

Minnesang des Hochmittelalters - Walther von der Vogelweide: Lindenlied

Minnesang - ein elitäres Gesellschaftsspiel

Minnesang wurde, wie der Name es schon sagt, gesungen, er ist Vortragslyrik: vor der Hofgesellschaft zur Unterhaltung, im kleinen Kreis Informeller Geselligkeit, im Frauengemach, wohl auch für sich auf dem Ritt, selbst nur in Gedanken. Die Melodie ist der Leib des Textes und auch, wenn man Minnesang nur las, hörte man innerlich eine Melodie dabei. Was auf das Pergament der Handschriften gelangte, ist also nur ein Teil der lebendigen Einheit von Wort und Weise. Vor allem in Deutschland werden nur wenige Manuskripte mit Noten versehen, besser sieht es in Frankreich aus, sowohl bei der Troubadour-, wie vor allem bei der Trouvère-Lyrik. Die Notenaufzeichnungen zu lesen ist nicht immer einfach, es gibt linienlose Neumen wie im Fall der *Carmina burana* [1], die den Melodieverlauf für den Kenner lediglich andeuten, und Rhythmisierungen fehlen grundsätzlich, ebenso Angaben über eine mögliche Begleitung, welcher Art auch immer. Die Aufzeichnungen bleiben im hohen Maße interpretationsbedürftig und ihre jeweilige Realisierung ist meistens ein Kompromiss zwischen historischen Erkenntnissen und den Bedürfnissen unserer Zeit. Vermutlich wurden die Minnelieder von männlichen Sängern rhythmisch frei vorgetragen, Instrumente, bevorzugt die Fiedel, eher für Vor- oder Nachspiele als zur Begleitung verwendet, um die Textverständlichkeit nicht zu behindern.

Die deutschen Sänger lernten die höfische Liebeslyrik von den Troubadours und übernahmen vermutlich von ihnen auch Melodien, wahrscheinlich in abgewandelter Form. Die Forschung hat solche sogenannten „Kontrafakturen“ erschlossen in den Fällen, wo ein formaler und inhaltlicher Bezug auf ein romanisches Vorbild deutlich ist. Als Beispiel dafür darf eines der beliebtesten Lieder des romanischen Mittelalters gelten: das *Lerchenlied* von Bernart von Ventadorn [2], dessen Form von verschiedenen deutschen Minnesängern, Dietmar von Aist und Reinmar (bzw. Heinrich von Rugge) aufgenommen wurde [3]. Im Unterschied zu dem deutsch-lateinischen Mischlied aus den *Carmina burana* im „popularen“ Stil vertritt es das große höfische Lied im melismatischen hohen Stil. Auch Friedrichs von Hausen *Min herze und min lip* [4] ist eine Kontrafaktur, in diesem Fall eines Trouvère-Liedes von Conon de Béthune, in dem das Thema von Herz und Leib im Zwiespalt vorgegeben ist. Das *Tristanlied* [5] von Bernger von Horheim übernimmt Thema und Melodie aus einem der vier Lieder des großen Romanautors Chrétien de Troyes und auch Bliigger von Steinach kontrafiziert ein Trouvère-Modell. Walthers von der Vogelweide *Lindenlied* [8] ist, bedingt durch den erzählenden Text, die Thematik „einfacher“ Liebe und die „populäre“ Melodie, eines der beliebtesten Minnelieder geworden, wobei die Melodie eine Notlösung darstellt, denn sie stammt von einem späten Trouvère-Lied, das allenfalls von Walther abhängig sein könnte; ein umgekehrtes Verhältnis ist nicht gut denkbar. Walthers *Palästinalied* [9] stellt den Beispielfall einer belegbaren Kontrafaktur dar: Die Melodie ist (in einer fragmentarischen Handschrift) zum



CD Minnesang – Die Blütezeit.

Für die Sänger der Spätzeit sieht die musikalische Überlieferung etwas besser aus dank der einzigen großen Liederhandschrift mit Noten im deutschen Sprachgebiet, der Jenaer Handschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Sie enthält allerdings vorwiegend **Sangspruchdichtung** und nur wenige Minnelieder. Eine Ausnahme bildet das Lied des *Wilden Alexander* [10]. Da zu Liebesliedern von Konrad von Würzburg, eines bedeutenden Epikers und Liedautors, keine Melodien überliefert sind, ist als Beispiel für seinen Stil Sangspruchdichtung eingespielt. Sangsprüche verwenden eine Melodie für Strophen verschiedenen Inhalts und auch unterschiedlicher Genese, so auch Konrads „Morgenweise“, die in der Kolmarer Liederhandschrift steht [11].

Die Minnelieder entwerfen keinen Kanon der höfischen Liebe. Sie diskutieren verschiedene Aspekte und Dimensionen, oft im Werbe- oder Frauenpreislied und vor allem in der *Minneklage*. Grundlegend ist das „Liebesparadox“, die beständige Liebe trotz fehlender Gegenliebe, das daraus resultierende Leid, welches das Nachdenken über Entstehung, Bedingungen und Möglichkeiten sowie Unmöglichkeiten der Liebe antreibt. Als Eigenschaften der Liebe werden wechselweise die Dauer, die Intensität, die Exklusivität und die Intimität (auch, aber selten, die sexuelle) thematisiert: Die gemeinsame Lust bleibt, meist unausgesprochen, das Ziel. Die Liebe und ihre „Aufführung“ im Minnelied ist eine exklusive Kunst, sie adelt den Sänger und die Gesellschaft, die sie pflegt. Stilistisch unterscheiden sich Minnelied und Sangspruch seit Walther von der Vogelweide nur wenig, es gibt in bei den Fällen eher einfache Töne und sehr elaborierte. Häufigstes Grundmuster ist die Stollenstrophe mit dem Aufgesang aus zwei gleich gebauten Formteilen (Stollen) und dem mit neuem Material arbeitenden, oft auf hoher Tonstufe einsetzenden Abgesang, der mitunter den Schluss der Stollenstrophe wieder aufnimmt (Rundkanzone) oder auch nach einem „Steg“ einen dritten Stollen bietet [11]. Daneben aber gibt es auch die *Oda continua*, d.h. die durchkomponierte Form, selbst dann, wenn das Reimschema auf eine Stollenstrophe deutet. Die Melodie als eine eigene Dimension des Liedes ist auf unterschiedliche Weise mit der metrischen und der textlichen Dimension verknüpft. Tonmalerei ist selten (eine Ausnahme ist das *Lerchenlied* mit dem Trillern auf „lauzeta mover“). Inhaltliche Dimensionen der Melodie werden vor allem durch die Verwendung von bereits mit bestimmten Texten verbundenen Melodien hergestellt wie im Falle von Walthers *Palästinalied* [9]. Stilistisch reichen die Möglichkeiten vom ganz einfachen „populären“ Stil (der „Pastourelle“ aus den *Carmina burana*) bis zum hoch melismatischen sehr dekorativen Stil, der einen langsamen Vortrag erzwingt und damit Ausdruck der Reflexion über die Liebe ist.

Walther von der Vogelweide (ca. 1170-1230):

Lindenlied [*under der linden*]

Walthers Frauenlied ist in der Neuzeit sein bekanntestes Minnelied geworden. Es ist jedoch eher untypisch für ihn wegen der vermeintlichen Unmittelbarkeit der Aussprache gemeinsamer Lust im Mund einer Frau ließ es sich an Formen der Erlebnislyrik des späten 18. und 19. Jahrhunderts anschließen. Beim Vortrag in der mittelalterlichen Hofgesellschaft ist jedoch der **Rollencharakter** deutlich gewesen, da es mutmaßlich von einem männlichen Sänger gesungen wurde (adlige Frauen sangen nur in der Frauengemeinschaft). Walther wandelt den Gattungstyp der Pastourelle ab, indem er den Vorgang der Liebesvereinigung in der Natur in der Erinnerung des singenden Ich bietet. Das Lied verzichtet zugunsten der Evokation körperlicher Intensität auf andere wichtige Dimensionen der minnesängerischen Liebesvorstellung wie Beständigkeit und Dauer, Exklusivität und ethische Vollkommenheit der Partner, doch wird durch die Verwendung von Bildern aus dem Hohen Lied der Liebesbegegnung eine fast religiöse Weihe gegeben. Die Szenerie ist der typische Lustort in einem Tal mit Wald, Wiese und Blumen, der Linde und der Nachtigall. Der Refrain unterstreicht das „populäre“ Genre und kennzeichnet vermutlich das Lied der Nachtigall, ist aber auch als Tanzruf denkbar. Die Bildlichkeit vom Blumenbrechen ist topisch für das de-florare: Die Rose ist seit der Antike die Liebesblume, das Blumenbett kommt aus dem Hohen Lied. Der Ausruf „*here frouwe*“ in Strophe 2 kann entweder als Begrüßung der Dame verstanden werden (dass es sich um ein „einfaches“ Mädchen handele, ist nirgends zu entnehmen) oder als Ausruf mit der Nennung „Unserer Lieben Frau“, der Gottesmutter.

Under der linden an der heide
da unser zweier bette was
da rnuget ir vinden schone beide
gebrochen bluomen unde gras
vor dem wald in einem tal - tanderadei
schone sanc die nahtegal

Ich kam gegangen zuo der ouwe
da was min fridel komen e
da wart ich enfangen here frouwe
daz ich bin saelic iemer me
kust er mich wol tusestund - tanderadei
sehr wie rot mir ist der mund

Da het er gmachet also riche
von bluomen eine bettestat
des wrt noch glachet inneclieche
kumt iemen an daz selbe pfat
bi den rosen er wol mac - tanderadei
merken was mirs houbet lac

Daz er bi mir laege wessez iemen
nu enwelle got so schamt ich mich
wes er mit mir pflaege
Niemer niemen
bevinde daz wann er und ich
und ein kleines voqellin - tanderadei
daz mac wol getriuwe sin

Unter der Linde, auf der Wiese,
wo unser beider Lager war,
da könnt ihr finden
schön gebrochen, Blumen und Gras.
Vor dem Wald, in einem Tal - tandaradei,
sang schön die Nachtigall.

Ich kam gegangen zu der Wiese,
da war mein Liebster vor mir da
Dann wurde ich begrüßt: „erhabne Herrin!“,
darüber bin ich für immer glücklich.
Küsste er mich? Mehr als tausendmal - tandaradei,
Seht: wie rot mein Mund ist!

Da hatte er gemacht, so überaus prächtig,
von Blumen ein Bett .
Darüber lächelt noch jetzt verständnisinnig,
wer diesen Weg entlang kommt.
An den Rosen kann er gut, - tandaradei
erkennen, wo mein Haupt lag.

Dass er bei mir lag, wüsste es jemand,
Gott behüte, so schämte ich mich.
Was er und ich machten
niemals jemand
möge das wissen - nur er und ich -
und dieser kleine Vogel, - tandaradei,
der wird bestimmt verschwiegen sein.