

Beate Kellner

›Nement, frowe, disen cranz‹.

Zum Hohen Sang Walthers von der Vogelweide*

Abstract: This paper concentrates on Walther's von der Vogelweide famous song 'Nement, frowe, disen cranz' (L 74,20), which is preserved in three medieval manuscripts. Most researchers have still not read the song in the order in which the verses are attested in the manuscripts, and base their reconstructions on a modern understanding of coherence. The following paper, however, carefully takes into account the different versions of the manuscripts. The interpretation shows how the courtly dance situation, which is the starting point of the poem, is transformed by the lover's imagination. The poem emphasizes what the lover is capable of doing with the unattainable lady in his dreams. It illustrates how fantasies and dreams can undermine the boundaries and taboos of courtly love. Showing how imagination works, the text is not only a love song, but also a meta poetic poem, which reveals imagination as an elementary condition of poetry.

Prof. Dr Beate Kellner: Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für deutsche Philologie, Schellingstraße 3, D-80799 München, E-Mail: beate.kellner@germanistik.uni-muenchen.de

I.

In den letzten beiden Jahrzehnten war die Forschung zum Minnesang vor allem von den Debatten um die Fragen nach der Aufführung der Lieder sowie um den prekären Status ihrer Textualität und Medialität zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit bestimmt.¹ Da wir in den Quellen kaum historisch valide Aussagen finden können, bleibt man in hohem Maße darauf angewiesen, Hinweise zur

* Der vorliegende Beitrag geht zurück auf meine Antrittsvorlesung an der LMU am 28.6.2010.

1 Grundlegend für die vielschichtige Debatte: Jan-Dirk Müller (Hg.): ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit, Stuttgart, Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 17); vgl. insbesondere die Beiträge zur mittelalterlichen Lyrik, ebd. S. 7–106; Thomas Cramer: *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik, Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen 148); Albrecht Hausmann: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität, Tübingen, Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40); Harald Haferland: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (ZfdPh, Beihefte 10).

Performanz und Performativität der Lieder aus ihrer textinternen Kommunikation zu gewinnen, was *a priori* in der Gefahr eines Zirkelschlusses steht. Für das Einzellied wird man hier zu keinen gesicherten Ergebnissen kommen können, doch ist es sinnvoll und notwendig, Aufführung als »kommunikationstheoretische[n] Rahmen«² anzunehmen, will man die spezifische historische Textualität der Lieder erschließen und ihre pragmatischen Bindungen betrachten.

Fragt man nach den Funktionen des Minnesangs, so stellt er sich als Teil der höfischen Kommunikation und der höfischen Repräsentation dar. Die Lieder gehören in den Kontext des Frauendienstes, in dem die höfische Gesellschaft ein schöneres und besseres Bild ihrer selbst entwirft. Sie werden dementsprechend als Medien der Werbung inszeniert, als Dienst um den Lohn der Damen und die Anerkennung der Sänger in der Gesellschaft zugleich. Gerade im Blick auf diese pragmatischen Orientierungen insistieren die Autoren in ihrer Doppelrolle als Sänger und Minner vielfach auf der Authentizität ihrer Aussagen und dementieren den Status einer möglichen Fiktionalität ihrer Lieder.³ In den Vortragssituationen kann Minnesang dabei immer wieder als referentielle Rede zur Geltung gebracht werden: Referenzen auf das Publikum lassen sich herstellen, indem die textintern entfaltete Kommunikation auf die Anwesenden bezogen wird. Dabei ist es insbesondere die Deixis der Lieder mit ihren vielfachen Publikumsanreden, welche die textinterne und die textexterne Kommunikation in vielen Fällen auf das Engste verknüpft, mitunter bis zu dem Punkt, dass bestimmte Aussagen eines Liedes auf beiden Ebenen zu verstehen sind.⁴

Die Situationen der Werbung und des Frauenpreises können in einer zweiten Dimension sodann zum Anlass werden für eine Diskussion von Normen und Werten der Gesellschaft, die – zum Beispiel bei Walther von der Vogelweide⁵ – bis zu einer kritischen Reflexion ihrer Konstitutionsbedingungen reichen kann. Die Kritik an der Gesellschaft und die Analyse ihres Zustandes, die Diskussion von Standpunkten, werden dabei ausgehend von Affekt- und Gefühlslagen entworfen. Auf diese Weise wird das Nachdenken über die Gesellschaft rückgebunden an die Situation der Werbung um eine Dame. So kann die Thematik etwa von

² Jan-Dirk Müller: Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar, in: ders.: Minnesang und Literaturtheorie, hg. v. Ute von Bloh u. Armin Schulz, Tübingen 2001, S. 209–231, hier S. 214 [zuerst in PBB 121 (1999), S. 379–405].

³ Vgl. besonders Peter Strohschneider: *nu sehent, wie der singet!* Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang, in: Müller [Anm. 1], S. 7–30; Müller [Anm. 2], S. 209–231.

⁴ So auch der Eingangsvers des in diesem Beitrag analysierten Liedes »Nement, frowe, disen cranz« (L 74,20) oder der Ausruf *Seht*, Str. V, V. 5 (nach A).

⁵ Vgl. unter den Liedern Walthers besonders: L 42,31; L 44,35; L 48,12; L 56,14; L 58,21; L 66,21; L 69,1; L 73,23; L 90,15; L 100,24.

der *swaere* eines Sängers, die sich in der Hohen Minne angesichts der unerfüllten und unerfüllbaren Liebe einstellt, hinübergleiten zum Räsonieren über das Fehlen der *vreude* in einer als defizitär erlebten Gegenwart. Gerade diese kritische Dimension des Minnesangs, die dieser mit dem Sangspruch gemein hat, macht einmal mehr deutlich, dass die Hohe Minne keineswegs nur eine intime Zweierbindung darstellt, sondern eine gewissermaßen trianguläre Struktur, welche als dritte Position die Gesellschaft mit ins Kalkül zieht. Die kritische Reflexion auf die Gesellschaft kann dabei – wiederum insbesondere bei Walther – auch übergehen in die Kritik an der Dame des Hohen Sangs, ist doch auch sie ein Glied der Gesellschaft.⁶ Minnesang ist Dienst an der Dame und Dienst an der Gesellschaft zugleich, denn er zielt auf *hohen muot* und darauf, einen Beitrag zur höfischen Freude zu leisten. Da der Lohn des Sängers nicht nur in der Anerkennung durch die Dame, sondern auch in der Anerkennung durch die Gesellschaft besteht, behält jener selbst dann einen sozialen Sinn, wenn die *frouwe* ihre Gunst verweigert. Das Ideal freilich wäre es, wenn der Sänger eine Steigerung seines Ansehens in der Gesellschaft erfahren könnte und dies mit einem affektiven Gewinn des Minners korrelierte. Sänger- und Minnerrolle fallen im ›Ich‹ der Lieder ohnedies zusammen und sind häufig nur heuristisch zu trennen.

Besonders in dem Maße, in dem Minnesang sich literargeschichtlich als Gattung etabliert, können die referentiellen Bezüge der Rede auch eher zurücktreten. Nicht selten geben die Sänger den fiktionalen Status der Lieder dann zu erkennen.⁷ Dieses Zur-Schau-Stellen des Fiktionalen auf der einen Seite und die gleichzeitige Möglichkeit, die Lieder immer wieder auch als authentische Rede zu verstehen, zeigen systematisch die Labilität der Fiktionalität im 12. und 13. Jahrhundert.⁸ Historisch betrachtet ist Fiktionalität im Hochmittelalter noch nicht schon durch die Zugehörigkeit eines Textes zur Dichtung im Sinne einer institutionalisierten Redeordnung

⁶ Vgl. als prominentes Beispiel etwa das *sumerlatten*-Lied: L 72,31.

⁷ Vgl. zu Walther besonders Jan-Dirk Müller: *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik, in: Müller [Anm. 2], S. 107–128, bes. S. 121–124 [zuerst in: IASL 19 (1994), S. 1–21]; Susanne Köbele: Ironie und Fiktion in Walthers Minnelyrik, in: Ursula Peters, Rainer Warning (Hgg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*, Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München 2009, S. 289–317.

⁸ Zur kommunikationspragmatischen Vorstellung von möglichen Fiktionalitätskontrakten vgl. besonders Rainer Warning: *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors*, in: Christoph Cormeau (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*. Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 120–159, hier S. 121–133; ders.: *Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hgg.): *Funktionen des Fiktiven*, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 183–206.

Literatur gesetzt, sondern steht von Fall zu Fall zur Disposition.⁹ Vielfach wird man zu keinen gesicherten Erkenntnissen gelangen können, da wir die pragmatischen Bedingungen der Rezeption zu wenig kennen. Gleichwohl lassen sich Fiktionalitätssignale im Minnesang auch auf der Ebene der textinternen Kommunikation erschließen und diese stehen allermeist im Zusammenhang mit impliziten poetologischen Reflexionen, die sich in den Liedern finden.¹⁰

Frauendienst und Werbung werden zum Ausgangspunkt für das Nachdenken über die Minne und die Komponenten des Minnedienstes sowie – und dies ist zentral – für das Nachdenken über die Sprache der Liebe, ihre begrifflichen Differenzierungen und Nuancierungen. Dies kann bis hin zu einer hochkomplexen Analytik der Liebe und des Begehrens führen. Zugleich setzt eine verstärkte Reflexion auf das Singen ein: Jene manifestiert sich in Konturierungen der Rolle und der Aufgaben der Sänger sowie in der *aemulatio* der Sänger untereinander, die sich nicht selten in der Parodie auf die Konkurrenten oder in der Polemik gegen sie entlädt. Sie zeigt sich auch im Verständnis des Singens als poetischer Aufgabe und Lebensinhalt sowie in dem dichten Netz an intertextuellen Bezügen zwischen den einzelnen Liedern. Konstitutiv dafür ist die für den Hohen Sang charakteristische Iteration der *prima vista* gleichen Konstellation der Hohen Minne mit ihrer Zuspitzung im Paradox einer Werbung, deren Ziel die Erfüllung einer Liebe ist, die gerade nicht erreicht werden darf. Wiederholungsstrukturen kennzeichnen die stark formalisierte Kunstform des Hohen Minnesangs daher ebenso sehr wie seine besondere »lexikalische Armut«,¹¹ die Neigung zur Abstraktion, die damit korrespondierende weitgehende Ereignislosigkeit der Lieder, die Aussparung von Namen und historischen Referenzen. Die Thematik der Lieder konstituiert sich insofern über einen insgesamt extrem schmalen

⁹ Vgl. besonders Jan-Dirk Müller: Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur, in: *Poetica* 36 (2004), S. 281–311; vgl. zu den verschiedenen Facetten der Debatte jetzt: Peters, Warning [Anm. 7].

¹⁰ Vgl. Jan-Dirk Müller: Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs, in: Albrecht Hausmann (Hg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, Heidelberg 2004 (Beihefte zum *Euphorion* 46), S. 47–64. Vgl. dagegen die Position von Harald Haferland, der eine mögliche Fiktionalität der Lieder negiert [Anm. 1], besonders S. 165–188, hier S. 174: »Minnekanzonen erscheinen nicht als fiktive Verarbeitungen des strukturellen Problems der Hohen Minne, sondern als unmittelbare Reaktionen auf sein Auftreten. Ansonsten blieben die Aufrichtigkeitsbeteuerungen und ihre oft komplexe situative Verankerung funktionslos und unverständlich. Ebensovwenig stellt der Vortrag der Kanzonen ein So-Tun-als-ob dar, sondern er präsentiert Aufrichtigkeitsbeteuerungen als Vollzugsform.« Vgl. auch Harald Haferland: Was bedeuten die Aufrichtigkeitsbeteuerungen der Minnesänger für das Verständnis des Minnesangs?, in: Thomas Cramer, Ingrid Kasten (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 232–252.

¹¹ Vgl. Warning, *Lyrisches Ich* [Anm. 8], S. 133 ff., 138, 156–159.

Bestand an ›semantischen Isotopien‹, den Rainer Warning als Liebe, Gesang, Freude, Schmerz, Schönheit, Güte und Dienst umrissen hat.¹² In diesem Horizont muss der Sänger seine Kunst gerade in der Variation dessen, was auch andere über Minne sagen, unter Beweis stellen, oder anders formuliert: Minnesang als Kunstform besteht in der Spannung von Wiederholung und Variation. Der Text des Einzelliedes erschließt sich vielfach erst in der engen strukturellen wie lexikalischen Bindung an die anderen Lieder, die ihn über gleichzeitige Momente der *variatio* freilich gerade als ›semiotische Differenzleistung‹ zu erkennen gibt. In der Variation konkurriert der Sänger mit seinen Rivalen, hier gewinnt er die Spielräume für das Exponieren der eigenen Kunstfertigkeit.

Die hier aufgefächerten Dimensionen des Minnesangs heben seine Bindung an den höfischen Frauendienst nicht auf. Doch sie überschreiten die pragmatischen Funktionen der Lieder, die ihnen im Rahmen von Situationen der Werbung zukommen, im Sinne eines semantischen und ästhetischen Überschusses. Dieser manifestiert sich im Exponieren der Artistik des Singens und der hohen Artifizialität der Lieder als Ausdruck ihrer impliziten Poetologie. Jene Aspekte sind, wie ich meine, durch die Dominanz von Fragen der Textpragmatik in der rezenten Forschung zu sehr in den Hintergrund getreten. In diesem Beitrag möchte ich daher die Artifizialität der Lieder – exemplarisch vom Einzellied ausgehend – besonders akzentuieren.

II.

Ich konzentriere mich auf die Analyse des sogenannten ›Kranzliedes‹ (L 74,20), das zweifellos zu jenen Liedern Walthers gehört, denen die Forschung am meisten Aufmerksamkeit gewidmet hat.¹³ Das Lied ist in drei Handschriften

¹² Vgl. Warning, *Lyrisches Ich* [Anm. 8], S. 134. Siehe zur Vorstellung von ›semantischen Isotopien‹ Algirdas Julien Greimas: *Structural semantics. An Attempt at a Method*, transl. by Daniele McDowell [u. a.], Lincoln/Neb., London 1983 (französische Originalausgabe 1966), besonders S. 78–115.

¹³ Vgl. Peter Wapnewski: *Walthers Lied von der Traumliebe (74,20) und die deutschsprachige Pastourelle*, in: ders.: *Waz ist minne. Studien zur Mittelhochdeutschen Lyrik*, München 1975, S. 109–154 [zuerst in: *Euphorion* 51 (1957), S. 113–150]; Wolfgang Mohr: *Vortragsform und Form als Symbol im mittelalterlichen Liede*, in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 2: *Lyrik*, Göttingen 1983 (GAG 300), S. 113–127, hier S. 121–126 [zuerst in: Werner Simon u. a. (Hgg.): *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, Berlin 1963, S. 128–138]; H. Bernhard Willson: *Nemt, vrowe, disen kranz*, in: *Medium aevum* 34 (1965), S. 189–202; Kurt Herbert Halbach: *Walthers ›Kranz‹-Tanzlied*, in: *Deutschunterricht* 19/2 (1967), S. 51–64; Gerhard Hahn: *Walther von der Vogelweide: Nemt frowe, disen kranz (74,20)*, in: Günther

überliefert, in der Kleinen Heidelberger Handschrift A in einer fünfstrophigen Version, in der Würzburger Liederhandschrift E in einer vierstrophigen Version und im Codex Manesse C in einer dreistrophigen Version, wobei die zwei Schlusstrophen von A nach über 100 Strophen in C nachgetragen sind.¹⁴ Die Reihenfolge der ersten drei Strophen ist in allen drei Handschriften stabil und auch die Reihenfolge der in C abgetrennten Strophen stimmt mit der Abfolge der Strophen in A überein. Die in der Ausgabe von Cormeau abgedruckte Strophenreihenfolge

Jungbluth (Hg.): Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik, Bad Homburg [u. a.] 1969, S. 205–226; Wolfgang Stegmüller: Walther von der Vogelweides Lied von der Traumliebe und Quasar 3 C 273. Betrachtungen zum sogenannten Zirkel des Verstehens und zur sogenannten Theorienbeladenheit der Beobachtungen, in: ders.: Rationale Rekonstruktion von Wissenschaft und ihrem Wandel. Mit einer autobiographischen Einleitung, Stuttgart 1979 (RUB 9938), S. 27–86; Arthur Thomas Hatto: A Note on Walther's Song »Madam, accept this garland« (A May Dance for the Court), in: ders.: Essays on Medieval German and Other Poetry, Cambridge [u. a.] 1980, S. 12–16; Walter Röll: Zur Aufführungsform dreier Lieder Walthers von der Vogelweide, in: Kathryn Smits [u. a.] (Hgg.): Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters. Festschrift für John Asher zum 60. Geburtstag, Berlin 1981, S. 82–91, hier S. 86–89; Heike Sievert: Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide, Göttingen 1990 (GAG 506), S. 59–73; Christoph Lumer: Handlungstheoretisch erklärende Interpretationen als Mittel der semantischen Bedeutungsanalyse, in: Lutz Danneberg [u. a.] (Hgg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der »Theoriedebatte«, Stuttgart 1992, S. 75–113, hier S. 100–112; Stephan Fuchs-Jolie: *under diu ougen sehen*. Zu Visualität, Mouvanze und Lesbarkeit von Walthers »Kranzlied« (L 74,20), in: PBB 128 (2006), S. 275–297; Johannes Keller, Lydia Miklautsch (Hgg.): Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von *Nemt, frouwe, disen kranz*, Stuttgart 2008 (RUB 17673), darin Lydia Miklautsch: Hermeneutik. Walther verstehen, S. 24–44; Kathryn Starkey, Haiko Wandhoff: New Philology. Mouvanze – Varianz – Performanz: Der unfeste Text, S. 45–75; Ingrid Kasten: Performativität. In der Schwebe, S. 76–92; Judith Klinger: Historische Anthropologie/Mentalitätsgeschichte. Von der Produktivität des Imaginären, S. 93–117; Matthias Meyer: Strukturalismus. Im Spiel der Rekurrenzen und Oppositionen, S. 118–140; Ingrid Bennewitz, Andrea Grafetstätter (unter Mitarbeit von Lydia Miklautsch): Gender Studies. Begehren und Erhören, S. 141–158; Niklaus Largier: Diskursanalyse/New Historicism. Die Fiktion der Erotik, S. 159–179; Johannes Keller: Intertextualität. Im Spiel der Textualitäten, S. 180–200; Manfred Kern: Dekonstruktion. Vom Versprechen, Vernehmen und Verschwinden einer unmöglichen Gabe, S. 201–220. Überblickt man die Forschungsgeschichte zu Walthers »Kranzlied«, drängt sich der Eindruck auf, dass das Lied häufig als Experimentier- und Exerzierfeld für theoretisch-methodologische Ansätze verwendet wurde.

14 Vgl. zu den Nachträgen im Walther-Corpus von C: Gisela Kornrumpf: Walther von der Vogelweide. Die Überlieferung der *AC-Tradition in der Großen und der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift, in: Thomas Bein (Hg.): Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition, Berlin, New York 1999, S. 153–175.

ist nirgends belegt, gegen die Überlieferung werden die Strophen IV und V in der Edition vertauscht.¹⁵ Es ergibt sich danach folgendes Bild:

LachmannCormeau	A	C	E
I (<i>Nement, frowe</i>)	I (134)	I (262)	I (51)
II (<i>Frowe, ir sît</i>)	II (135)	II (263)	II (52)
III (<i>Si nam</i>)	III (136)	III (264)	III (53)
IV (<i>Mich dûhte</i>)	V (137)	V (372)	V (54)
V (<i>Mir ist</i>)	IV (138)	IV (373)	

Die Überlieferung, das zeigt die Übersicht, ist gerade im Vergleich zu anderen Waltherliedern nicht sehr kompliziert, sondern eher stabil, das Gleiche gilt auch für die Textvarianten.¹⁶ Umso erstaunlicher erscheint es, dass das Lied bis heute kaum in der überlieferten Reihenfolge der Strophen interpretiert worden ist.¹⁷ Die durchaus experimentellen Entwürfe der Forschung stellen, so könnte man resümieren, Versuche dar, Ordnung in das Lied zu bringen und es in einen bestimmten Gattungszusammenhang einzuordnen wie die Pastourelle oder auch das sogenannte »Mädchenlied«. Im Hinblick auf diese idealtypischen Vorstellungen wurden dann die entsprechenden Umstellungen vorgenommen und erfolgten auch gezielte Eingriffe in den Text.¹⁸

15 Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig neu bearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns mit Beiträgen v. Thomans Bein u. Horst Brunner, hg. v. Christoph Cormeau, Berlin, New York 1996, Nr. 51 (zitiert); vgl. dazu, mit gleicher Strophenreihenfolge: Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, Edition der Texte und Kommentar v. Ingrid Kasten, Übersetzungen v. Margherita Kuhn, Frankfurt 1995 (Bibliothek des Mittelalters 3), S. 442–445; Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe, Bd. 2: Liedlyrik, Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch, hg., übers. u. kommentiert v. Günther Schweikle, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage hg. v. Ricarda Bauschke-Hartung, Stuttgart 2011 (RUB 820), S. 278–283. Schweikle u. Bauschke-Hartung drucken das Lied in der dem Handschriftenbefund von A entsprechenden Reihenfolge ab, die Traumstrophe erscheint hier als fünfte Strophe.

16 Vgl. Hubert Heinen: Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, Göppingen 1989 (GAG 515), S. 222 f.; vgl. auch Starkey, Wandhoff [Anm. 13], S. 54 f., mit Synopsen von A, C und E.

17 Erste Vorschläge dazu bei Ingrid Bennewitz: »rouwe/maget«. Überlegungen zur Interpretation der sogenannten Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption, in: Hans-Dieter Mück (Hg.), Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk, Stuttgart 1989, S. 237–252, hier S. 248 f.; vgl. dazu Jens Haustein: Autornähe und Überlieferungsvarianz, in: Bein (Hg.): Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition [Anm. 14], S. 63–71, hier S. 69.

18 Eine Übersicht über die bisherigen Anordnungen der Forschung mit kritischen Erläuterungen findet sich bei Fuchs-Jolie [Anm. 13], S. 279–283; vgl. dazu den Kommentar zu Überlieferung und Strophenfolge bei Schweikle u. Bauschke-Hartung [Anm. 15], S. 693–699.

So ging die glatte Interpretation des Liedes als Pastourelle unter anderem deshalb so gut auf, weil man die zweite Strophe, obgleich sie in allen Handschriften mit der Anrede an eine *Frowe* einsetzt und daher unschwer als Männerrede identifizierbar ist, als Rede eines ›Mädchens‹ aufgefasst hat, nachdem man das überlieferte *Frowe* getilgt hat.¹⁹ Im Lichte dessen, dass die im Lied genannte Frau sowohl im ersten Vers der zweiten wie der ersten Strophe als *frowe* angeredet wird, erscheint auch das Verständnis des Liedes als ›Mädchenlied‹ fragwürdig.²⁰ Man kann noch einen Schritt weitergehen und betonen, dass die ältere Forschung die Vorstellung von ›Mädchen‹ in Walthers Liedern konstruiert hat, indem sie jene als liebesbereite, zum Beischlaf geneigte, ›natürliche‹ Wesen verstand und den ›züchtigen‹, sich immerdar verweigernden Damen des Hohen Sangs gegenüberstellte.²¹

Vielfach liegt den Konstruktionen und Interpretationen der Forschung auch ein Kohärenzbegriff zugrunde, der an neuzeitlicher Ästhetik orientiert ist. Und in der Tat verführt das Lied mit seinen szenischen und narrativen Elementen ähnlich

19 So die lange maßgebliche Interpretation von Wapnewski, der die Strophen zwei und drei zudem, Carl von Kraus folgend, gegen die Überlieferung umgestellt hat: Wapnewski [Anm. 13], S. 111–124; vgl. dazu Carl von Kraus: Walthers von der Vogelweide. Untersuchungen, Berlin, Leipzig 1935, S. 299–306; Erich Köhler: Die Pastourelle des Trobadors Gavaudan, in: Klaus Garber (Hg.): Europäische Bukolik und Georgik, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 355), S. 122–139, hier: S. 136–139 [zuerst in: GRM NF 14 (1964), S. 337–349]; Sabine Christiane Brinkmann: Die deutschsprachige Pastourelle. 13.–16. Jahrhundert, Diss. Bonn 1976, S. 177–193; vgl. dies: Mittelhochdeutsche Pastourellendichtung, in: Hans Fromm (Hg.): Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, Bd. 2, Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 608) [zuerst 1981], S. 401–432, hier S. 415–417. Differenzierter zur Pastourellemotivik des Liedes Rainer Warning: Pastourelle und Mädchenlied, in: Johannes Janota (Hg.): FS Walter Haug u. Burghart Wachinger, Bd. 2, Tübingen 1992, S. 709–723, hier S. 717–721; Ingrid Kasten: Die Pastourelle im Gattungssystem der höfischen Lyrik, in: Cyril Edwards [u. a.] (Hgg.): Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch, Chiemsee-Colloquium 1991, Tübingen 1996, S. 27–41, hier S. 39–41; vgl. zum Kontext einer deutschsprachigen Pastourelle auch Kerstin Helmkamp: Jenseits der Pastourelle, in: Cramer, Kasten [Anm. 10], S. 107–121.

20 Dies gilt auch, wenn man berücksichtigt, dass die in der ersten Strophe direkt angesprochene *frowe* im erzählenden zweiten Vers derselben Strophe als *maget* bezeichnet wird. *maget* muss nicht zwingend ständisch verstanden werden, sondern kann auch im Sinne einer unverheirateten jungen Frau gemeint sein.

21 Vgl. zur Diskussion um die ›Mädchenlieder‹ Walthers u. a.: Ulrich Pretzel: Zu Walthers Mädchenliedern, in: Direktoren des Germanischen Seminars der Freien Universität Berlin (Hgg.): FS Helmut de Boor zum 75. Geburtstag am 24. März 1966, Tübingen 1966, S. 33–47; Achim Masser: Zu den sogenannten ›Mädchenliedern‹ Walthers von der Vogelweide, in: Wirkendes Wort 39 (1989), S. 3–15; Bennewitz [Anm. 17], S. 237–252; Joachim Heinze: Mädchendämmerung. Zu Walthers 39,11 und 74,20, in: Burkhardt Krause (Hg.): Verstehen durch Vernunft. FS Werner Hoffmann, Wien 1997 (Philologica Germanica 19), S. 145–158.

wie das berühmte Lindenlied (L 39,11) Walthers – mit dem es auch sonst viel gemein hat – dazu, es im Sinne einer kohärenten Ereignisfolge lesen zu wollen. In welche Schwierigkeiten man beim Versuch einer logisch schlüssigen Anordnung der Ereignisse gerät, zeigt schon die fast absurd anmutende, in der Forschung aber recht ausführlich diskutierte Frage, um wie viele Kränze (einer, zwei, drei?) es im Kranz-Lied eigentlich geht.²² Das dichte Netz von paradigmatischen Bezügen zwischen den Strophen und Versen scheint mir einer Auflösung in einen glatten syntagmatischen Zusammenhang gerade zu widersprechen.

Im Folgenden unternehme ich den Versuch, das Lied nach den Strophenfolgen, die in den drei Handschriften überliefert sind, zu lesen und vertrete – gegen die *communis opinio* der bisherigen Forschung – die Ansicht, dass jede der Handschriften eine in sich lesbare Version bietet.²³ Die dreistrophige Version in C stellt einen in sich durchaus runden Text dar, der die höfische Szene des Tanzes mit einem an die Pastourelle erinnernden verführerischen Liebesangebot verbindet.²⁴ E überliefert eine der Schlussstrophen, das Lied beginnt und endet mit einer Tanzszene. Der Kranz bildet in der ersten Verszeile mit dem Reimwort gewissermaßen den Auftakt und wird auch in der letzten Strophe nochmals fokussiert: *kranz, kranze*. A fügt darüber hinaus noch eine Traumstrophe hinzu, wodurch eine weitere Version des Liedes entsteht.²⁵ Es liegt nahe, dass die Überlieferungsvarianz auf verschiedene Realisierungen des Liedvollzugs verweist.

In allen Handschriften setzt das Lied mit einer Anrede an eine Dame ein: *Nement, frowe, disen cranz* (1. Strophe V. 1).²⁶ Im Vortrag kann der Sänger sich mit

²² Wapnewski [Anm. 13], S. 112–126, versuchte der in der Forschung diskutierten »Crux mit den zwei Kränzen« durch Strophenumstellung zu begegnen. Hahn [Anm. 13], S. 214, nahm als Ergebnis seiner Interpretation drei Kränze an: den Blumenkranz aus Str. 1, das gedachte Diadem aus Str. 1 und den potentiellen Blumenkranz aus Str. 2; kritisch zu diesen Annahmen bereits Sievert [Anm. 13], S. 66 f.

²³ Semantisch relevante Textvarianten diskutiere ich an den jeweiligen Stellen.

²⁴ Mohr [Anm. 13], S. 122, spricht von einer »Variation über ein Pastourellenthema«.

²⁵ Die beiden in C gesondert überlieferten Strophen C 372 und C 373, die mit A 137 und A 138 korrespondieren, wurden im Sinne von Geleitsstrophen als alternative Schlussstrophen betrachtet, so u. a. Mohr [Anm. 13] S. 124, Hahn [Anm. 13], S. 207 f.; Bennewitz [Anm. 17], S. 250; Sievert [Anm. 13], S. 61 f. Der Nachtrag in C überliefert, so gesehen, beide Varianten, die im Liedvollzug je nach Anlass und Situation gewählt werden konnten. E realisiert eine Variante. Dass beide Strophen in A hintereinander gestellt sind, konstituiert darüber hinaus aber eine weitere Möglichkeit des Liedvollzugs. Cormeau notiert im Apparat der Edition, S. 167: »IV oder/und V ermöglichen einen variablen Abschluss des Kernteils I–III.« Zurecht kritisiert Hausteil [Anm. 17], S. 69, mit Blick auf diese Aussage, dass man dann editorisch entweder die Reihenfolge nach A beibehalten oder die beiden Schlussstrophen als IVa und IVb kennzeichnen müsste.

²⁶ E: *Frauwe nement*, V. 1.

dieser Anrede an eine Dame aus dem Publikum richten, jede der anwesenden Damen könnte gemeint sein. Damit erhielt die Anrede und die mit ihr verbundene Aufforderung eine referentielle Geltung in der Gegenwart der Liedperformance. Diese direkte Rede wird jedoch schon im zweiten Vers in einen anderen Zusammenhang gestellt, denn das Lied geht von der zuerst supponierbaren Situation eines Sängers, der zum Publikum spricht, in eine in der Vergangenheit liegende Werbung über (*alsô sprach ich*, V. 2), in der ein Minner-Ich sich *einer wol getânen maget* (V. 2) zuwendete. In einer Aufführungssituation gedacht, haben die beiden Verse also eine doppelte Referenz, die eine zielt auf die Gegenwart und die anwesenden Damen, die andere auf die Vergangenheit und eine Minnedame. Es ist die rückblickende Erinnerung des Sängers, die es erlaubt, beide Situationen zu verbinden. Zugleich werden die Rollen des Ich in der Mikrostruktur der beiden Verse in eine Sängerrolle und eine Minnerrolle ausdifferenziert.

Auf einer ersten Ebene ist der Kranz der Rolle des Minners zugeordnet und erscheint als Liebespfand, mit welchem jener die Dame zu gewinnen sucht. In einer intensivierenden *variatio* heißt es zu Beginn der zweiten Strophe nochmals: *Frowe ir sît sô wol getân, | daz ich iu mîn schappel gerne geben wil, | daz aller beste, daz ich hân* (V. 1–3).²⁷ Als *pars pro toto* ist er das Beste, was der Minner zu bieten hat, er wird zur Metonymie der Werbung schlechthin. Die Werbung ist eingebettet in eine höfische Szene des Tanzes, wie der dritte Vers der ersten Strophe enthüllt. Durch die Übergabe des Kranzes soll eine der Damen, die im Tanz als anwesend zu denken sind, ausgezeichnet werden. Mit seinen schönen Blumen soll sie den Tanz *zieren* (Strophe 1, V. 3), wie der Werber suggeriert, indem er die Dame weiter anspricht. Auf dem Haupt der Dame kann der Kranz sodann zum für alle sichtbaren Zeichen der Wertschätzung des Minners werden. Die so geschmückte Dame wird zu einer Zierde der Tanzgesellschaft, zu einer Zierde für alle. Der Frauendienst des Minners an ihr ist damit auch ein Dienst an der ganzen versammelten Gesellschaft: Er erhöht ihren Glanz.

Auf einer zweiten Ebene ist der Kranz aber auch der Rolle des Sängers zugeordnet. Darauf wird sozusagen schon durch die Doppeldeutigkeit der ersten Verszeile als Signal aufmerksam gemacht. Die Gabe des Sängers, die auf der Ebene des Liedes im Lob der Dame besteht, wird hier, so möchte ich pointieren, ebenfalls im Blumenkranz gefasst. Dieser Logik folgend meint der *cranz* metaphorisch das Loblied des Sängers. Damit wiederum liegt die Folgerung nahe, dass von der Schönheit der so geschmückten Dame auch Glanz auf den Sänger abfällt, ist er doch der Urheber dieser Zierde. Vom Minner und Sänger nämlich wird ihr

²⁷ *Frowe*, V. 1 nach ACE; *aller*, V. 3 nach ACE, sind in der Edition von Cormeau aus metrischen Gründen athetiert.

die besondere Position in der (Tanz)gesellschaft zugeordnet. Die Dame bringt zwar mit der ihr eigenen Schönheit die nötigen Voraussetzungen dafür mit, sie ist *wol getân*, wie es zweimal an zentralen Stellen der ersten (V. 2) und zweiten Strophe (V. 1) heißt. Aber zur herausgehobenen Zierde des Tanzes wird sie erst durch die Gabe des Minners und den Sang des Sängers.

Dabei ist offensichtlich, dass der Kranz auf dem Kopf der Dame in einer dritten semantischen Dimension als Metonymie ihrer Schönheit entworfen wird. Die geschlossene Form des Kranzes als Kreis könnte dabei auch auf die Vollkommenheit der Minnedame verweisen. Zur Benennung als *maget* passt der Blumenkranz, zur Anrede als *frowe* jenes gedachte Edelsteindiadem, das der Sänger ihr gerne aufsetzen würde, hätte er es zur Verfügung (V. 5 f.). Gerade über dieses im Konjunktiv vorgebrachte Gedankenspiel, das in der Substitution der Blumen durch die kostbaren Edelsteine und in der Supplementierung des Blumenkranzes durch die Vorstellung eines Diadems die ganz besondere Wertschätzung der Dame durch den Sänger zum Ausdruck bringen soll, versucht jener seine Treue, seine aufrichtigen Absichten, zu bekräftigen. Der Schlussvers der ersten Strophe lässt sich dabei wie ihr Eingangsvers auch wieder im Blick auf das Publikum verstehen: *sênt mîne triuwe, daz ich ez meine* (V. 8).

Als Schlüsselwort des Liedes wird der Kranz bereits in der ersten Strophe ins Zentrum gestellt und in verschiedenen semantischen Horizonten entworfen: Seine semantische Offenheit erlaubt das Changieren zwischen den Bedeutungen als Minnegabe des Liebenden, Loblied des Sängers sowie als Schönheit der umworbenen Frau. Sichtbar wird ein Gleiten der Semantik, bei der ein Lexem immer wieder andere Bedeutungen und Nuancen annehmen kann und auch zwischen Metapher (Loblied des Sängers) und Metonymie (Schönheit der Dame, Werbung des Minners) zu oszillieren vermag.²⁸ Das Beispiel bestätigt, dass der lexikalischen Armut des Minnesangs ein großer Reichtum an Konnotationen gegenübersteht. Im Schlüsselwort des Kranzes verdichtet sich diese poetische Machart des Minnesangs wie in einem Symbol, dem auf diese Weise geradezu die Funktion eines metapoetischen Zeichens zuwächst.

Die Blumen, wenn man so will, das Material des Kranzes in der ersten Strophe, werden nun in der zweiten Strophe als Motiv wieder aufgenommen und in einen weiteren Zusammenhang gestellt. Der Werber und Sänger weist über die Situation des höfischen Tanzes hinaus auf den Grenzraum der *heide*,²⁹ in dem er

²⁸ Zu dieser Mehrdeutigkeit Waltherscher Schlüsselworte vgl. jetzt auch Susanne Baumgartner, Beate Kellner: Zeit im Hohen Sang. Exemplarische Überlegungen zu Walther von der Vogelweide, in: Udo Friedrich (Hg.), Anfang und Ende [im Druck].

²⁹ AC: *sô verre*, V. 5; E: *niht verre*, V. 5.

weiße und rote Blumen kenne. Der Naturort wird, literarische Topik nutzend, sogleich als *locus amoenus* mit schönen Blumen und Vogelsang gekennzeichnet (V. 4–7). In überraschender Pointe formuliert der Sänger nun im Schlussvers der zweiten Strophe ein zweites Angebot, nämlich jenes des gemeinsamen Blumenbrechens: *dâ suln wir si brechen beide* (V. 8). Auch hier zeigt sich die gleitende Semantik, denn Blumen, die in der ersten Strophe kunstvoll zum Kranz gewunden erschienen, *stênt* (V. 5 nach AC) jetzt dort in der Natur bzw. sind *schône entsprungen* (V. 6 nach AC)³⁰ und werden nun als Metapher für den Beischlaf und die Defloration gebraucht.³¹ Die gewünschte Liebeserfüllung wird bezeichnenderweise in die Natur, den Grenzraum der *heide*, verlegt. Die damit anklingende Pastourellenmotivik ist zudem bereits literarisch überschrieben im Selbstzitat, denn Walther rekurriert auf sein Lindenlied.³² Zweifellos handelt es sich um ein unerhörtes Angebot im höfischen Zusammenhang eines Tanzes, ein Angebot, das die Grenzen und Tabus der Hohen Minne sprengt und den Hohen Sang, literarisch gesehen, in Richtung der Pastourelle transgrediert. Dazu wiederum passt auch das oben bereits erwähnte Changieren zwischen der Benennung der Umworbenen als *frowe* und *maget*.

Indem der zuerst in der ersten und zweiten Strophe genannte Kranz mit jenen Blumen auf der *heide* – semantisch und materialiter – aufs engste verbunden ist, wird ihm *ex post*, also in der paradigmatischen Verbindung von erster und zweiter Strophe, gewissermaßen die Unschuld geraubt. Im Spiel mit den Farben der Blumen manifestiert sich dies auch, verweisen die weißen Blumen doch auf die Reinheit der Dame, die roten auf ihre Verführung.³³ Die verführerische Rede des Minners an die *frowe* beginnt mit dem Angebot des Blumenkranzes (in Strophe 1) und endet mit dem Angebot des Blumenbrechens (in Strophe 2). Die Blumen, die dort auf der Heide stehen, rote und weiße, und gebrochen werden sollen, und die Blumen des Kranzes müssen nicht dieselben sein, doch sie verweisen aufeinander, sie sind – um im Bild zu bleiben – untereinander ›verflochten‹. Als logische

³⁰ Gegen *entsprungen* und *sungen* nach AC wechselt Version E in V. 6 und 7 ins Präsens: *do sie vil schone springent | und due vogelin singent*.

³¹ Vgl. zur Analyse des Bildfeldes ›Natur‹ besonders Fuchs-Jolie [Anm. 13], S. 292 f.

³² Vgl. *Under der linden* (L 39,11), Str. 1, V. 1–9: *Under der linden | an der heide, | dâ unser zweier bette was, | dâ mugent ir vinden | schône beide | gebrochen bluomen unde gras. | Vor dem walde in einem tal, | tandaradei, | schône sanc diu nahtegal*. Walther zitiert sein Lindenlied noch an anderer Stelle, vgl. *Ich bin nû sô rehte vrô* (L 118,24), in der 5. Strophe, V. 11–16: *Hæra Walther, wie ez mir stât, | mîn trûtgeselle von der Vogelweide. | helfe suoche ich unde rât: | diu wolgetâne tuot mir vil ze leide. | Kunden wir gesingen beide, | daz ich mit ir müeste brechen bluomen an der liehten heide!*

³³ Diese kontrastive Farbsymbolik von rot und weiß in A und C wird durch die Erweiterung um die Farbe Grün in E, V. 4, variiert, womit die sinnfällige Dichotomie unterlaufen wird.

Konsequenz zeichnet sich damit ab: Wer den Kranz annimmt, steht schon in der Gefahr, auch mit auf die *heide* zu gehen.

Eben damit spielen die Pointen der dritten, die C-Version bereits beschließenden Strophe, die nun die Reaktion der Dame in den Blick nehmen: *Si nam, daz ich ir bôt / einem kinde vil gelîch, daz êre hât* (V. 1 f.). So beziehungsreich das Angebot, so vielschichtig ist auch diese Antwort. Sie wird zum einen von einem Erröten begleitet, das die Wangen erblühen lässt wie die Rose, wo sie bei der Lilie steht (V. 3 f.),³⁴ und zum anderen von einer höfisch vorbildlichen Geste des Verneigens: *doch neic si mir vil schône* (V. 6 nach AC).³⁵ Das Erröten und die Scham (V. 5)³⁶ beziehen sich wohl auf das sexuelle Angebot, das Verneigen ruft den höfischen Kontext wieder auf und passt gut auch zur Gedankenfigur der Substitution des Blumenkranzes durch das Diadem. Die Umworbene verneigt sich mit dem Blumenkranz wie eine Königin. Dass damit auch die Rollen von *maget* und *frowe* wieder aufgerufen werden, bestätigt sich in der Formulierung, ihr Verhalten sei *einem kinde vil gelîch, daz êre hât* (V. 2).

Indem die Farben Rot und Weiß, die vorher für die Blumen verwendet wurden, nun das Gesicht der Dame zieren und dies über die Blumenmetaphorik auch verdeutlicht wird, wirkt sie selbst wie eine Blume aus dem Kranz. Auf der Ebene der Werbung gilt: Sie ist rot wie die Rose und weiß wie die Lilie. Was Strophe zwei als Spiel mit den Farben der Blumen bereits begonnen hat, wird hier fortgesetzt und

³⁴ Die Wendung findet sich auch in Walthers ›Ich hoere iu sô vil tugende jehen‹ (L 43,9) in der dritten Strophe (L 43,29, V. 1–4: *Wir wellen, daz diu stætecheit / den guoten vrouwen rehte ein krône sî. / kunnen sie mit zûhten sîn gemeit, / sô stêt vil wol die lilie der rösen bî.* ›Lilienrosenfarbe‹ wird bei Walther zur Chiffre der Frauenschönheit: Vgl. *Si wunderwol gemachet wîp*, L 53,25, Str. 3; *Ir reiniu wîp, ir werden man*, L 66,21, Str. 5 (ex negativo).

³⁵ Vgl. dagegen E, V. 6: *doch neic ich ir vil schône*. Hier wird das Verneigen dem Minner zugeschrieben.

³⁶ Irmgard Gebhart geht in ihrem Beitrag zum Begriff der *schame* bei Walther meines Erachtens zu sehr von neuzeitlichen Vorstellungen und Theorien zur Scham aus: Vgl. Irmgard Gebhart: Scham, Sinnlichkeit und Tugend: Zum Begriff der *schame* bei Walther von der Vogelweide, in: Thomas Bein (Hg.): Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption, Berlin [u. a.] 2002 (Walther-Studien 1), S. 11–26. Vgl. auch mit problematischen psychologischen und ästhetischen Kategorien: Irmgard Gebhart: Ichverlust und Autonomiegewinn in der Minnelyrik Walthers von der Vogelweide. ›Minnediskurs‹ (C 44) und ›Kranzlied‹ (C 51), in: Helmut Birkhan (Hg.): Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmayer. Vorträge gehalten am Walther-Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vom 24. bis 27. September 2003 in Zeiselmayer (Niederösterreich), Wien 2005 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte 721), S. 115–124, hier S. 120–124. Zur Inszenierung von Körperzeichen im ›Kranzlied‹ siehe auch Gabriele Fitschen: Der Körper in der Lyrik Walthers von der Vogelweide. Sprachliche Darstellung und semantische Funktion, Göttingen 2008 (GAG 740), S. 118–125.

auf die Dame selbst bezogen. Beide Farben zieren das Gesicht der Frau, beide Möglichkeiten – Reinheit und Keuschheit auf der einen Seite, Attraktivität und Erotik auf der anderen – sind ihr ins Gesicht geschrieben. Auch die Scham (V. 5) erscheint ambivalent: Sie kann ein Zeichen des höfischen Verhaltens sein und mithin ein züchtiges Erröten bedeuten, sie könnte aber auch ein erotisches Zeichen des heimlichen Einverständnisses mit dem Werber sein und vielleicht sogar ein Zeichen für das eigene Begehren. Auch das Verneigen als sich Hinunterbeugen lässt sich in beide Richtungen lesen: Es hat neben der höfisch perfekten Geste doch auch die Konnotation des »Herunterkommens« der Hohen Minnedame (nach AC) in Richtung des Werbers und auch in Richtung der Blumen, die unten auf der *heide* wachsen. Der Vers *daz wart mir ze lône* (V. 7), den man in erster Lesart auf die Geste der Verbeugung beziehen wird, vereindeutigt die Situation insofern ebensowenig wie die letzte Verszeile, die das für Walther typische Spiel mit Verhüllen und Enthüllen betreibt und den Sänger und Minner in die Zukunft imaginieren lässt: *wirt mirs iht mêre, daz trage ich tougen* (V. 8).³⁷

Über die Metaphorik der dritten Strophe wird die Dame selbst zur Blume, in der Tanzgesellschaft ist sie eine besondere Blume unter Blumen, eine besondere Dame unter den Damen. Auf der Ebene der Werbung ist sie die Frau, die alle Rollen des Weiblichen verkörpert und in sich trägt, von der *maget* bis zur *frowe*, von der höfisch züchtig sich verneigenden Dame, die Reinheit und Keuschheit vereint, bis hin zur erotisch begehrenswerten und selbst begehrenden Frau. In forcierter poetologischer Lesart erscheint sie als eine von Walther entworfene Redeblume des Kranzes, verstanden als Loblied. Das Flechten des Kranzes wird damit zur Metapher des Dichtens in Strophen mit dem Material der Redeblumen. So gelesen mündet Walthers Lied in rhetorisch auch andernorts zu findende Analogisierungen des dichterischen Vorgangs mit dem Flechten eines Kranzes aus Blumen.³⁸ Mit diesen Pointen endet, in sich durchaus rund, die dreistrophige Version nach C.

III.

Ich fahre, der Überlieferung nach A und E folgend, nun mit der Strophe fort: *Mir ist von ir geschehen* (Strophe 4, V. 1). Die Dame ist nun ganz offensichtlich aus dem Gesichtskreis des Sängers verschwunden. Wir erfahren nicht, wohin sie

³⁷ Abweichend E, V. 8. Der erste Halbvers bezieht sich auf die Vergangenheit: *wart mir iht mêre*.

³⁸ Vgl. etwa die Metaphorik in Konrad von Würzburg: Die Goldene Schmiede, hg. v. Edward Schröder, Göttingen ²1969, V. 60–99 u. ö.

gekommen ist, auch nicht, was inzwischen geschehen ist, nur dass sie schuld daran ist, dass der Sänger *disen sumer allen meiden muoz / vaste under diu ougen sehen* (V. 2 f.). Ganz offensichtlich ist er auf der Suche, er schaut sich alle Frauen genau an und die Assoziation drängt sich auf, dass er die bereits umworbene Dame sucht. Dies bestätigt die folgende Verszeile nach A und C nicht wirklich: *lîhte wirt mir eine, sô ist mir sorgen buoz* (V. 4). Der Vers lässt offen, ob er eine Dame wie jene erste sucht oder irgendeine Dame, mit der er etwa ein neues Abenteuer, eine neue Werbung, ein neues Lied beginnen könnte, oder ob er die bereits in einer ersten Tanzsituation von ihm Bekränzte wiederfinden will.³⁹ Über das *eine* nach A und *einu* nach C kommt jedenfalls eine gewisse Beliebigkeit ins Spiel, als sollte es heißen, vielleicht finde ich »eine«, sei es diese oder jene. E vereindeutigt den Gedanken stärker im Blick auf die Dame der ersten Strophen: *vinde ich mîne. sô ist mir aller sorgen buoz* (V. 4).

Jedenfalls ist deutlich, dass der Sänger sich in Strophe 4 wiederum beim Tanz befindet, denn er überlegt sich, dass sie, die eine bzw. die seine, unter den Tanzenden sein könnte: *Waz obe si gêt an disem tanze?* (V. 5 nach AC).⁴⁰ Die Strophe mündet sodann in folgende Pointe: Der Sänger bittet die anwesenden Damen die Hüte aufzurücken: *frowe, dur iuwer güete / rucket ûf die hüete* (V. 6 f.).⁴¹ Über diesen Witz wird die Beliebigkeit der Suche noch gesteigert und zugleich die Suche selbst komisiert im Sinne von: »Wo könnte sie sein, unter welchem Hut steckt sie? Schauen wir uns mal die eine an, mal die andere, hebt die Hüte hoch!« Wenn man sich dazu die Tanzsituation vorstellt, lässt sich erhebliche Bewegung imaginieren, und die Komik steigert sich. Vieldeutig bleiben sodann die letzten Verszeilen nach A und C: Die C-Variante, *owê, gesæhe ichs under cranze!* (V. 8),

³⁹ Vgl. die von Fuchs-Jolie [Anm. 13], S. 278, beschriebenen Verständnismöglichkeiten. Das mhd. *einu* steht in der Spannung zwischen Definitum und Indefinitum. Vgl. Hahn [Anm. 13], S. 216 f.

⁴⁰ Vgl. dagegen E, V. 5.

⁴¹ Siehe dazu vor allem die Klage über die breitzempigen Hüte, die das Gesicht schöner Frauen verdecken, bei Johannes Hadloub. Die Schweizer Minnesänger, nach der Ausgabe v. Karl Bartsch neu bearb. u. hg. v. Max Schiendorfer, Bd. 1: Texte, Tübingen 1990, Lied 11, Str. 1, V. 1–11: *Der sitte ist in Cesterliche / unminnenklich, daz schœne frowen / tragent alle hüete breit. / Wan ir minnenklichen var / mag man gar selten geschowen / sô si ir hüete hânt ûfgeleit. / Mangan wær diu zît gar unverdrozzen, / sæhe man dike ir wengelîn / und ir liechten ougen schîn. / wan wærin die hüete geflozzen / Tuonowe ab, so mechte ez sîn!* Vgl. auch Die Lieder Neidharts, hg. v. Edmund Wießner, fortgeführt v. Hanns Fischer, 5., verbesserte Aufl., hg. v. Paul Sappeler, mit einem Melodieanhang v. Helmut Lomnitzer, Tübingen 1999 (ATB 44), Winterlied 3, Str. 4, V. 1–6. Vgl. bereits mit Verweisen auf parallele Belegstellen: Walther von der Vogelweide, Bd. 2: Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide, hg. u. erklärt v. W[ilhelm] Wilmanns, 4., vollst. umgearb. Aufl. besorgt v. Victor Michels, Halle/Saale 1924 (Germanistische Handbibliothek I,2), S. 282 f., Anm. 7.

lässt sich lesen als »ach, sähe ich sie, die eine/die meine doch unter dem Kranz!« oder »o weh, wenn ich sie unter einem Kranz sähe!«, den ihr dann ja schon ein Anderer aufgesetzt hätte, oder »o weh, was ist, wenn ich sie überhaupt finde unter einem Kranz!«. In der A-Variante, *owê, gesæhe ich ez under cranz!* (V. 8) wird der Bezug auf eine Dame durch das neutrale *ez* ersetzt. Dies korrespondiert wiederum mit der parallelen Überlieferung des etwas nach vorne versetzten Verses von E: *owê, geschehe ez under cranze!* (V. 5). Diese Varianten apostrophieren also nicht die Dame, sondern eher den Wunsch des Findens.

In E (V. 8) endet die Strophe mit der gegenüber A und C verschobenen Verszeile: *Waz obe si gêt an disem tanze?* Mit dem Fokus auf dem Tanz und dem Kranz in der vierten Strophe mündet das Lied hier kunstvoll in eine Ringkomposition. Sie vollzieht die Form des Kranzes auf rhetorischer Ebene virtuos nach. Durch den Tanz und den Kranz am Beginn und Ende des Liedes kommt eine zyklische Bewegung in den Text hinein, er endet thematisch dort, wo er begonnen hat. Diese Form nimmt die Korrespondenz zwischen den beiden Tanzszenen auf und akzentuiert damit den Gedanken, dass das Geschehen und auch das Lied selbst immer wieder von vorne beginnen könnten. Gegen die Statik des ›oben‹ und ›unten‹ der Hohen Minne wird über die Form des Kranzes und das Tanzen eine neue Dynamik ins Spiel gebracht: Sie fokussiert die Suche in einer kreisenden Bewegung.

Über diese wird, so möchte ich vorschlagen, nun metapoetisch eine Grundstruktur der Hohen Minne reflektiert. Aus der mit der Hohen Minne gegebenen Unmöglichkeit, die *unio* mit der Dame zu vollziehen, resultiert ein unstillbares Verlangen, das die Minnewerbung in Gang hält und das ästhetisch als *Movens* der Liedproduktion fungiert. Eben dieses Kreisen des Begehrens in der Hohen Minne und die Suche, die nicht ans Ziel kommen kann, werden von Walther in der besonders in E exponierten Kreisstruktur des ›Kranzliedes‹ meisterhaft umgesetzt und namentlich in der vierten Strophe mit ihren Witzen parodiert. Gerade in der Parodie trifft der Sänger den Nerv des Hohen Sangs, denn in der Suche, die nicht zum Ziel kommt, feiert sich das Begehren.⁴²

⁴² Man könnte versucht sein, von hier aus anachronistische, aber gleichwohl erhellende Parallelen zur Analytik der Liebe in Marcel Prousts ›Recherche‹ zu ziehen. So steigert sich etwa das Begehren Swanns während der fieberhaften Suche nach Odette im nächtlichen Paris ins Unermessliche, was wiederum mit Marcells Liebesverlangen auf der Suche nach Albertine korrespondiert. Die Möglichkeit, die Geliebte zu finden, verspricht Glücksmomente, birgt jedoch stets auch die Gefahr der Enttäuschung in sich. Vgl. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde., hg. v. Jean-Yves Tadié [u. a.], Paris 1987–1989 (Bibliothèque de la Pléiade), z. B. Bd. 1, S. 224–228.

Die ideale Frau ist im Hohen Sang nicht zu haben, sie erscheint vielmehr als Projektion des eigenen Verlangens, das sich immer wieder neue Supplemente sucht. Eben dafür nun könnte der Kranz mit der Fülle seiner Konnotationen und seiner oszillierenden Semantik entstehen. Das Verlangen und sein Substitut, die Suche, beziehen sich letztendlich auf die eigenen Imaginationen, die nicht in der Realität einzuholen sind. Der Versuch, jene Bekränzte, Schöne tatsächlich zu finden, mündet dementsprechend in die Bemühung, unter die Hüte zu blicken – und in den Ausruf *owê*. Die Hüte stellen mithin ein letztes und parodistisches Supplement für jenen wunderbaren Blumenkranz dar, der das Lied ab der ersten Strophe beherrscht. In ästhetischer Perspektive entlarvt die Parodie der vierten Strophe die Fiktionalität der Dame. Und doch können die Verse *frowe, dur iuwer güete / rucket ûf die hüete* (V. 6 f.), die doppelbödig sowohl auf die Damen der liedintern entworfenen zweiten Tanzsituation wie auch auf die im Vortrag des Liedes möglicherweise anwesenden Damen bezogen werden können,⁴³ auch wieder den Charakter einer unmittelbaren Anrede und werbenden Bitte erhalten. Eben diese Schnittstellen kennzeichnen das, was ich unter ›labiler Fiktionalität‹ zu fassen versuche.

IV.

Die fünfte Strophe (nach A, Parallele in C) kommt auf das Spiel mit Verhüllen und Enthüllen zurück, das bereits am Schluss der dritten Strophe inszeniert worden war. In der Spannung zwischen Gedenken, Erinnern und Imaginieren wird im erneuten Rückgriff auf die Blumenmetaphorik eine sexuelle Szene entfaltet, in der der Liebende zur höchsten Erfüllung gekommen sei: *Mich dûhte, daz mir nie*⁴⁴ / *lieber wurde, danne mir ze muote was* (V. 1 f.). Über das pointierte *Seht* (V. 5) wird diese Szene wiederum eng an die Gegenwart des Sprechers gerückt, doch verspricht das *Seht*, den Hörern etwas zu zeigen, das sie gar nicht sehen können: *die bluomen vielen ie / von den boumen bî uns nider an daz gras. / Seht, dô muoste ich von froiden lachen* (V. 3–5). Das *Seht* bezieht sich auf die Blumen, die ins Gras fielen, zurück und auf das Lachen des Minners voraus. Beides bleibt dem Sehen des Publikums entzogen, doch gerade durch dieses Zeigen, ohne zu enthüllen, dürfte die Imagination des Publikums angeregt worden sein. Es wird eingeladen, dabei zu sein, ohne dass es doch dabei sein kann.

⁴³ Vgl. dazu noch einmal Str. 1, V. 1.

⁴⁴ Ich lese mit der Ausgabe von Cormeau *nie* statt des handschriftlich in A und C bezeugten *ie*.

Das Lachen des Liebenden ist Ausdruck seiner Wonne und es begrenzt sie zugleich, denn der Sänger wacht im Lachen auf und die Szene wird als *troume* (V. 7) offenbart. Das Lachen markiert wie das *tagen*, das literarisch auf das Tagelied und besonders auf Morungens Tageliedwechsel verweist,⁴⁵ die Grenze zwischen Wachen und Träumen: *dô taget ez und muose ich wachen* (V. 8). Das Lachen, es ist wie das Erröten der Dame in der dritten Strophe ein körperliches Symptom, in dem sich die Freude gewissermaßen unwillkürlich, eruptiv entläßt, hat Anteil am Träumen und am Wachen. Im Moment des Höhepunktes platzt der Traum, sprachlich signalisiert auch durch das dreimalige *dô, dô, dô* (V. 5, 6, 8). Das Aufwachen macht aus der Erinnerung ein Traumerlebnis. Damit endet die Version nach A.

Literargeschichtlich kommt mit dem Tagelied also noch eine weitere Gattung ins Spiel, durch die der Hohe Sang einmal mehr transgrediert wird.⁴⁶ Es ist deutlich, dass der Text mit den Gattungen Tanzlied, Pastourelle und Tagelied spielt und über diese Kontexte auch die verschiedenen Formen der Minne anzitiert. Die Dame, die den Kranz auf dem Haupt trägt und sich schamvoll errötend zum Dank und Lohn allenfalls dem Werbenden gegenüber höfisch verneigt, erscheint als die Dame der Hohen Minne. Doch die errötende Frau, die sich herunterneigt und schließlich ins Gras gelegt wird, auf dass die Blüten herunterfallen, ist die im Träumen und in der Imagination erlebte zur körperlichen Liebe bereite, Heil, Glück und Wonne schenkende Frau. Die verschiedenen Spielarten der Minne, hohe und niedere Minne, und die verschiedenen Rollen der Frau, die im Lied meines Erachtens nach thematisiert sind, werden in einer Raumsemantik von oben und unten differenziert und veranschaulicht.⁴⁷ Die besondere Pointe liegt dabei darin, dass die Frau (ebenso wie die Blumen) in diesem Paradigma sowohl oben wie unten sein kann.

Es scheint dabei in der A-Version, welche die Traumstrophe an das Ende stellt, unentscheidbar, wo die Grenzen zwischen Wachen, Imaginieren und Träumen in diesem Lied verlaufen. Hier zu versuchen, Ordnung herzustellen und klare Diffe-

⁴⁵ In Heinrichs von Morungen *Owê, sol aber mir iemer mê* (MF 143,22) enden die vier Strophen mit dem Refrain: *Dô tagte ez* (jeweils V. 9).

⁴⁶ Vgl. zur Tageliedmotivik des Textes u. a. die Hinweise bei Volker Mertens: Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide, in: *Sô wold ich in fröiden singen*. Festgabe für Anthonius H. Toubert, hg. v. Carla Dauven-van Knippenberg u. Helmut Birkhan, Amsterdam, Atlanta 1995 (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 43–44), S. 379–397, hier S. 394–396.

⁴⁷ Vgl. zu dieser Raumsemantik Stephan Fuchs-Jolie: *ungeheuer oben*. Semantisierte Räume und Raummetaphorik im Minnesang, in: Nikolaus Staubach, Vera Johanterwage (Hgg.): Außen und Innen. Räume und ihre Symbolik im Mittelalter, Frankfurt/Main [u. a.] 2007 (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters 14), S. 25–42.

renzen zu setzen, widerspricht der poetischen Eigenart des Liedes, das gerade mit den Übergängen zwischen den verschiedenen Zuständen des Bewusstseins spielt. Dies geschieht in einem Modus, der seinerseits an Erzählungen von Träumen und Imaginationen erinnert, denn jene sind weit mehr durch das Aufdecken von Wünschen, Begehrensstrukturen und Assoziationsketten bestimmt als durch Kohärenz, Stringenz und klare logische Motivation.⁴⁸ Damit im Zusammenhang steht das Gleiten zwischen den verschiedenen Ebenen der Zeit: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dieses hält in der Schweben, was sich zwischen den erzählten Szenen abgespielt hat und was noch kommen wird, wie es weitergehen wird und weitergegangen ist. Insofern wäre es – so möchte ich pointieren – gerade gegen die Logik des Liedes, die zeitliche Abfolge und die im Lied gesetzten Tempusformen als exakte und logisch schlüssige rekonstruieren zu wollen.⁴⁹ Vielmehr konnte das Publikum damals und können auch wir heute uns in diese offenen Zeiträume des Liedes hineindenken. Semantisch bleiben sie im Lied leer und gerade dadurch werden sie zu Spielräumen der Imagination, die gewissermaßen zwischen den Verszeilen und Strophen ihre Kraft entfalten kann.

Die Bewegung des sich Hinausdenkens und Imaginierens über die gegebene höfische Situation beginnt auf der Ebene der textinternen Liedkommunikation schon in der ersten Strophe. Sie geht vom Objekt des Kranzes aus, zeigt sich in dem erläuterten Oszillieren zwischen Metapher und Metonymie und manifestiert sich in der Abfolge seiner Supplemente, die eine Reihe vom Blumenkranz über den Edelsteinkranz bis zu den Hüten und zum Strophengewinde entbinden. Diese ist ihrerseits paradigmatisch mit den Blumen ›verflochten‹, welche als weiße und rote Blumen auf der Heide stehen, auf dem Gesicht der Dame als Rosen und Lilien erblühen, zum Kranz geflochten ihr Haupt schmücken, gebrochen werden und auf die sich liebenden Körper herabfallen. Damit sind zentrale Assoziationsketten des Liedes noch einmal resümiert. Die höfische Situation des Tanzes grundiert sie, wird selbst jedoch in vielfacher Weise überschritten. Durch die paradigmatischen Bezüge werden die Basisoppositionen von oben und unten, Vergangenheit und Gegenwart, Natur und Kultur, Wachen und Träumen so überwuchert, dass die Terme ihre Eindeutigkeit und dichotomische Geltung verlieren.

Zentral sind die Übergänge zwischen Erinnerung, Imagination, Träumerei und Traum. Als Schlüsselwörter fungieren vor allem das *Mich dünkte* (nach A Str. 5, V. 1) und der *troume* (nach A Str. 5, V. 7). Was zunächst noch als Erinnerung erscheinen

⁴⁸ Zu erinnern ist hier an Sigmund Freud: Die Traumdeutung, Studienausgabe, 10., korr. Aufl., hg. v. Alexander Mitscherlich [u. a.], Bd. 2, Frankfurt/Main 1996, besonders S. 280–487.

⁴⁹ Gerade auch weil man eine klare zeitliche Ordnung rekonstruieren wollte, hat man die Strophen IV und V in der Forschung immer wieder umgestellt.

kann, wird im Nachhinein als Traum enthüllt. Umgekehrt ist nicht klar, ob alles, was im Lied gesagt worden ist, ein Traum war, respektive wie weit der Traum reicht, und welche Rolle der Erinnerung hier noch zukommt. Denken könnte man in diesem Zusammenhang auch an die sogenannte ›Elegie‹ Walthers, in welcher die Frage aufgeworfen wird, ob das ganze Leben ein Traum sein könnte (L 124,1, Str. 1, V. 2).

Das ›Kranzlied‹, das nur auf den ersten Blick schlicht anmuten mag, führt vor, was man mit der Dame des Hohen Sanges in seinen Imaginationen und Träumen alles machen kann, dass man sie ins Gras legen kann, dass die Phantasie und der Traum keine Grenzen kennen. Am Symbol des Kranzes wird, so eine das bisher Gesagte resümierende These, metapoetisch die Arbeitsweise der Imagination und des Träumens vorgeführt. Das Vorstellung vom beglückt Sein, erfüllt Sein, reich Sein im *troume* (Str. 5, V. 6 f. nach A) deutet auch auf den Assoziationsreichtum, der hier möglich ist. Auf poetischer Ebene manifestiert sich dies in der Fülle der Konnotationen der wenigen Lexeme. Das Kranzlied erweist sich mithin nicht nur als Werbelied, sondern auch als Lied über die Konstituenten der Werbung und des Singens zugleich. Die A-Version betont mit ihrer Schlussstrophe insbesondere, wie Imagination und Traum die in der Hohen Minne und im Hohen Sang gesetzten Grenzen umgehen können.

V.

Im Folgenden versuche ich, die induktiv aus der Liedanalyse gewonnenen Ergebnisse im Blick auf den Hohen Sang noch einmal zu resümieren und zu perspektivieren. Ich nehme dazu erneut die Konstellation der Hohen Minne in den Blick: Die Idee der Hohen Minne wird konstituiert über die paradoxe Struktur, dass jene Liebeserfüllung ausgeschlossen ist, auf welche sich die Wünsche, das Begehren, Sehnen und Hoffen der Werber und Liebenden richten. Eine *unio* als emotionale, die Körperlichkeit einschließende Vermittlung des Ich im Du, als eine Harmonie zweier Herzen, wie sie in Walthers Ideal der *herzeliebe*⁵⁰ und in der

⁵⁰ Programmatisch dazu besonders *Aller werdekeit ein füegerinne* (L 46,32); *Herzeliebe zwoue* (L 49,25); vgl. zum Begriff der *herzeliebe* bei Walther etwa: Silvia Ranawake: Walthers Lieder der *herzeliebe* und die höfische Minnedoktrin, in: Helmut Birkhan (Hg.): *Minnesang in Österreich*, Wien 1983 (Wiener Arbeiten zur Germanischen Altertumskunde und Philologie 24), S. 109–152; dies: *der manne muot – der wibe site*. Zur Minnedidaxe Walthers von der Vogelweide und Ulrichs von Lichtenstein, in: Jan-Dirk Müller, Franz Josef Worstbrock (Hgg.): *Walther von der Vogelweide*. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag v. Karl-Heinz Borck, Stuttgart 1989, S. 177–196; Ingrid Kasten: Der Begriff der *herzeliebe* in den Liedern Walthers, in: Mück [Anm. 17], S. 253–267.

Vorstellung von gegenseitiger Liebe⁵¹ gewissermaßen als Fluchtpunkt in einigen Liedern aufscheint, kann es nicht geben.

Das Du der Werbung, das stets entzogen ist, wird in dieser Konstellation zum *summum bonum* erhoben, dessen Wesen nicht fassbar ist, das allermeist in den Liedern ein Abstraktum bleibt: Die Dame ist die Beste und Schönste. Bereits in ihrer Vollkommenheit liegt ein entscheidender Impuls zu ihrer Irrealisierung.⁵² Als Abstraktum wird jene, semiotisch gesehen, zum unentzifferbaren Zeichen, psychologisch betrachtet wird sie zur Projektionsfläche der Imaginationen, ästhetisch zum Ausgangspunkt und Movens der poetischen Rede. In den Projektionen des Minner- und Sänger-Ich wird eine Serie von Bildern entworfen, in welchen das Faszinosum der Dame immer wieder in neuen Varianten entsteht. Es ist die produktive Ambivalenz zwischen den sinnlichen Reizen, die von der Dame ausgehen und ihrer Entzogenheit, welche diesen Prozess in Gang hält. Die reale Dame wird dabei durch Phantasmen immer weiter irrealisiert, sie steht mitunter nicht mehr in einer kommensurablen Beziehung zu den Abschweifungen der Imagination. Was auf der Ebene der Affektstruktur als *staete* und *triuwe* der Minne gefasst ist, wird ästhetisch zur *creatio perpetua*. All die Vorstellungen des Liebenden sind nur Supplemente, die ein Du umkreisen, das in den meisten Liedern merkwürdig abstrakt bleibt.

Insofern scheint die Erwartung und Hoffnung immer wieder an die Stelle des eigentlichen Ziels zu treten. Die Suche nach der Erfüllung und dem Glück fächert sich dabei auf in eine Fülle dysphorischer und in wenige euphorische Momente. Allermeist variieren die Lieder die dysphorische Konstellation der Hohen Minne. Doch es gibt auch Alternanzen von Auf- und Abschwüngen, denn im Rahmen des höfischen Frauendienstes kann die Dame durch eine Zuwendung, einen Blick und Gruß, eine Verneigung oder durch ihr Lachen neue Hoffnung nähren, und so kann es dem Liebenden trotz der Unerfüllbarkeit der Liebe gelingen, sich zu einem Gefühl ungebändigter *vreude* bis hin zur Ekstase aufzuschwingen. Diese

51 Vgl. besonders *Saget mir ieman, waz ist minne?* (L 69,1), Str. 2 (nach Cormeau), V. 3 f.: *minne ist zweier herzen wunne: / teilent sie geliche, sô ist die minne dâ; oder: Bin ich dir unmmære* (L 50,19), Str. 4, V. 5: *Minne entouc niht eine, / si sol sîn gemeine, / sô gemeine, daz si gē / dur zwei herze und durch dekeinez mê*. Vgl. zur Vorstellung der gegenseitigen Liebe bei Walther etwa Gerhard Hahn: Zu den *ich*-Aussagen in Walthers Minnesang, in: Müller/Worstbrock [Anm. 50], S. 95–104, hier S. 99 f.; Ralf-Henning Steinmetz: Gegenseitigkeit als Argument in Walthers Minnesang, in: *ZfdA* 132 (2003), S. 425–442; ders.: Walthers Neuerungen im Minnesang und die Freundschaftsliteratur des 12. Jahrhunderts, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 44 (2003), S. 19–46.

52 Hans Robert Jauss: Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hgg.): *Funktionen des Fiktiven*, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 443–461.

resultiert, wie ich exemplarisch am »Kranzlied« zeigen wollte, immer wieder auch aus den Möglichkeiten, die Grenzen und Tabus der Hohen Minne auf dem Wege der Imagination zu sprengen und in der Phantasie *ad libitum* über die Dame zu verfügen. Die inszenierten Phantasien bleiben dabei auf das Engste mit der Struktur des unerfüllten Minneverlangens verbunden, denn sie gründen in der schmerzhaften Erfahrung der Vergeblichkeit des Sehnsens und der Werbung. Während die *imaginatio* im Sinne einer Produktion von *phantasmata* in christlicher Perspektive im Mittelalter vielfach kritisch beurteilt wird und dabei nicht selten in die gefährliche Nähe zur sündhaften Augenlust gerät (*concupiscentia oculorum*),⁵³ die man unterdrücken und bekämpfen soll, bekommt sie in der höfischen Literatur breiten Raum: Hier verliert sie nicht nur immer wieder ihre negativen Konnotationen, sondern Formen und Prozesse des Imaginativen werden mitunter geradezu gefeiert. Im Minnesang vollzieht sich dies auf der Ebene der impliziten Poetologie und spiegelt sich in der Fülle der Imaginationen und Projektionen, von denen in den Liedern die Rede ist. Damit wird in den Freiräumen der höfischen Laienkultur die im christlichen Verständnis zur Sünde verleitende, weil überall in der Welt herumschweifende und den Menschen über die *concupiscentia oculorum* an die Welt ausliefernde *imaginatio* ästhetisch produktiv gemacht.

53 An dieser Stelle sei nur auf Augustin verwiesen. Vgl. Augustinus: Confessiones, Lib. III, 6,10; Lib. X, 35,54; Augustinus: Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch, eingel., übers. u. erl. v. Joseph Bernhart, mit einem Vorwort v. Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt/Main 1987. Weiterführende Überlegungen zur Imagination kann ich hier nur andeuten, andernorts möchte ich sie in einer umfanglicheren Abhandlung ausarbeiten.