

1. Einleitung

Der Minnesang und die Sangspruchdichtung stellen neben dem Leich, der quantitativ eine Minderheit vertritt, die Hauptgattungen der höfischen Lieddichtung im deutschen Mittelalter dar. Sie wurden an den Höfen gesungen und später mehrfach in gemeinsame Überlieferungscorpora eingetragen, unterscheiden sich jedoch in mancherlei Hinsicht, z.B. im sozialen Stand ihrer Verfasser. So sind die Spruchdichter meist fahrende Berufsdichter, die von ihren Auftritten vor einem adligen Publikum leben, während viele Minnedichter aristokratische Amateure sind wie Kaiser Heinrich VI. (1165-1197) – um hier nur ein extremes Beispiel zu nennen. Außerdem sind die Themen der Sangspruchdichtung vielfältiger: Neben religiösen Liedern gibt es solche, die von allgemeiner Tugend- oder Herrenlehre, politisch-zeitgeschichtlicher Kritik oder Fürstenlob wie auch Dichterpolemik oder -klage handeln. Nicht zuletzt wird die höfische Liebe zum Thema der Sangspruchdichtung, wobei es sich dann um allgemeine Minnelehre handelt.

Im Unterschied dazu steht im Minnesang in der Regel ein lyrisches Ich im Mittelpunkt, der Sänger nimmt also die Perspektive des Minnenden ein. Auch der Minnesang kennt dem Inhalt nach verschiedene Untergattungen, wie z.B. Tanz-, Tage-, Herbstlieder, Wechsel usw.¹ Neben wesentlichen Elementen heimischer Lyriktradition lassen sich im deutschen Minnesang auch Elemente aus lateinischer Vagantendichtung sowie der Lyrik der provenzalischen Troubadours und altfranzösischen Trouvère feststellen. Die deutschsprachige Minnesangtradition setzt um die Mitte des 12. Jahrhunderts ein. In der Anfangsphase bis 1170/80, dem sog. donauländischen Minnesang, sind noch keine romanischen Einflüsse zu spüren.² Ab ca. 1170 werden die französischen bzw. provenzalischen Nachbarn zu Vorbildern der damals überwiegend vom Oberrhein stammenden deutschen Dichter. In dieser Phase bis in die 90er Jahre des 12. Jahrhunderts wird die Form der Kanzone³ aus der romanischen Tradition übernommen. Kennzeichnend ist auch die Übernahme eines in der Romania verbreiteten Minnekonzepts, in dem das Ideal der Hohen Minne geehrt wird. Dabei handelt es sich um Minnedienst, den ein am Hof im Dienst stehender seiner Herrin leisten soll. In diesem Konzept werden ausschließlich adlige Damen besungen, die für die minnenden Sänger aber unerreichbar sind.

¹ Mehr dazu siehe Schweikle (1995), S. 121ff.

² Vgl. Brunner (2003), S. 112-120. Zur Periodisierung der gattungsgeschichtlichen Entwicklung Schweikle (1995), S. 84ff.

³ Eine Kanzonenstrophe besteht aus drei Teilen: aus zwei metrisch-musikalisch identischen Stollen, die den Aufgesang bilden, und dem Abgesang. Diese Strophenform ist sowohl für den Minnesang als auch für die Sangspruchdichtung und deren weitere Entwicklung im Meistergesang maßgebend.

Vor diesem Hintergrund tritt Walther von der Vogelweide (Wirkungszeit ca. 1190-1230) auf, der sich durch mehrere revolutionäre Neuerungen in seiner dichterischen Kunst auszeichnet. Walther fordert u.a. *herzeliebe* in der Minnebeziehung, das „Prinzip gegenseitiger, erfüllter überständischer Liebe“. ⁴ Dieses damals bahnbrechende Konzept zeigt sich besonders in den sog. ‚Mädchenliedern‘, die in der Forschung vielfach diskutiert wurden. In mancherlei Hinsicht haben diese Lieder einiges mit dem romanischen Liedtyp der ‚Pastourelle‘ gemeinsam. Die vorliegende Arbeit untersucht diese gemeinsamen Elemente anhand zweier Lieder Walthers, nachdem die beiden Gattungsbegriffe näher erläutert worden sind. Die Beobachtungen sollen zu einer annähernden Klärung der Gattungsproblematik führen, ob es sich bei den beiden Liedern um Pastourellen handelt.

2. Zu den sog. Mädchenliedern Walthers

Vorweg muss auf etwas Gattungscharakteristisches aufmerksam gemacht werden: Im Vergleich zu Sangsprüchen, in denen häufig zeitpolitische Themen behandelt werden oder die Bezug auf zeitgeschichtliche Geschehnisse nehmen, bieten Minnelieder kaum einen Anhaltspunkt für die Datierung – nicht zuletzt deswegen, weil in der deutschen Minnedichtung die Namen der Handelnden niemals vorkommen. Eine gesicherte zeitliche Anordnung der Minnelieder innerhalb eines Dichtercorpus kann also nicht erreicht werden.

Auch der größte deutsche Lieddichter des Mittelalters bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. ⁵ Dass Walther mit einem in sich geschlossenen ‚Minneprogramm‘ gearbeitet hat, ist daher nicht nachweisbar. Versuche, die Entwicklung seiner Minneauffassung zu skizzieren, wie z.B. in Maurers Ausgabe (Erstauflage 1956), müssen daher in hohem Grad hypothetisch bleiben und als Forschungskonstrukt bewertet werden. Die Vorarbeit für eine chronologische Anordnung der Minnelieder Walthers hat bereits Carl von Kraus ⁶ geleistet, der den Kernbestand – nach den Liedern im Stil des Hohen Sanges – in die ‚Gruppe der Preislieder‘, die Lieder der ‚Niederer Minne‘ und die der ‚Neuerlichen Hohen Minne‘ gliederte. Diese Gruppierung ist trotz vielfacher Kritik „bis heute durch kein anerkanntes Modell ersetzt“. ⁷ In jeder Liedgruppe liegt vor, was Hahn eine „neue Akzentuierung innerhalb tradierter Vorstellungen“ ⁸ nennt. Der neueren Walther-Forschung zufolge (Scholz 1999, S. 95f.) kann aus diesen Akzentpunkten jedoch kein Entwicklungsfaden

⁴ Krohn (1989), S. 229. Hier zitiert nach Scholz (1999), S. 116.

⁵ Siehe dazu Scholz (1999), S. 95f.

⁶ Carl von Kraus: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen. Berlin/Leipzig 1935, S. 487f.

⁷ Siehe Hahn in Brunner u.a. (1996), S. 90.

⁸ Ebd. S. 75.

gezogen werden, denn der Dichter kann je nach Vortragssituation bzw. Publikum auf eines seiner innovativen bzw. konventionellen Minnemodelle zurückgegriffen haben. Insgesamt ist man heutzutage mit der chronologischen Einstufung, aber auch der thematischen Gruppierung der Lieder Walthers vorsichtiger. Diese Problematik betrifft auch die hier zu besprechende Liedgruppe der ‚Mädchenlieder‘, die in der neueren Forschung nicht zuletzt deswegen meist mit Anführungszeichen und/oder dem Attribut „sogenannt“ versehen ist.

Walther ist einer der wenigen deutschen Dichter des Mittelalters, die in allen drei lyrischen Dichtungsgenres gewirkt haben. Über seine Person wissen wir genauso wenig wie über die meisten anderen deutschen Dichter des Mittelalters.⁹ Der einzige urkundliche Beleg¹⁰ über Walther findet sich in einem Rechnungsbuch des Bischofs Wolfger von Passau, dass *Walthero cantori de Vogelweide* am 12. November 1203 fünf Schilling für einen Pelzrock gezahlt wurden. Ein ungefährer Lebenslauf ist nur anhand der Fakten und Aussagen in seinen Liedern, vor allem in den Sangsprüchen, zu rekonstruieren. Als er um die 90er Jahre des 12. Jahrhunderts mit seiner dichterischen Karriere anfängt, ist die donauländische Phase dieser Gattung bereits zu Ende, in der noch keine romanischen Einflüsse zu spüren sind. Seinen oberrheinischen Vorgängern galt die höfische Liebe romanischer Art als Vorbild und Pflicht. Die Hohe Minne – auch wenn dieser Ausdruck in mittelhochdeutschen Texten selten bezeugt ist – ist, wie oben schon erwähnt, vor allem durch eine einseitige Werbebeziehung gekennzeichnet, in der der Sänger eine hochgestellte Frau preist, deren Unerreichbarkeit ihn schmerzt. Zu Walthers Zeit vertreten Heinrich von Morungen und Reinmar der Alte diese ‚hohe‘ Art der Minnelieder.

Walther gilt als Reformator und Innovator in der Minnesangtradition. Um sein Publikum aufmerksam zu machen und um sich als Berufsdichter gegen die starke Konkurrenz durchzusetzen, stellt Walther der ‚hohen‘ Minne eine reformierte Liebesanschauung entgegen, in der eine gegenseitige Beglückung gefordert wird. Dieser Gedanke ist, neben anderen, in den definierenden Versen zur höfischen Liebe nachzulesen: *Minne ist minne, tuot sie wol; / tuot sie wê, sô heizet sie niht rehte minne* (69, 5f.¹¹ = Minne ist Minne, nur wenn sie gut tut; tut sie weh, so kann sie nicht richtige Minne heißen). In der zweiten Strophe desselben Liedes sagt der Dichter weiter: *minne ist zweier herzen wunne: / teilent sie gelîche, sô ist die minne dâ* (69,

⁹ Einführende Informationen über das Leben des Dichters sind dem Verfasserlexikon zu entnehmen. Siehe auch die eingehenden Darstellungen dazu bei Hahn in Brunner u.a. (1996), S. 19-24 (mit weiteren Literaturangaben) und Scholz (1999), S. 1-17.

¹⁰ Siehe Scholz (1999), S. 11.

¹¹ Wenn nichts angemerkt ist, wird im Folgenden nach der im Literaturverzeichnis angegebenen Lachmann-Ausgabe zitiert, der auch die Nummerierung entstammt. Neuhochdeutsche Übertragungen stammen von mir, unter Berücksichtigung verschiedener Übersetzungsvorschläge aus der Literatur, vgl. v.a. Schweikle (1998).

10f. = Minne ist die Beglückung zweier Herzen. Teilen sie sich die Wonne gleichmäßig, so ist die Minne da). Erst die Gegenseitigkeit des Gefühls führt also zur Beglückung. Daraus ergibt sich ein neues Verhältnis zwischen den Minnepartnern, also eine gleichwertige ‚Ich-Du-Beziehung‘.¹²

Walther sieht den Sänger im klassischen Minneverhältnis benachteiligt, ja gelegentlich ungerecht behandelt. So ruft er in 69, 15 aus: *ich trage ein teil zuo swære* (= ich trage einen zu schweren Anteil [beim Minnedienst]). An anderer Stelle beklagt er sich darüber, dass er nicht den entsprechenden Lohn für seinen Dienst bekommt, nämlich das Ansehen, also die Anerkennung der Gesellschaft, oder zumindest die freundliche Anrede der Minnepartnerinnen: *ich ... bitte si nihtes mêr, / wan daz si mich grüezen schône* (56, 28f.). *Aber sî vergizzet iemer mîn, / sô man mir danken sol* (100, 15f. = aber sie vergisst mich immer, wenn man mir danken soll).

Was geschieht, wenn der Wunsch des Sängers nach Anerkennung nicht erfüllt wird? Einerseits weist Walther auf die Möglichkeit zur Vergeltung hin, die der Sänger durch die Aufkündigung der Minnebeziehung zur undankbaren Dame hat: *swaz si mir getuot, / sô mac si wol verwænen sich. / ... sterbet si mich, sô ist si tôt* (73, 13-16 = was sie [die Minnepartnerin] mir antut, das mag sie auch von mir erwarten. ... Lässt sie mich sterben, so ist sie [ihr Ruf / Name] tot).¹³ Andererseits kann eine zweite wichtige Neuerung in Walthers Liedern, die Ausweitung der Minne auf Frauen niederen Standes, in diesem Kontext gesehen werden.

„Minnesang ist Standesdichtung“, so charakterisiert Schweikle (1995, S. 219) neben anderen Merkmalen die Gattung zusammenfassend. Die sog. Niedere Minne ist eine Reaktion auf die übertriebene hohe Minne, in der sich der Werbende nicht seinem Dienst entsprechend entlohnt fühlt. Walther gestaltet sein Spiel mit dem sozialen Stand der Protagonisten in unterschiedlicher Weise. So werden seine Lieder der *herzeliebe* (nach dem Lied 49, 25) und nicht zuletzt auch die ‚Mädchenlieder‘ in der Forschung als die der ebenen Minne (nach 46, 32, v.a. in 46, 38f.) bezeichnet, in denen die Minnepartnerin ein *maget* (74, 21), also „ein unverheiratetes Mädchen ohne soziale Auszeichnung“¹⁴ sein soll. Walther definiert Minnewürdigkeit neu: Auch Frauen ohne den zuvor als notwendig erachteten gesellschaftlichen Rang kommen als Minnepartnerin in Frage. Minne soll eine „froh machende Zuneigung zum Anmutenden weiblichen Wesens jenseits ständischer Unterschiede“¹⁵ sein.

Im ‚Preislied‘ 56, 14, das Walther nach gängiger Meinung der Forschung

¹² Vgl. Ranawake (1983), S. 110.

¹³ Das *sterben* ist hier ein Transitivum im Sinne von ‚sterben lassen‘, siehe *Lexer* Bd. II, Sp. 1178. Diese Zeile Walthers ist eine Parodie zu einem Klagedied Reinmars des Alten (Des Minnesangs Frühling 158, 1), eines Vorgängers und Konkurrenten Walthers: *stirbet si, sô bin ich tôt* (= wenn sie [die Hofdame] stirbt, so bin auch ich tot).

¹⁴ So Hahn (1986), S. 64.

¹⁵ Neumann (2002), S. 6.

vermutlich 1203 anlässlich seiner vorübergehenden Rückkehr an den Wiener Hof vortrug, kündigt er an, dass er *mære* (= Nachrichten; Neuigkeiten) bringt.¹⁶ Wenn man das Lied auf die sog. Reinmar-Fehde¹⁷ bezieht, so lässt sich die Ankündigung möglicherweise damit erklären, dass Walther mit einer neuen Art von Minneliedern, deren Stil sich von dem seiner Konkurrenten abhebt, an das Tor des Wiener Hofes klopft. Scholz (1999, S. 129) fasst diese „wesentlichen Akzentpunkte von Walthers Minnekonzept“ folgendermaßen zusammen:

„die Idee der partnerschaftlichen Liebe, die »Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit« von Mann und Frau, die Forderung des *scheidens*, die der konventionellen »Hohen Minne« entgegengesetzte *herzeliebe*, das in den »Mädchenliedern« gestaltete neue Frauenideal.“

Unzweifelhaft setzt Walther mit seiner neuartigen Dichtungsweise in der Stilgeschichte mittelalterlicher Minnelyrik einen Markstein. Die ‚Niedere Minne‘ entwickelt sich weiter und reicht über Neidhart bis zu Oswald von Wolkenstein ins Spätmittelalter.

Der Versuch, die ‚Mädchenlieder‘ zu definieren, hat in der Forschung zu zahlreichen Diskussionen geführt. Die folgende Tabelle bietet eine Übersicht über die Lieder, die in der neueren Forschung in die Gruppe der Mädchenlieder einbezogen wurden.¹⁸

| | Maurer (1969) | Wapnewski (1977) | Herzmann (1977) | de Boor (1979) | Ranawake (1983) | Hahn (1986) |
|---------|------------------|---------------------|--------------------|-------------------|--------------------|----------------|
| 39, 1 | | X | | X | X | |
| 39, 11 | X | X | X | X | | X |
| 49, 25 | X | X | X | X | X | X |
| 50, 19 | X | X | X | | X | ? |
| 51, 13 | | X | X | | X | |
| 53, 23 | X | | X | | | |
| 65, 33 | X | X | X | | | ? |
| 74, 20 | X | X | X | X | X | X |
| 75, 25 | X | X | | X | | |
| 94, 11 | X | X | | X | | |
| 110, 13 | X | | X | | | ? |
| 110, 27 | X | | | | | |
| 112, 3 | | X | X | | X | |

An der Tabelle lässt sich zweierlei erkennen: es gibt deutliche Meinungsunterschiede

¹⁶ Siehe Hahn in Brunner u.a. (1996), S. 87-89.

¹⁷ Zum Hintergrund siehe Scholz (1999), S. 129-132; zu dem Preislied S. 135-137.

¹⁸ Die Forschungsgeschichte zu Walthers ‚Mädchenliedern‘ und kritische Meinungen der neueren Forschung zum zitierten Gesichtspunkt fasst Scholz (1999, S. 119f.) zuletzt zusammen. Vgl. auch Bennewitz (1989), S. 239-243.

über die Zugehörigkeit der Lieder zu der Gruppe, und die Anzahl der ‚Mädchenlieder‘ verringert sich im Lauf der Forschungsgeschichte tendenziell.

Seit Bennewitz (1989) werden auch die Kriterien zur Definition der ‚Mädchenlieder‘ immer öfter in Frage gestellt.¹⁹ Bezweifelt wird, dass es sich bei der weiblichen Figur in Walthers Liedern tatsächlich immer um ein einfaches Landmädchen handelt. Die Texte geben nicht explizit Auskunft über die soziale Stellung der Protagonisten, in manchen Liedern ist das Hofmilieu aber deutlich zu erkennen. Auch wird in Frage gestellt, dass Walther wirklich eine Gegenseitigkeit in der Minnebeziehung verlangt; diese kann auch als Utopie des Dichters zu verstehen sein.²⁰ Trotzdem findet sich die Liedgruppe in den Literaturgeschichten²¹ und den Handbüchern über den Dichter²² weiterhin unter diesem Namen.

An der Tabelle lässt sich auch ablesen, dass statistisch gesehen vier Lieder (hier in Grau markiert) den Kernbestand der Gruppe bilden: *Herzeliebe vrouwelîn* 49, 25, *Bin ich dir unmcære* 50, 19, *Under der linden* 39, 11 und *Nemt, vrouwe, disen kranz* 74, 20.²³ Gemeinsam ist diesen vier Liedern, dass eine gegenseitige Minnebeziehung gefordert wird bzw. Gegenstand der Dichtung ist. Die Lieder lassen sich aber in zwei Typen unterteilen. In der Großen Heidelberger Liederhandschrift C (132r und 132v), die für die Überlieferung der Gattung von großer Bedeutung ist, stehen die beiden Lieder 49, 25 und 50, 19 hintereinander. Sie ähneln sich sowohl inhaltlich wie formal: In beiden Liedern trägt der Dichter seine Minneauffassung vor, die er in die traditionelle Form der Ansprache an die Minnepartnerin kleidet. Es werden darin viele Elemente miteinander verknüpft, die „ohne den Rückbezug auf didaktische bzw. minnetheoretische lateinische oder volkssprachliche Literatur nicht denkbar sind“.²⁴ Demgegenüber lesen sich die Lieder 39, 11 und 74, 20 wie Erzählungen, in denen diese theoretische Auffassung vom Dichter auf eine konkrete Situation angewandt wird. Ich werde zunächst kurz auf die ersten beiden Lieder eingehen.

Beim Lied 49, 25 *Herzeliebe vrouwelîn*, das zugleich als Tadel- bzw. Klagelied zu verstehen ist, handelt es sich im Wesentlichen um einen Minnediskurs. In mehreren Liedern Walthers ist das auffällige Kompositum *herzeliebe / herzeliep* ein Stichwort, so in 46, 32; 70, 1; 92, 9 und 91, 17, das meist als Substantiv vorkommt

¹⁹ So auch in Masser (1989) und Heinzle (1997).

²⁰ Vgl. Scholz (1999), S. 119ff.

²¹ Darstellungen dazu finden sich von Gustav Ehrismanns ‚Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters‘, 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur. Schlussband. München: C.H. Beck 1935, S. 250f., über de Boor (1979), S. 288, bis Brunner (2005), S. 181.

²² Siehe Hahn (1986), S. 64-72, Hahn in Brunner u.a. (1996), S. 100-108 und Scholz (1999), S. 119-128.

²³ So auch schon Pretzel (1966).

²⁴ Bennewitz (1989), S. 247.

und je nach Zusammenhang anders zu interpretieren ist.²⁵ Hier liegt es adjektivisch vor, man kann es als ‚von Herzen geliebt‘ übersetzen - betont ist dabei die Intensität der Empfindung. Teile der Forschung sehen in *herzeliebe* ein Schlüsselwort für das „Prinzip gegenseitiger, erfüllter, überständischer Liebe“.²⁶

Hahn schreibt 49, 25 eine programmatische Funktion für die Gruppe der Mädchenlieder zu.²⁷ Allerdings sind die möglichen Hinweise im Text auf den sozialen Status der Protagonistin nicht schlüssig genug. Die Anrede *vrouwelîn* – allerdings nicht in allen Handschriften, in C fängt die Strophe mit *herzeliebe frowe mir* an²⁸ – interpretiert Schweikle (1998, S. 682) als „höfische Anrede einer jungen adeligen Dame“. Weiter erfahren wir, dass die Angesprochene schön ist und genug besitzt (50, 9) – Indizien, die in die gleiche Richtung weisen könnten. Andererseits sagt das lyrische Ich, dass er ihr gläsernes Ringlein wie das Gold einer Königin nehmen würde (50, 12), was für eine bescheidenere Herkunft spricht. Ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit muss daher schließlich doch offen bleiben.

Der Kernpunkt des Liedes liegt meines Erachtens in der zweiten Strophe, in der Walther sich mit der Kritik an seiner Wendung zur niederen Minne auseinandersetzt: *Si verwizent mir, daz ich / zuo nider wende minen sanc* (49, 31f. = Sie [das höfische Publikum / die Konkurrenten?] machen mir Vorwürfe, dass ich mich im Gesang an zu niedrig [Stehende] wende). Anschließend rechtfertigt er seine neue Haltung beim Minnen mit dem Gegenwurf: *Sie getraf diu liebe nie, / die dâ nâch dem guote und nâch der schœne minnent, wê wie minnent die?* (49, 35f.: Diejenigen, die in Hinsicht auf Besitz und äußerliche Schönheit minnen, haben die richtige Liebe nie getroffen. O weh, wie sie minnen!) Ferner werden die Begriffspaare *guot* und *schoene* wie auch *haz* und *liebe* thematisiert, die zur Veranschaulichung der Minnevorstellung Walthers dienen.²⁹ *Guot* (Reichtum) und *schoene* (Schönheit) gelten traditionell als Attribute der höfischen Dame. Dabei unterscheidet Walther die Schönheit in zwei Typen: In der äußeren verbirgt sich öfter *haz* (50, 1); die innere, auch die richtige, entsteht aus der Wirkung der Liebe (50, 3f.). In der vierten Strophe wird die Beziehung zwischen *liebe* und *guot* präzisiert: Bei wahrer Liebe ist der Ring aus Glas genauso viel wert wie das Gold einer Königin (50, 12). Zum Schluss erörtert er noch zwei unabdingbare Voraussetzungen der Minne, *triuwe* (Treue) und *stætekeit* (Beständigkeit), ohne welche sich die Liebe ins Gegenteil, *herzeleit*, verwandeln wird.

In 50, 19 wird die Gegenseitigkeit der Liebe betont: *Minne entouc niht eine, / si*

²⁵ Siehe Scholz (1999), S. 97-101 und 116-119. Auf S. 116 stellt Scholz eine kurze Forschungsgeschichte zu diesem Wort dar und seine verschiedenen Bedeutungen zusammen.

²⁶ Ebd. S. 116. Scholz zitiert Rüdiger Krohn (1989), S. 221-235, hier S. 229.

²⁷ Hahn in Brunner u.a. (1996), S. 102. Vgl auch Ranawake (1983), S. 111.

²⁸ Die Handschriftensiglen werden im Literaturverzeichnis erläutert. Zur Überlieferung dieses Liedes siehe Schweikle (1998), S. 679f.

²⁹ Über die Minnetheorien dazu siehe Hahn in Brunner u.a. (1996), S. 103.

sol sîn gemeine, / sô gemeine, daz si gê / dur zwei herze und durch dekeinez mê (51, 9-12 = Minne wirkt nicht einseitig, sie soll gemeinsam sein, [und zwar] so gemeinsam, dass sie durch zwei Herzen und kein weiteres geht). Angesprochen wird die Minnepartnerin zwar als *frowe* (50, 37 und 51, 5), damit kann ihr sozialer Status jedoch nicht definitiv identifiziert werden. Denn es besteht die Möglichkeit, dass der Dichter sie mit einer solchen Anrede einer Hofdame gleichstellen, also erhöhen möchte. In dieser Hinsicht ebenfalls nicht aussagekräftig genug ist, dass diese weibliche Figur mit adligen Damen verglichen wird, die alle *edel unde rîch* sind: Sie sind zwar besser, aber die Angesungene ist gut (51, 1ff.). Wenn mit diesem Kontrast eine ständische Differenzierung dargestellt sein soll, kann sie sowohl ein Mädchen ohne soziale Auszeichnung wie auch eine Frau niederen Adels sein.³⁰ Mit einer Anspielung auf die *mærker*, deren Aufgabe darin besteht, auf unangebrachte Beziehungen im Hofkreis aufzupassen, scheint sich die Szene jedoch eher „im Hofmilieu zu bewegen“³¹.

Gemeinsam ist den beiden Liedern, dass sie deutlich Walthers innovative Minneauffassung präsentieren und dass die soziale Zugehörigkeit der weiblichen Figur unklar, zumindest in der Schwebe bleibt. Es stellt sich die Frage nach dem Grund: Hat der Dichter seine Lieder absichtlich so gestaltet, damit sie sich jeder Vortragssituation anpassen – oder ist das Offenlassen dieses nicht unbedeutenden Punktes Teil seines Minnekonzepts? Die Forschung ist bei der Suche nach möglichen Vorbildern für Walthers weibliche Figuren fündig geworden: „Der Fahrende Walther hat sie mit großer Wahrscheinlichkeit den ländlichen *puellae*, *virgines* lateinischer vagantischer Liebesdichtung nachgebildet, wie sie uns etwa in den *Carmina Burana* überliefert ist.“ (Hahn in Brunner u.a. 1996, S. 101.) Dies legt es nahe, sich mit der romanischen Pastourelle zu beschäftigen, in der solche *puellae* regelmäßig zu finden sind.

3. Zur Pastourelle

„Pastourelle“ ist die Bezeichnung einer literarischen Gattung im romanischen Mittelalter. Auf die mittelhochdeutsche Literatur bezogen dient sie eher als „Hilfsbegriff, wenn es gilt, inhalts-, motiv- und ausdrucksmäßig Verwandtes mehrerer Literaturen zusammenzusehen und mögliche Abhängigkeiten und Entfaltungen eines literarischen Typs zu verfolgen“ (S. Brinkmann 1985b, S. 407). Diese lyrische Gattung lässt sich in erster Linie nicht formal, sondern durch einen inhaltlichen Prototyp definieren.³² Es handelt sich dabei um eine Liebesbegegnung eines Mannes

³⁰ Vgl. Scholz (1999), S. 121.

³¹ Hahn in Brunner u.a. 1996, S. 101. Vgl. auch ebd. S. 107f.

³² Vgl. S. Brinkmann (1985a), S. 23-54.

und eines Mädchens im Freien, wobei der Mann meistens ein Ritter ist, jedenfalls Vertreter eines höheren sozialen Standes, während das Mädchen normalerweise eine Schäferin ist, die aus dem Bauernstand stammt – daher die Bezeichnung der Gattung ‚Pastourelle‘ (lat. *pastor* = Hirte, Schäfer). Dieser Standesunterschied, den Wapnewski³³ als das „gattungskonstituierende Merkmal“ bezeichnet, liegt in jedem Lied dieser Art vor. Abgesehen von dieser Bedingung ist der Beruf der beiden Protagonisten allerdings variabel, wodurch zahlreiche Varianten der Dichtung entstehen. In der romanischen Tradition werden oft Personennamen und ein präziser Ort des Geschehens angegeben.³⁴ Die Handlung wird durch den Dialog der beiden Protagonisten bestimmt.

Nach einem epischen Eingang, oft einer Naturbeschreibung, wird das Liebesabenteuer gewöhnlich von einem männlichen Ich-Erzähler berichtet. Der Ritter versucht das Mädchen zu verführen, indem er ihr verschiedene Angebote bzw. Geschenke macht. Teilweise entwickelt sich das Geschehen auch zu einer gewalttätigen Entführung, wenn das Mädchen in dem Werbungsgespräch den Ritter ablehnt. Für das Ende der Geschichte zeichnen sich wiederum typische unterschiedliche Verläufe ab: Entweder kommt es zum Liebesakt oder das Mädchen vermag zuvor zu fliehen bzw. die Entführung kann durch die Einmischung eines Dritten verhindert werden. Interessant ist dabei zu betrachten, wie vielfältig die Variationsmöglichkeiten sind, die sich aus dieser doch relativ einfachen Handlungsvorgabe entfalten. Dabei steht das Hauptmotiv der *devirginatio* oder *defloratio* jedoch fest. Die erotische Andeutung ist daher für die Gattung kennzeichnend, bei Schilderung eines Entführungsvorgangs werden doppeldeutige Sexualmetaphern als häufige Stilmittel eingeschaltet.

Um die oben besprochene Struktur der romanischen Pastourelle zu veranschaulichen, gebe ich hier stichwortartig den Inhalt einer typischen Pastourelle aus Nordfrankreich wieder. Dieses fünfstrophige Lied ist in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts überliefert:³⁵

Strophe I: Naturbeschreibung.

Strophe II: Beschreibung der Schäferin und Werbung des Ich-Erzählers in direkter Rede.

Strophe III: Sanfte Ablehnung der Frau in direkter Rede.

Strophe IV: Liebeserfüllung.

Strophe V: Abschied; die Frau bittet den Mann in direkter Rede, sie nicht zu vergessen.

³³ S. Brinkmann (1985b), S. 403f. und vgl. Wapnewski (1957), S. 146.

³⁴ Vgl. Molk (1981), S 43f.

³⁵ Den Originaltext mit deutscher Übersetzung drucke ich im Anhang ab, er ist von Warning (1992), S. 711f. übernommen.

Die Herkunft dieser Gattungstradition ist unsicher, möglicherweise ist sie auf einen volkstümlichen Ursprung zurückzuführen.³⁶ Wie der Name schon besagt, ist das Leitmotiv noch älter und bereits in der Hirten- oder Schäferdichtung der Antike zu finden.³⁷ Seit Mitte des 12. Jahrhunderts zeigt sich die Popularität dieser romanischen Dichtungsart in Frankreich. Mehr als 130 Lieder sind aus Nordfrankreich überliefert, während weitere etwa 30 Stücke aus dem Okzitanischen, vor allem dem Provenzalischen, erhalten sind.³⁸

Aus der Tatsache, dass die Mehrzahl der uns überlieferten Pastourellen aus Nordfrankreich stammt, lässt sich allerdings nicht auf die Herkunft der Gattung schließen. Die Werkstücke eines provenzalischen Troubadours namens Marcabru um 1140 werden als die ‚früheste Stufe‘ der romanischen Pastourelle bezeichnet.³⁹ Forschungen weisen darauf hin, dass vor den Liedern Marcabrus noch eine mittellateinische Vorstufe existiert hat. H. Brinkmann (1926, S. 64f.) z. B. vertritt die Meinung, dass die Existenz der mittellateinischen Pastourelle vor der romanischen spürbar ist. Er führt Fragmente aus der um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen Cambridger Liedersammlung als Beispiele an, in denen schon die Liebestenzone – ein Werbungsgespräch zwischen einem Mann und einer Frau in Strophen – vorkommt.⁴⁰ Diese Dialogform ist eines der wichtigsten Stilmittel der Pastourelle. Bemerkenswert ist, dass die männlichen Figuren in den Cambridger Liedern in das geistliche Gewand gekleidet sind. Es besteht also die Möglichkeit, dass die ‚klassische‘ Ritterfigur der Pastourelle aus einem Kleriker oder sogar einem städtischen Bürger entwickelt ist.⁴¹ Es wird gemutmaßt, dass damit zumindest eine embryonale Form der Pastourelle schon Gestalt angenommen hat.

Das deutliche Hirtenkostüm der lateinischen Pastourelle tritt erst später in der Vagantendichtung der *Carmina Burana* (im Folgenden CB) in Erscheinung. In dieser Sammlung mittellateinischer sowie zweisprachiger (lateinisch-deutscher) Lieder sind einige Beispiele zu finden.⁴² Die Entstehung des Codex Buranus lässt sich vor die Mitte des 13. Jahrhunderts (um 1225/30) datieren; die meisten einzelnen Lieder dürften allerdings schon im 12. und frühen 13. Jahrhundert entstanden sein.⁴³ Diese Entstehungszeit ist fast identisch mit der Dichtungszeit Marcabrus und einiger

³⁶ S. Brinkmann (1985a), S. 119, Anm. 1.

³⁷ Wapnewski (1957, S. 140f.) unterscheidet die Hirtendichtung von der Pastourelle: „Die echte Hirtendichtung zielt auf eine spielerische Identifizierung der Gesellschaft mit dem Hirtenleben – die Pastourelle will im Gegenteil die Kontrastierung.“

³⁸ Warning (1992), S. 715.

³⁹ Spanke (1983), S. 190.

⁴⁰ Vgl. dazu Spanke (1983), S. 190.

⁴¹ Vgl. dazu H. Brinkmann (1926), S. 67f.

⁴² Vgl. Spanke (1983), S. 193ff. und S. Brinkmann (1985), Kap. 6 a).

⁴³ Bernt (1978), Sp. 1179.

späterer romanischer Pastourellendichter. Chronologisch gesehen sind gegenseitige Einflüsse also möglich.

Die weitere Entwicklungsgeschichte der romanischen Pastourelle fasst Spanke in seiner Arbeit zur ältesten lateinischen Pastourelle zusammen.⁴⁴ Die wichtigsten Stationen sollen hier zusammenfassend wiedergegeben werden: In den 70er Jahren des 12. Jahrhunderts wurde der Stil Marcabrus durch Walther von Châtillon (um 1135-1201) mit noch ausgeprägterer lateinischer Färbung in Nordfrankreich eingeführt. Der älteste Dichter der nordfranzösischen Pastourelle ist zwischen 1181 und 1191 nachweisbar. Dort erlebt diese Gattung bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts hinein ihre Blütezeit.

Begegnung und Abschied sind beliebte Themen in der lyrischen Tradition, die gern modifiziert bzw. kombiniert werden. Betrachtet man die oben besprochenen Merkmale, so findet sich auch eine Reihe mittelhochdeutscher Lieder, die der Pastourelle ähnlich sind.⁴⁵ Im deutschsprachigen Raum werden Lieder dieser Art jedoch nicht als eine literarische Gattung betrachtet wie im Französischen, da eine Homogenität des deutschen Textcorpus fehlt.⁴⁶ Spricht man von der deutschsprachigen Pastourelle, so kann man nur von einer Mischgattung sprechen. Eine klassische Pastourelle romanischer Art ist im deutschsprachigen Raum nicht zu finden. Dafür kommen aber auch deutsche Varianten vor, die es in Frankreich so nicht gibt.⁴⁷ Also „nicht eine Gattung wird übernommen, sondern aus ihr werden passende, neuartige Motive gewählt und in einem bekannten Kontext verwendet“ (S. Brinkmann 1985b, S. 409). Oft werden die klassischen Motive der romanischen Pastourelle mit solchen kombiniert, die bereits im deutschen Minnesang bodenständig sind, wie z.B. Klage, Tanz oder Lob. Manchmal kann die Vermischung so stark sein, dass die einzelnen Elemente der klassischen Pastourelle kaum wieder zu erkennen sind.

Der Übergang der Pastourelle bzw. pastourellenhafter Elemente in den deutschsprachigen Raum geschah nicht nur direkt mittels romanischer Volksdichtung, sondern wahrscheinlich auch durch die mittellateinische Vagantendichtung.⁴⁸ Deutsche Dichter sind mutmaßlich schon früh mit dieser Dichtungsart in Berührung gekommen. Schon bei dem von Kürenberg, dem ältesten namentlich bekannten deutschen Minnesänger aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, lassen sich Motive der romanischen Pastourelle sporadisch erkennen.⁴⁹ Jahrzehnte später verwendet Heinrich

⁴⁴ Spanke (1983), S. 191f.

⁴⁵ Über die deutschsprachige Pastourelle legte S. Brinkmann 1976 eine Dissertation vor, die sie 1985(a) herausgab. Im selben Jahr veröffentlichte sie den Artikel „Mittelhochdeutsche Pastourellendichtung“ (1985b), eine Zusammenfassung der bereits vorliegenden Arbeit.

⁴⁶ Siehe dazu die Begründung Warnings (1992), S. 710.

⁴⁷ S. Brinkmann (1985a), S. 76.

⁴⁸ Ebd. S. 119, v.a. Anm. 1.

⁴⁹ Vgl. S. Brinkmann (1985b), S. 407f.

von Morungen pastourelleske Elemente in seinem Tagelied (MF 143, 22).⁵⁰ Unter dem Einfluss Morungens verfasst Albrecht von Johansdorf im 13. Jahrhundert pastourellenhafte Lieder. Danach gibt es eine Reihe mittelhochdeutscher Minnesänger wie Walther von der Vogelweide, Gottfried von Neifen (1234-1255 urkundlich bezeugt) und Neidhart (erste Hälfte des 13. Jhds., vor allem in seinen Winterliedern) sowie Dichter des späteren Mittelalters wie Johannes Hadlaub (vor 1340 gestorben), der Harder (Ende des 14. Jhds.) bis zu Oswald von Wolkenstein (1377-1445), deren Werke Elemente der Pastourelle aufweisen.⁵¹ Aus den Einzelmotiven ergibt sich jedoch keine Entwicklung zu einer Gattung deutschsprachiger Pastourellen.

4. Pastourellenhafte Züge in Walthers ‚Mädchenliedern‘ 39, 11 und 74, 20

Walthers Lieder 39, 11 *Unter der linden* und 74, 20 *Nemt, frouwe, disen kranz*, die wohl zu den bekanntesten des Dichters gehören, wurden in der Forschung in verschiedenen Kontexten zusammen- wie auch gegenübergestellt. Im Folgenden sollen sie auf Einflüsse der romanisch-lateinischen Pastourellendichtung hin näher beleuchtet werden. S. Brinkmann betrachtet sie als mittelhochdeutsche Varianten der Gattung, „die in der Romania nicht ausgebildet wurden“ (1985b, S. 406f.). Neben einer kurzen Inhaltsangabe sind hier ihre diesbezüglich relevanten Charakteristika herauszustellen und auf Übereinstimmungen bzw. Abweichungen zu prüfen, um zu zeigen, inwiefern der Dichter sich am romanischen Vorbild orientiert.

4.1 *Unter der linden* (39, 11)

- | | |
|--|---|
| <p>I. <i>„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.</i></p> | <p>II. <i>Ich kam gegangen zuo der ouwe, dô was mîn friedel komen ê. dâ wart ich enpfangen, hêre frowe, daz ich bin sælic iemer mê. Kust er mich? wol tûsentstunt, tandaradei, seht, wie rôt mir ist der munt.</i></p> |
| <p>III. <i>Dô hât er gemachet alsô rîche von bluomen eine bettestat. des wirt noch gelachet inneclîche, kumt iemen an daz selbe pfat, Bî den rôsen er wol mac, tandaradei, merken, wâ mirz houbet lac.</i></p> | <p>IV. <i>Daz er bî mir læge, wessez iemen, nun welle got, sô schamt ich mich. wes er mit mir pflege, niemer niemen bevinde daz, wan er und ich, Und ein kleinez vogellîn, tandaradei, daz mac wol getriuwe sîn.“</i></p> |

⁵⁰ S. Brinkmann (1985b), S. 408 und Spanke (1983), S. 91.

⁵¹ Siehe S. Brinkmann (1985a), hier Kap. 6.

Das vierstrophige ‚Lindenlied‘ ist – entgegen seiner heutigen Verbreitung – nur in zwei Handschriften (B und C) überliefert, und zwar in gleicher Reihenfolge und mit fast identischem Wortlaut. Es handelt sich um einen Frauenmonolog: Die weibliche Figur berichtet aus ihrer Sicht über ein Rendezvous.

Das Lied beginnt mit einer Naturbeschreibung, die als Auftakt des erzählerischen Rahmens dient. Eine Frau erinnert sich an eine Begegnung mit ihrem Geliebten im Freien. Die geknickten Blumen und das niedergedrückte Gras auf der Wiese weisen auf das vergangene Beisammensein der Liebenden hin. Der Schauplatz befindet sich in einem Tal vor dem Wald, wo eine Nachtigall fröhlich singt. Als die Frau bei dem Treffpunkt ankommt, wartet bereits ihr Minnepartner auf sie – offensichtlich haben sie sich zuvor verabredet. Er empfängt sie, indem er sie mehrfach auf den Mund küsst – so oft, dass ihr Mund rot wird. In der dritten Strophe wird das Liebeslager genauer geschildert, das der Mann mit zahlreichen Blumen geschmückt hat. Wer an dieser Stelle vorbeikommt, kann an den Rosen erkennen, wo ihr Kopf gelegen hat. Verschämt wünscht sie in der letzten Strophe, dass niemand von diesem Rendezvous erfahre außer dem liebenden Paar und einem Vögelein, das hoffentlich darüber schweigen wird.

Eine szenische Darstellung als epischer Eingang begegnet uns oft bei romanischen Pastourellen. Klassisch ist hier der Schauplatz, der *locus amoenus* (der liebliche, reizvolle Ort), an dem zwei Liebende zusammentreffen; er besteht aus typischen Komponenten, die seit der Tradition der antiken Schäferdichtung gebräuchlich sind, wie z.B. Bäume (hier eine Linde) bzw. ein Wald, eine blumenreiche Wiese, eine Aue, ein Tal sowie Vögel (hier eine Nachtigall) und ihr Gesang. Die Zeit ist wahrscheinlich im Frühling oder Sommer. Einige Motive können als erotische Metaphern angesehen werden. So kann man die gebrochenen Blumen und das gebrochene Gras als Motiv der Defloration (Entjungferung) verstehen; mit dem durch Küsse rot gewordenen Mund wird die körperliche Leidenschaft der Frau ausgedrückt.

Der Refrain (bei Walther: *tandaradei*) ist in der lateinisch-romanischen Tradition der Pastourelle nicht unbekannt. In der Forschung wird Walthers 39, 11 häufig eine deutsche Strophe aus den *Carmina Burana* (CB 163a) gegenübergestellt, in der die Ähnlichkeit teilweise bis ins Detail geht:

*Eine wunnechliche stat
het er mir bescheiden:
da die bluomen unde gras
stuoden gruene baide,
dar chom ih, als er mih pat.
da geschah mir leide.
Lodircundeie! Lodircundeie!*

Einen beglückenden Ort
hat er mir gewiesen:
wo Blumen und Gras
grün wachsen.
Dahin kam ich, wie er mich bat.
Da geschah mir Leid.
Lodircundeie! Lodircundeie!

Weitere zwei Lieder aus dieser Sammlung, CB 184 und 185, in denen lateinische und deutsche Sprache vermischt sind und die Handlung der typischen Pastourelle entspricht, haben auch jeweils einen Refrain. Wie in Walthers 39, 11 und CB 163a wird das Liebesabenteuer in dem zehnstrophigen Lied CB 185 aus der Perspektive der Frau wiedergegeben. Auch das Motiv der Linde, *tilia*, findet sich: Der locus amoenus liegt ebenfalls unter einer Linde (siehe Str. 6 und 7). Im Gegensatz zu Walthers Ausführung bereut die Frau in CB 185 jedoch ihre Hingabe. So lautet es im Refrain: *maledicantur tilie / iuxta viam posite!* (= Verflucht sein sollen die Linden, die am Wegrand stehen.) Insgesamt geht die Beschreibung der Handlung eher in die Obszönität (v.a. in Str. 8 und 9), was für die Pastourellendichtung nicht atypisch ist. Im Vergleich dazu ist Walther in 39, 11 viel zurückhaltender. Die meisten Lieder in CB dürften zu Walthers Zeit entstanden sein. Eine gegenseitige Beeinflussung ist daher möglich.

Anders als in typischen Pastourelle fehlt Walthers Lindenlied die Werbeszene. Die Liebenden kennen sich offensichtlich, die gegenseitige Zuneigung ist bereits entstanden. Ferner ist es, wie in den beiden oben angesprochenen ‚Mädchenliedern‘, schwierig, die soziale Herkunft beider Protagonisten zu bestimmen. Für typische Pastourelle ist der soziale Abstand zwischen dem Mann und der Frau ein wichtiges, ja entscheidendes Merkmal der Gattung. Das einzige Indiz im Text auf den ständischen Status der männlichen Figur ist die Anrede *friedel* (39, 22), „ein durchaus edler Ausdruck“ (Wilmanns/Michels 1924, S. 177), eine „archaische (volkstümliche?) Bezeichnung des Geliebten“ (Schweikle 1998, S. 650), welche „die Beziehung nicht als gesellschaftlich ‚niedere‘, sondern als vertrauliche“ kennzeichnet.⁵² Das Wort enthält also keine soziale Implikation. Ob der weibliche Ich-Erzähler ein *maget* (ein einfaches Mädchen) oder eine *frouwe* (eine adlige Dame) ist, muss ebenfalls offen bleiben. Der Ausdruck *hêre frowe* (39, 24) ist die einzige Stelle im Text, aus welcher ihr sozialer Status womöglich erschlossen werden könnte, er wurde in der Forschung ausführlich diskutiert. Von den drei von Michels⁵³ zusammengestellten Argumenten ausgehend, stellt Heinzle⁵⁴ fünf Möglichkeiten für die Interpretation vor. Hier gebe ich nur seine Übersetzungen wörtlich wieder, die sich aus diesen Vorschlägen ergeben:

1. „Da wurde ich so empfangen – Heilige Himmelskönigin! –, daß ich für immer selig bin.“ (als Interjektion)
2. „Da wurde ich mit den Worten: ‚*hêre frowe*‘ empfangen, so daß ich für

⁵² Hahn in Brunner u.a. (1996), S. 106.

⁵³ Wilmanns/Michels (1924), S. 177f., die Anmerkung zu 40, 24.

⁵⁴ Heinzle (1997), S. 151f. Vgl. aber auch Sievert (1993), S. 137f. Anhand der Lesart *herre* in Hs. B hat Schweikle (1998, S. 650) einen weiteren Vorschlag gemacht, nämlich die beiden Wörter als gegenseitige Begrüßung aufzufassen: „Herr“ – „Frau“. Dies scheint mir unwahrscheinlicher.

immer selig bin.“ (als Zitat der Anrede)

3. „Da wurde ich wie eine *hêre frowe* empfangen, so daß ich immer selig bin.“ (als prädikative Fügung eines Vergleichs)

4. „Da wurde ich als die *hêre frowe*, die ich bin, so empfangen, daß ich für immer selig bin.“ (als prädikative Fügung der Identität)

5. „Da wurde ich, die *hêre frowe*, so empfangen, daß ich für immer glücklich bin.“ (als Apposition)

Für diese Vorschläge gibt es jeweils argumentative Rechtfertigungen. Wenn es darum geht, den sozialen Stand der Frau zu entschlüsseln, führen sie jedoch zu verschiedenen Ergebnissen. Die erste Möglichkeit gibt keinen Hinweis auf eine Standesbezeichnung. Bei der zweiten kann man die Anrede durch den Mann als Verführung verstehen, der ein einfaches Mädchen damit zu beglücken versucht.⁵⁵ Dies, vorausgesetzt, „daß eine ‚wirkliche *frowe*‘ über diese Anrede nicht erfreut sein könnte, was nicht zutreffen muß“ (Sievert 1993, S. 138), entspräche dann einer der wesentlichen Bestimmungen der Pastourelle. Mit dem dritten Vorschlag wird die Standesherkunft der Frau deutlich: Sie stammt aus einem niederen Stand und freut sich darüber, als eine vornehme Hofdame empfangen zu werden. Bei den letzten beiden ist ausgeschlossen, dass es sich um ein einfaches Mädchen niederen Standes handelt.

Insgesamt kann man sagen, dass Walther in 39, 11 zwar mehrere typische Elemente der Pastourelle verwendet, der hervorgerufene Gesamteindruck aber ein anderer ist. Das Lied wurde in der Forschung „als Mädchenbeichte und Frauenmonolog, Tagelied und Pastourelle, Lied der niederen und ebenen Minne und der ‚Reinmar‘-Fehde bezeichnet“ (Sievert 1993, S. 135), genau genommen trifft aber keiner der Begriffe. Dieses Werk ist ein Sonderfall der höfischen Lyrik, eine neue Schöpfung, mit der Walther seine Vielfältigkeit unter Beweis stellt.

4.2 *Nemt, frouwe, disen kranz (74, 20)*⁵⁶

I. „*Nement, frowe, disen cranz*“,
alsô sprach ich zeiner wol getânen maget,
“sô zieret ir den tanz
mit den schœnen bluomen, als irs ûffe
traget.
Het ich vil edele gesteine,
daz mîes ûf iuwer houbet,
obe ir mîrs geloubet.
sênt mine triuwe, daz ich ez meine.

II. [] *Ir sît sô wol getân,*
daz ich iu mîn schappel gerne geben wil,
daz [] beste, daz ich hân.
wîzer unde rôter bluomen weiz ich vil,
Die stênt sô verre in jener heide.
dâ si schône entspringent
und die [] vogeles singent,
dâ suln wir si brechen beide.“

⁵⁵ Vgl. Sievert (1993), S. 137f.

⁵⁶ Text nach der im Literaturverzeichnis genannten Lachmann-Ausgabe, auch die Strophenzählung in den jeweiligen Handschriften entnehme ich dort.

III. *Si nam, daz ich ir bôt,
 einem kinde vil gelîch, daz êre hât.
 ir wangen wurden rôt
 same diu rôse, dâ si bî der liljen stât,
 Des erschamten sich ir liehten ougen.
 doch neic si mir vil schône.
 daz wart mir ze lône.
 wirt mirs iht mêre, daz trage ich tougen.*

IV. *Mich dûhte, daz mir nie
 lieber wurde, danne mir ze muote was.
 die bluomen vielen ie
 von den boumen bî uns nider an daz gras.
 Seht, dô muoste ich von fröiden lachen,
 dô ich sô wunneclîche
 was in troume rîche,
 dô taget ez und muose ich wachen.*

V. *Mir ist von ir geschehen,
 daz ich disen sumer allen meiden muoz
 vaste under diu ougen sehen.
 lîhte wirt mir eine, sô ist mir sorgen buoz.
 Waz obe si gêt an disem tanze?
 frowe, dur iuwer güete
 rucket ûf die hüete.
 owê, gesæhe ichs under cranze!*

Im Vergleich zu dem Glücksfall 39, 11 – was die Überlieferung betrifft – hat das ‚Kranzlied‘ 74, 20 viele textkritische Diskussionen in der Forschung hervorgerufen. Dieses Lied ist in den drei Handschriften A, C und E überliefert, und zwar in folgender Form:

| Hs. | Str. I | II | III | IV | V |
|-----|--------|-----|-----|-----|-----|
| A | 134 | 135 | 136 | 138 | 137 |
| C | 262 | 263 | 264 | 373 | 372 |
| E | 51 | 52 | 53 | - | 54 |

In E fehlt die vierte Strophe. In A und C stehen Str. IV und V in umgekehrter Reihenfolge. In C sind diese beiden Strophen zudem an einer hinteren Stelle nachgetragen, neben Str. II (C263) wird durch ein Zeichen darauf verwiesen.⁵⁷ Diese Art der Überlieferung wurde in der Forschung als Hinweis auf mehrere mögliche Fassungen gedeutet, die auf verschiedene Vorträge des Dichters selbst oder späterer Vortragender zurückgehen könnten.⁵⁸

Inhaltlich handelt es sich bei dem Lied um eine Erzählung von einer Liebesbegegnung aus der Sicht der männlichen Figur. Der Inhalt des Liedkerns (Str. I-III) lässt sich wie folgt kurz zusammenfassen: Das Sänger-Ich wirbt bei einer Tanzgelegenheit um eine Frau, indem es ihr einen Kranz anbietet. Der Mann versichert, dass - hätte er viele Edelsteine - er sie ihr auf den Kopf setzen würde und beschwört seine Treue. Ferner erzählt er von einem Ort voller Blumen und fordert die Frau auf, mit ihm dort die Blumen zu pflücken. Schamhaft nimmt sie an, was der Mann ihr bot (die Einladung, den Kranz oder beides zusammen?), wobei ihre Wangen

⁵⁷ Dazu Schweikle (1998), S. 674: „C hatte offensichtlich ursprünglich eine Quelle mit nur 3 Strophen vorliegen und kam erst später zu den 2 restlichen Strophen, die der Schreiber dann an späterer Stelle eintrug und nach vorne verwies.“

⁵⁸ Die in der Forschungsgeschichte gemachten Vorschläge für verschiedene Strophenreihenfolgen bzw. -kombinationen stellt Willemsen (2006), S. 156-159 vor.

rot werden wie die Rose, die unter den Lilien steht. Was an dem locus amoenus weiter geschieht, möchte das lyrische Ich für sich behalten.

Wapnewski (1957) stellt die Reihenfolge der Strophen II und III um⁵⁹, da er die Wiederholung des Angebots (*cranz* in Str. I und *schappel* in Str. II) als „widersinnig“ empfindet.⁶⁰ Er interpretiert die dritte Strophe als Antwort des Mädchens, so dass im Lied ein Gesprächswechsel zwischen dem Mann und dem Mädchen entsteht.⁶¹ Dies ist ein wesentliches Merkmal der romanischen Pastourelle, das für seine Interpretation eines der wichtigsten Argumente darstellt, das Tanzlied als „die erste und – vom gattungspoetischen Standpunkt her gesehen – vollkommenste mittelhochdeutsche Pastourelle“ anzusehen.⁶² Diese vorgeschlagene Umstellung wird von der Forschung meist abgelehnt, abgesehen davon ist man sich über den Handlungsablauf aber grundsätzlich einig.

Problematisch sind die beiden Schlussstrophen. Die meisten Herausgeber und Interpreten stellen die letzten beiden Strophen um, da sich aus der Reihenfolge in A und C keine „sinnvolle“ bzw. „logische“ Handlung ergebe.⁶³ Nach diesem editorischen Eingriff sieht die Handlung wie folgt aus: Metaphorisch berichtet der Ich-Erzähler von den fallenden Blumen an dem locus amoenus (im Aufgesang der Str. IV). In dem schönsten Moment entpuppt sich das glückliche Beisammensein des Liebespaars plötzlich als Traum (im Abgesang): *Dô taget ez und muose ich wachen* (= In diesem Moment wurde es Tag und ich musste erwachen), so der Schluss der Strophe. Dies ist ein typisches Signal für ein Tagelied.⁶⁴ Danach ist der Mann den ganzen Sommer mühsam auf der Suche nach der Partnerin, wobei er sich jede Frau ganz genau anschaut, in der Hoffnung, dass die Traumliebe bei einer realen Tanzgelegenheit verwirklicht wird (Str. V). Der Eingangsreim *cranz / tanz* wird am Ende wieder aufgenommen.

Da das Lied in Hs. E ohne Str. IV überliefert ist, fehlt damit auch das Traummotiv. In dieser Fassung scheint die Liebesbegegnung also tatsächlich zu geschehen. Nach der Trennung leidet der Mann an Liebeskummer und wünscht sich, dieselbe oder eine solche Frau⁶⁵ wieder zu treffen. Bereits Wackernagel (1862, S.

⁵⁹ Der Vorschlag findet sich bereits bei Carl von Kraus (Walther von der Vogelweide. Untersuchungen. Berlin/Leipzig 1935). Siehe auch Wapnewskis ausgewählte Ausgabe. Vgl. dazu Willemsen (2006), S. 157f., v.a. Anm. 12.

⁶⁰ Wapnewski (1957), S. 117. Zu dem Problem des doppelten Kranzes stellt Willemsen (2006, S. 163f.) drei mögliche Lösungen vor, von denen ihm die am wahrscheinlichsten erscheint, dass mit den beiden verschiedenen Ausdrücken ein und derselbe Gegenstand gemeint ist. Dem schließe ich mich an.

⁶¹ Vgl. Wapnewski (1957), S. 117.

⁶² Ebd. S. 147.

⁶³ Hahn (1969), S. 208. Vgl. auch Schweikle (1998), S. 674.

⁶⁴ Mohr (1963), S. 136ff.

⁶⁵ Das ist dem Text (75, 4: *lîbte wirt mir eine, sô ist mir sorgen buoz*) nicht sicher zu entnehmen. Siehe Schweikles Kommentar zu dieser Stelle (1998, S. 678).

IX-X) hat eine Möglichkeit vorgestellt, die beiden Schlusstrophen als alternative Geleitstrophen zum Liedkern zu verstehen, der aus den ersten drei Strophen besteht. Daraus ergeben sich zwei vierstrophige Lieder (I+II+III+IV und I+II+III+V). Diesen Vorschlag halten viele spätere Forscher für wahrscheinlich.⁶⁶ Über diese Möglichkeit hinaus schlägt Mohr (1963, S. 138) vor, das ganze Lied als „Ringkomposition“ im Sinne eines ‚Da capo ad infinitum‘ zu verstehen. Es wäre demnach wie folgt vorgetragen worden: I+II+III+IV / I+II+III+V.

Die beiden Schlusstrophen dienen womöglich dazu, den im Liedkern zu „direkt“ dargestellten Liebesakt zu entschärfen, um den Inhalt den damaligen höfischen Konventionen anzupassen.⁶⁷ Die meisten der „pastourellenartigen Züge“, so Mohr (1963, S. 135), finden sich in den ersten drei Strophen. Aber auch in der vierten Strophe – bis auf die Traum- bzw. Tageliedszone zum Schluss – sind Einzelmotive der Pastourelle vorhanden. So ist eingangs die Werbeszene typisch für die Gattung: Ein Mann versucht, mit einem Geschenk (hier: Kranz) eine Frau zu verführen. Die Beschreibung des locus amoenus steht zwar nicht am Anfang des Liedes, sondern erst in Strophe IV: *die bluomen vielen ie / von den boumen bî uns nider an daz gras* (75, 19f. = die Blüten fielen stets von den Bäumen bei uns auf die Wiese), deutet aber metaphorisch auf eine Liebesvereinigung hin. Auch Motive wie die Aufforderung zum Blumenbrechen (*defloratio* in 75, 16) oder die schamroten Wangen der Frau (74, 30) sind „alles ganz bekannte Pastourellenmotive“ (S. Brinkmann 1985b, S. 416).

Eher unüblich für die Gattung der Pastourellen ist es, dass die Begebenheit ausschließlich aus der Perspektive des männlichen Ich-Erzählers geschildert ist. Es handelt sich also um einen Männermonolog.⁶⁸ Das Tanzmotiv ist zwar selten in der Gattung, aber nicht ausgeschlossen.⁶⁹ Ob eine ständische Differenz zwischen den beiden Protagonisten besteht, ist nicht festzustellen: Die Aussage der männlichen Figur, dass er gern der Frau viele Edelsteine anböte, wenn er sie hätte (74, 24f.), macht zwar eine hochadlige Herkunft des Mannes unwahrscheinlich; ein Ritter könnte er trotzdem sein.⁷⁰ Die Anrede *frowe* gibt hier keinen Aufschluss (vgl. oben zum Lindenlied). *Maget* (74, 21) bedeutet eigentlich ‚Jungfrau‘, besonders ‚die Jungfrau Maria‘; im übertragenen Sinne ‚reine, junge Frau‘ (Lexer/BMZ, die andere Bedeutung

⁶⁶ Mehr dazu Willemsen (2006), S. 158.

⁶⁷ Siehe Schweikle (1998), S. 676: „Allen Fassungen aber liegt – wie oft bei Walther – die Einsicht zugrunde, daß Glückserfüllung nur im Wunschbild oder im Traum möglich ist.“

⁶⁸ Aus diesem Grund hält Hahn (1969, S. 218) dieses Lied nicht für eine Pastourelle, da das dialogische Element fehlt.

⁶⁹ Warning (1992), S. 719.

⁷⁰ Von dem Lied 49, 25 *Herzeliebeꝛ vrouwe lîn* ausgehend, sieht Masser (1989, S. 10) die männliche Figur der ‚Mädchenlieder‘ aus den Kreisen „untergeordneter ritterlicher Dienstleute“ stammend.

‚Dienerin‘ ist hier ausgeschlossen); der Ausdruck dient hier also nicht der sozialen Bezeichnung. Durch den Vergleich mit einem Kind (74, 29) wird nur die Reinheit der Protagonistin betont. Es gibt also im ganzen Text - wie auch im Lindenlied - diesbezüglich keine sicheren Hinweise.

Anhand des oben Besprochenen lassen sich folgende Elemente aus den beiden Liedern tabellarisch gegenüberstellen, die teilweise dafür, teilweise dagegen sprechen, dass es sich bei dem Lied um eine Pastourelle handelt:

| | 39, 11 | 74, 20 |
|-------------------------------------|---|---|
| Personenrede | Frauenmonolog | Männermonolog |
| <i>locus amoenus</i> | Natureingang | Tanzgelegenheit / Natur |
| Ständische Differenz | Nicht feststellbar | Nicht feststellbar |
| Werbeszene | Nein | Ja |
| Andeutungen einer Liebesvereinigung | Roter Mund nach Küssen Gebrochene Blumen und gebrochenes Gras | Rote Wangen vor Scham Blumenbrechen / fallende Blumen auf der Wiese |

Hinsichtlich der Personenrede findet in den beiden Liedern kein Wortwechsel in direkter Rede statt, der in einer Pastourelle häufig zu beobachten ist. Während 39, 11 durch eine Naturbeschreibung eingeleitet ist – was typisch für eine Pastourelle ist – beginnt 74, 20 mit einer Tanzszene. Der soziale Stand der Protagonisten ist in den beiden Liedern nicht festzustellen, daher ist ihr Standesunterschied nicht auszumachen. Eine Werbeszene ist in 74, 20 deutlich zu erkennen; in 39, 11 sieht es aus wie ein verabredetes Rendezvous. Hinweise auf eine Liebesvereinigung sind in den beiden Liedern vorhanden. Diese Motive werden mutmaßlich von der romanischen Pastourelle oder mittellateinischen Vagantendichtung übernommen, um einen Kontrast zum Hohen Minnesang herbeizuführen.

5. Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass 74, 20 wie auch 39, 11 einzelne Pastourellenmotive enthalten, die Walther – vielleicht um nicht zu radikal zu erscheinen – dem Rahmen einer höfischen Minnesituation einpasste. Im Vergleich zu 39, 11 liegt in 74, 20 ein höfisches, zumindest gehobenes gesellschaftliches Milieu sogar näher. In Anbetracht der Stimmung, also des Gesamteindrucks, der beim Publikum erzeugt würde, ist jedoch keines dieser beiden gattungstypisch für die Pastourelle.

Die Gattungszuweisung der beiden in der Forschung vielfach behandelten Lieder Walthers, 39, 11 und 74, 20, ist umstritten. Diese besitzen sowohl Eigenschaften der romanischen bzw. mittellateinischen Pastourelle als auch solche der deutschen volkstümlichen Minnesangtradition. Dadurch unterscheiden sie sich von den gattungstypischen Vertretern. Die Wege, auf denen diese gattungsfremden Motive den

deutschen Boden erreichten, sind bisher nicht nachgewiesen.⁷¹ Walthers dichterische Virtuosität zeigt sich besonders darin, dass er diese Motive – und zwar als Erster im deutschen Minnesang – mit einheimischen geschickt vermischt. Der Standesunterschied der Protagonisten, eine gattungskonstruktive Voraussetzung der Pastourelle, ist in Walthers ‚Mädchenliedern‘ nicht deutlich erkennbar. Seine neuartige Minneauffassung funktioniert gewissermaßen auch in einem solchen ständischen Szenario.

Vielleicht wollte Walther ursprünglich bloß mit einem neuen Minnesangstil eine weitere Hörerschaft aufmerksam machen. Sein Werk hat aber Vorbildcharakter und wird zu einem Verbindungselement zwischen der Vergangenheit und der Zukunft der mittelhochdeutschen Minnelyrik: Der Stil setzt sich in der *dörperlichen* Poesie Neidharts bzw. der Pseudo-Neidharte und der schwankhaften Lyrik Oswalds von Wolkenstein fort.⁷²

In der neueren Forschung wird man beim Interpretieren der Lieder vor allem auf folgenden Gedanken gebracht: Wie wirkten die Lieder auf das damalige Publikum?⁷³ Man muss bedenken, dass so ein Lied „vor allem in der Aufführung lebte“ (Sievert 1993, S. 139). Könnte man die Betonung und die Vortragsgestik authentisch erleben, wären manche Probleme bei der Interpretation vielleicht zu lösen, die bisher in der Forschung offen bleiben müssen.

„Die mittelalterlichen Lieder übten ihre Funktion aus, indem sie vor der Gesellschaft gesungen wurden.“⁷⁴ So stellt sich immer auch die Frage der Rezeption, welche bei der Interpretation mittelalterlicher Lieder neben den formalen und inhaltlichen Aspekten beachtet werden sollte: Welche Beziehung besteht zwischen Dichtern und Mäzenen, Vortragenden und dem Publikum? Leider leben die kunstvollen Werke Walthers heutzutage fast ausschließlich in der Forschung weiter, die Rezeption findet also fast nur noch als Interpretation weniger Leser statt. Es ist zu befürchten, dass dadurch manchmal auch der Blick auf das Wesentliche verstellt wird, das sich erst durch die Art ihrer Aufführung erschließen würde. Trotzdem lässt sich abschließend sagen, dass die besprochenen Lieder dem Gesamteindruck nach – unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes – eine neue Art des Minnesangs darstellen, in die Elemente romanischer Pastourelle einfließen.

⁷¹ Vgl. Herzmann (1977), S. 351.

⁷² Vgl. dazu S. Brinkmann (1985b), S. 417-431.

⁷³ Bennewitz (1990), S. 244.

⁷⁴ Mohr (1963), S. 128.

Literatur

Textausgaben:

- Hilka/Schumann: Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Vollständige Ausgabe des Originaltextes nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von Alfonsi Hilka und Otto Schumann. Zweisprachige Ausgabe. 5. Aufl. München: dtv 1991.
- Lachmann: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 14. Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Hg. von Christoph Cormeau. Berlin/New York: de Gruyter 1996.
- Maurer: Die Lieder Walthers von der Vogelweide. Unter Beifügung erhaltener und erschlossener Melodien. Hg. von Friedrich Maurer. Bd. 2: Liebeslieder. Erstausgabe 1956. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1969.
- Neumann: Deutscher Minnesang (1150-1300). Einführung sowie Auswahl und Ausgabe der mittelhochdeutschen Texte von Friedrich Neumann. Nachdichtung von Kurt Erich Meurer. Stuttgart: Reclam 2002.
- Schweikle: Walther von der Vogelweide. Gesamtausgabe. Bd. 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg. und übersetzt von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 1998.
- Wapnewski: Walther von der Vogelweide: Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Ausgewählt und übertragen von Peter Wapnewski. Erstauf. 1966. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1977.
- Wackernagel: Walther von der Vogelweide nebst Ulrich von Singenberg und Leutold von Seven. Hg. von Wilhelm Wackernagel und Max Rieger. Gießen: J. Rickersche Buchhandlung 1862.
- Wilmanns/Michels: Walther von der Vogelweide. Hg. und erklärt von Wilhelm Wilmanns. 4. Aufl. besorgt von Victor Michels. 2 Bände. Halle (Saale): Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1916/24.

Sekundärliteratur:

- Bennewitz, Ingrid (1989): ‚*vrouwe / maget*‘. Überlegungen zur Interpretation der sog. Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption. In: Walther von der Vogelweide: Beiträge zu Leben und Werk. Hg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart: Stöffler und Schütz. S. 237-252.
- Bernt, Günter (1978): Artikel ‚Carmina Burana‘ in: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 1. Berlin/N.Y.: de Gruyter, Sp. 1180-1186.
- de Boor, Helmut (1979): Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170-1250. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. II. 10. Aufl. bearb. von Ursula Henning. München: Beck.
- Brinkmann, Hennig (1971): Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Nachdruck der Ausgabe Halle (Saale) 1926. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Brinkmann, Sabine Christiane (1985a): Die deutschsprachige Pastourelle vom 13. bis zum 16. Jahrhundert. Göppingen: Kümmerle. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 307)
- - (1985b): Mittelhochdeutsche Pastourellendichtung. In: Der deutsche Minnesang.

- Aufsätze zu seiner Forschung. Hg. von Hans Fromm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 401-432.
- Brunner u.a. (1996): Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. Hg. von Horst Brunner, Gerhard Hahn, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. Unter Mitarbeit von Sigrid Neureiter-Lackner. München: Beck.
- Brunner, Horst (2003): Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick. Ausgabe 2003. Stuttgart: Reclam.
- Frings, Theodor (1954): Walthers Gespräche. In: Festschrift für Dietrich Kralik, dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern. Horn: Berger. S. 154-162.
- Hahn, Gerhard (1969): Walther von der Vogelweide: *Nemt, frowe, disen kranz*. In: Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik. Hg. von Günther Jungbluth. Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich: Gehlen. S. 205-226.
- - : Walther von der Vogelweide: Eine Einführung. München/Zürich 1986.
- Heinzle, Joachim (1997): Mädchendämmerung. Zu Walthers 39, 11 und 74, 20. In: Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann. Hg. von Burghardt Krause. Wien: Fassbänder (Philologica Germanica 19), S. 145-158.
- Herzmann, Herbert (1977): Walthers ‚*Under der linden*‘ – ein Lied der ‚niederer Minne‘? In: Zeitschrift für deutsche Philologie 96, S. 348-370.
- Krohn, Rüdiger (1989): Sein oder nicht sein? L. 91, 17ff. – Fälschung und/oder Schlüssel zu Walthers Minneliedern. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart: Stöffler und Schütz, S. 221-235.
- Masser, Achim (1989): Zu den sog. ‚Mädchenliedern‘ Walthers von der Vogelweide. Werner Schröder zum 75. Geburtstag am 13. März 1989. In: Wirkendes Wort 39, S. 3-15.
- Mölk, Ulrich (1981): Die französische Lyrik. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 7: Europäisches Hochmittelalter. Hg. von Hennig Krauss. Wiesbaden: Aula, S. 37-48.
- Mohr, Wolfgang (1963): Vortragsform und Form als Symbol im mittelalterlichen Liede. In: Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag. Hg. von Werner Simon. Berlin: Schmidt, S. 128-138.
- Pretzel, Ulrich (1966): Walthers Mädchenlieder. In: Kleine Schriften von Ulrich Pretzel. Hg. von Wolfgang Bachofer und Karl Stackmann. Berlin: Schmidt 1979, S. 187-198 (Zuerst in Festschrift für Helmut de Boor. Tübingen 1966, S. 33-47).
- Renawake, Silvia (1983): Walthers Lieder der ‚*herzeliebe*‘ und die höfische Minnedoktrin. In: Minnesang in Österreich. Hg. von Helmut Birkhan. Wien: Halosar (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 24), S. 109-152.
- Sievert, Heike (1993): Das ‚Mädchenlied‘. Walther von der Vogelweide: *Under der linden*. In: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Hg. von Helmut Tervooren. Stuttgart: Reclam, S. 129-143.
- Scholz, Manfred Günter (1999): Walther von der Vogelweide. Stuttgart/Weimar:

- Metzler (SM 316).
- Schweikle, Günther (1995): Minnesang. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler (SM 244).
- Spanke, Hans (1983): Die älteste lateinische Pastourelle. In: Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters. Hg. von Ulrich Mölk. Hildesheim/Zürich/New York: Olms (Collectanea XXXI), S. 190-198.
- Wapnewski, Peter (1957): Walthers Lied von der Traumliebe (74, 20) und die deutschsprachige Pastourelle. In: Euphorion 51, S. 113-150.
- Warning, Rainer (1992): Pastourelle und Mädchenlied. In: Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger. Bd. II. Hg. von Johannes Janota. Tübingen: Niemeyer, S. 709-723.
- Willemsen, Elmar (2006): Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M.: Peter Lang (Walther-Studien 4).

Siglen der Liederhandschriften

- A Kleine Heidelberger Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg Cpg 357. Ende des 13. Jhds.
- B Weingartner Liederhandschrift, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart HB XIII 1. Anfang des 14. Jhds.
- C Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Universitätsbibliothek Heidelberg Cpg 848. 1. Hälfte des 14. Jhds.
- E Würzburger Liederhandschrift (Hausbuch des Michael de Leone), Universitätsbibliothek München 2° Cod. Ms. 731. Zwischen 1345-54.

Textanhang

Eine anonyme altfranzösische Pastourelle aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts
(Text und Übersetzung nach Warning 1992, S. 711f.)

*En mai, la rousee, que nest la flor,
que la rose est bele au point du jor,
par mi cele arbroie
cil oisello s'envoient
et mainent grant baudor;
quant j'oi la leur joie,
pour riens ne mi tendroie
d'amer bien per amors.*

*La pastore ert bele et avenant,
ele a les euz verz, la bouche riant.
Benoet soit li mestre
qui tele la fist nestre;
Bien est a mon talent.
Je m'assis a destre,
si li dis: "Damoiselle,
vostre amor vous demant."*

*Ele me respont: „Sire Champenois,
par vostre folie ne m'avrois des mois,
car je sui amie
au filz dame Marie,
Robinet le cortois
qui me chauce et lie,
et si ne me let mie
sanz biau chapeau d'orfrois."*

*Quant vi que priere ne m'i vaut noient,
couchai la a terre tout maintenant,
levai li le chainse;
si vi la char si blanche,
tant fui je plus ardent;
fis li la folie;
el nel contredist mie,
ainz le vout bonement.*

*Quant de la pastore oi fet mon talent,
sus mon palefroi montai maintenant,
et ele s'escrie:
„Au filz sainte Marie,
chevalier, vos conmant.
Ne m'oubliez mie,
car je sui vostre amie,
mes revenez souvent."*

Zur Maienzeit, im Frühtau, da es zu blühen beginnt, da die Rose schön ist bei Tagesanbruch, ergötzen sich die Vöglein im Walde und stimmen großen Jubel an; wenn ich ihre Freude höre, dann könnte mich nichts davon anhalten, mich ganz der Liebe hinzugeben.

Die Schäferin war schön und anmutig, sie hat leuchtende Augen und einen lachenden Mund. Gelobt sei der Meister, der sie so schuf; sie ist ganz nach meinem Wunsche. Ich setzte mich nieder zu ihrer Rechten und sagte zu ihr: „Mein Fräulein, ich begehre eure Liebe.“

Sie antwortet mir: „Ihr Herr aus der Champagne, mit eurer Tollheit werdet ihr mich nie gewinnen, denn ich bin die Geliebte des Sohnes von Frau Maria, des höfischen Robinet, der mir Schuhe und Gürtel verschafft und mich auch nicht ohne schönen goldgewirkten Kopfschmuck läßt.“

Als ich sah, daß alles Bitten mir da nicht weiterhilft, legte ich sie kurzerhand zu Boden und hob ihr das Leinenkleid, als ich ihre weiße Haut sah, entbrannte ich um so mehr; ich tat ihr die Tollheit an; sie aber hatte nichts dagegen, vielmehr wollte sie es sehr wohl.

Als ich mir bei der Schäferin meinen Willen verschafft hatte, stieg ich sogleich auf mein Pferd, und sie ruft mir nach: „Dem Sohn der heiligen Maria, Rittersmann, empfehle ich euch an. Vergeßt mich nicht, denn ich bin eure Geliebte, kommt vielmehr oft zurück.“