

ARTIBVS

Kulturwissenschaft und deutsche Philologie
des Mittelalters und der frühen Neuzeit

Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von Stephan Füssel
Gert Hübner und
Joachim Knappe

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

Allg
4
Wut 3

4948/95

1994

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Zur Liedkohärenz von Walthers "Was ist minne?" (L. 69,1)

von
Joachim Knappe, Tübingen

Die Kohärenzfrage, also die Frage nach dem inneren Zusammenhalt der Teile eines Textes und ihrer Abfolge, stellt sich bei strophischen Texten in besonderer Weise. Liedstrophen sind zumeist in sich geschlossene Einheiten, deren Zusammenhalt sich textlinguistisch gewöhnlich aus poetologisch-formalen (z.B. metrischen), aus semantischen (thematischen) und grammatischen (vor allem syntaktischen) Kohärenzprinzipien ergibt. Wie sich solche Einzelstrophen nun zur höheren Einheit des Liedes verbinden, wird gerade bei mittelalterlicher Lyrik immer wieder zur interpretatorischen Schlüsselfrage.

Man kann zwar davon ausgehen, daß den Liedern der Minnesang-Gattungen bei ihrer ersten Entstehung in der Regel einheitsstiftende Kohärenz-Konzepte zugrunde lagen. Aber erschüttert wird diese Sicht bekanntlich durch die zahlreich auftretenden Überlieferungsvarietäten. Man hat daraus gewiß zu Recht geschlossen, daß es Aufführungsvarianten der Lieder gab und daß die sammelnden Redakteure der Haupthandschriften des deutschen Minnesangs in ihren Quellen bereits unterschiedliche Strophenzahlen und -reihungen vorfanden. Mit teils hoch entwickeltem literarischem Bewußtsein (so im Fall der Hs. C, der 'Manessischen' Hs.) fügten die Redakteure die Strophen nach Tönen zu Liederheiten zusammen. Die neuzeitliche Walther-Philologie setzt diese Bemühungen um die Textkonstitution mit dem Instrumentarium unserer Zeit im Grunde genommen nur fort und schafft ihrerseits neue Liedkonstruktionen. So auch im Fall von Walthers Lied 'Was ist minne?' (L. 69,1), dem die folgenden Überlegungen gelten.

Carl von Kraus sah den Sinn solcher "Interpretation" darin, zum Zweck der Edition die einzig "ursprüngliche Anordnung [zu] ermitteln".¹ Das hat die neuere Minnesang-Philologie inzwischen weitgehend zugunsten der Frage aufgegeben, welchen Sinn die verschiedenen überlieferten Versionen machen. "Die neuere Walther-Forschung hat sich weit von Kraus entfernt. Sie hat komplexere Zuordnungen als die diskursiver Kohärenzen herausgearbeitet, hat Gattungsmischungen, kalkulierte semantische Ambivalenzen, Dissonanzen, Brüche und Aporien beschrieben, und dies zumeist an den von Lachmann-Kraus hergestellten Texten."²

Die von Lachmann/Kraus festgelegte Strophenfolge von 'Was ist minne?' wird bei Interpretationen nach wie vor als kanonische Form des Liedes genommen. Das Bemerkenswerte an ihr ist, daß sie in dieser Form von keiner Handschrift überliefert

-
- 1 C. v. Kraus: Neue Bruchstücke einer mittelhochdeutschen Liederhandschrift. In: *Germanica*. E. Sievers zum 75. Geburtstag. Halle/S. 1925, S. 504-529, hier S. 511.
 - 2 J.-D. Müller: Die *frouwe* und die anderen. In: *Walther von der Vogelweide*. Hamburger Kolloquium zum 65. Geburtstag von K.-H. Borck. Hrsg. v. J.-D. Müller, F.J. Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 127-146, hier S. 145.

wird.³ Die Handschriften EFO, denen Lachmann folgt, haben nämlich an vierter Stelle eine weitere Strophe, die seit Lachmann als sogenannte "unechte" Zusatzstrophe abgetan wird.⁴ Als zweite der drei hauptsächlichsten Überlieferungsvarianten wird vereinzelt auch die aparte Reihenfolge III - IV - II - I nach Handschrift A favorisiert.⁵ Die dritte Version, mit Lachmanns Strophe IV am Anfang, wird von C überliefert. Sie ist bislang merkwürdigerweise in der Walther-Forschung noch nicht wirklich geprüft oder gar akzeptiert worden. Erst in jüngerer Zeit haben sich einzelne Autoren wenigstens wohlwollend zu ihr geäußert,⁶ Scholz (1989)⁷ und Nolte (1991) ausdrücklich zu ihr bekannt.⁸

Ich möchte im folgenden prüfen, inwieweit die C-Version tatsächlich vertretbar ist und ob den Manesse-Redakteuren - anders als Lachmann und seine Nachfolger glaubten - nicht doch eine hochkohärente und literarästhetisch befriedigende Fassung entweder schon vorlag oder gelungen ist. Ich möchte also von den möglichen Lektü-

-
- 3 Vergl. zu Parallelfällen G. Schweikle: Minnethematik in der Spruchlyrik Walthers von der Vogelweide. Zum Problem der Athetesen in der Minnesangphilologie. In: Aspekte der Germanistik. FS für H.-F. Rosenfeld. Hrsg. v. W. Tauber. Göppingen 1989 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 521), 173-184.
 - 4 Die Frage der Zusatzstrophe in den Hss. EFO bleibt ausgeklammert; siehe den Überblick bei M. Eikelmann: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnis und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesanges bis um 1300. Tübingen 1988 (= Hermea N.F. 54), S. 288f.
 - 5 W. Wackernagel, M. Rieger: Walther von der Vogelweide nebst Ulrich von Singenbung und Leutold von Seven. Giessen 1862, Nr. 249; T. Ehlert: Konvention - Variation - Innovation. Ein struktureller Vergleich von Liedern aus "Des Minnesangs Frühling" und von Walther von der Vogelweide. Berlin 1980 (= Philologische Studien und Quellen 99), S. 151ff.; Eikelmann (Anm. 4), S. 289. Nach M.G. Scholz spiegelt sich in der A-Folge allerdings nur eine "Überlieferungsphanne" (M.G. Scholz: Probleme der Strophenfolge in Walthers Dichtung. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. v. H.-D. Mück. Stuttgart 1989 (= Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 207-220, hier S. 219). Tatsächlich scheint der A-Redakteur sein Hauptaugenmerk hauptsächlich auf Prinzipien poetologisch-formaler Kohärenz gerichtet zu haben (also darauf, ob die Strophen zum selben Ton gehören), weniger auf solche semantischer Kohärenz.
 - 6 Silvia Ranawake konnte sich 1982 allerdings bereits für die C-Abfolge erwärmen (S. Ranawake: Gab es eine Reinmar-Fehde? Zu der These von Walthers Wendung gegen die Konventionen der hohen Minne. In: Oxford German Studies 13 (1982), S. 7-35, hier S. 13f.), und Manfred Eikelmann hat 1988 in seiner Untersuchung zu 'Denkformen im Minnesang' (Anm. 4, S. 289) geäußert, er halte die C-Überlieferung für "eine sinnvolle Textfassung", auch wenn er selbst bei Lachmanns Lösung bleiben wolle.
 - 7 Sein Resümee: "Die Ordnung nach C folgt dem Bautyp der Rückkehr des Schlusses zum Anfang und zeigt insgesamt eine symmetrische Komposition: Die Rahmenstrophen sprechen von der *frowe*, die Binnenstrophen von der *minne*, Rahmen und Mittelteil sind aber raffiniert miteinander verklammert, indem die *minne* nicht erst in der zweiten Strophe, sondern schon in der letzten Zeile der ersten genannt wird, die *frowe* nicht erst wieder in der vierten Strophe, sondern bereits in der letzten Zeile der dritten. Ein Fortschreiten der Gedanken von Strophe zu Strophe ist durchweg gegeben." (Scholz (Anm. 5), S. 219).
 - 8 Th. Nolte: Walther von der Vogelweide. Höfische Identität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991, S. 175ff.

ren des Liedes die C-Lektüre in den Mittelpunkt stellen. Der Text lautet nach der Manessischen Handschrift wie folgt:

- I *Kann' mîn frowe sûeze siuren?
waenet si daz ich gebe lieb umbe leit?
Sol ich si dar umbe tiuren,
daz si ez wider kêre gar an mîn unwerdekeit?*
- 5 *So kunde ich unrehte spehen.
wê, waz sprich ich ôrenlôser owgen âne?
den diu minne blendet, wie mac der gesehen?*
- II *Saget mir ieman, waz ist minne?
sô west ich gerne ouch dar umbe mê.*
- 10 *Swer sich rehte nu versinne,
der beribte rehte mich: wie tuot sie wê?
Minne ist minne, tuot si wol.
tuot si wê, sône heizet si niht minne.
sus enweiz ich, wie sie danne heizen sol.*
- III *Ob ich rehte râten künne
waz diu minne sî, sô sprechet iâ.
Minne ist zweier herzen wünne,
teilent si gelîche, sô ist diu minne dâ.
Sol aber ungeteilet sîn,*
- 20 *sô enkan si ein herze aleine niht enthalden:
owê woldest dû mir helfen, frowe mîn.*
- IV *Frowe, ich eine trage ein teil ze swaere,
wellest dû mir helfen, sô hilf an der zît.
Sî aber ich dir gar unmaere,*
- 25 *daz sprich endelîche, sô lâze ich den strît,
Unde wirde ein ledic man.
dû solt aber einez wîzzen, daz dich rehte
lützel ieman baz danne ich geloben kan.*

Meine Überlegungen beginnen nach Handschrift C mit den Versen 1-7 (= Verse 22-28 in Lachmanns vierter Strophe) und gehen dann zu Vers 8 (d.h. Lachmanns erster Strophe) über.⁹ Durch diese Anordnung bekommt das Lied einen äußerst markanten Anfang, denn jetzt steht gleich zu Beginn eine im Minnesang der Waltherzeit ungewöhnliche Fragenhäufung: fünf Fragen in der ersten, eine sechste zu Beginn der zweiten Strophe.

Bevor ich auf die Funktion dieses ungewöhnlichen Beginns eingehe, noch eine Bemerkung zum Fragen bei Walther.¹⁰ Es ist ein charakteristisches "Kommunikations-

9 Wilmans hat diesen Anschluß schon 1867 als "ganz vernünftigen Zusammenhang" favorisiert. (W. Wilmans: Zu Walther von der Vogelweide. In: ZfdA 13 (1867), S. 217-288, hier S. 241).

10 Nach semantisch-grammatischen Kriterien unterscheiden die 'Grundzüge einer deutschen Grammatik' der (damals Ost-) Berliner Akademie der Wissenschaften von 1981 drei Haupttypen von Fragesätzen: Entscheidungsfragesätze, John Lyons nennt sie Ja-nein-Fragen (J. Lyons: Semantics. Cambridge u.a. 1977, Vol. II, S. 357), Ergänzungsfragesätze, Lyons spricht von x-Fragen (S. 360) und Vergewisserungssätze, Lyons nennt sie Kontroll-tags

muster"¹¹ in seinem sprachästhetischen Repertoire. Walther hat die kommunikativ-pragmatische und die poetisch-semantische Leistungsfähigkeit des Fragens¹² im Vergleich zu seinen Zeitgenossen generell in ungewöhnlichem Maße genutzt.¹³ Die nicht nur für Walthers Werk einmalige Fragen-Häufung in unserem Lied ist kein Zufall, sondern erhält ihren Sinn, wie sich zeigen wird, aus der Funktionalisierung der Frage bei der kommunikativen Interaktion mit dem höfischen Publikum, beim Argumentieren und bei der Entwicklung der Ich-Rolle des Liedes, die man lyrisches Ich nennen könnte.¹⁴

(ebd., S. 366; Grundzüge 5.2.3. §§ 5-11). Ein selbständiger Entscheidungsfragesatz ist zum Beispiel Vers 1 der C-Fassung: "*Kan mîn frowe sîeze siuren?*" Syntaktisches Merkmal ist die gegenüber Aussagesätzen veränderte Satzgliedstellung. Die Frage wird markiert durch den festen Platz der finiten Verbform an der Satzspitze (Spitzenstellungstyp), hier das Modalverb "kann". Abhängige Entscheidungsfragesätze sind bei Walther ganz selten; ein Beispiel wäre "*Ein klôsenære, ob erz vertrûege?*" (L. 62,10). Ergänzungsfragesätze dominieren in Walthers Minnesang. Ein Beispiel bietet Vers 6, mit vorgeschaltetem Ausruf ("*wê*"): "*wê, waz sprich ich ôrenlôser ougen âne?*" Syntaktisches Merkmal sind positionsfest in Spitzenstellung stehende w-Interrogativa (hier: "*waz*", ansonsten: wie, wo, wer, warum etc.). Vergewisserungsfragesätze mit normaler Satzgliedstellung bei frageanzeigender Intonation ("Du bist in Bamberg?") spielen bei Walther generell keine Rolle. Die Kategorien "Interrogativsatz" und "Frage" sind auf verschiedenen Ebenen anzusiedeln. Denn, so John Lyons, "Fragen können durch das Äußern von [förmlichen] Deklarativsätzen gestellt werden (siehe Vergewisserungsfragesätze), Befehle können durch das Äußern von Interrogativsätzen gegeben werden ("Machst du die Tür auf?") usw. Wir müssen deshalb zwischen der grammatischen Struktur eines Satzes und der Art des kommunikativen Aktes, der in einer bestimmten Situation oder in einer identifizierbaren Menge von Situationen durch das Äußern dieses Satzes ausgeführt wird, unterscheiden." (Ebd., Bd. I, S. 44).

- 11 W. Flämig: Grammatik des Deutschen. Einführung in Struktur und Wirkungszusammenhänge. Erarbeitet auf der theoretischen Grundlage der 'Grundzüge einer deutschen Grammatik'. Berlin 1991, S. 210ff.
- 12 In seinem Beitrag 'Zum Problem der Frage in der Textauslegung' stellt Hermann Müller-Solger fest: "Die Frage ist die sprachliche Form, die stärker als die Aussage und qualitativ anders als der Befehl auf Kommunikation angelegt ist, und sie ist zugleich die sprachliche Form, in der in elementarer Weise die Motivation der Erkenntnissuche zum Ausdruck kommt. Die Äußerungsform der Frage erhält ihren besonderen Rang durch ihre kommunikative und ihre problematisierende Funktion." (H. Müller-Solger: Zum Problem der Frage in der Textauslegung. In: Lili 5 (1975), H. 17, S. 117-135, hier S. 123f.).
- 13 Ich fuße bei meiner Auszählung auf den syntaktischen Entscheidungen der Editions-tradition, über die weitgehend Konsens herrscht. (H.-H. Röhrig: Dichter und Hörer. Studien zum Formproblem des Minnesangs bis zu Walther von der Vogelweide. Diss. [masch.] Kiel 1954, S. 46). Bei Friedrich von Hausen weisen 16,3% seiner Liedstrophen mindestens eine Frage auf, bei Heinrich von Veldeke sind es nur 6,2% und bei Heinrich von Rugge 10,4%. Hartmann von Aue hat in fast 20% (19,3%) seiner Strophen mindestens eine Frage und Heinrich von Morungen sogar in 26% der Fälle. Dagegen ist es gewiß kein Zufall, daß in seiner Spruchdichtung nur in 23% der Strophen mindestens eine Frage auftaucht. Die Gründe müssen mit der Eigenart der Frage als Sprachphänomen zusammenhängen, die dem zumeist gnomisch-didaktischen Ton der Spruchdichtung vielleicht weniger entgegenkam.
- 14 Vergl. J. Knappe: Rolle und lyrisches Ich bei Walther. In: Walther von der Vogelweide (Anm. 5), S. 171-190.

Unser Lied wird, gemäß der C-Version, mit drei Entscheidungsfragesätzen eingeleitet, das heißt mit Sätzen, die einen Sachverhalt ansprechen, dessen "Wirklichkeitsbezug" aber noch geklärt werden muß, so die 'Grundzüge einer deutschen Grammatik' (Ost-Berlin 1981). Die Entscheidungsfrage ist, heißt es da weiter, "eine Aufforderung an den Gefragten, aus dem mit der Frage abgesteckten Bereich möglicher Sachverhalte einen auszuwählen und eine entsprechende Antwort [hier also: ja oder nein] zu formulieren."¹⁵

Der Sachverhalt, um den es geht, ist die Minnebeziehung zwischen lyrischem Ich und Herrin. Aufgeworfen sind Fragen nach dem Charakter der Minne und dem Verhalten der Minnepartner. Gefragt sind bei dieser Liederöffnung alle Hörer.¹⁶

An dieser Stelle sei nur eine kurze Bemerkung zur Textpragmatik eingefügt. Die Aufführungssituation läßt sich nicht konkret rekonstruieren. Man kann von einer höfischen Rezipientengruppe und von Walther als ursprünglich selbst vortragendem Sänger ausgehen. Hochästhetisierte Texte sind nach Umberto Eco als strukturierte Interpretationsinstruktionen¹⁷ zu betrachten, und eines ihrer konstitutiven Elemente ist die interpretative Mitarbeit der Rezipienten. Dabei muß der Dichter eine bestimmte Kompetenz voraussetzen können. Im vorliegenden Fall gehört dazu, daß die historischen Hörer in den konkreten Aufführungssituationen bereit sind, sich in das für den Minnesang geradezu 'klassische' kommunikative Dreieck von lyrischem Ich, seiner Dame als Minnepartnerin und einer direkt angesprochenen Hörergruppe, das heißt einer idealen höfischen Gesellschaft, hineinzudenken. Dabei bleiben natürlich alle Identifikationsmöglichkeiten offen. Insgesamt bietet es sich also an, bei der Interpretation in Analogie zu Ecos "Modell-Leser" von einem Modell-Hof, einer höfischen Modell-Situation auszugehen, die ja wohl auch dem Dichter beim Schaffen eines öfter vorzutragenden Repertoireliedes vorgeschwebt haben dürfte.

Damit ist ein "kommunikatives System" gegeben, auf das sich das von der Bielefelder Forschergruppe "Kohärenz" entwickelte Konzept einer "Prozeßkohärenz" anwenden läßt. Autor und Rezipient stellen danach im kommunikativen Interagieren, Mitteilen, Wahrnehmen und Verstehen erst Textkohärenz her. "Kohärenz wird nicht als statische, inhärente Eigenschaft eines Textes oder Diskurses aufgefaßt, sondern als aktiver Prozeß der Kohärenzherstellung, der sich sowohl aus der Perspektive der Sprachproduktion als auch aus der Perspektive der Sprachrezeption beleuchten läßt."¹⁸ Die an die Hörer gerichteten Eingangsfragen unseres Liedes lauten:

Kann meine Herrin das, was süß (d.h. beglückend) ist, in Bitternis wandeln?¹⁹

15 Grundzüge (Anm. 10), S. 768; vergl. Lyons (Anm. 10), Bd. II, S. 358.

16 Zu den Liederöffnungen siehe Chr. Cormeau: Versuch über typische Formen des Liedeinganges bei Walther. In: Walther-Kolloquium Hamburg (Anm. 2), S. 115-26, hier S. 119.

17 U. Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. Übers. v. G. Memmert. München 1987 (= Supplemente 5); ders.: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus dem Ital. v. H.-G. Held. München 1987 (= Edition Akzente), S. 61ff.

18 U. Schade, H. Langer, H. Rutz, L. Sichelschmid: Kohärenz als Prozeß. In: G. Rickheit (Hrsg.): Kohärenzprozesse: Modellierung von Sprachverarbeitung in Texten und Diskursen. Opladen 1991, S. 7-58, hier S. 37.

19 *kunnen* heißt hier laut Borck 'geistig vermögen, sich worauf verstehen, etwas möglich zu machen wissen'. K.-H. Borck: Wen diu minne blendet, wie mac der gesehen? Zu Walthers

Glaubt sie, daß ich ihr Liebesfreude gebe um Leid?

Soll ich sie dafür im Ansehen der Leute erhöhen, daß sie mich im Gegenzug ganz und gar erniedrigt?²⁰

Die genannte Mitarbeit der Rezipienten bzw. Hörer besteht nun darin, auf diese Entscheidungsfragesätze Antworten zu geben. Zum Raffinement der Eröffnung - und als solche betrachten die Manesse-Redakteure diese Strophe - gehört, daß Ja-Antworten evoziert, diese aber nicht formuliert werden. Die stillschweigenden Ja-Antworten diktiert die konventionelle Minneauffassung, die sich etwa in folgenden Zitaten findet:

Reinmar der Alte:²¹

*"Ez tuot ein leit nâch liebe wê;
sô tuot ouch lîhte ein liep nâch leide wol.
swer welle, daz er vrô bestê,
daz eine er dur daz ander lîden sol".* (MF 162,34-37)

Gottfried von Straßburg:

*"liep unde leit diu waren ie
an minnen ungescheiden".* (Tristan 206f.)

Walther verbindet diese Minneauffassung in den drei Fragen mit den drei Gegensatzpaaren:

"süeze"/"siuren" (v. 1),
"liebe"/"leit" (v. 2),
"tiuren"/"unwerdekeit" (vv. 3-4).

Der Dienst des Mannes stößt dabei wie selbstverständlich auf die ablehnende, widrige Haltung der Dame. Das Modell-Publikum antwortet mit "ja", weil es das entsprechende Verhalten der Dame aus vielen Minnekanzonen kennt. Natürlich kann die *frouwe "süeze siuren"*; oft genug ist eben das beklagt worden. Freilich hat der ganze Minnesang auch vor Walther dieses Verhalten der Dame als falsch, als nicht wünschenswert beurteilt. Das "Ja" der Hörer fällt deshalb recht genau in das alte Dilemma des Minnesangs: die Dame kann *"süeze siuren"*, sie nimmt *"liep umbe leit"*, sie läßt sich preisend erhöhen und lohnt es dann nicht. So führt Walther zu jenem Widerspruch, der, wie sich gleich zeigt, ein vernünftiges Urteil nicht mehr zuläßt.

Die Schlußfolgerung des Ichs in Vers 5 desavouiert notwendig die Konvention der ungleichgewichtigen *"leit"*-Minne und damit all jene Hörer, die unausgesprochen auch mit "ja" geantwortet haben, besagt sie doch, daß richtiges Wahrnehmen und Urteilen unter diesen Bedingungen nicht möglich ist. Die Schlußfolgerung des Ichs in

Lied 69,1. In: Gedenkschrift J. Trier. Hrsg. v. H. Beckers, H. Schwarz. Köln/Wien 1975, S. 309-320, hier S. 316.

20 Vergl. die Übersetzung bei Wilmans (Anm. 9), S. 241.

21 Zumeist mit Reinmar in Verbindung gebracht; vergl. Borck (Anm. 19), S. 316; G. Hahn: Zu den *ich*-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Hamburger Walther-Kolloquium (Anm. 2), S. 95-104, hier S. 100.

Vers 5 lautet: wenn ja, dann war es mir bislang nicht möglich, richtig zu sehen, zu urteilen!²²

Das lyrische Ich scheint der Konvention gegenüber zu resignieren und die offenbar unumgängliche Minne-Blindheit zu akzeptieren.²³ Ausdruck dessen ist die folgende kalkulierte Mischung aus Lamento (Vers 6 beginnt mit einem "wê"-Ruf) und Ratlosigkeit.

Nachdem die drei liedeinleitenden Entscheidungsfragesätze Ja-Antworten zugunsten der konventionellen Minnedoktrin evoziert hatten, folgen jetzt in den Versen 6, 7 und 8 drei hierauf bezogene Ergänzungsfragesätze. Der Frage in Vers 6 ist ein Ausruf vorgeschaltet.

Eine Ergänzungsfrage geht davon aus, "daß nur Teile des ihr zugrundeliegenden Sachverhalts bekannt sind, während mindestens ein Bestandteil nicht spezifiziert ist".²⁴ Bekannt ist in Vers 6, daß das Ich über die Minne spricht bzw. sprechen will - aber was kann es sagen, wo es doch durch den Druck der Konvention verurteilt zu sein scheint, taub und blind zu sein ("*ich ôrenlöser ougen âne*")? Kann es angesichts der Minne-Blindung etwas sehen ("*gesehen*" in Vers 7 bezieht sich zurück auf "*sehen*" in Vers 5)? Bekannt ist in Vers 8, daß es die Minne gibt - aber was ist sie? Die ersten beiden der drei Ergänzungsfragesätze (Verse 6/7) lauten:

Weh, was sag' ich tauber Blinder?

Den die Minne blind macht, wie vermag der zu sehen?

Wiederum gibt es keine explizite Antwort, wieder muß die gefragte Hörschaft für sich selbst antworten. Aber was sind denn hier überhaupt für Antworten möglich?

In der Antwort auf eine Ergänzungsfrage "wird eine Spezifizierung des unbekanntenen in ihr enthaltenen Bestandteils erwartet".²⁵ Der bekannte Bestandteil lautet: Das der konventionellen Minne ausgesetzte Ich ist taub und blind, mithin wahrnehmungsunfähig. Die spezifizierenden Antworten darauf, "was" so einer sagt und "wie" er zu sehen vermag, können nur lauten: nichts oder wenig oder Unglaubliches. Ein solches, ganz der Minne ausgeliefertes, hilfloses Ich ist damit fast zum Schweigen über die Minne verurteilt. An diesem äußerst zugespitzten Punkt reicht das lyrische Ich die Frage weiter (v. 8):

Sag mir doch von Euch jemand: was ist Minne?

Es ist die dritte Ergänzungsfrage, die als bekannten Bestandteil das unumstößliche Faktum enthält, daß es die Minne gibt: Offen bleibt, worin sie besteht. Die in der Frage "*Saget mir ieman waz ist minne?*" (v. 8) ausgedrückte drängende Hinwendung zu den Hörern wird in den Versen 9-11 durch zwei Wunsch- bzw. Aufforderungssätze intensiviert. Es heißt da:

Genausou [wie ihr] wüßte auch ich gern mehr darüber.

22 Trude Ehlert (Anm. 5, S. 164) bezieht diesen Vers (= Vers 26 der Lachmann-Version) nur auf die letzte Frage (v. 24 f.) als Teil eines konditionalen Gedankengefüges: "Ich vermöchte nicht richtig zu urteilen, wenn ich sie im Ansehen der Leute erhöhen würde und mir das schmäbliche Behandlung eintrüge."

23 Vergl. Ehlert (Anm. 5, S. 165) zum Topos "Minne/Liebe macht blind".

24 Grundzüge (Anm. 10), S. 769.

25 Grundzüge (Anm. 10), S. 770.

Wer sich recht besinnt, der erkläre mir mal richtig, warum sie [die Liebe] weh tut.

Damit ist einerseits als Kernfrage das Thema der ersten Strophe wiederaufgenommen: Wie kann es sein, daß die Minne weh tut? Andererseits wird das Subjekt der Diskussion verlagert: Die *frowe* kann "süeze siuren"; aber die Minne, kann und darf sie weh tun?

In dem so beginnenden Mittelteil des Liedes (Strophen II und III der C-Version) tritt die andere Komponente des lyrischen Ichs, die Sänger-Person mit dem theoretisierenden Sprachduktus des Spruchdichters, in den Vordergrund und überlagert die des Liebenden deutlicher.²⁶ Sie hebt sie aber nicht auf, denn die Frage der Verse 10-11 "wie tuot si wê"? weist auf die Situation des leidenden Mannes der Verse 1-7 zurück. Hiergegen wird im Abgesang (Verse 12-13) eine Gegenposition formuliert, die als Ausbrechen des Ichs aus der Rolle des hilflos Leidenden verstanden werden kann. Der Ausbruch gelingt, weil nicht mehr von der Dame, sondern von der Minne die Rede ist. Letztere kann das lyrische Ich als Sänger definieren, über erstere hat er als Liebender geringere Macht. Die Verse 12-13 lauten:

*"Minne ist minne, tuot sie wol.
tuot si wê, sône heizet si niht minne".*

Damit ist der in der Eingangsstrophe so massiv in Frage gestellten "leit"-Minne ein neu akzentuiertes Minnekonzept entgegengesetzt. Walther bestreitet, daß die Minne Freude und Schmerz zu umfassen habe. Zwar haben alle Minnesänger, auch Reinmar, immer ausdrücklich gefordert, daß die Dame ihren Verehrer erhören müsse und daß sie auf diese Weise Freude zu stiften habe; sie haben aber die Frustrationserfahrung andererseits immer als etwas hingestellt, das man ertragen muß. Damit bricht Walther: Die einseitige, von Leid und Frustration gekennzeichnete Beziehung zur ungnädigen Dame möge man in Zukunft nennen, wie man will; "minne" jedenfalls heißt das nicht (v. 13). Wie man das, was ansonsten "minne" heißt, jetzt nennen soll, das wird dem Publikum wieder als Ergänzungsfrage vorgelegt.

Unserem Sänger kann das gleichgültig sein: jedenfalls solange dieses Lied dauert, also für die poetische Wirklichkeit, in der er sich gerade befindet. Und man sollte darum vielleicht nicht allzu vorschnell zur literarhistorischen Revolution generalisieren, was im Argumentationsverlauf eines spezifischen Liedes mit dem Ziel vorgebracht wird, die Dame zu einer Änderung ihres Verhaltens zu bewegen.²⁷ Darauf nämlich läuft die Argumentation, wie man sehen wird, am Ende hinaus.

Kommen wir zur dritten Strophe. Der Sänger hat die alte Position aus dem Weg geräumt (Strophe 1); er hat im fingierten Dialog mit seinem Publikum die neue Sicht ins Spiel gebracht (Strophe 2); im Aufgesang noch zögernd, dann aber im Abgesang schon als programmatische Deklaration. Jetzt, in der dritten Strophe, wird das neue Programm verkündet. Zu diesem Zweck läßt sich der Sänger erst einmal Autorität und Kompetenz bestätigen:

26 Wenn wir den historischen Walther als Sänger in einer konkreten Aufführungssituation noch einbeziehen, dann wird die Personenfächerung noch komplexer und eine Äußerung wie "sô west ich gerne ouch dar umbe mê" (v. 9) vollends ironisch.

27 Vergl. dazu unten die Bemerkungen zur Revokationsproblematik.

*"Ob ich rehte râten künne
waz diu minne sî, sô sprechet iâ."*

Dies ist das herausgeforderte und vom Sänger selbst ausgesprochene "Ja" zu einer neuen Position, die das dreimalige unausgesprochene "Ja" des Anfangs umstößt. Es ist das "Ja" zur Autorität des Sängers in Minnefragen.

Walther bringt hier besonders deutlich die Polyvalenz des lyrischen Ichs ins Spiel. Der textexterne Sänger Walther kann die Deixis des Personalpronomens Ich auch nutzen, um diesmal auf sich selbst, als den in Fragen der Minnedoktrin Autorität einfordernden Dichter zu verweisen; *"râten"* bedeutet hier 'einen kompetenten Rat in Sachen Minne erteilen'. Bleiben wir auf der Ebene des Textes, dann geht es wieder vorrangig um die Person des über die Minne rasonierenden Sänger-Ratgebers. Unter der Perspektive des desorientierten Liebenden bliebe nur die Bedeutung 'erraten'. Aber diese Perspektive ist schon lange aufgegeben.

Der Rat in den Versen 16-18 besteht in der "glückverheißenden Vorstellung einer Minne, die sich in partnerschaftlicher Gegenseitigkeit erfüllt", so Karl-Heinz Borck in seinem wichtigen Beitrag zu unserem Lied.²⁸

*"Minne ist zweier herzen wünne,
teilent si gelîche, sô ist diu minne dâ."*

Das folgende Verspaar schließt aus, daß es auch anders, im Sinn der alten Minnedoktrin gehen könnte:

*"Sol aber ungeteilet sîn,
sô enkan si ein herze aleine niht enthalden".*

Diese Definition ist in apodiktischen Aussagesätzen formuliert.²⁹ Ihr objektiv-rationalistischer Charakter betont die Sänger-Person. Hier wird deklariert, worum es geht, was *"rehte gespehet"* ist (v. 5), *"rehte gerâten"* (v. 15), *"rehte berihtet"* (v. 11), was *"rehter sin"* (v. 10) ist und was schließlich *"rehte gelobet"* (v. 27/28) werden kann. Die Gegenposition der Minnesangkönvention, nämlich als Minneherr mit der nötigen *"staete"* das Leid zu ertragen, wird damit in Abrede gestellt. Und das ist der Punkt, sich wieder auf die eigene Minnedame, den konkreten Fall zu besinnen. Noch im Schlußvers der Programmstrophe wechselt das Ich wieder von der Sänger- in die Liebhaber-Rolle. Was hier als Bitte an die Dame formuliert ist, ist das argumentative Ziel der Programmstrophen: sie dienen dazu, diese Bitte zu begründen. Walther wartet nicht die nächste Strophe ab, sondern macht mit der Schluß-Apostrophe *"frowe mîn"* (v. 21) deutlich, daß die Theorie auf den konkreten Fall zielt, und er bindet so die Folgestrophe an. Es ist nun an der Dame, sich *"rehte"* zu besinnen.

Der von Exklamationen (*"owê"* und *"frowe mîn"*) gerahmte Wunschsatz *"wellest dû mir helfen"* führt zur subjektiven Situation zurück. Jetzt ist die Herrin direkter Adressat. Der folgende Aussagesatz greift die Anrede wieder auf, artikuliert das nun-

28 Borck (Anm. 19), S. 315.

29 Die 'Grundzüge einer deutschen Grammatik' (Anm. 10, S. 768) stellen zum Aussagesatz fest: "Ist mit der [sprachlichen] Abbildung eines Sachverhalts die Intention verbunden, diesen Sachverhalt als tatsächlich, künftig oder hypothetisch existent zu behaupten, so führt das zur Formulierung eines Aussagesatzes".

mehr bewußt gewordene Problem: *"Frowe, ich eine trage ein teil ze swaere"*. Damit ist nicht nur gemeint, 'ich trage zu schwer', sondern auch: 'mir ist ein Anteil zuviel auferlegt worden', was gegen das Postulat des *"gelîche teilen"* (von Vers 18) verstößt.³⁰

Das Liebhaber-Ich kann seine Dame nun wohlbegründet zu einer Verhaltensänderung auffordern. Er schlägt darum als Alternative in den Versen 24-26 vor: 'Bin ich Dir aber ganz zuwider, das sag deutlich, dann gebe ich es auf und werde ein freier Mann'. Die Dienststabsage wird erwogen, als ob sie eine Selbstverständlichkeit sei.³¹ Am Schluß steht in Aussageform eine Entscheidungshilfe für die Herrin, die sie daran erinnert, daß auch sie Nutzen von der Aufrechterhaltung einer beiderseitig akzeptablen Verbindung hat, ja daß sie eigentlich auf ihren Liebhaber angewiesen ist, einen Liebenden, der sich mit dem Hinweis auf das *"loben"*, also der "Formel für das Geschäft des Minnesängers",³² jetzt zugleich ausdrücklich als Sänger-Person darstellt:³³

*"dû solt aber einiez wîzzen, daz dich rehte lützel
ieman baz danne ich geloben kan."*

Soweit der Durchgang durch unser Lied. Ein erstes Resümee: Wir können in der Zusammenschau mindestens drei analytische Ebenen auseinanderhalten, mit deren Beschreibung sich für das Lied wesentliche Elemente von Walthers kunstvoll prägnantem Dichten aufweisen lassen: Da ist 1. die Ebene der Minnedoktrin; hier geht es um "minnetheoretisches" Argumentieren. Da wird 2. der Fall einer Minnebeziehung vorgestellt. Und wir haben 3. schließlich die Ebene des sprachlich-kommunikativen Spiels innerhalb des minnesangspezifischen kommunikativen Dreiecks. Die Verwobenheit der auf diesen drei Ebenen aufweisbaren Elemente bestimmt den eindrucksvollen Charakter des Liedes.

Für das minnetheoretische Argumentieren ergibt sich nach der hier vorgeschlagenen Reihenfolge der Strophen folgender Verlauf:

1. *Strophe der C-Version*: Das Minneleidproblem wird unter Bezug auf einen konkreten Fall aufgewiesen und öffentlich gemacht; die Konvention buchstäblich in Frage gestellt.
2. *Strophe*: Eine allgemeine Klärung des Minneleidproblems wird versucht.
3. *Strophe*: Das Minneleidproblem wird durch Neudefinition gelöst.
4. *Strophe*: Das neu definierte Minne-Ideal wird im konkreten Fall praktisch umgesetzt.

Auf der zweiten Ebene, d.h. bei der Entwicklung des lyrischen Ichs, nutzt Walther die dem lyrischen Ich inhärente Möglichkeit der Rollenfächerung. Walthers Per-

30 Vergl. Borck (Anm. 19), S. 315.

31 Vergl. dagegen das Ende von L. 52,23 (*ungenaedic wip*), wo die erwogene Dienststabsage mit dem Argument zurückgenommen wird, daß sie (die Dame) die einzige sei, die ihm weh tun könne.

32 Scholz (Anm. 5), S. 219; hier auch der Hinweis auf eine ähnliche Schlußwendung in der e-Version von L. 48,12.

33 Dieser Schluß gestattet ohne weiteres noch, wie es Scholz (Anm. 5, S. 219) vorschlägt, einen Übergang zu den in C folgenden Strophen L. 70,1 und somit zu einer größeren Liedeinheit.

sonenentwurf oszilliert zwischen den Komponenten des um Neuorientierung ringenden Liebenden und dem in Minnefragen kompetenten Sänger-Ratgeber:

1. *Strophe*: Exposition eines lyrischen Ichs, das als hilflos minneleidender Mann "*spehen*" möchte, am Schluß der Strophe ratlos ist und sich deswegen an die Hörer wenden muß.

2. *Strophe*: Auffächerung des Ichs: Im Aufgesang steht einerseits zunächst das Ich weiterhin als hilflos Minneleidender, der Rat sucht. Im Abgesang dann tritt andererseits die Rollenkomponente Sänger-Ratgeber durch eine apodiktisch vorgetragene neue Minnedefinition hervor: "*minne ist minne, tuot si wol!*"

3. *Strophe*: Überwindung der Position des Minneleidenden durch die Neudefinition aus der Autorität des Sängers heraus. Im Schlußvers Rückwendung zum eigenen Fall, jetzt wiederum als Liebender: "*owê, woldest dû mir helfen, frowe mîn*".

4. *Strophe*: Im ersten Stollen neue Positionsbestimmung des Liebenden als eines gleichberechtigt-selbstbewußten Minne-Partners; im zweiten Stollen Androhung der Dienstaufkündigung, falls die Dame keine Konsequenzen zieht (incl. 1. Vers Abgesang); im abschließenden Verspaar Hinweis auf die negativen Konsequenzen einer Dienstaufkündigung für die Dame.

Auf der dritten Betrachtungsebene ergibt sich für das sprachlich-kommunikative Spiel folgender Verlauf:

1. *Strophe*: Viele Fragen beherrschen in Form von Fragesätzen das Feld. Damit exponiert das Ich seine am Schluß der Strophe ausgedrückte ratlose Position. Der angesprochene Hof, die Hörer werden zur Antwort herausgefordert.

2. *Strophe*: Drei appellative Sätze (Frage, Wunsch, Aufforderung) verlangen jetzt von der Hörschaft, d.h. von allen, eine Klärung der Minnefrage auf dem Wege persönlicher Stellungnahme. Drei folgende Aussage- oder Behauptungssätze zeigen die Aporie des im Anschluß daran aufgelösten Minnekonzepts.

3. *Strophe*: Weiterhin Appell an die Zuhörer. Der einleitende Satz ist eine vorweggenommene Aufforderung an alle, die in den drei folgenden Aussagesätzen gefundene, als Definition formulierte theoretische Lösung zu bestätigen (Vorschlag zur Überwindung der Aporie). Das Ich beendet seinen Versuch, das Publikum auf seine Seite zu ziehen, und findet im Schlußvers durch die Abwendung vom Publikum und die Anrede "*frowe mîn*" als Konnektor eine leitmotivische Überleitung zum Beginn der nächsten Strophe mit der einleitenden Anrede "*frowe*".

4. *Strophe*: Die "*frowe*" wird sogleich mit einer aus der obigen Minnedefinition abgeleiteten Behauptung über die beiderseitige Situation konfrontiert. Es folgt eine die neue Lage anzeigende Aufforderung "*wellest dû mir helfen, sô hilf an der zît*".³⁴ Daran anschließend werden eine Alternative geradezu "angedroht" und die negativen Konsequenzen für die "*frowe*" aufgewiesen.

Summa summarum: Das Kompositionsprinzip der Strophenfolge in C ist offensichtlich: Spezifische Probleme eines Liebenden, präsentiert als Ergebnis der geläufi-

34 Der Topos "*an der zît*" ist erstmals bei Reinmar belegt (MF 190,19ff.) und weist dort die Dame darauf hin, daß der Liebende nicht gewillt ist, seinen Anspruch auf die lange Bank zu schieben. Walther hat das Zeitproblem im "*sumerlaten*"-Lied (L. 72,31) zum Thema gemacht.

gen Vorstellung davon, wie sich eine Minnedame verhält; theoretische Erörterung, was Minne eigentlich zu sein hat; Anwendung der theoretischen Festlegung auf den konkreten Fall. Die theoretischen Erörterungen fungieren als Begründung für die Forderung, die das lyrische Ich am Ende an die Dame richtet.

Daß die theoretischen Erörterungen an den konkreten Fall gebunden werden, vom konkreten Problem ausgehen und der Lösung des konkreten Problems dienen, ist eine Anordnung, wie sie für die Manessische Liederhandschrift charakteristisch ist; man könnte das auch an weiteren Walther-Texten zeigen (z.B. '*So die bluomen*' L. 45,37 und '*Aller werdekeit ein füegerinne*' L. 46,32). Die mit der C-Strophenfolge erreichte symmetrische Rahmenkomposition (Außenstrophen 1 und 4 sprechen von Ich/*frouwe*, Binnenstrophen 2 und 3 von der Minne) hat Walther auch in anderen Fällen realisiert. Ich erinnere an '*Herzliebez frowelin*' (L. 49,25), wo sich folgender Ablauf ergibt: Wendung an die Partnerin - Wendung an die Kritiker - dann in der Mitte Erörterungen zur Minnedoktrin - chiastisch dann wiederum Wendung an die Kritiker - dann wieder an die Partnerin.³⁵

Die C-Version unseres Liedes stellt alles in allem also zweifellos eine hochkohärente Fassung dar. Und dennoch: sie blieb nur eine von verschiedenen Überlieferungsvarianten, und die ältere Walther-Philologie entschied sich gegen sie. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Von den beiden wichtigsten hängt der eine mit den Spezifika der Gattung "Minnekanzone" zusammen, der andere mit der Tradition der Walther-Philologie.

Zu den Spezifika der Minnekanzone gehört, daß die "diskursive Kohärenz"³⁶ nicht nur eine thematische Kohärenz ist (von der formalen "Ton"-Kohärenz einmal abgesehen). Das heißt, die Minnekanzone gibt sich nicht damit zufrieden, ein bestimmtes Thema durch verschiedene Motive und Topoi in den Einzelstrophen zu variieren. Vielmehr wird der Zusammenhang der Strophen entscheidend durch logisch-argumentative Kohärenz gewährleistet. Minnekanzonen verfolgen fast immer das strophenübergreifende Ziel zu zeigen, daß sich die Dame falsch verhält oder daß sie ihr Verhalten ändern muß. Für Autoren und Rezipienten ist das ein wesentliches Basiselement der Verständigung.

Es besteht damit eine gewisse Spannung zwischen der eingangs schon erwähnten relativen Autonomie der Einzelstrophe und dem transstrophischen kommunikativen Argumentationsanliegen. Auch im vorliegenden Fall sind die Strophen in sich relativ geschlossen: Zwei Strophen des Liedes behandeln das konkrete Minneproblem, zwei Strophen entwickeln ein theoretisches Minnekonzept. Damit ist eine gewisse Offenheit für argumentative Varianten erreicht.

Bei Liedern mit narrativer Grundstruktur ergibt sich der *ordo naturalis* des Liedes normalerweise aus der Zeit- und Handlungsstruktur. Die strenge Tektonik der Kanzonenstrophe von Aufgesang und Abgesang, unterstützt durch die Melodie, begünstigt es, die Strophe als relativ abgeschlossene textuelle Einheit zu schaffen. Wenn ein Dichter eine ganz bestimmte Reihenfolge der Strophen zwingend festlegen will, muß dies durch textgrammatische Oberflächensignale bewirkt werden. Ansonsten hängt

35 Hahn (Anm. 21), S. 72; vergl. auch das Beispiel bei Scholz (Anm. 5), S. 215.

36 Müller (Anm. 2), S. 145.

die Reihenfolge davon ab, daß ein ganz bestimmter kohärenter Argumentationsverlauf hergestellt wird. In der Gattungsgeschichte der Kanzone gibt es ein Repertoire fakultativer Möglichkeiten für solche Argumentationsverläufe. Autor, Sänger oder Redaktor beziehen sich bei der Anordnung der Strophen auf diese Möglichkeiten. So kann es kommen, daß dieselbe Strophe - wie in unserem Fall - in der einen Überlieferungsvariante am Anfang eines Liedes steht, in der anderen am Ende. Beide Versionen bilden einen kohärenten Argumentationsgang ab. Das Repertoire der möglichen Argumentationsverläufe schränkt die Strophenfolgevarietät zugleich auch ein.

Bei Überlieferungsvarianten besteht die Aufgabe des Philologen zunächst darin, die Kohärenz der überlieferten Versionen zu klären. Und ist der Philologe ein Editor wie Lachmann, kommt er in die mißliche Lage, sich für eine Version entscheiden zu müssen. Wenn ihn die Prüfung der grammatischen, semantischen, poetologisch-formalen oder narrativen Kohärenzbedingungen nicht weiterführt, muß er versuchen, mit Überlegungen zur pragmatischen Kohärenz weiterzukommen. Er sucht dabei die kommunikativen Ziele des Autors und die oben erwähnten Bedingungen der "Prozeßkohärenz" im kommunikativen Gesamtsystem zu rekonstruieren.

Im vorliegenden Fall führte das zum Rückgriff auf bestimmte Vorstellungen von Walthers seit Philologengenerationen entwickelter Werkbiographie. Danach war die EFO-Version zu favorisieren, weil sie sich in die Preisliedgruppe fügt, in der Walther, so die Konstruktion, das alte Minnemodell kritisiert, aber noch nicht abschafft.

In der traditionellen EFO-Version steht am Ende der Minneblindheitstopos (Lachmanns Strophe IV). Nach der dieser Version verpflichteten Waltherphilologie widerruft Walther damit sein vorgeblich revolutionäres Minnekonzept, das zu vertreten ihm noch der Mut gefehlt habe. Dementsprechend stellt etwa Wapnewski 1962 in seiner Walther-Ausgabe fest, diese Strophe müsse am Ende stehen, weil sich die in diesem Lied vorgebrachte minnetheoretische "Radikalität" Walthers vorerst eine Grenze setzen wollte: "die Revocatio des Schlusses entlastet den ungebärdigen Minnenden und genügt der Konvention".³⁷ Bei der Kohärenzprüfung wird hier also unterstellt, daß es auf Rezipientenseite Vorbehalte gegen das neue Minnekonzept gab, auf das Walther mit einer kommunikativen Strategie der Zurücknahme reagierte und die Strophen entsprechend anordnete.

Man wagte bislang nicht von dieser Sicht abzugehen, und so heißt es gar in H.G. Meyers Arbeit über 'Die Strophenfolge' bei Walther von 1981, die revocatio ver helfe "buchstäblich im letzten Moment noch der irrationalen Minne zum Sieg" über den Gegenseitigkeitsgedanken, und Walthers neuer Minnebegriff erscheine "im ganzen wieder bezweifelbar".³⁸

37 P. Wapnewski (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Frankfurt/Hamburg 1962, S. 229; vergl. auch Röhrig (Anm. 13), S. 51.

38 H.G. Meyer: Die Strophenfolge und ihre Gesetzmäßigkeiten im Minnelied Walthers von der Vogelweide: Ein Beitrag zur "inneren" Form hochmittelalterlicher Lyrik. Königstein/Ts. 1981 (= Deutsche Studien 35), S. 128. In diesem Sinne muß selbst die der Version A verpflichtete Trude Ehlert (Anm. 5, S. 165), die die IV. - Lachmann - Strophe 1980 mit A an die zweite Stelle rückt, bei der Deutung bleiben, Walther nehme mit den Schlußversen seine in der Minne-Definition unternommene "gewagte, ideologisch kühne Äußerung", mit der er sich in Gegensatz zur "Erwartung des Publikums" setze, sozusagen vorab zurück, um

Für die C-Fassung muß eine Revocatio nun überhaupt in Frage gestellt werden. Was hätte das Ich in der C-Version nach 5 Versen schon außer drei Fragen zu revocieren? Es beginnt ja gerade erst mit der Argumentation. Insofern ist es völlig unverständlich, wenn Nolte 1991 weiterhin ungerührt mit der revocatio hantiert, obwohl auch er von C ausgeht.³⁹

Der gewöhnlich für die Erscheinung der Revocatio herangezogene einschlägige Beitrag von Heinrich Siekhaus definiert die Revocatio wie folgt: "Das Minnelied stellt sich - wenn man es als rein sprachliches Phänomen betrachtet - dar als ein fiktiver sprachlicher Vorgang, in dem ein fiktives Ich in seiner Stellung zwischen Verheißung und unerfüllter Sehnsucht gezeigt wird. In der Revokation tritt nun der fiktions-schaffende Dichter hinter dem fiktiven Vorgang hervor, zeigt sich als der, der diesen Vorgang lenkt, - ähnlich wie das dem Erzähler in der Epik möglich ist. Er bezeichnet sich dabei jedoch mit demselben Wort 'ich', das vorher und im weiteren Verlauf des Liedes die fiktive Gestalt meint."⁴⁰

Dieses Hervortreten des Dichters scheint mir am Schluß der in Frage stehenden Walther-Strophe gerade nicht eindeutig gegeben zu sein. Walther spielt, wie gesagt, höchst gekonnt mit der bei einem lyrischen Ich gegebenen Möglichkeit der Rollen- oder Personenfächerung.⁴¹ Im vorliegenden Lied fächert Walther das Ich in die Rollen Liebhaber und Sänger auf. Die Eingangsstrophe der C-Version exponiert den Liebhaber. In Vers 6 sollte die durch das vorangestellte "*wê*" emphatisierte Frage "*wê, waz sprich ich ôrenlôser ougen âne?*" als Ausdruck der Befindlichkeit dieses Ichs an einem ganz bestimmten Punkt seiner vorgeführten Entwicklung gedeutet werden, nicht als Autor-Äußerung. Die Minne, die im folgenden Vers als Ursache der Blendung genannt wird, kann nur die dem Ich bis zu diesem Punkt bekannte Minne, die konventionelle Minne sein, von der in den vorangehenden Versen die Rede ist.

sie "damit wenigstens zum Schein abzuschwächen". Wie stabil solch eine einmal etablierte Sicht bleibt, zeigt sich auch bei Karl-Heinz Borck, der sich 1975 in seinem Beitrag zu unserem Lied zu einer kühnen Deutung aufschwingen mußte, um die Revokationstheorie zu halten. Er versteht den letzten Satz der Lachmann-Fassung "*den diu minne blendet, wie mac der gesehen?*" nicht als Folgerung aus der im vorangehenden Satz erwähnten Blindheit, sondern geradezu als "Revokation des Widerrufs". Nicht Verblendung sei die Ursache der neuen Minneauffassung Walthers, sondern gerade die "Anschauung" der wahren Minne führe dazu, daß er sich als geblendet bekenne. Vgl. Borck (Anm. 19), S. 317; dort weitere Vertreter der Revokations-These (S. 313).

39 Nolte (Anm. 8), S. 177f.; Manfred Eikermann (Anm. 4, S. 289), der wie Silvia Ranawake (Anm. 6, S. 13f.) für die hier favorisierte C-Abfolge durchaus freundliche Worte findet, weil so der Charakter des Textes als höfisches Werbelied programmatisch betont sei, sieht in dem Fall keine Zurücknahme der neuen Position Walthers. "Die 'revocatio' müßte dabei als vorangestellte Absicherung gegen Widerspruch gelesen werden, nicht so sehr als Zurücknahme der vorgeführten Position".

40 H. Siekhaus: Revocatio. Studie zu einer Gestaltungsform des Minnesangs. In: DVjs 45 (1971), S. 237-251, hier S. 241.

41 Wenn man von "Person" sprechen will, dann unter Bezug auf lat. *persona* = Maske, Rolle. Man kann in Hinblick auf den Text Person und Rolle begrifflich unterscheiden, weil der Rollenbegriff vom Sänger und von der Aufführungssituation her gedacht werden sollte.

"Unechte" Strophen in der Waltherüberlieferung und das Problem der "Zusatzstrophen" in der Würzburger Handschrift

von
Ursula Kocher, Tübingen

1. Das Problem

Die "Ausscheidung des Unechten"¹ war von Anfang an eines der Hauptprobleme der Walther-Forschung. Neben der Frage nach "echten oder unechten" Liedern spielte dabei auch die Bewertung einzelner Strophen eine große Rolle. Die Diskussion um "echte oder unechte" Strophen in Walthers Liedern gründet sich teilweise auf Unsicherheiten wegen Variationen in den Handschriften, teilweise auf stilistische Überlegungen sowie metrische Unklarheiten. Den Ausgangspunkt derartiger Erörterungen bilden aber in der Regel inhaltliche Probleme, die den Interpreten dazu veranlassen, nach "Echtheit oder Unechtheit" zu fragen. In den seltensten Fällen kam es jedoch zu eindeutigen Entscheidungen in dieser Frage.

Um sich hier Klarheit zu verschaffen, ist es unumgänglich, alle Walthereditionen nach Zweifeln bezüglich einzelner Strophen durchzugehen.² Der 1827 von Karl Lachmann erarbeiteten historisch-kritischen Ausgabe folgten zahlreiche Editionen (Wackernagel/Rieger 1862, Pfeiffer 1864, Wilmanns 1869, Simrock 1870, Paul 1881 etc.) und Kommentarwerke (Wilmanns/Michels 1916, Kraus 1935), mit deren Hilfe die Strophendiskussion gut nachzuvollziehen ist. Allerdings blieb Lachmann stets die Autorität auf dem Gebiet der Waltheredition. Franz Pfeiffer hätte es gern gesehen, wenn die Schüler Lachmanns es unternommen hätten, "das Werk ihres Meisters weiter zu führen und dadurch, durch den Ausbau des von ihm Begonnenen, zu zeigen, daß ihnen sein Andenken wirklich heilig ist".³ Mit Sicherheit dachte sich auch Lachmann seine Edition nicht als endgültige Lösung. Dennoch blieb ihr Textbestand bis

-
- 1 Friedrich Maurer (Hg.): Die Lieder Walthers von der Vogelweide. Bd. II: Die Liebeslieder. Tübingen 1969, S. 9.
 - 2 Allein aufgrund der 13. Auflage der Lachmann-Kraus-Kuhn-Ausgabe läßt sich das Problem meines Erachtens nicht vollständig erfassen. Deshalb scheinen Thomas Beins Bemühungen, der in seinem 1990 erschienenen Aufsatz zu den unechten Strophen versucht, zu einer Lösung zu gelangen, so unbefriedigend. Seine Auflistung der betroffenen Strophen erscheint mir unsystematisch und zur Problemlösung wenig dienlich. So kommt er beispielsweise nur auf 15 "unechte" Strophen in der Würzburger Handschrift, da Carl von Kraus sechs zuvor ausgeschiedene wieder in die Edition aufnahm. Allerdings folgten nicht alle Editoren seinem Beispiel. Grundvoraussetzung zu einer adäquaten Behandlung des Problems ist die Erarbeitung der Argumentation, die zur Ausscheidung von Strophen geführt hat. Nur so macht eine statistische Erhebung Sinn. Dazu aber muß mehr als eine Edition herangezogen werden. Thomas Bein: Über die sogenannten 'unechten' Strophen und Lieder in der 13. Auflage von Karl Lachmanns Walther-Edition. In: *Wodan* 6 (1990), S. 7-26.
 - 3 Franz Pfeiffer: Über Walther von der Vogelweide. In: *Germania* 5 (1860), S. 1-44; S. 21. Natürlich meinte Pfeiffer damit, daß "verderbte Liedertexte" wiederhergestellt werden sollten.