltig“ [ebd.]), *ze kranc* (V. 5, ‚ausdrucksschwach‘ / „gewöhnlich“ [ebd.]) und *ze spæhe* (V. 6, ‚zu glatt, gefällig‘ / „gar zu schön“ [ebd.]) bezeichnet, *dâ enzwischen dringen* (V. 7). Ferdinand Urbanek, *Rhetorischer Disput im Dienste staufischer Kreuzzugspolitik*. Zu Walthers Spruch vom

z. T. der Performanz des Sprecher-Ichs, den Rollen, die der Sprecher sich zuschreibt.⁷⁵ Vor allem aber liegen sie – intensiver, interessanter und unaufhebbar – auf der Ebene der ‚Sprachmaterialität‘. So können Walthers Lieder und Sprüche durchaus „im performativen Verlauf“⁷⁶ Lösungen anbieten, die die Vision einer besseren Zukunft in sich tragen. Doch zugleich bleibt das aufgerufene Material vielfach sperrig, widerständig, hält so auch die Differenz zwischen den Leistungen des Gesangs und der Andersheit der Lebenswelt bewusst, und dies nicht (nur) mit dem Ziel, Fiktionalität auszustellen,⁷⁷ sondern mit dem Ziel

drier slahte sanc, in: DVjs 67 (1993), S. 221–251, hat plausibel gemacht, dass mit *rehte drier slahte sanc* (V. 1) „die drei genera dicendi in der elokutionellen Stiltradition Ciceros“ (S. 239) zu verstehen sind und das Sprecher-Ich damit an den „gerade in den ersten Dezennien des 13. Jhdts heiß geführte[n] Disput über den rechten Stil“, der sich in ganz Europa zeige (S. 244), anschließe. Von hier aus ist dann aber auch zu fragen, ob L 84,22, wie Urbanek weiter ausführt, einem „rein politische[n]“ Zweck diene, nämlich „in einer neuen politischen Konstellation neue inhaltliche Ziele im Zusammenhang mit Friedrichs geplantem großen Kreuzzug“ zu setzen (S. 251). Die politische Anbindung ist durchaus wahrscheinlich, gleichwohl könnte, wie so oft bei Walther, zugleich auch eine offenere Lesart möglich sein, in der sich die Frage des ‚gemischten Stils‘ auch als Fortsetzung früherer Überlegungen und Praktiken erweisen würde. Die von Urbanek mühsam errichtete Argumentation, dass die Stilfragen in L 84,22 „rein politisch motiviert[]“ seien (S. 245) und „nur das rhetorische Mittel“ (S. 241), die „Verpackung“ (S. 243) für die politische Zielsetzung abgäben (gemäß seiner Auffassung, dass der „Gebrauchsfunktion“ des Sangspruchs „eine so ‚akademisch‘ spezielle Frage wie die nach einer neuen Vortragsart ‚enzwischen‘ ‚drier slahte sanc‘“ eigentlich ‚zuwiderlaufe‘, S. 223), würde sich dann als obsolet erweisen. Absehen könnte man dann auch – zugunsten der von Urbanek zu Recht ins Spiel gebrachten grundsätzlichen Rekurrenz auf die Stilfragen der Zeit – von den auf mehreren Ebenen problematischen Versuchen, solche Mischungsverhältnisse der Stilebenen im Sinn einer autobiographischen Entwicklungslinie in den vier Liedern aus „Walthers Spätwerk“ (S. 251) L 14,38, L 76,22, L 13,5 und L 124,1 „deutlicher“ realisiert zu sehen, „als es davor schon dann und wann mal der Fall war“ (S. 250), zumal diese Lesart die keineswegs überzeugende Einteilung früherer Lieder nach klaren Stilebenen zur Folge hat: Ferdinand Urbanek, *Die genera dicendi in der Dichtung Walthers von der Vogelweide*, in: ZfdPh 114 (1995), S. 1–28. Produktiver für den vorgelegten Beitrag erscheint es demgegenüber, an Urbaneks Argument anzuschließen, dass „eine Stilmischung [...] seit alters her und besonders im Mittelalter eine immer wieder [...] erhobene Forderung“ war (Urbanek, *Rhetorischer Disput*, S. 244), zugleich aber „Stil“ nicht nur auf die drei *genera dicendi* im Sinn Ciceros festzulegen. Vgl. dazu: Silvia Reuvekamp, *Perspektiven mediävistischer Stilfeorschung. Eine Einleitung*, in: *Literarischer Stil* (Anm. 62), S. 1–13, sowie Gert Hübner, *Historische Stildiskurse und historische Poetologie*, in: ebd., S. 17–38.

⁷⁵ Dazu: Claudia Lauer, *Ästhetik der Identität. Sänger-Rollen in der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts* (Studien zur historischen Poetik 2), Heidelberg 2008, insbes. S. 287–309.

⁷⁶ Kellner (Anm. 60), S. 444.

⁷⁷ Hierbei droht häufig die Gefahr, dass der literaturwissenschaftlich-analytische Begriff der Fiktionalität mit einem ästhetischen Wertungsbegriff verwechselt wird.

einer pragmatischen Rekurrenz, die Walther seiner Zeit im Sinn der *fuoge* zu schulden meint.

2) Der Gedanke der Semantiken, verstanden als pragmatische Inserate im sonst vielleicht zu *geväegen* Gesang, könnte Anschlussstellen bieten gerade im Bereich der mittelalterlichen Lyriktheorie, die – wie Beate Kellner zu Recht bemerkt – noch keineswegs ausformuliert ist.⁷⁸ Dabei kritisiert sie mit Bezug auf Jakobsons „im Grundsatz identitätslogische[] Konstrukte von Parallelismus, Äquivalenz und Wiederholung“: „Die Basisannahme eines geschlossenen Systems durch den Strukturalismus verhindert im Bereich der Semantik nachgerade komplexere Analysen“,⁷⁹ indem die Referenz der sprachlichen Zeichen auf die Gegenstände der Welt (auf außersprachliche Sachverhalte) nicht erklärt, der Blick darauf geradezu verhindert werde. Über das Spiel von Differenz und Wiederholung holt Kellner die Bedeutung und Varianz der Semantiken in die Analysen zurück. Auf die von ihr offengelassene Frage, wie von der Semantik, den Ansatz fortschreibend und intensivierend, zur Pragmatik im linguistischen Sinn zu kommen ist, könnten die hier gegebenen Lesarten und Vorgehensweisen vielleicht zusätzliche Richtungen weisen. Essentiell ist dabei, dass die Pragmatik nicht dort anfängt, wo der Gesang aufhört, sondern über die Semantiken bereits immer ebendort präsent ist – und sei der Gesang auch noch so artifiziell. Die Frage ist nur, wie stark diese Präsenz des Pragmatischen gemacht wird. Walther, so lässt sich sagen, hegt sie nicht ein, er spielt sie mit Genuss aus: nicht gegen sein ästhetisches Programm, sondern um dessentwillen.

3) Wir können in Walthers Sang- wie Spruchdichtung eine Praxis erkennen, die sich als ‚Ästhetik der *fuoge*‘ oder besser: als ‚Ästhetik der *ungefüegen fuoge*‘ fassen lässt.⁸⁰ Vielleicht sollte man aber eher bei der Begrifflichkeit Walthers selbst bleiben: bei seinem Begriff der *rîche[n] kunst* (L 28,1, V. 2), den er in der ‚Lebensbitte‘ an König Friedrich gebraucht. Diese reichhaltige, vielfältige *kunst* hat zweifellos viele Facetten und Gesichter auf der Ebene der Themen, der Gattungen, der Minne- und Minnesangkonzeptionen. Grundlegendes Kennzeichen dieser *rîchen kunst* ist aber – sicherlich nicht immer, aber doch immer wieder –, so sollte hier herausgearbeitet werden, die Untrennbarkeit von artistischer Ausgestaltung und pragmatischem Anspruch, die ‚Sättigung‘ der einen Ebene durch die andere bis in einzelne Lexeme hinein – und dies sowohl in Bezug auf den Sangspruch als auch in Bezug auf die Lieddichtung. Der me-

⁷⁸ Kellner (Anm. 60), S. 39–42.

⁷⁹ Ebd., S. 62.

⁸⁰ Dass das Gestaltungselement der *ungefüegen fuoge* keineswegs wie bei Walther L 48,12 an eine explizite ästhetische Reflexion gebunden sein muss und zudem sehr unterschiedlich realisiert sein kann, zeigen die Sprüche und Lieder Walthers selbst, aber etwa auch der Vergleich mit den Strophen des Kürenbergers: dazu Gerok-Reiter (Anm. 62), S. 97–118, hier: 110–113.

thodische Versuch der Untersuchung zielte parallel dazu darauf, Begriff wie Phänomen des Ästhetischen nicht nach alter Gewohnheit von vornherein auf der Seite der artistischen Eigenlogik zu belassen, auf der Seite der Oberflächengestaltung, sondern den Begriff freizugeben für die Position des ‚und‘, die das Phänomen heuristisch einfordert. Dies aber heißt, dass Sprachmaterialität und Pragmatik, Artifizialität und soziale Praxis aufs Engste zusammenzudenken sind, was weitaus mehr bedeutet als eine Form-Inhalt-Relation. Propositional gesehen ist dies nur eine leichte Verschiebung in der Akzentsetzung. Doch von dieser theoretisch zu fundierenden und analytisch einzuholenden Akzentsetzung auf dem ‚und‘ hängt ab, ob wir weiterhin in Bezug auf mittelalterliche Literatur von ‚Protoästhetik‘ sprechen wollen oder nicht.

Abstract: The following article discusses ‘figures of aesthetic reflection’ in the works of Walther von der Vogelweide. ‘Figures of aesthetic reflection’ are understood as forms and figurations in which comments on aesthetics, through the realisation of a text, become apparent in a performative manner. The starting point of the analysis is the array of sounds which Walther invokes in his ‘Sangspruch’ and ‘Minnesang’ works alike. The key question is: What kind of understanding of *kunst* (L 28,1) is associated with the range of motifs extending from ‘Rauschen’ (‘rushing’) to ‘Gesang’ (‘song’)? The aim is to show to what extent the selected ‘Sprüche’ and ‘Lieder’ on the one hand rebuff the discordant enunciations of uncourtly adversaries, mostly in a socio-critical context; while at the same time adapting the very practices to which they are opposed, both in the ‘Sangspruchdichtung’ and in ‘Minnesang’. Thus, an aesthetic of *ungefüeger fuoge* or of *richer kunst* emerges, closely interlinking artistic elaboration and pragmatic aspirations, artificiality and social practice.