universität wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Ironie und Selbstironie in der Minnelyrik Walthers von der Vogelweide

Verfasserin

Anita Peterka

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie
Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer

Und solange diese Ironie noch entsteht, solange läuft der Prozeß noch,
diese Bewegung, die man Dialektik nennt. Das Spiel ist noch nicht entschieden.
Also ist es auch noch nicht aus.

(Martin Walser, Selbstbewußtsein und Ironie)

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung **5**

II. „Ironie“ – Problematik der Eingrenzung des Begriffs **9**

II. 1. Ironie in der Rhetorik **10**

II. 2. Ironie in der Linguistik und Literaturtheorie **16**

II. 3. Ironie in der Philosophie **21**

II. 4. Schlussfolgerung und Versuch einer interdisziplinären und zeitübergreifenden Begriffsbestimmung der Ironie **26**

III. Ironie in der Minnelyrik **29**

IV. Einzelliedanalysen **35**

IV. 1. Selbstironische *dissimulatio* – Walthers „Halmorakellied“ **35**

IV. 2. *Simulatio* – „Preislied“ **43**

IV. 3. Parabase – „Si wunder wol gemachet wîp“ **50**

V. Ironie als Instrument der (Gesellschafts-) Kritik? **58**

VI. Ironie als Instrument poetologischer Diskurse **62**

VI. 1. Ironische *simulatio* als Mittel der Intertextualität und Dialogizität **62**

VI. 2. Das ironische Spiel mit Rollen und „Identitäten“ **64**

VI. 3. Ironie als Medium eines „Sprachkrise“-Diskurses? **70**

VII. Schlusswort **79**

VIII. Bibliographie **83**

IX. Anhang **91**

IX. 1 Abstract **91**

IX. 2 Curriculum Vitae **93**

I. Einleitung

Dass die Mediävistik bis in die Gegenwart Minnelyrik kaum auf Ironie und Selbstironie hin untersucht hat, ist paradox: Immerhin ist die Ironie zentrales Element der bekanntesten Form dieser Lyrik, der Hohen Minne, die sich aus der dialektischen Spannung zwischen Hoffnung und Verzweiflung des Sänger-Ichs zusammensetzt. Eine Spannung, über die das Ich des Hohen Sangs ständig reflektiert, indem es jene „rationale Selbstanalyse“[1] betreibt, die gemeinhin als „[Pflicht] des exemplarischen Minners“[2] gilt. Trotz dieser ironischen, als *paradoxe amoureux* bekannten, Grunddisposition der Minnelyrik sowie der Tatsache, dass Selbstironie eine besonders schonungslose und radikale Form der Minnesang typischen Selbstreflexion darstellt, ist die Tendenz der Forschung zu hochsinnig-ernsten Deutungen von Minnelyrik bis heute weitgehend ungebrochen. Dies gilt auch für das Oeuvre Walthers von der Vogelweide, dessen relativ häufige „auf Ironie […] basierende Grundhaltung“[3] man zwar einerseits längst erkannt hat, diese Erkenntnis sich jedoch andererseits fast ausschließlich auf die Sängerhaltungen in der Spruchlyrik des Dichters bezieht. Sofern Ironie in Walthers Minnelyrik überhaupt vorhanden sei – so die *communis opinio* – so trete sie in weit hintergründigerer und subtilerer Form auf, als in seinen Sprüchen.[4] Abgesehen von der Problematik solch gattungsspezifischer Festlegungen – zumal bei einem Dichter wie Walther, der sowohl mit Gattungen als auch mit diversen Stilen spielt – lassen sich tatsächlich, wie noch zu zeigen sein wird, genügend Beispiele Waltherscher Minnelyrik auffinden, deren Ironie jener der Sangsprüche des Dichters an Deutlichkeit um nichts nachsteht. Zieht man Ironie zur Interpretation der Minnelieder Walthers in Betracht, lässt sich vor allem ein Grundproblem der Walther-Forschung wenn nicht lösen, so doch besser verstehen: Die Tatsache, dass Walthers Texte in Permanenz zu immer divergierenden Lesarten führen.[5]

[1] Frederic C. Tubach: Zum Problem der inneren Struktur im Minnesang. In: Etudes Germaniques 18 (1963). S. 155- 166, hier: S. 155.
[2] Ebda., S. 155.
[3] Günther Schweikle: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart/Weimar 1994. S. 107.
[4] Vgl. z. B. Theodor Nolte: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991.
[5] Vgl. Ebda., S. 304.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, mittels Analyse einer notwendig kleinen aber – wie ich hoffe – prägnanten Liedauswahl einen Eindruck davon zu geben, was Ironie und Selbstironie als funktionale - nicht punktuelle - Elemente[6] der Minnelyrik Walthers zu leisten im Stande sind; d. h. als Faktoren, über die sich die Gesamthandlung eines Liedes entfaltet und auf die hin sich selbige oft genug zuspitzt. Methodisch wird dabei zunächst ein für das Vorhaben dieser Arbeit geeigneter Ironie-Begriff zu erarbeiten sein. Ein Ironie-Begriff, der einerseits über die zu enge rhetorische Minimaldefinition vom „Gegenteil dessen sagen, was gemeint ist“[7] hinausgeht, andererseits aber die Ironie von der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen in diversen Gattungen, Epochen und (Forschungs-)Disziplinen auf ein zeit- und gattungsübergreifendes sowie in gewisser Hinsicht auch interdisziplinäres Modell reduziert, das im Folgenden gleichermaßen als Analyse- und Referenzinstrument der hier zu untersuchenden Texte fungieren wird[8]: Mit seiner Hilfe werden einerseits die Textanalysen erfolgen, wie andererseits die Ergebnisse der Textanalysen auf dieses Ironie-Schema und die ihm inhärente Logik zurückverweisen sollen. Vor dem Hintergrund der Allgemeingültigkeit dieses in Folge verwendeten Ironie-Begriffs bzw. Ironie-Begriff-Schemas will diese Arbeit das typisch Waltherische der Ironie in Walthers Minnelyrik ebenso herausarbeiten, wie das typisch Mittelalterliche und minnesangspezifische selbiger. Besonders die den Einzelliedanalysen nachfolgenden Kapitel werden den möglichen kultur- und mentalitätsspezifischen Facetten der Ironie der Minnelieder Walthers nachspüren. Dabei soll deutlich werden, wie Walther sich trotz aller Eigenheiten und Neuerungen, die seine Minnelyrik aufweisen mag, stets im Rahmen einer letztlich bindenden und schon lange vor ihm lebendigen Tradition der Minnesang-Ironie bewegt.

[6] Uwe Japp unterscheidet in seiner Arbeit zur Theorie der Ironie zwischen „verbaler“ und „literarischer“ Ironie: „Es ist etwas anderes, wenn wir sagen in einem bestimmten Werk sei eine bestimmte Stelle ironisch zu verstehen, und wenn wir sagen, ein bestimmtes Werk sei ironisch. Im ersten Fall sprechen wir von verbaler Ironie, im zweiten Fall aber von literarischer Ironie oder Fiktionsironie.“ Siehe: Uwe Japp: Theorie der Ironie. Frankfurt am Main 1983. S. 42.

[7] Diese Definition gehört zu den ältesten und begegnet erstmals in der sogenannten „Rhetorik für Alexander“. Vgl. Harald Weinrich: Ironie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4 (I-K), Darmstadt 1976. S. 577-582, hier: S. 577.

[8] Ich folge dabei im Wesentlichen der Begriffsbestimmung bei Marika Müller. Siehe: Marika Müller: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt. Würzburg 1995.

Die Schwachpunkte einer solchen Analyse mittelalterlicher Minnesang-Ironie sind evident und werden im Folgenden ständig im Hintergrund zu behalten und gegebenen Falls zur Relativierung meiner Thesen heranzuziehen sein. Die Ironie als Form des „uneigentlichen Sprechens“ [9], bei der etwas anderes gesagt wird als gemeint ist, bedarf - weil es in ihrer Absicht liegt, in dieser Weise das eigentlich Gemeinte zu vermitteln, - bestimmter Signale, die den Adressaten das Durchschauen jener Diskrepanz ermöglichen, welche die Ironie erzeugt (bzw. durch welche die Ironie erzeugt wird).[10] Solche Ironiesignale in mittelalterlicher Lyrik (wie in mittelalterlichen Texten allgemein) ausmachen zu wollen ist alles andere als unproblematisch. Das grundsätzliche Problem, das das Einfallstor für Mutmaßungen und Zirkelschlüsse öffnet, stellt der zeitlich-räumliche Abstand zum Mittelalter dar. Aus diesem ergibt sich einerseits die Schwierigkeit, zwischen der „Bewusstseinshaltung [des Autors] und [der] literarische[n] Kategorie“[11] zu unterscheiden, d. h. festzumachen, inwiefern Ironie vom Autor intendiert war oder erst durch spätere Rezeption (unfreiwillig) entstanden ist;[12] andererseits hängt hiermit die Interpretation erschwerende Tatsache zusammen, dass uns Walthers Texte ohne Regieanweisungen überliefert sind. Als ursprünglich für den Vortrag vor einem (höfischen) Publikum gedacht, lebte Minnesang wesentlich von seiner Performativität. Alles was durch Gestik, Mimik, Intonation usw. an Sinn, also eventuell auch an Ironie in der jeweiligen Vortragssituation zum Text hinzugekommen sein mag, ist uns beim Übergang der Minnelieder Walthers von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit verloren gegangen.[13] Dementsprechend richtet sich das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf textinterne Ironiesignale und die rhetorischen und stilistischen Techniken mittels derer diese erzeugt werden. Dort aber, wo sich Restspuren von ursprünglich auf der Ebene der *pronuntiatio* angesiedelten Ironiesignalen im Text auffinden lassen, werden diese in die

[9] Vgl. Wolfgang Berg: Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage. Tübingen 1978.
[10] Die Ironie-Definition folgt hier: Lothar Kolmer/Carmen Rob-Santer: Studienbuch der Rhetorik. Hrsg. v. L. Kolmer. Paderborn, München u. a. 2002. S. 143f.
[11] Schweikle, Minnesang, s. Anm. 3), S. 90.
[12] Dieses Grundproblem besteht natürlich bei jeglicher Art von Literatur: Man kann zu allem eine artifizielle (z.B. ironische) Haltung einnehmen!
[13] Siehe dazu z. B.: Horst Wenzel: Einführung: Aufführung und Repräsentation. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart/Weimar 1996. S. 141-148.

Interpretationen einbezogen, bzw. zur – hypothetischen – Erhellung enigmatischer Textstellen der hier analysierten Lieder herangezogen.

II. „Ironie“ – Problematik der Eingrenzung des Begriffs

„Ironische Rede bedeutet das Gegenteil dessen, was man meint, aber so, dass der darin eingeschlossene Schein durchschaubar bleibt.“[14] Was hier der Lexikoneitrag kurz und bündig auf den Punkt zu bringen versucht, ist in Wahrheit ein hochkomplexes Phänomen, das - die Rhetorik und Stilistik bei weitem überschreitend – in Bereiche wie Ethik, Philosophie und Psychologie[15] hineinreicht. Aus diesem vielschichtigen, multidimensionalen Wesen der Ironie ergibt sich jene „proteische Verfasstheit“[16] des Begriffs, die es praktisch unmöglich macht, diesen letztgültig schlüssig zu definieren. Was die Rhetorik und die Linguistik mit ihren zweifelhaften Systematisierungsversuchen zu begrenzen trachteten, verlor sich in der Philosophie zum Teil ins „Allgemeine und Unbestimmte“[17]. Die vielen Versuche der diversen geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen der Ironie als Begriff habhaft zu werden, scheiterten zumeist nicht zuletzt daran, dass sich die Ironie eben nicht auf einen dieser Wissenschaftszweige begrenzen lässt, sondern sich diese sämtlich in der Ironie mischen und überlagern. Wenn beispielsweise Beda Allemann beklagt, „dass sich die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zur Ironie […] im Grunde bis heute nicht recht zu einer Form der Analyse durchzuarbeiten vermochten, die dem eigentlich Literarischen des Phänomens ‚Ironie‘ gerecht würde“[18], liegt das nicht unwesentlich daran, dass Ironie – obgleich sich ihre „literarische[n] Ausprägungen […] bis an den Beginn der europäischen Dichtung“[19] zurückverfolgen lassen, weit mehr als eine literarische Erscheinung ist. Als Element unterschiedlicher poetischer Gattungen fügt sie dem jeweiligen literarischen Sinn weitere Bedeutungsdimensionen hinzu, transzendiert sie diesen gewissermaßen. Damit aber leistet Ironie weit mehr, als dem uneigentlich Gesagten,

[14] Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): Enzyklopädie. Philosophie und Wissenschaftstheorie (Bibliographisches Institut Mannheim). Bd. 2 (H – O), Stuttgart [u. a.], 1984.
[15] Die Psychologie der Ironie wurde v. a. im Zusammenhang mit der Kommunikationspsychologie Paul Watzlawicks herausgestellt, der in der Ironie einen Fall von „Doppelbindung“ sieht. Vgl. Paul Watzlawick, Janet Beavin, [u. a.]: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern, New York [u. a.] 1967.
[16] Japp, Theorie der Ironie, s. Anm. 6), S. 32.
[17] Beda Allemann weist in diesem Zusammenhang auf Goethe hin, der in seiner „Farbenlehre“, Bezug nehmend auf den Schlegelschen Ironiebegriff, von einem „gewagten Wort“ spricht. Siehe: Beda Allemann: Ironie und Dichtung. Uterjesingen-Tübingen 1956. S. 74.
[18] Beda Allemann: Ironie als literarisches Prinzip. In: Ironie u. Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, [u. a.]. Hrsg. v. Albert Schaefer. München 1970. S. 11-38, hier: S. 13.
[19] Allemann Ironie u. Dichtung, s. Anm. 17), S. 12.

das eigentlich Gemeinte zu unterlegen. Dies wird im Folgenden an den Einzelliedanalysen der Minnelieder Walthers aufzuzeigen sein. Vorerst soll jedoch, ein Eindruck von der Komplexität des Ironie-Definitions-Problems dadurch gegeben werden, dass – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – ein kurzer Überblick über die in unserem Zusammenhang interessanten Disziplinen gegeben werden soll, die sich bis heute mit der Ironie auseinandersetzen.

II. 1. Ironie in der Rhetorik

Die etymologische Herkunft des Wortes „Ironie“ gilt als ungeklärt, wenngleich die Wortfamilie *eiron/eironeia* „seit etwa 400 v. Chr. in der griechischen Sprache belegt ist“[20]. Als ursprüngliche Bedeutung des griechischen *eiron* wird gemeinhin „sagen“ oder „fragen“ angenommen.[21] In der Rhetorik erscheint die Ironie erstmals in der „Rhetorica ad Alexandrum“, einem Pseudo-Aristoteles, der heute Anaximenes von Lampsakos (4. Jh. v. Chr.) zugeschrieben wird.[22] In dieser „ältesten überlieferten Rhetorik“[23] findet sich bereits jene Minimaldefinition der Ironie als „Gegenteil des Gemeinten“ die sich bis in die jüngste Gegenwart hinein hält[24] und die besonders als „Tadel durch Lob“ und als „Lob durch Tadel“ beschrieben wird. Auffällig ist, dass der Ironie in der antiken Rhetorik von Anfang an eine negative Konnotation anhaftet. So wird sie in der „Rhetorik für Alexander“ als Mittel beschrieben, das dazu dient, „den Gegner dem Spott preiszugeben und […] zu demütigen“[25], eine Definition, die dem negativ bewerteten Charakter des Ironikers in der Moralistik, Sophistik und Komödie[26] der Zeit entspricht. Auch Aristoteles empfiehlt in seiner Rhetorik die Ironie eher „widerwillig“ als „Waffe des Redners“[27]. Einen Anflug von Würde erhält die Ironie bei Cicero, der sie „in Rom […] als Ausdrucksmittel der forensischen

[20] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 577.
[21] Vgl. Norman Knox: Die Bedeutung von ‚Ironie‘: Einführung und Zusammenfassung. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. v. Hans-Egon Hass und Gustav-Adolf Mohrlüder. Köln 1973. S. 21.
[22] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 577; Vgl. auch Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, siehe Anm. 8), S. 11.
[23] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 11.
[24] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 579.
[25] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 11.
[26] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 577.
[27] Knox, Bedeutung von Ironie, s. Anm. 21), S. 22.

Beredsamkeit [einbürgert]“[28], wenngleich auch er im Ironiker jemand erblickt, „mit dem man eigentlich keinen Umgang haben sollte“[29]. Norman Knox hat beobachtet, dass „die Entwicklung des Begriffs „Ironie“ im griechischen Sprachgebrauch“ letztlich nicht von der Persönlichkeit und dem Einfluss des (platonischen) Sokrates zu trennen ist und sich aus diesem Zusammenhang die frühe Bedeutung des Begriffs als „Verstellung, […] Spott und Selbstherabsetzung“ erklärt.[30] Dass die sokratische Ironie bereits seit der Antike gewissermaßen als prototypische Form „ironischer Taktik“[31] gilt, wird im Folgenden noch mit ihrem philosophischen Aspekt näher darzulegen sein. In Bezug auf die Rhetorik ist von Bedeutung, dass weder die Griechen noch die Römer dem Begriff der Ironie etwas Inhaltliches hinzufügten[32], sondern vielmehr zwei ihrer wesentlichen funktionalen Erscheinungsformen beschrieben haben, die sich bis heute – unabhängig von der damaligen moralisch vornehmlich negativen Bewertung[33] – in den Rhetorik-Handbüchern finden: Die der *dissimulatio* und der *simulatio*. Als *dissimulatio*, also als Form der Verstellung - meist zum Kleineren hin („Kleintun“) - ist sie „weitgehend identisch mit der Sokratischen Ironie“[34], die durch gespielte Unwissenheit (bzw. gespielte Naivität) das vermeintliche „Wissen“ des Gesprächspartners (und Ironieopfers) als Aufschneiderei entlarvt. In der *dissimulatio* fallen damit auch 2 weitere Ironie-Formen zusammen, die seit Themestius unterschieden werden: Die Selbst- und die Fremdironie[35], wobei hier Erstere Mittel zur Zweiteren ist. Die Selbstironie, der als spezielles Phänomen in Walters Minnelyrik an späterer Stelle noch besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden wird, definiert Heinrich Lausberg folgendermaßen:

> Die Selbstironie ist ein hoher Grad der Paradoxie, da sie dem eigenen Parteiinteresse empfindlich zu schaden scheint. Sie wird nur bei völliger Sicherheit des Sieges der eigenen Partei verwendet, und zwar: a) aus einem tieferen Wissen um den wahren Sachverhalt, auch wenn er zu diesem Zeitpunkt dem Gesprächspartner noch verhüllt ist […] b) als evident paradoxe Konsequenz aus dem parteiischen Sprachgebrauch des Gegners […]. (Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. München 1960, §1244)

[28] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 578.
[29] Ebda., S. 578.
[30] Knox, Bedeutung von Ironie, s. Anm. 21), S. 21f.
[31] Ebda., S. 22.
[32] Knox, Bedeutung von Ironie, s. Anm. 21), S. 22.
[33] Für Quintilian war „der Gebrauch der Ironie ein […] schwerwiegender Beleidigungsgrund“, für Themestius gar etwas „Böses“. Vgl. ebda., S. 23.
[34] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 11.
[35] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 577f.

Als *simulatio*, also als Anspielungsironie, ahmt Ironie eine (fremde) Position oder Rede in verfremdender Weise nach, so dass eine Distanzierung zu den Haltungen und Personen, auf die solchermaßen angespielt wird, greifbar wird. An der *simulatio* wird auch die „kontextualistische Konzeption“[36] der Ironie am besten kenntlich, die Quintilian folgendermaßen beschreibt:

> Der Redner ist sich der Überzeugungskraft seiner eigenen Partei sowie der Sympathie des Publikums so sicher, daß er […] die lexikalische Wertskala des Gegners verwendet und deren Unwahrheit durch den (sprachlichen oder situationsmäßigen) Kontext evident werden lässt. (Lausberg, §582)

Diese frühe Definition beinhaltet bereits alles, was später diverse linguistisch-sprechakttheoretische Studien zur Ironie zu beschreiben versuchten. Der Kontext, in den die Ironie gebettet ist und auf den sie mit ihren Signalen indirekt verweist, ist dabei ein mehrfacher. Zum Thema, auf das angespielt wird und das, um von den Adressaten der Ironie erkannt zu werden, in deren kulturellem bzw. wissensmäßigem Kontext stehen muss, kommen der Kontext der Situation der ironischen Äußerung ebenso hinzu, wie der Kontext der sprachlichen und körpersprachlichen Mittel, also der *pronuntiatio*. Letztere spielte im Minnesang als Aufführungslyrik mit Sicherheit eine eminent wichtige Rolle, wobei der Variations- und damit Bedeutungsspielraum in diesem Bereich am größten gewesen sein muss. An der *pronuntiatio* wird auch ersichtlich, dass Ironie immer auf die Interaktion mit einem Publikum angewiesen ist. Schlägt diese Interaktion fehl, versagt auch die Ironie. Hierin lieg die Crux jeder Untersuchung textueller Ironie: „Das Publikum […] ist der Joker im Spiel. Denn ob […] der intendierte Sprechakt geglückt ist, lässt sich empirisch nicht nachweisen“[37].

Somit ist – ironischer Weise – gerade jener Faktor, der den Minnesang einst besonders geeignet für Ironie machte, nämlich seine Einbettung in eine interaktive, relativ offene Aufführungssituation, heute das, was das „Erkennen“ der Ironie in den nunmehr lediglich schriftlich überlieferten Texten so schwer macht.

Was die oben zitierte *simulatio*-Definition Quintilians ebenfalls bereits beinhaltet, ist die „Absicht“ der Ironie eine „Wahrheit“ ans Licht zu bringen. Damit unterscheidet

[36]Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 11.
[37] Helmut Tervooren: Die ‚Aufführung‘ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar, 1996. S. 48-66, hier: S. 51.

sie sich einerseits wesentlich von der Lüge[38], andererseits verweist die Ironie damit über die engen Grenzen der Rhetorik hinaus auf ihren philosophischen Gehalt. Denn bekanntlich „[befasst sich] die Rhetorik […] im Unterschied zur Philosophie […] nicht mit der Wahrheit, sondern mit der *persuasio*[39].“ Sowohl dieser „Wille“ der Ironie zur „Wahrheit“ als auch der zwischen Ironie-Erzeuger und Ironie-Adressat gegebene interaktiv-dialogische Charakter der *simulatio* ist auch der *dissimulatio*, der Verstellungsironie, eigen. Laut Lausberg realisiert sich letztere

> […] im Stellen eigener, unwissend scheinender, aber für den als Aufschneider beurteilten Gesprächspartner verfänglicher Fragen […], die der nicht ausgedrückten eigenen Meinung durch die Bloßstellung des Gesprächspartners schließlich zur Evidenz verhelfen sollen. (Lausberg, § 902)

In den Jahrhunderten nach der Antike ist die „Geschichte der Ironie und ihrer Signale“ „nur schwer zu erfassen“ und insgesamt „schlecht dokumentiert“[40]. Dennoch lässt sich nachvollziehen, dass die Rhetoriken der Spätantike, die den Begriff der *ironia* selbstverständlich kannten, diesen samt seiner Bedeutung an das Mittelalter weitergaben, wenngleich sich im Mittelalter eine Verlagerung der Ironie aus dem Bereich der Rhetorik und der Philosophie in denjenigen der Kunst beobachten lässt. Die Gründe hierfür werden an späterer Stelle im Zusammenhang mit den Erscheinungsformen von Ironie in mittelalterlicher Minnelyrik noch genauer darzulegen sein. Was die rhetorische Überlieferung der Ironie im Mittelalter betrifft, so ist diese in jüngerer Zeit am detailliertesten von Dennis H. Green dargestellt worden. Ausgehend von der Ironie-Definition als *alieniloquium*, die Isidor von Sevilla (6./7. Jh. n. Chr.) in Abgrenzung zu den älteren *contrarium*-Definitionen einführte[41], versucht Green anhand von Beispielen aus der mittelalterlichen Versliteratur ebenso zu einer Eingrenzung des Begriffs zu gelangen wie auch verschiedene Typen mittelalterlicher Ironie zu differenzieren. Es gelingt ihm der Nachweis, dass mittelalterliche Ironie sowohl in Form des Gegensatzes zwischen Ausdruck und Gemeintem (*contrarium*) erscheint, als auch in Form eines bloßen Auseinanderfallens beider (*alieniloquium*). Unter Einbeziehung des oben als „kontextualistisch“ bezeichneten Aspekts der Ironie, auf die Mitarbeit bzw.

[38] Zur Abgrenzung von Lüge und Ironie siehe: Harald Weinrich: Linguistik der Lüge. Heidelberg 1966.
[39] Peter von Moos: Rhetorik, Kommunikation und Medialität. Gesammelte Studien zum Mittelalter. Bd. II. Hrsg. v. Gert Melville. Berlin [u. a.] 2006. S. 246.
[40] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 27.
[41] Ebda., S. 28.

Interaktion mit einem Publikum angewiesen zu sein, gelangt Green zu einer weiteren Unterscheidung von Ironie-Typen, die sich nach dem jeweiligen Grad des „Eingeweiht-Seins“ der Rezipienten richtet.[42] Die Situationsironie einbeziehend, gelangt er schließlich zu folgender Schlussdefinition:

> Die Ironie ist eine Aussage oder Darstellung einer Handlung oder Situation, deren eigentliche, den Eingeweihten sichtbar gemachte Bedeutung absichtlich von der vermeintlichen, den Uneingeweihten vorgespiegelten, Bedeutung abweicht und nicht angemessen ist. (Dennis H. Green, Alieniloquium, S. 156)

Was Green in seiner Ironie-Definition als Unterschied zwischen 2 Verständnisebenen (= eingeweihter vs. nicht-eingeweihter Rezipient) herausstellt, verweist auf die zuvor erwähnte Eigenschaft der Ironie Instrument der Parteilichkeit zu sein. Mit dieser Parteilichkeit treten zugleich zwei weitere Qualitäten bzw. Problematiken der Ironie zutage, die im Folgenden noch näher zu erläutern sein werden: Ihr Elitarismus, sich nur denjenigen zu erschließen, die über das geforderte Vorverständnis verfügen, sowie, paradoxer Weise, ihre Fähigkeit, beiden Parteien zu genügen, indem sie zwei Verständnisangebote zur Disposition stellt – das Eigentliche und das Vermeintliche. Durch Letzteres hält sich die Ironie stets die Möglichkeit zum Rückzug offen, womit sie sich als „Waffe der Parteilichkeit“[43] zutiefst ambivalent und inkonsequent erweisen kann.

Eine rhetorische Grunddifferenzierung der Ironie, die seit der Antike bis in die Gegenwart getroffen wird, ist die zwischen rhetorischer Figur und Redehaltung, d. h. zwischen Wortfigur und Gedankenfigur wie sie Lausberg folgendermaßen beschreibt:

> Die Wortfigur verrät sich als Gegensinn, also durch den unmittelbar benachbarten sprachlichen Kontext, während die Gedankenfigur wegen ihrer Geschlossenheit […] nur durch den Tonfall (sowie durch den außersprachlichen Kontext) als Gegensinn verstanden wird. (Lausberg, § 585)

Diese Subsumierung der Ironie unter die Tropen ist von der jüngeren Rhetorik und Stilistik immer wieder systematisch zu begründen versucht worden.[44] Diese

[42] Dennis H. Green: Alieniloquium. Zur Begriffsbestimmung der mittelalterlichen Ironie. In: Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter. Bd. 2, hrsg. v. Hans Fromm, Wolfgang Harms [u. a.], München 1975. S.119-160.

[43] Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960. § 582, S. 302.

[44] Vgl. z. B. Berg, Uneigentliches Sprechen, s. Anm. 9).

Einteilung, nach welcher die Ironie zum *ornatus* gehört, ist jedoch höchst problematisch: Dass die Ironie - schon aufgrund dessen, was sie als funktionales Element in Texten zu leisten im Stande ist - weit mehr als einen bloßen Redeschmuck darstellt, leuchtet ein. Hinzu kommt jedoch noch etwas Wesentliches, das bei solch willkürlichen Kategorisierungsversuchen übersehen wurde: Die Ironie steht insofern über Tropen wie Emphase, Hyperbel, Antonomasie, Litotes, Paraphrase usw., als jede dieser Tropen ironisch gebraucht werden kann.

Die rhetorische Minimaldefinition der Ironie als „das Gegenteil sagen was man meint", hält sich seit der Antike ebenso konstant[45] wie die Ironie-Untertypen der *simulatio* und *dissimulatio* und der Fremd- und Selbstironie. Eine Theorie der Ironie, wie sie heute unsere Auffassung von Ironie prägt, gibt es jedoch erst seit der Romantik. Was Uwe Japp in Bezug auf die griechische Ironie konstatiert, nämlich die Dringlichkeit zu unterschieden zwischen „den wenigen theoretischen und wörtlichen Äußerungen der Griechen über die Ironie" und den „zahlreichen Werken der Griechen […], denen von Späteren irgendeine Ironie zugeschrieben wurde […]"[46], lässt sich am bekannten Beispiel der (sogenannten) sokratischen Ironie gut festmachen. Ob sie auf Sokrates selbst zurückgeht oder bereits Interpretament Platons ist, kann keineswegs als sicher gelten, wobei Platons Version der sokratischen Ironie ihrerseits im Verdacht steht durch neuzeitliche Interpretationen verfälscht worden zu sein. Die Gefahr einer solchen anachronistischen Ironie-Interpretation besteht selbstverständlich auch für das Mittelalter, dem man ja mitunter sogar „jegliche Ironie abzusprechen geneigt [war]".[47] Dass dem Mittelalter aber die Ironie zumindest über die Rhetorik bekannt war, darf man ebenso voraussetzen wie die Tatsache, dass dieses Wissen Eingang in die Lyrik und Literatur dieser Zeit gefunden hat – zumal bei einem rhetorisch offensichtlich geschulten Dichter wie Walther. Über eventuelle poetologische und philosophische Konzepte, die hinter der Ironie in mittelalterlichen Texten stehen mögen, kann zwar (fast) nur spekuliert werden, dennoch lässt sich mit der Beschreibung der rhetorischen Techniken, mittels derer Ironie in Walthers Minnelyrik zum Einsatz kommt, viel für die Interpretation seiner Minnelieder gewinnen.

[45] Vgl. Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 18.
[46] Japp, Theorie d. Ironie, s. Anm. 6), S. 90.
[47] Vgl. Green, Alieniloquium, s. Anm. 42), S. 119.

II. 2. Ironie in der Linguistik und Literaturtheorie

Die wohl bekannteste und einflussreichste textlinguistische Studie zur Ironie stammt von Harald Weinrich und findet sich in seiner 1966 erschienenen Arbeit „Linguistik der Lüge“.[48] Weinrich untersucht darin vor allem zwei Aspekte der Ironie: Ihr Verhältnis zur Lüge und ihr Funktionieren über Ironiesignale, wobei sich die Ironie durch letzteres von der Lüge abgrenzt: „Man verstellt sich, gewiß, aber man zeigt auch, daß man sich verstellt“[49] Dieses Zeigen der Verstellung äußert sich laut Weinrich in Ironiesignalen, die sowohl auf der performativen als auch auf der metaphorisch-stilistisch-rhetorischen Ebene angesiedelt sein können:

> Das mag ein Augenzwinkern, sein, ein Räuspern, eine emphatische Stimme, eine besondere Intonation, eine Häufung bombastischer Ausdrücke, gewagte Metaphern, überlange Sätze, Wortwiederholungen […]. (Weinrich, Linguistik der Lüge, S. 61)

Von dieser katalogartigen Auflistung der Ironisignale geht Weinrich bereits in Richtung Pragmalinguistik und Sprechakttheorie, indem er für die ironische Sprechhandlung eine Dreierkonstellation entwirft, die zwischen dem Sprecher, der Objektperson der Ironie und dem Adressaten der Ironiesignale gegeben ist:

> Das Ironiesignal […] ist ein Sprachzeichen, das die gesprochene Rede begleitet. Es ist von solcher Art, daß es sowohl vernommen als auch überhört werden kann. Es gehört nämlich einem Code zu, der nicht mit dem allgemeinen Code der Grammatik identisch ist und an dem nur diejenigen Anteil haben, die Witz haben. Die Halbgebildeten und Süffisanten überhören es, und das Ironiesignal kommt nicht zum Ziel. Das ist aber nicht die Schuld des Sprechers, sondern die Schuld des Hörers. (Weinrich, Linguistik der Lüge, S. 63)

Diese Thesen Weinrichs werden in Folge von der Linguistik immer wieder aufgegriffen und – auf zum Teil problematische Weise - zu präzisieren versucht. Die klassische Sprechakttheorie, die sich mit der Ironie als Sonderproblem auseinandersetzt, scheitert vor allem am dekontextualistischen Ansatz der Illokutionstheorie.[50] Diese versucht mit einem sehr engen Sprechakt-Konzept die Ironie als einen „Sonderfall von Sprechakt“[51] darzustellen, indem sie strikt zwischen „direkten“ und „indirekten“ Äußerungen unterscheidet. Eine Differenzierung, die der realen Sprechsituation jedoch kaum gerecht wird, da „Sprecher und Hörer sehr oft eine gemeinsamte Kommunikationsgeschichte und bestimmte

[48] Weinrich, Linguistik, s. Anm. 38).
[49] Ebda., S.60.
[50] Zur Kritik an der Sprechakttheorie von Austin/Searle vgl. z. B. Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 114ff.
[51] Ebda., S. 116.

Kommunikationsrituale und –spiele aufweisen“ und somit „‘Direktheit‘ und ‚Indirektheit‘ […] gar nicht de-kontextualistisch und normativ festgestellt werden [können].“[52] Spätere pragmalinguistische Ansätze - wie der von Rainer Warning oder Alice Myers-Roy- gelangen bereits zu einer differenzierteren Sicht. In Anlehnung an das Drei-Personen-Modell Weinrichs erhält die Ironie bei Warning den Status einer „mehrfach adressierten Äußerung“, deren Singalbedürfnis mit Abnahme der situativen Stützung steigt.[53] Myers-Roy wiederum verweist auf die Möglichkeit der sequentiellen Entfaltung von Ironie durch Nachträge (etwa in gestischer oder mimischer Form) und zeigt damit, dass Ironie nicht unbedingt im Augenblick des Äußerungsakts auftreten muss.[54]

Ähnlich problematisch wie die zu engen sprechakttheoretischen Konzepte sind auch jene, die sich an der Erstellung eines Ironiesignal-Katalogs versuchen. Als Beispiel hierfür sei die Untersuchung zur Ironie von Wolfgang Berg erwähnt. Berg begreift die Ironie als typische Form des „uneigentlichen Sprechens“ und stellt sie in eine Reihe mit rhetorischen Figuren wie Metonymie, Litotes, Metapher und rhetorischer Frage.[55] Marika Müller bemerkt dazu treffend, dass Berg damit im Prinzip dem gleichen Zwang aufsitzt wie die klassische Rhetorik, die es verabsäumte „Redemittel, Redeabsicht und Redewirkung […] deutlich voneinander [abzugrenzen]“, womit Berg übersieht, dass die von ihm der Ironie nebengeordneten Stilmittel oft selbst als Ironiesignale benutzt werden.[56] Dass man dem Phänomen der Ironie nicht mithilfe einer Ironiesignal-Typologie beikommen kann hat Wolf Dieter Stempel bereits in seinem 1976 erschienenen, bis heute aktuellen Aufsatz „Ironie als Sprechhandlung“[57] klar erkannt. Eine Einsicht, der beispielsweise Theodor Nolte folgt, wenn er konstatiert: „Grundsätzlich sind die Möglichkeiten der Ironie-Markierung so vielfältig, dass sie sich einer […] Klassifizierung entziehen.“[58]

[52] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 116.
[53] Rainer Warning: Ironiesignale und ironische Solidarisierung. In: Das Komische. Hrsg. v. Werner Preisendanz und Rainer Warning, München 1976. S. 416-423.
[54] Alice Myers-Roy: The Function of Irony in Discourse. In: Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse. Band 1, Heft 4 (1981). S. 407–423.
[55] Berg, Uneigentliches Sprechen, s. Anm. 9).
[56] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 118.
[57] Wolf Dieter Stempel: Ironie als Sprechhandlung. In: Das Komische. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976. S. 205—235.
[58] Nolte, Höfische Idealität, s. Anm. 4), S. 320.

In Bezug auf die von Weinrich herausgestellte Differenzierung der Ironie von der Lüge trifft Edgar Lapp folgende Präzisierung: „Meine These zur Unterscheidung von Ironie und Lüge lautet: Die Lüge ist eine Simulation der Aufrichtigkeit, die Ironie ist eine Simulation der Unaufrichtigkeit.“[59] Dass sich mit dieser Qualität der Ironie auch ihre immer wieder herausgestellte „Intention zur Negativität“[60] relativiert, wird an späterer Stelle noch detaillierter darzulegen sein.

Die wohl bekannteste Studie, die sich mit dem Phänomen der Ironie als einem spezifisch literarischen auseinandersetzt und im Zuge dessen zu einer klaren Definition der „literarischen Ironie“ zu kommen versucht, ist die 1956 erschienene Arbeit „Ironie und Dichtung“ von Beda Allemann.[61] Seine Versuche die „literarische Ironie“ anhand eines „ironischen Spielraums“ festzumachen, ohne letzteren jedoch schlüssig zu beschreiben, sind ebenso vage wie seine Beschreibungsansätze der „ironischen Stimmung“ für die er Eigenschaften wie „Leichtigkeit, Freiheit und Souveränität“ als kennzeichnend erachtet.[62] Auch problematisch an Allemanns Studie ist seine Ansicht, dass der „literarischen Ironie“ das Epigrammatische fremd sei und sie daher in der Epik ihre „eigentliche Heimat“ habe.[63] Dass Ironie durchaus ein lyrisches und in diesem Zusammenhang auch epigrammatisches Phänomen sein kann wird im Folgenden an konkreten Beispielen Walterscher Minnelyrik - und vereinzelt auch der einiger seiner Kollegen – aufzuzeigen sein. H. P. H. Teesing hat zudem an Allemanns Studie zur „literarischen Ironie“ kritisiert, dass sie wie selbstverständlich bei der romantischen Ironie-Theorie ansetzt, als ob es vor 1800 keine ironischen Dichter gegeben hätte.[64] Dieser Ansatz erklärt sich wohl aus Allemanns Bestreben die „literarische Ironie“ in Abgrenzung von einer Philosophie der Ironie, wie sie seit der Romanik besteht, zu definieren. Dies gelingt ihm jedoch mehr schlecht als recht, da er paradoxerweise immer wieder auf die philosophischen Qualitäten der literarischen Ironie zu sprechen kommt.

[59] Edgar Lapp: Linguistik der Ironie. Tübingen 1992. S. 146.
[60] Vgl. z. B. Nolte, Höfische Idealität, s. Anm. 4), S. 319.
[61] Allemann, Ironie u. Dichtung, s. Anm. 17).
[62] Ebda., S. 19.
[63] Allemann, Ironie u. Dichtung, s. Anm. 17), S. 19.
[64] H. P. H. Teesing: Ironie als dichterisches Spiel. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. v. Hans-Egon Hass u. Gustav-Adolf Mohrlüder, Köln 1973. S. 121-129.

Die jüngeren literaturtheoretischen Ansätze zur Ironie entdeckten unter anderem die Parallele der Ironie zum Gadamerschen Konzept des hermeneutischen Zirkels.[65] Was Hans-Georg Gadamer in Bezug auf den Rezeptionsvorgang von Literatur als Bewegung des Verstehens vom Ganzen zum Teil und zurück zum Ganzen[66] beschreibt, gilt für die Rezeption von Ironie in besonderem Maße, da sich die Ironie und ihre Signale nur unter Zuhilfenahme eines bestimmten Vorwissens erschließen. Das Grundproblem dieser These des „richtigen" Verstehens der Ironie liegt jedoch – wie übrigens auch jede These eines „richtigen" Verstehens von Literatur – auf der Hand und wird von Beda Allemann folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „[…] wie können wir einen ironischen Text richtig, dass heißt ironisch verstehen, ohne ihn von vornherein als ironisch verstanden zu haben?"[67]

Diese Feststellung verweist einerseits auf die Theorie Wolfgang Isers vom „impliziten Leser"[68] - da auch die Ironie letztlich immer subjektiv ist - andererseits auf die Qualität der Ironie stets nach zwei Seiten hin offen zu sein. Ein Phänomen, das Simon Gaunt wie folgt beschreibt: „[irony] […] is always open to misunderstanding, […] two interpretations are always possible."[69] Dieser Offenheit der Ironie entspricht eine in unserem Zusammenhang wichtige Technik, der sich die Ironie häufig bedient und die insbesondere von der neueren Literaturwissenschaft für die literarische Interpretation nutzbar gemacht wird: Die ironische Parabase. Marika Müller hat in ihrer Untersuchung zur Ironie der ironischen Parabase besondere Aufmerksamkeit gewidmet und bezeichnet sie als „wesentliches Kennzeichen der Fiktionsironie".[70] Dabei kann die Parabase (wörtlich: das „Danebentreten") unterschiedliche Formen annehmen: Sie bedient sich bestimmter „Verfremdungseffekte", die den artifiziellen, den fikitonalen Charakter des Kunstwerks jeweils in den Vordergrund stellen und es damit ironisieren. Diese bereits auf die attische Komödie zurückführbare Verfahrensweise manifestiert sich immer „interaktionell", d. h. in allen Fällen „[löst] sie den Rezipienten […] aus

[65] Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Gesammelte Werke 1, Tübingen 1999.
[66] Hans Georg Gadamer: Hermeneutik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd. 3 (G-H), Darmstadt 1974. S. 1061-1073.
[67] Allemann, Ironie u. Dichtung, s. Anm. 17), S. 22.
[68] Wolfgang Iser: Der implizite Leser. München 1979.
[69] Simon Gaunt: Troubadours and Irony. Cambridge, New York [u. a.] 1989, S. 20.
[70] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 213.

seiner passiven Rolle [heraus]“ und übergibt ihm damit die „Verantwortung bei der Sinnkonstitution“.[71] Diese Beobachtung ist in Bezug auf die Minnelyrik als interaktive Aufführungsform von besonderer Bedeutung. Die folgenden von Müller beschriebenen parabatischen Techniken sind – wie noch zu zeigen sein wird – alle in Walthers Minnelyrik anzutreffende ironische Kunstgriffe:

> [Die ironische Parabase] manifestiert sich in der Explizierung des Künstlers. Sein Auftritt verdeutlicht den fiktionalen Charakter des Artefakts. […] Häufig ist der Autor im fiktionsironischen Kunstwerk selbst nur über das fiktive Personal greifbar, also etwa im auktorialen Erzähler oder im Personal auf der Bühne […]. Ein weiteres häufiges Merkmal […] ist die Selbstenthaltung, also das Stück im Stück, das Buch im Buch oder das Bild im Bild. Man kann diese Selbstenthaltung zusammenfassend als Technik des Spiels im Spiel begreifen […]. Die Einführung eines gattungstechnischen Binnenrahmens samt seiner produktions- und rezeptionsästhetischen Implikationen bewirkt, dass der reale Rezipient sich ebenfalls seiner ‚Rolle‘ im ‚Spiel‘ bewusst wird. Damit verliert er den naiven Rezeptionsmodus des externen Betrachters […]. (Müller, Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt., S. 213)

Ingrid Strohschneider-Kohrs bezeichnet die Parabase als „das wichtigste ironische Werkzeug der Selbstpräsentation der Kunst“[72]. Texte, die sich dieser Technik bedienen, thematisieren in selbstreferenzieller Weise die Problematik ihrer eigenen Entstehung. Damit betreiben diese Texte eine Selbstrelativierung, die ihre Geschlossenheit und Autonomie, also ihre „fiktionale Realität“, zutiefst brüchig werden lässt. Mit diesem Angriff auf die Gültigkeit und Geschlossenheit des eigenen fiktionalen Sinnhorizonts wird zugleich „ein Angriff auf die Geschlossenheit und Gültigkeit des Sinnhorizonts der „realen Wirklichkeit“ unternommen“[73], womit die philosophische Dimension der ironischen Parabase transparent wird.

Ein wesentliches Distanz schaffendes Mittel der Parabase ist die Selbstironie des Autors bzw. des Erzählers, die in verschiedenen Formen der Selbstreferenzialität auftreten kann: Beispielsweise, indem der Autor aus seinem Werk hervortritt oder indem die Rolle des Erzählers als solche kenntlich gemacht wird. Mit so geartetem „selbstreferenzielle[m] Zeigen auf die eigene Person und Rolle“ wird die Illusion der „auktorialen Gottähnlichkeit“ zerstört, wobei sich die so erzeugte Rollentransparenz auf das Publikum überträgt, das sich nun seinerseits seiner Rolle bewusst wird.[74] Wie das bereits erwähnte der *dissimulatio* zugehörige „Kleintun“, welches auf einem

[71] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 213.
[72] Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 2002 (3. unveränd. Aufl.), S.236.
[73] Ebda., S. 98.
[74] Strohschneider-Kohrs, Romantische Ironie, s. Anm. 72), S. 22.

selbstbewussten, skeptischen Wissen aufbaut, hat auch die Demontage des Autor-Gottes durch die ironische Parabase nichts mit fehlendem Selbstbewusstsein zu tun.[75] Denn gerade dadurch tritt der Autor als Künstler in den Vordergrund und stellt seine schöpferische Macht zur Schau.

Wie diese und andere Techniken der ironischen Parabase konkret in mittelalterlicher Minnelyrik funktionieren soll im Folgenden an den Einzelanalysen der Minnelieder Walthers ersichtlich werden. Vorerst gebe ich jedoch der Vollständigkeit halber einen Einblick in die Philosophie der Ironie.

II. 3. Ironie in der Philosophie

Das „philosophische Vermögen der Ironie“[76] wird erstmals durch den Sokrates der platonischen Schriften offenbar. Indem Sokrates sich in die Rolle des Unwissenden begibt (*dissimulatio*), sich also zum Geringeren hin verstellt (Kleintun), versucht er seinen Dialogpartner, welcher selbst wissend zu sein vermeint, „durch unablässiges Fragen zur Bekenntnis seiner Unwissenheit“[77] zu bringen. Diese Ironie der „Überlegenheit im Schein der Untergebenheit“[78] gilt als wesentliches Merkmal der Methode des platonischen Sokrates, welcher diese jedoch selbst nie als „Ironie“, sondern metaphorisch als „Hebammenkunst“ (Maieutik) bezeichnete.[79] Auf die Problematik des Fehlens eines sokratischen Schrifttums und die damit verbundenen vielfältigen Möglichkeiten der (Fehl-)Interpretation wurde bereits hingewiesen. Diese tritt in der Geschichte der Sokrates-Rezeption bereits früh zutage: Während Platon den ironischen Zug Sokrates‘ hervorhebt, klammert Xenophon diesen völlig aus.[80] Dieses Phänomen der divergierenden Deutungen der sokratischen Ironie setzt sich in der Romantik bei Schlegel, Kierkegaard und Hegel fort und verweist auf das

[75] Strohschneider-Kohrs, Romantische Ironie, s. Anm. 72), S. 22f.
[76] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 578.
[77] Ebda., S. 578.
[78] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 578.
[79] Ebda., S. 578.
[80] Japp, Theorie d. Ironie, s. Anm. 6), S. 90.

allgemeine Faktum, „dass die Sache der Ironie überhaupt nur in Form von Versionen in der Geschichte vorkommt“[81], denn:

> Ironie ist kein Gattungsmerkmal […], es gibt keine ironischen Werke, sondern nur Versionen dieser Werke, die den ironischen Sinn herausstellen. [Wir] sprechen […] von Versionen, weil die Ironie […] [fast nie] direkt gegeben ist, sondern immer erst ausgelegt werden oder herausgestellt werden muss […]. (Japp, Theorie der Ironie, S. 87f.)

Dennoch lässt sich die sokratische Ironie geistesgeschichtlich verorten, erscheint sie doch „an einem Wendepunkt der griechischen Geschichte und des griechischen Denkens“, nämlich zum Zeitpunkt des Übergangs von der „altgriechische[n] aristokratische[n] *paideia*“ zur Demokratie.[82] Mit der „Verschiebung des bis dahin gültigen Wertesystems“ geht eine „Verschiebung der Normen“ einher, die sich im Werte-Relativismus der Sophistik niederschlägt.[83] Aus dieser philosophischen Schule geht auch die „dialogisch-erkenntnistheoretische“[84] Ironie des (platonischen) Sokrates hervor. Dass der Begriff der Ironie „für Jahrtausende […] identisch mit der sokratischen Ironie [ist]“[85] - so dass Kierkegaard die These aufstellt, Sokrates habe als erster die Ironie eingeführt[86] - liegt nicht zuletzt an der Überlieferung der sokratischen Ironie durch Aristoteles. Aristoteles führt in seiner Nikomachischen Ethik die Ironie als geistige Haltung eines bestimmten Menschentyps ein, als dessen Prototyp er Sokrates nennt.[87] Bei Aristoteles erhält die sokratische Ironie den Status einer „pädagogischen Methode“, wodurch sie eine (moralische) Aufwertung erfährt. Der Preis für diese Nobilitierung ist jedoch eine Inkonsequenz gegen sein sonst so fest durchgehaltenes Tugendsystem: Im Rahmen der aristotelischen Mesotes-Lehre fällt die sokratische Ironie in den Bereich der Untugend. Diese will Aristoteles Sokrates aber nicht anlasten, weshalb er zu folgender hölzern anmutenden Rechtfertigung greift:

> Die Menschen von gespielter Bescheidenheit (*eiron*) scheinen, da sie untertreiben, von angenehmerem Charakter zu sein. Denn sie reden […] nicht des Gewinns wegen, sondern um die Aufgeblasenheit zu vermeiden. Auch hier ist es am meisten das Ansehen Bringende, was sie leugnen, wie auch Sokrates es zu tun pflegte. (Aristoteles, Nikomachische Ethik, S. 155)

---

[81] Japp, Theorie d. Ironie, s. Anm. 6), S. 87.
[82] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 6.
[83] Vgl. ebda., S. 6.
[84] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 7.
[85] Allemann, Literarisches Prinzip, s. Anm. 18), S. 12.
[86] Vgl. Weinrich, Ironie, S. 578.
[87] Vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übers. u. hrsg. v. Ursula Wolf. Reinbeck bei Hamburg 2006. Buch IV, Abschnitt 13, S. 153ff.

Die prototypische Relevanz der sokratischen Ironie über die Jahrtausende hinweg liegt jedoch auch darin begründet, dass sich in ihr bestimmte Grundformen der Ironie vereinen. Die augenscheinlichste ist die bereits erwähnte selbstironische *dissimulatio* zu der auch der „Verzicht auf dogmatische Belehrung“[88] gehört, wie er sich im „ich weiß, dass ich nichts weiß“ des Sokrates ausdrückt. In dieser Offenheit der Aporie manifestiert sich der „sokratisch-maieutische Grundgestus“, der sich analog zur zuvor beschriebenen Technik der ironischen Parabase verhält: Wie die Parabase verweigert auch die Maieutik des Sokrates einen festen, geschlossenen Sinn und ist ebenso wie diese auch interaktionell, da sie den Ironie-Adressaten (bei Sokrates: den Dialogpartner) dazu auffordert, seine „Rolle“ zu erkennen und zu relativieren und damit selbst einen Denkprozess in Gang zu setzen.[89] Offenheit, Unabgeschlossenheit, Skepsis und Anti-Dogmatik, wie sie sich in der sokratischen Ironie finden, sind Grundelemente jeder Form des Ironischen und lassen sich somit über die Epochen und Disziplinen hinweg in den diversen Erscheinungsformen der Ironie auffinden. So auch in jener der Minnelyrik Walthers. Ob sich die mittelalterlichen Rhetoriker der sokratischen Ironie bewusst waren, wie das beispielsweise Simon Gaunt bezweifelt[90], ist insofern nicht relevant. Auch ohne eine explizite Theorie der Ironie – wie sie für das Mittelalter abseits der Rhetorik kaum überliefert ist[91] – lassen sich die genannten ironischen Grundhaltungen – in unserem Zusammenhang konkret an der Minnelyrik Walthers - festmachen und beschreiben. Im Bezug auf den dialogischen Impetus der sokratischen Ironie ist die Beobachtung Peters von Moos nicht uninteressant, laut dem das Mittelalter als „dialogisches Zeitalter“[92] bezeichnet werden kann: „Kaum ein Zeitalter [hat] mehr Texte in Dialogform hervorgebracht […] als das Mittelalter.“[93]

Geschichtsphilosophisch lässt sich in Bezug auf die Ironie allgemein feststellen, dass sie in jenen kulturgeschichtlichen Epochen verstärkt auftritt, in denen klassisch geschlossene Kultur- und Denkmodelle fragwürdig werden. Die Ironie als „typischer

[88] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 22.
[89] Ebda., S. 22.
[90] Gaunt, Troubadours and Irony, s. Anm. 69), S. 8.
[91] Vgl. Moos [von], der darauf hinweist, dass die mittelalterliche Rhetorik eine Art Vorstufe der Philosophie darstellt: Moos [von], Rhetorik, Kommunikation u. Medialität, s. Anm. 39), S. 251.
[92] Ebda., S. 208.
[93] Moos [von], Rhetorik, Kommunikation u. Medialität, s. Anm. 39), S. 208.

Ausdruck abendländisch-offenen Denkens“[94] erscheint dann häufig als „Gegenbewegung“. Wie sich das im Zusammenhang mit der Hochkultur des Hochmittelalters gestaltet, in deren Wertesystem der Minnesang eine nicht unwesentliche Rolle einnimmt, wird in Folge noch zu befragen sein. Dass die Romantik als „Antithese“ zur Klassik jene neuzeitliche Epoche darstellt, die erstmals eine Theorie der Ironie herausgebildet hat, erscheint aus dieser Sicht symptomatisch.

Als Theoretiker der romantischen Ironie-Theorie bzw. –Philosophie ist besonders Friedrich Schlegel zu nennen, der in der sokratischen Ironie eine Philosophie von „[…] höchste[r] geistige[r] Klarheit und Heiterkeit“ erblickt, die aus dem „Gefühl der Endlichkeit und der eigenen Beschränkung [entsteht]“[95]. Diese „metaphysische“ Ironie-Auffassung Schlegels ist eine zutiefst poetologische. Es ist auch Schlegel, der als erster das Phänomen der Parabase – er spricht synonym von „Parekbase“[96] – beschreibt und mit ihr den „gesamten interaktionsästhetischen Zusammenhang des poetischen Ironiebegriffs“[97] erfasst: „Das ständige Reflektieren und Transzendieren der Dichterpersönlichkeit im eigenen Kunstwerk“ in permanentem Hinblick auf das Publikum.[98] Schlegels Theorie der künstlerischen Ironie bündelt sich in seinem paradoxalen Schlüsselbegriff vom permanenten Wechsel von „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“[99]. Durch die Aufhebung des Zwangs einer geschlossenen Ästhetik gewinnt der Künstler einerseits jene Freiheit, die sich im kreativen Potenzial der „Selbstschöpfung“ manifestiert, andererseits ist der ironische Künstler laut Schlegel dazu verpflichtet, die eigene Kreativität durch Selbstkritik und Selbst-Distanz zu relativieren und zu korrigieren, was durch den Akt der „Selbstvernichtung“ gewährleistet werden soll. Damit tritt in der romantischen Kunst- und Kunst-Philosophie eine „Autonomie der Ästhetik“ an die Stelle des geschlossenen Kunstwerks.[100] Genau hier setzt jedoch auch die Kritik an der romantischen Ironie ein, die in der „Verweigerung eines autonomen Sinns“ einen

[94] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 6.
[95] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 580.
[96] Friedrich Schlegel: Philosophische Lehrjahre. 1796 – 1828. Kommentierte Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 18. Paderborn, Wien [u. a.] 1963. Abschnitt II, S. 668.
[97] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 63.
[98] Ebda., S. 63.
[99] Allemann, Ironie u. Dichtung, s. Anm. 17), S. 57.
[100] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 64.

„Substanzverlust“ erblickt.[101] Dies äußert sich zum einen in der zuvor als „Elitarismus“ beschriebenen Problematik ironischer Ästhetik, sich nur einem „aufgeklärte[n], emanzipierte[n] Publikum“[102] zu erschließen. Zum anderen führt solcher Relativismus zu einer „Gefährdung des Künstlers und der Kunst“[103]. Der wohl schärfste Kritiker der romantischen Ironie, Hegel, sah in dieser die „unendliche absolute Negativität“ und damit ein „durch und durch unkünstlerisches Prinzip“, indem sich zudem eine „Scheu vor der Wirklichkeit“ ausdrücke.[104] Diese Auffassung von der Negativität der Ironie, die auch Kierkegaard im Wesentlichen von Hegel übernimmt und die sich z. T. auch in modernen linguistischen Studien zur Ironie wiederfindet[105], wird dem Wesen der Ironie jedoch nicht gerecht, da sich in der Ironie Positives und Negatives dialektisch die Waage hält. Aus diesem Grund ist die Sicht der Ironie als „Gegensätze ausgleichend[e]“[106] Kraft ebenso schlüssig, wie die gegenteilige Sicht, als „Gegensätze herausstellende“[107]. Dieses Wesen der Ironie spiegelt sich im Minnesang -typischen Spiel mit polaren Kräften, also in der ironischen Grunddisposition des Hohen Sanges in geradezu bildlicher Weise und wird im Folgenden noch genauer zu untersuchen sein.

Auch wenn Schlegels Theorie der romantischen Ironie vielen seiner zeitgenössischen als auch seiner gegenwärtigen Kritiker als zu abstrakt, hochgegriffen und ungenau erscheint, macht er damit eine Qualität der Ironie transparent, die, unabhängig von Schlegels zeitgebundenem philosophischen Konzept, auf das Wesen aller Ironie zutrifft: Ihre Fähigkeit eine Vielzahl (möglicher) „Welten“ bzw. (Wirklichkeits-)Perspektiven zur Disposition zu stellen, die sich gegenseitig relativieren. Gerade in Bezug auf die Moderne und Postmoderne wird man insofern kaum mit Hegel von einer „Wirklichkeitsscheu“ der (romantischen) Ironie sprechen können. Doch auch in Bezug auf das Mittelalter enthüllt diese Eigenschaft der Ironie – konkret als Eigenschaft der Ironie Waltherscher Minnelyrik - anthropologisch und zeitgeschichtlich Relevantes.

---

[101] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 64.
[102] Ebda., S. 64.
[103] Vgl. Strohschneider- Kohrs, Romantische Ironie, s. Anm. 72), S. 236.
[104] Weinrich, Ironie, s. Anm. 7), S. 580.
[105] Vgl. Nolte, Höfische Idealität, s. Anm. 4).
[106] Eleanor Newman Hutchens: Die Identifikation der Ironie. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. v. Hans-Egon Hass u. Gustav-Adolf Mohrlüder, Köln 1973. S. 47-56, hier: S. 47.
[107] Vgl. Teesing, Ironie als dichterisches Spiel, s. Anm. 64), S. 123.

II. 4. Schlussfolgerung und Versuch einer interdisziplinären und zeitübergreifenden Begriffsbestimmung der Ironie

In den vorangegangenen Kapiteln wurde zu zeigen versucht, wie sich unterschiedliche Disziplinen - und innerhalb dieser auch Epochen – mit ihrer jeweils eigenen Perspektive dem Phänomen der Ironie nähern. Dabei wurde deutlich, dass sich Rhetorik, Linguistik, Literaturwissenschaft und Philosophie - trotz unterschiedlicher Schwerpunktsetzungen und Herangehensweisen - immer wieder denselben Grundaspekten der Ironie widmen bzw. auf diese stoßen. So untersucht beispielsweise die Rhetorik die Ironiesignale unter rhetorisch-stilistischen Gesichtspunkten, während die Linguistik selbige sprechakttheoretisch analysiert. Die in der Rhetorik als *dissimulatio* beschriebene Facette der Ironie erscheint in der Philosophie als fester Bestandteil der sokratischen Ironie; die von der Literaturtheorie als „Meta-Kunst“[108] beschriebene Technik der Parabase wird in der Philosophie als „Möglichkeitssinn“[109] charakterisiert. Aufgrund ihrer Eigenschaft als „Übergangs- und Grenzwertphänomen“[110] lässt die Ironie die Trennlinien zwischen den erwähnten Disziplinen durchlässig werden. Aus dieser Beschaffenheit der Ironie erklärt sich einerseits die Schwierigkeit der einzelnen Fachrichtungen, selbige auf ein jeweils eigenes fachspezifisches Modell zu reduzieren[111], zum anderen scheinen auch die mehrfach unternommenen, Großteils unbefriedigend gebliebenen Versuche, ein interdisziplinäres allgemeingültiges Definitions-Modell für die Ironie zu erstellen, mit dieser Verfasstheit der Ironie zusammenzuhängen. So kommt beispielsweise Eleanor Newman Hutchens, die in ihrer rhetorisch-stilistisch ausgerichteten Studie zur Ironie versucht, die ihr relevant erscheinenden Ironie-Grundtypen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, zu folgendem vagen Ergebnis:„Ironie [ist] ein Spiel um seiner selbst willen, das dennoch ein Ziel hat […] und Gegensätze ausgleicht.“[112]

Etwas pointierter fällt die (sprach-)philosophische Ironie-Definition Uwe Japps aus:„Gehen wir […] von der allgemeinen Behauptung aus, der zufolge das Ganze der

[108] Vgl. z. B. Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 241.
[109] Japp, Theorie d. Ironie, s. Anm. 6), S. 20.
[110] Allemann, Ironie u. Dichtung, s. Anm. 17), S. 21.
[111] Vgl. dazu den fruchtlosen Versuch Allemanns die „literarische Ironie“ zu erfassen: Allemann, Literarisches Prinzip, s. Anm. 18).
[112] Hutchens, Identifikation d. Ironie, s. Anm. 106), S. 47.

Ironie als ein Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede zu denken sei.“[113] Japps Begriffsbestimmung verweist auf die zuvor erwähnte Eigenschaft der Ironie mögliche Welten zu erfinden bzw. zu eröffnen. Dennoch scheitert die universalistische Ausrichtung der philosophisch-literaturwissenschaftlichen Studie Japps letztlich an der Festlegung bestimmter Ironie-Typen auf bestimmte kulturgeschichtliche Epochen. Japp ordnet der Antike (- in Hinblick auf Sokrates -) die Ironie als „Verstellung“, der Romantik die Ironie als „Anverwandlung“ und der Moderne die Ironie als „Vorbehalt“ zu.[114] Abgesehen von der – nicht nur für Japps Studie symptomatischen - Ausklammerung des Mittelalters, wird Japps Methodik der zeitgebundenen Festlegung gewisser Erscheinungsformen der Ironie deren flexiblem Wesen schlicht nicht gerecht. Denn dass beispielsweise die Ironie als *dissimulatio* typisch für die sokratische Ironie ist, bedeutet keineswegs, dass diese Form der Ironie in der Romantik oder in der Moderne nicht anzutreffen sei. Dasselbe gilt – in umgekehrter Anachronie – auch für die romantische Ironie: Mit ihr wird zwar erstmals ein theoretisches Konzept formuliert, der Inhalt dieses Konzepts wohnt jedoch seit jeher dem Wesen aller Ironie inne, weshalb er sich z. B. durchaus auch auf ironische Erscheinungsformen des Mittelalters anwenden lässt.

Bei genau diesem Problem setzt die These Marika Müllers an, der es in ihrer Arbeit „Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt“ gelingt, drei prototypische Formen des Ironischen zu isolieren.[115] Diese sind sowohl epochenübergreifend als auch interdisziplinär und lassen sich dementsprechend gleichermaßen auf Lyrik, Epik, Gebrauchsliteratur, Alltagssprache und sogar auf bildende Kunst von der Antike bis zur Gegenwart anwenden. Müllers drei Prototypen der Ironie sind im Prinzip alle bereits in den antiken Rhetoriken auffindbar, ohne jedoch darin auf diese Weise systematisiert worden zu sein:

Prototyp I: Die *dissimulatio*, als aus der Rhetorik bekanntes Redemittel (besonders) der Untertreibung (Kleintun). Müller bezeichnet sie auch als „Stilironie“.

Prototyp II: Die *simulatio*, als aus der Rhetorik bekannte „anspielende Nachahmung eines Ironieopfers“; dies muss nicht unbedingt eine Person sein, auch

[113] Japp, Theorie d. Ironie, s. Anm. 6), S. 279.
[114] Ebda., zusammenfassend: S. 244.
[115] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8).

„gesellschaftlich-politisch[e] Zustände“ oder Texte können Opfer dieses von Müller auch als „Anspielungsironie“ bezeichneten Ironie-Typs sein.

Prototyp III: Die Parabase, „als direkte Wendung an den Leser/Hörer“ samt „Thematisierung des Autors und des Werks“, wozu auch die Sichtbarmachung der Fiktionalität des Werks gehört[116].

Alle drei dieser Prototypen finden laut Müller ihren „Zusammenhalt in der sokratischen Ironie“, die gewissermaßen als „Prototyp der Prototypen“ fungiert[117], wobei sich letztere „als Ausdrucksweisen des Ironischen bewährt und tradiert haben“ und somit seit jeher „zur Kompetenz von Autor und Leser [gehören]“.[118] Dementsprechend hat „die schriftliche Texttradition“ diese bestehenden Prototypen der Ironie zwar „aufgegriffen und fortentwickelt“ bzw. „durch Mischung einzelner Aspekte eine kreative Potenz gezeigt“, jedoch „keinen eigenen Prototyp der Ironie mehr entwickelt“.[119]

Ich werde im Folgenden Marika Müllers Modell der drei Prototypen des Ironischen im Sinne eines Ironie-Begriff-Schemas übernehmen und auf die Einzellied-Analysen anwenden. Dabei soll dieses Ironie-Modell lediglich als Referenz- und Beschreibungsinstrument dienen, eine starre Festlegung der ironischen Phänomene in der Minnelyrik Walthers auf die jeweiligen Prototypen der Ironie liegt meinen Analysen fern. Vielmehr wird zu zeigen sein, wie gewisse Erscheinungsformen des Ironischen bei Walther allen drei Ironie-Typen zuordenbar sind, wodurch die Überschneidungen selbiger untereinander – wie sie Müllers These von der alle Prototypen vereinenden sokratischen Ironie entspricht - sichtbar werden sollen.

[116] Die systematische Auflistung der 3 ironischen Prototypen findet sich bei Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 19.
[117] Ebda., S. 20ff.
[118] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, S. 105.
[119] Ebda., S. 20.

III. Ironie in der Minnelyrik

Wenn Walther Haubrichs konstatiert, dass „kaum ein Text [hochmittelalterlicher Lyrik], und das vor allem im Minnesang […], nicht vielfältig und widersprüchlich interpretiert wurde“[120], dann liegt das zum einen an jenen zwei bekannten Problematiken, die für die heutige Minnesang-Rezeption angeführt werden: Die Situation der Überlieferung mittelalterlicher Lyrik, die oft erst über 100 Jahre nach der Entstehung dieser Texte einsetzt, und der notwendige Verlust des ursprünglichen performativen Rahmens, also der Sinnebene der *pronuntiatio*. Neben diesen für alle Gebrauchskunst typischen, die Interpretation erschwerenden Gegebenheiten, die bei mittelalterlichen Texten durch den „zeitlichen Abstand [lediglich] deutlicher hervortreten“[121], gründet das Phänomen der widersprüchlichen Sichtweisen auf die Minnelyrik jedoch nicht zuletzt in ihrem widersprüchlichen Wesen selbst - nämlich in der als *paradoxe amoureux* bekannten ironischen Dialektik des Hohen Sangs. Diese entwirft „eine unbedingte Auslieferung des Sängers an sein Liebesobjekt (die Dame)“[122] ohne jedoch eine Liebeserfüllung jemals in Aussicht zu stellen. Zwar wird ein „Gewinn“ für den Sänger (meist in Form der Selbstreflexion des Sängers über seine Situation) immer wieder dadurch zu argumentieren versucht, dass etwa die Schönheit und Tugendhaftigkeit der Dame den Aufwand rechtfertigen würden. Dennoch wird durch den ständigen Wechsel der Sängerhaltung zwischen Hoffnung auf Erfüllung und Verzweiflung, die Aussichtslosigkeit und damit die Paradoxie der Lage immer präsent gehalten. Zum einen liegt diese Paradoxie schon darin, dass – wie Manfred Kern treffend bemerkt – „von der Seite der Herrin her auch von einem ‚unmöglichen Lohn‘ [gesprochen werden könnte], weil er für einen Dienst erwartet wird, der nie erbeten wurde“[123]. Zum anderen scheint der Hohe Sang in seinem „Gestus des ‚trotz allem‘“ und in seiner „zirkulären Struktur, mit der immer an den Ausgangspunkt zurückgekehrt wird“ gerade diese Paradoxie zu „erkennen“[124] und zu thematisieren. Diese dem Hohen Sang immanente Grundironie erfährt bei Walther

[120] Wolfgang Haubrichs: Deutsche Lyrik. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaften Bd. 7: Europäisches Hochmittelalter. Hrsg. v. Klaus von See. Wiebelsheim 1981. S. 61.
[121] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 61.
[122] Manfred Kern: Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. Bis 15. Jahrhunderts. Berlin/New York 2009. S. 220.
[123] Ebda., S. 220.
[124] Kern, Weltflucht, s. Anm. 122), S. 220.

(und anderen Minnesängern) eine zusätzliche Ironisierung, indem durch verschiedene Techniken - wie beispielsweise der Umkehr des oben beschriebenen einseitigen Abhängigkeitsverhältnisses – die paradoxale Grundstruktur des Hohen Sangs ad absurdum geführt und damit aufgebrochen wird. Auch wenn Walther diese Ironisierung der Minnesang-Ironie – wie noch zu zeigen sein wird – auf eine ihm eigene Weise betreibt, ist sie weder „revolutionäre Erfindung" des Dichters, noch ein Spezifikum späterer „reiferer" Minnelyrik. Vielmehr ist sie von Anfang an Bestandteil der Hohen Minne. Um das zu zeigen, lohnt es sich einen Blick auf die provenzalischen Wurzeln des Minnesangs zu werfen.

Dass der Hohe Sang „nicht ohne direkte Anlehnung an die westlichen Vorbilder entstanden ist"[125], ist zwar ein allgemein bekanntes, jedoch nur spärlich und unzureichend untersuchtes Faktum. Der „Kultur-, Sprach- und Literaturraum"[126] aus dem der Hohe Sang in den deutschsprachigen Raum gelangte war der der höfischen Kultur des heutigen Südfrankreichs. Mit einiger Verzögerung avancierte das dort beheimatete Modell höfischer Kultur zum „Modell der gesamten europäischen Adelskultur"[127], wobei die Lyrik der Trobadors als wesentlicher Bestandteil dieser Kultur zum „Vorbild der mittelhochdeutschen Minnelyrik"[128] wurde. Die Trobadorlyrik gehörte somit – wie die ihr nachfolgende Minnelyrik – von Anfang an einer „gesellschaftliche[n] wie stilistische[n] Hochkultur an"[129] und richtete sich an einen exklusiven „Kreis der Hochgebildeten"[130]. Der zuvor erwähnte Elitarismus der Ironie hat somit im Elitarismus des Minnesangs eine interessante Entsprechung, die Letzteren zugleich als für Ironie besonders geeignetes Medium plausibel macht. Von den wenigen existierenden Studien, die sich dem Phänomen der Anlehnung des Hohen Sangs an die provenzalische Liebeslyrik widmen, möchte ich hier die von

[125] Alois Wolf: Die Anfänge des Minnesangs und die Troubadourdichtung. In: Minnesang in Österreich (Wiener Arbeiten zur Germanischen Altertumskunde und Philologie, Bd. 24), hrsg. v. Helmut Birkhan, Wien 1983. S. 197-244, hier: S. 197.
[126] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 29.
[127] Ebda., S. 29.
[128] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 29.
[129] Ebda., S. 29.
[130] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 30. Für den Zusammenhang des französisch-deutschen Minnesangs siehe die Arbeit von Nicola Zotz: Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang. Heidelberg, 2005 (GRM-Beiheft 19).

Alois Wolf[131]erwähnen. Wolf bemüht sich aufzuzeigen, dass das Verhältnis der deutschen Minnelyriker zu den südfranzösischen Vorbildern sowohl eines der Anlehnung als auch der Abgrenzung war. Dies führt er auf die je unterschiedlichen gesellschaftlichen Gegebenheiten beider Sprach- und Kulturräume zurück. Vor allem auf die im provenzalischen Wirkungsgebiet weit weniger scharfe Abgrenzung zwischen Klerus und Adel und damit zwischen geistlicher und weltlicher Dichtung. So nahmen die Trobadors viele formal-inhaltliche Anleihen bei geistlicher Lyrik, was zu einem ungeheuren Formen- und Themenreichtum der Trobars führte. Im deutschsprachigen Raum hingegen sei das laut Wolf aufgrund des stärkeren Bedürfnisses des Rittertums und Adels sich vom Klerus abzugrenzen weit weniger der Fall gewesen. Dies äußere sich an einer dem Minnesang eigenen Tendenz zur Vereinheitlichung und zum Formalismus.[132] Trotz dieses im deutschsprachigen Kulturkreis offenbar stärker ausgeprägten Standesbewusstseins zeichne sich – so Wolf – die Lyrik der Trobadors durch ein weit größeres Autorbewusstsein aus, welches sich sowohl im individualistischen Stil der Trobadors als auch in der hohen poetologischen Selbstreflexivität ihrer Dichtung zeige. Im Gegensatz dazu stehen für Wolf die vielen anonymen und stark toposgebundenen Minnelieder des deutschsprachigen Raums. Problematisch an Wolfs These ist zum einen der anachronistische Vergleich des frühen Minnesangs – wie des Kürenbergers – mit den provenzalischen Trobars, deren Übernahme in die höfische Kultur zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht stattgefunden hatte. Auch wird man Wolfs Postulat, dass die Doppelbödigkeit der provenzalischen Trobars vor dem Hintergrund des mehrfachen Schriftsinns biblischer Exegese entstanden sei ebenso für den Minnesang annehmen können. Trotz der zweifellos gegebenen Unterschiede, die den Hohen Sang von seinem provenzalischen Vorbild trennen mögen, sind die Ähnlichkeiten zwischen beiden Lyrik-Formen weit größer und meiner Meinung nach auch aufschlussreicher. Diese erkennt Wolf bei „Ausnahmedichtern“ wie Heinrich von Morungen und Walther von der Vogelweide: Während Morungen gemäß der Trobador-Tradition verfährt, wenn er die irdisch-höfische *vröude* ins Religiöse transzendiert, steht Walther – wie Wolf richtig feststellt – in mehrfacher Hinsicht der provenzalischen Lyrik nahe. Bei Walther findet sich sowohl der für die Trobars

[131] Wolf, Anfänge d. Minnesangs, s. Anm. 125).
[132] Wolf, Anfänge d. Minnesangs, s. Anm. 125), S.210, 212ff.

typische Formen- und Variantenreichtum als auch die hohe poetologische Reflexivität, die Doppel- und Mehrbödigkeit und das hohe Autor- und Selbstbewusstsein.[133] Obwohl Wolf den Begriff der Ironie an keiner Stelle expliziert, sind die zuletzt genannten von ihm beschriebenen Phänomene unschwer als Formen der ironischen Parabase erkennbar.

Die „ironische Ästhetik“[134] der Trobars hat in jüngerer Zeit vor allem Jörn Gruber in seiner Arbeit *„Die Dialektik des Trobar“*[135] herausgestellt. Gruber richtet darin sein Hauptaugenmerk auf die Anspielungsironie und stellt fest, dass die Trobadors auf Ebene der Wörter, der Melodie und der inhaltlichen Materie[136] auf die Lyrik ihrer Dichterkollegen anspielen. Gruber bezeichnet diese Form der Intertextualität als „zugleich Überwindung des Vorgängers und Verneigung vor seiner Kunst“[137]. Bei der Wiedererkennung der so affirmierten Lieder dürften laut Gruber Melodien als Ironiesignale eine wichtige Rolle eingenommen haben[138] – eine Dimension, die in Bezug auf die mittelhochdeutsche Minnelyrik nicht mehr rekonstruierbar ist. Die Anspielungsironie der Trobars schließt die ironische Parabase mit ein, da der Trobador „erst in der verdeutlichten Sekundär-Position […] auf sein Artefakt als ein Artefakt [zeigt]“[139], wohingegen der Schöpfer eines „nicht-anspielenden“ Werkes „unsichtbar“ bleibt.[140] Wie diese ironischen Techniken konkret in den Trobars funktionieren, zeigt Marika Müller in ihrem Beitrag zur mittelalterlichen Ironie am Beispiel des berühmten Liedes *„Farai un vers de dreyt nien“* Wilhelms IX. von Aquitanien auf, auf das ich an dieser Stelle ebenfalls kurz eingehen möchte und das ich hier auszugsweise zitiere.

I *Farai un vers de dreyt nien:*
Non er de mi ni d’autra gen,
Non er d’amor ni de joven,

[133] Vgl. Wolf, Anfänge d. Minnesangs, s. Anm. 125), S. 214.
[134] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 27.
[135] Jörn Gruber: Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. Tübingen 1983.
[136] Ebda., S. 163.
[137] Gruber, Dialektik d. Trobar, s. Anm. 135), S. 163.
[138] Ebda., S. 163f.
[139] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 32.
[140] Ebda., S. 32.

Ni de ren au,

Qu'enans fo trobatz en durmen

Sobre chevau.

…

V *Amigu'ai ieu, no sai qui s'es*

Qu'anc non la vi,

Si m'ajut fes;

…

VII *Fag ai lo vers, no say de cuy;*

E tramentrai lo a selhuy

Que lo:m trametra per autruy

Lay ves Anjau,

Que:m tramezes del sieu estuy

La contraclau.[141]

Bereits die erste Zeile des Gedichts macht deutlich, dass Ironie formal ausgesprochen knapp und damit – entgegen der Behauptung Beda Allemanns – durchaus epigrammatisch sein kann. In konzentriertester Form fasst sie die ironische Ästhetik, die das gesamte Gedicht durchzieht und die gemäß der ironischen Parabase die „Gemachtheit" desselben als „Artefakt" verdeutlicht.[142] Das „Nichts", von dem dieses Lied handelt, ist somit der Vorgang des Singens und Dichtens selbst, „Inhalt […] und Wörter […] sind belanglos geworden" und dienen quasi nur mehr als „Material".[143] Dennoch erzeugt gerade die Negierung jene „ironische Affirmation", die auf die konkrete Anspielung in den Schlussversen bereits hindeutet: Auf die angeblich unbekannte Freundin, die sich plötzlich als in Anjou lebend zu erkennen gibt und auf die „Botschaft des Liedes", die sich offensichtlich auf den „Nachschlüssel zu ihrem estuy" bezieht.[144] Die diesen Versen ex negativo inhärenten Aussagen werden von den Rezipienten bezeichnenderweise in jenem

[141] Zitiert nach Lommatzsch: Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours. In Auswahl dargeboten von Erhard Lommatzsch, mit einem musikalischen Anhang v. Friedrich Gennrich. 2. unveränderte Aufl., München/Salzburg 1972. S. 4f.

[142] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 32.

[143] Ebda., S. 33.

[144] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 35.

Moment erkannt, „in welchem die Rezipienten selbst ironisch negiert werden“[145]. Damit werden zugleich alle vorangegangenen „Beteuerungen der Unkenntnis“ ad absurdum geführt und „obsolet“.[146] Dieselbe Technik einer ironisch (offenen) Ästhetik, „die [die] Thematisierung des Kunstwerks als Artefakt im Rahmen einer ästhetischen Kommunikation [erfüllt]“[147], wird noch mehrfach an ausgesuchten Liedern Walthers aufzuzeigen sein. Sie findet sich jedoch auch bei anderen Minnelyrikern, wie beispielsweise Reinmar von Hagenau:

Daz ich unz an mînen tôt niemer sî gelobe. (MF 162, 29)

Auch hier wird – abermals in epigrammatischer Form - im Akt der Negation gerade das Negierte vollzogen, was durch die Tatsache, dass die Rezipienten Zeugen dieser widersprüchlichen Handlung werden, an kommunikationsästhetischer Brisanz gewinnt.

Die hier ansatzweise beschriebene Ästhetik der Ironie in mittelalterlicher Minnelyrik – die sich, wie Dennis H. Green gezeigt hat, in gleicher Weise in mittelalterlicher Epik auffinden lässt[148] - ist insofern anachronistisch, als sie aus der Perspektive der Neuzeit (und der dieser zugrunde liegenden romantischen Philosophie) beschrieben wird. Dass vorausgesetzt werden kann, dass die Trobadors und die deren Tradition nachfolgenden Minnesänger „bewusst eine ironische Ästhetik zu inszenieren gedachten“[149] ist dennoch sehr wahrscheinlich, zumal eine solche bereits in relativ frühen Texten des deutschen Minnesangs auffindbar zu sein scheint[150] und den mittelalterlichen Dichtern Ironie auch über die Rhetorik bekannt war. Dass „bestimmt[e] kulturell[e] Zusammenhänge“ die Ironie und damit die „Verweigerung eines dogmatisch festen Sinns“ begünstigten - wie sie besonders an Wilhelms IX. Gedicht zutage tritt – wird an späterer Stelle noch genauer zu untersuchen sein.

[145] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 36.
[146] Ebda., S. 36.
[147] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 36.
[148] Green, Alieniloquium, s. Anm. 42).
[149] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, S. 60.
[150] Vgl. z. B. die Analyse von Friedrich von Hausens Lied MF 47,9 bei Nicola Zotz, Intégration Courtoise, s. Anm. 130), S. 111.

IV. Einzelliedanalysen

In den folgenden Einzelliedanalysen wurde bewusst jeweils der Fokus auf denjenigen der 3 Prototypen der Ironie gerichtet, der das jeweilige Lied gewissermaßen „dominiert". Faktisch sind – wie zu zeigen sein wird – in jedem der analysierten Lieder alle 3 Arten der Ironie auffindbar, wobei sich diese häufig gegenseitig überlagern und wechselseitig bedingen.

IV. 1. Selbstironische *dissimulatio* – Walthers „Halmorakellied"

Walthers „Halmorakellied" (L. 65, 33) wurde von der Forschung insgesamt eher vernachlässigt, da man es als „unspektakuläres"[151] Walther-Lied nicht zu den sogenannten „Schlüsseltexten" des Dichters zählte. Zwar wurde die formale und sprachliche Kunstfertigkeit des Liedes gelobt, dennoch galt es in erster Linie als „Artistenliedchen" von der seichten Sorte.[152] Bei genauerer Betrachtung erweist es sich jedoch als vielschichtiges hintergründiges Werk, das besonders mithilfe der selbstironischen Verstellungsironie eine minnepoetologische Reflektion in Gang setzt, wobei Form und Inhalt einander gewissermaßen durchdringen und aufeinander verweisen.

In einem zwîvellîchen wân (L. 65, 33)

1 *In einem zwîvellîchen wân*
was ich gesezzen und gedâhte,
ich wollte von ir dienste gân
wan daz ein trôst mich wider brâhte.
trôst mac es niht geheizen, owê des!
ez ist vil kûme ein troestelîn,
sô kleine, swenne ichz iu gesage, ir spottet mîn.
doch fröwet sich lützel ieman, er enwizze wes.

[151] Günther Schweikle: Walther von der Vogelweide, „Halmorakel" (L. 65, 33). Aus der Werkstatt einer neuen Walther-Ausgabe. In: Festschrift Werner Hoffman. Wien 1997. S. 359-365, hier: S. 352.
[152] Ebda., S. 364.

2 *mich hât ein halm gemachet frô,*

er giht, ich süle gnâde finden.

Ich maz das selbe kleine strô,

als ich hie vor gesach bî den kinden.

hoeret unde merket, ob siz denne tuo:

‚si tout, si entout, si tuot, si entout.‘

swie dicke ich also maz, sô was ie daz ende guot.

daz troestet mich, dâ hoeret ouch geloube zuo.

3 *Swie liep si mir von herzen sî,*

sô mac ich doch wol erlîden,

daz ich ie sî den besten bî.

Ich darf ir werben dâ niht nîden.

Ich enmac, als ich erkenne, des gelouben niht,

daz ez ziemen sanfte in zwîvel bringen müge.

mir ist liep, daz die getrogenen wizzen, waz si trüge,

und alze lanc, daz si iemer rüemic man gesiht.

4 *Dô got geschouf sô schoene ein wîp,*

dô schuof er ir sô schoene sinne,

daz man sie lobet für manigen lîp:

ir schoene ist ûzen, tump dar inne.

wie sol ich die erwerben, diu sô rehte saelic ist?

mit mîner saelde erwürbe ich lützel dâ.

ich will mich rehte an ir genâde lâzen, jâ!

daz ist mîn enderât und ouch mîn endelist.[153]

Textinterne Ironiesignale sind im „Halmorakellied“ streng genommen nur in 2 Strophen auffindbar, nämlich in den Strophen 1 und 2. Von diesen beiden Strophen

[153] Die Textzitate folgen Günther Schweikle: Walther von der Vogelweide. Werke. Bd. 2: Liedlyrik. Mhd./nhd., hrsg., übers. u. komm. Von Günther Schweikle. Stuttgart 2003.

ausgehend, die ich, Günther Schweikle folgend, „Halmstrophen“ nennen werde[154], möchte ich die Analyse beginnen.

Beide Strophen sind offensichtlich aufeinander bezogen, wobei sie „über einen minimalen Plot“ jene Handlung entfalten[155], der das Lied seinen Titel verdankt: In Strophe 1 erzählt der Sänger rückblickend, wie er im Zustand des *„zwîvelwâns“*, also des bangen Hoffens, beabsichtigte, seiner Dame den Dienst aufzukündigen und wie ihn ein *„trôst“* aber schließlich von diesem Entschluss abhielt. Worum es sich bei diesem in Strophe 1 nicht näher definierten Trost handelt, erfährt man in Strophe 2, wo man von der zunächst unverständlichen Wendung *„mich hât ein halm gemachet vrô“* „überrascht“[156] wird. Die Auflösung der daraus folgenden Verwunderung und Neugier des Rezipienten erfolgt im 3. Vers der „Halmorakelstrophe“ mit der Schilderung des Halmmessens. Ehe der Sänger jedoch den Ausgang der Orakelbefragung berichtet, unterbricht er den Erzählfluss erneut durch die Worte *„nû hoeret unde merket ob siz denne tuo“*, worauf mit *„si tout, si entout, si tout, si entout“* die “unmittelbar gegenwärtig[e]“ Vorführung des Vorgangs des Halmmessens folgt.[157] Dessen Resultat wiederum wird mit *„daz ende was ie guot“* in knapp verallgemeinernder Weise wieder in der Erzählvergangenheit zusammengefasst. Im letzten Vers erfolgt schließlich mit *„daz troestet mich“* die Rückkehr zum Ausgangswort *„trôst“* in Vers 4 der „*wân*-Strophe“, durch das der Kreis der Erzählung geschlossen wird. Der letzte Akzent liegt jedoch auf dem erneut diesen „Trost“ relativierenden *„da hoeret ouch geloube zuo“* womit auch erst die Schlusspointe der beiden „Halmstrophen“ gegeben ist. Mit der bis zum Ende aufrecht bleibenden Grundhaltung der selbstironischen Verstellungsironie wird auch die Spannung bis zum Schluss aufrecht erhalten.

Dass der Sänger eine ironische Haltung einnimmt und damit das in den „Halmstrophen“ geschilderte Geschehen nicht ganz ernst zu nehmen ist, lässt sich an einer ganzen Reihe der im Text verstreuten Ironiesignale unschwer festmachen: So

[154] Schweikle, Halmorakel, s. Anm. 151), S. 349-365.
[155] Harald Haferland: Die frouwe als gedankliches Demonstrationsobjekt. Zur Rolle von Subsumption, Fokussierung und Pointenbildung in Walthers Minnesang. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption. Frankfurt/Main [u. a.] 2002. S. 27-58, hier: S. 27.
[156] Julius Wiegand: Zur lyrischen Kunst Walthers, Klopstocks und Goethes. Tübingen 1956. S. 27.
[157] Vgl. Hans Günther Meyer: Die Strophenfolge und ihre Gesetzmäßigkeiten im Minnelied Walthers von der Vogelweide. Ein Beitrag zur ‚inneren Form‘ hochmittelalterlicher Lyrik. Königstein/Tanus 1981. S. 216f.

erfolgt bereits in Strophe 1 eine schrittweise Demontage des *„trôstes“*, indem dieser zunächst auf ein *„troestelîn“* reduziert, anschließend auch noch in seiner Nichtigkeit der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Dieses Prinzip findet in Strophe 2 seine Fortsetzung und weitere Steigerung, indem dem Publikum die Beschaffenheit des Trostes offenbart wird: Das kindische Halmmessen führt als Ironiesignal das naive Verhalten des Sänger-Ichs vor; die Tatsache, dass ein banaler Grashalm zum Verkünder der Gnade der Minneherrin wird, ist zudem ein glatter Bruch mit dem üblichen Topos der Dienstaufkündigungserwägung, wo üblicherweise Motive wie die „Rückbesinnung auf die unvergleichlichen Qualitäten der Dame“ oder die „Einsicht in die eigene Unzulänglichkeit“[158] den Sänger zum Bleiben bewegen. Der Ich-Erzähler ironisiert seine eigene „Naivität“, wodurch deren verstellungsironischer Gehalt auf raffinierte Weise transparent wird: Indem das Sänger-Ich abwechselnd in die Rolle des naiven Ichs und in die Rolle des auktorialen Spötters schlüpft, nimmt er eine doppelte Erzählhaltung ein. Durch diese wird die Ironie und damit die Fiktionalität der ganzen Situation durchsichtig, womit die *dissimulatio* in die ironische Parabase hinüberführt. Diese Doppelhaltung erzeugt aber auch jene polare Spannung, die an sich typisch für das *paradoxe amourex* der Minnedialektik ist: Getreu dem Schema der Hohen Minne wird im „Halmorakellied“ ständig hin- und hergewechselt zwischen der Hoffnung des Sängers auf Erhörung und der Wieder-Zurücknahme dieser Hoffnung. Dieser Schwebezustand wird jedoch mit der selbstironischen Schlusspointe *„da hoeret ouch geloube zuo“* aufgebrochen: Denn indem hier die Hoffnung des Sängers sozusagen „endgültig“ als naive Illusionsbefangenheit kenntlich wird, zerbricht die Fiktion. Dies erfolgt in enger Interaktion mit dem Publikum, welches – spätestens jetzt –, in diesem Schluss die Ironie erkennend, lacht und mit diesem Lachen Teil hat an der (Zer-)Störung der dialektischen Spannung.

Die beiden anderen Strophen des Liedes, Strophe 3 und 4 werden gemeinhin als „Zusatzstrophen“[159] bzw. – so noch in jüngster Vergangenheit – als „unecht“[160] gehandelt, obwohl sie in den Handschriften C2 und OF bei den „Halmstrophen“

[158] Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Hrsg. v. Walter Haug, ediert und komm. von Ingrid Kasten, übers. v. Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters, Bd. 3). Frankfurt am Main 1995. S. 953.
[159] Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 354.
[160] Ebda., S. 354.

stehen. Es sind typische Hohe Minne-Strophen, die auf der reinen Textebene keine Ironiesignale aufweisen und auch formal-inhaltlich nicht auf die offen ironischen Strophen 1 und 2 bezogen zu sein scheinen. Dennoch sind sie in mehreren Handschriften zusammen mit den „Halmstrophen“ überliefert.[161] Während die „Halmstrophen“ durch ihre enge thematische und dramaturgische Verklammerung sich als zusammengehörende Einheit präsentieren, fallen die „Minnestrophe“ (Str. 3) und die „Frauenpreisstrophe“ (Str. 4)[162] durch ihre jeweilige Eigenständigkeit auf, d. h. sie wären jeweils auch als für sich geschlossene Texte rezipierbar. Die formal-inhaltliche Diskrepanz zu den „Halmstrophen“ ist durch den hochhöfischen Stil augenscheinlich. In den „Halmstrophen“ ist zwar durch die ausdrückliche Nennung des „Dienstverhältnisses“ im Prinzip auch die typische Situation der „Hohen Minne“ gegeben, doch dieses wird durch die selbstironische, Naivität simulierende Grundhaltung des Sängers und die Schlusspointe erheblich gestört, während den „Zusatzstrophen“ – wie gesagt - jegliche Ironie zu fehlen scheint. Trotz dieser Unstimmigkeiten konnte die Forschung vereinzelt zumindest für die „Minnestrophe“ Bezüge zu den „Halmstrophen“ herstellen: Für Hans Günther Meyer ergibt sich beispielsweise aus der Kombination mit den „Halmstrophen“ eine „Triptychon-Anlage“, insofern die „Halmorakelstrophe“ das Zentrum bildet, auf das die „*wân*-Strophe“ hinführt, während sich die „Minnestrophe“ diesem Zentrum als „Folgerung“ korrespondierend anfügt.[163]

Obwohl der Akt des Halmmessens als solcher in der „Minnestrophe“ nicht zur Sprache kommt, entdeckten die Walther-Philologen etliche Details, die die „eng[e] gedanklich[e] Verknüpfung“[164] mit den „Halmstrophen“ quasi evident machen sollten. Besonders in den in der „Minnestrophe“ wieder aufgenommenen Begriffen *„zwîvel“* und *„gelouben“* wollte man solche Verweiselemente sehen.[165] Der inhaltliche Bezug zu den „Halmstrophen“ und dem Halmorakel würde dann laut Schweikle darin bestehen, dass der Sänger „die Situation bei seiner Dame, die von vielen Bewerbern umgeben ist (was ihn vielleicht zuvor zur Aufsage des Dienstes

[161] Vgl. die schematische Übersicht bei Schweikle, Halmorakel, s. Anm. 151), S. 353.
[162] Die Strophentitel übernehme ich der Übersichtlichkeit halber erneut von Schweikle, ebda., S. 353.
[163] Meyer, Strophenfolge u. Gesetzmäßigkeiten, s. Anm. 157), S. 478.
[164] Ebda., S. 220.
[165] Meyer, Strophenfolge u. Gesetzmäßigkeiten, s. Anm. 157), S. 220.

bewog), nun, nach dem Orakel, auch positiv zu sehen vermag“[166]. Dazu, dass sich diese „positive Sicht“ in der „Minnestrophe“ letztlich nur dann mit der Haltung des Erzählers in den „Halmstrophen“ deckt, wenn auch diese ironisch gemeint ist, nimmt Schweikle in seinem Kommentar allerdings nicht Stellung. Geht man aber von einer ironischen Grundhaltung auch der „Minnestrophe“ aus, würde sich, wie Hans Günther Meyer richtig bemerkt, die „Tendenz zur Selbstverspottung […] eher gesteigert [fortsetzten]“[167]. Für sich alleine stehend, könnte man die „Minnestrophe“ jedoch durchaus als „ernst“ gemeint lesen. Im Rahmen eines Vortrags könnten aber auch diesem unironischen Text durch entsprechende mimisch-gestische Signale Ironie bzw. Selbstironie unterlegt worden sein, worüber freilich nur spekuliert werden kann. Dass Walther einen Zusammenhang mit den „Halmstrophen“ herstellen wollte, müssen wir dennoch aus der C2-Fassung schließen und dieser lässt sich- wie der „Triptychon-Entwurf“ Meyers zeigt, auch recht zwanglos herstellen. Notwendig ist er allerdings nicht.

Die in der Walther-Forschung so häufig übergangene „Frauenpreisstrophe“ scheint inhaltlich und formal noch schlechter zu den „Halmstrophen“ zu passen als die „Minnestrophe“. Dennoch bietet die Überlieferungssituation mehr Gründe, sie als Teil des „Halmorakellieds“ anzuerkennen als für die „Minnestrophe“; denn die „Frauenpreisstrophe“ ist mit den Handschriften O und F gleich zweimal in gleicher Position als Einleitungsstrophe der „Halmstrophen“ überliefert, hingegen die „Minnestrophe“ als Schlussstrophe nur einmal in der Fassung der Handschrift C2. Vieles an der „Frauenpreisstrophe“ irritiert. Zum einen ist sie mit ihrer „Kompilation gängiger Motive“[168] so allgemein gehalten, dass sie auch gut in jedem anderen Kontext eines Liedes vom Typ „Hohe Minne“ vorstellbar wäre. Zum Hohen-Sang-Schema allerdings scheint die unmotiviert wirkende ungalante *Wendung „ir schoene ist ûzen tump, darinne“* schlecht zu passen. In dieser „sprachlichen Härte“[169] des Verses dürfte auch die Ursache für die Unbeliebtheit der „Frauenpreisstrophe“ in der Walther- Philologie liegen. Im Kontext der „Halmstrophen“ bereitet besagte Wendung ebenfalls Schwierigkeiten, denn die hier zugleich gepriesene und

[166] Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 668.
[167] Meyer, Strophenfolge u. Gesetzmäßigkeiten, s. Anm. 157), S. 220.
[168] Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 668.
[169] Ebda., S. 668.

gescholtene Dame müsste ja mit jener Angebeteten der „Halmstrophen“ identisch sein.

Was für einen Eindruck gewinnt man nun, wenn man von einer von Walther intendierten vierstrophigen Vollfassung des „Halmorakel-Liedes“ ausgeht, wie sie sich aus der Zusammenstellung der C2 mit der OF-Fassung deuten ließe? Formal hätten wir damit eine Rahmung der beiden selbstironischen „Halmstrophen“ durch zwei typische Hohe-Minne-Strophen. Diese Form der Strophengliederung könnte eine implizite Kritik Walthers am Hohen-Sang-Schema“ insofern in sich bergen, als dieses – repräsentiert durch die rahmengebenden Strophen – durch die im Zentrum stehenden „Halmstrophen“ sozusagen von innen aufgebrochen wird. Andererseits erhalten „Frauenpreisstrophe“ und „Minnestrophe“ in Bezug auf die „Halmstrophen“ ihrerseits eine (selbst-)ironische Dimension, durch die sie ebenfalls bereits Distanz zu ihrem Schema gewinnen. Im Unterschied zu den „Halmstrophen“ gewinnen sie diese Distanz erst durch ihr Bezogen-Sein auf diese, während die „Halmstrophen“ ihre ironische „Sprengkraft“ bereits in sich tragen. Zu guter Letzt könnte man auch im - durch die Zusammenstellung der vier Strophen hervorgerufenen Stilbruch - eine ironische Komponente sehen.

Was die selbstironische Verstellungsironie im gesamten Lied zu leisten im Stande ist, wird erst unter Einbeziehung der performativen Ebene vollständig ersichtlich. Dass das „Halmorakellied“ für den Vortrag vor Publikum konzipiert war, lässt sich schon aus einer Reihe „technische[r] Kennzeichen“ schließen[170], wovon das auffälligste die dreimalige Publikumsanrede mit *„ir“* ist. Mit dieser, für die Lyrik dieser Zeit durchaus typischen Zuhöreranrede, stellt der auktoriale Erzähler „ein vertrautes Verhältnis zu den Hörern [her]“[171]. Das angestrebte Ziel, das Publikum auf seine Seite zu ziehen, erreicht Walther jedoch vor allem durch die selbstironische Verstellungsironie seines Sänger-Ichs, da diese die „kritische Mitarbeit“[172] der Rezipienten erfordert. Um sich die „Wahrheit des Ironikers [anzueignen]“[173], muss das Publikum „gegen das reagieren, was [der naive Ich-Erzähler] zu sagen

[170] Julius Wiegand, Zur lyrischen Kunst Walthers, s. Anm. 156), S. 28.
[171] Ebda., S. 28f.
[172] Nolte, Höfische Idealität, s. Anm. 4), S. 318f.
[173] Ebda., S. 318f.

scheint“[174]. Ein Vorgang, den Wolf-Dieter Stempel als „Solidarisierung *ex negativo*“ zwischen Autor und Publikum beschreibt[175] und welche hier konkret in der gemeinsamen Überlegenheit über das naive Ich erreicht wird, hinter welchem nun zugleich auch der auktoriale Erzähler/Autor hervortritt. Die Funktion einer *captatio benevolentiae,* oder auch jene einer „stimmungsausgleichenden Kompensation [des] hochstilisierten Minnesangs“[176] würde gerade im Hinblick auf die mögliche Brisanz, dass das „Halmorakellied“ mit dem Hohen-Sang-Schema bricht, Sinn ergeben. Die Entlarvung der Hoffnung des naiven Ichs als „Liebesblödheit“ lässt die Veredelungs- und Läuterungswirkung als „Sinn“ der Hohen Minne und damit diese selbst als äußerst fragwürdig erscheinen. Paradoxerweise scheint die Schärfe dieses Seitenhiebs durch die ihm eigene Ironie ebenso abgemildert, wie die Zurschaustellung kühler Überlegenheit und Kontrolle durch den Erzähler/Autor dank der Selbstironie in einem versöhnlichen Licht erscheint; Letzteres ein Kunstgriff, mit dem Walther sein künstlerisches Selbstbewusstsein auf scheinbar bescheidene (und damit dem Publikum sympathischere) Weise vorführt.

Ob das „Halmorakellied“ in der vierstrophigen Variation, wie sie Schweikle bietet, jemals vorgetragen wurde, muss ebenso Spekulation bleiben, wie das Vorhandensein weiterer Ironiesignale auf der performativen Ebene in Form von Mimik, Gestik oder Intonation, für welche sich gerade der Akt des Halmmessens zu eignen scheint[177]. Sollte die Reihenfolge, in welcher sich den beiden Halmstrophen „Minnestrophe“ und „Frauenpreisstrophe“ anschließen, der Fall gewesen sein, ließe sich in Strophe 3 eine mehrschichtige Selbstironie festmachen: Wenn der Sprecher hier meint, es sei ihm *„[…] liep, daz die getrogenen wizzen, waz si trüge“*, dann nimmt er eine überlegene Position ein, in der er scheinbar über jegliche Täuschung und Selbsttäuschung erhaben ist. Nimmt man Strophe 3 jedoch als Fortsetzung der offen ironischen Strophen 1 und 2, müsste hier folglich dasselbe illusionsbefangene naive Ich sprechen, womit die überlegene Haltung des Sängers in Strophe 3 eine Fortsetzung der (Selbst-)Ironisierung dieser Illusionsbefangenheit wäre.

[174]Nolte, Höfische Idealität, s. Anm. 4), S. 319.
[175] Stempel, Ironie als Sprechhandlung, siehe Anm. 57), S. 219.
[176] Ebda., S. 219.
[177] Vgl. dazu z. B. Pfeiffer/Bartsch: Walther von der Vogelweide. Hrsg. v. Franz Pfeiffer u. Karl Bartsch, (Deutsche Klassiker des Mittelalters, Bd. 1). 7. Aufl., bearb. v. Hermann Michel, Leipzig 1911, S. 39.

IV. 2. *Simulatio* – „Preislied“

Das „Preislied“ gehört zu den – auch außerhalb der Mediävistik – bekanntesten Liedern Walthers und ist zugleich eines der am kontroversesten diskutierten und interpretierten Lieder des Dichters, wobei v. a. die Gattungszuordnung[178] der Forschung Schwierigkeiten bereitet hat. Bekanntheit erlangte es im Wesentlichen auch durch seine Rolle in der „mutmaßlichen Chronologie“[179] der Lieder Walthers, sowie durch seine Wirkungsgeschichte, „in deren Verlauf es zur Nationalhymne umgedichtet wurde“[180]. Im Folgenden werde ich die 6 Strophen des Liedes zunächst überblicksmäßig durchgehen, um dann von hier aus die Analyse der in diesem Lied auffindbaren ironischen Elemente, mit Hauptaugenmerk auf der Anspielungsironie, zu beginnen.

Ir sult sprechen willekomen (L. 56, 14)

1 Ir sult sprechen ‚willekomen‘,
der iuch maere bringet, daz bin ich!
allez daz ir habet vernomen,
daz ist gar ein wint, nû frâget mich.
ich will aber miete:
wirt mîn lôn iht guot,
ich gesage iuch lîhte, daz iuch sanfte tuot.
sehet, waz man mir êren biete.

2 Ich will tiutschen frouwen sagen
solchiu maere, daz si deste baz
al der werlte suln behagen.
âne grôze miete tuon ich daz:
ze rîcheme lône

[178] Neben der zentralen Frage, ob es sich beim „Preislied“ überhaupt um Minnelyrik oder Spruchdichtung handelt, tauchen in der Forschung auch Kategorisierungen wie „Bittgedicht“ und „Scheltlied“ auf.
[179] Siehe dazu den Kommentar von Kasten, Lyrik des frühen u. hohen Mittelalters, s. Anm. 158), S. 172.
[180] Ebda., S. 172.

sint si mir ze hêr.

sô bin ich gefüge und bite si nihtes mêr,

wan daz si mich grüezen schône.

3 Tiutsche man sint wol gezogen,

rehte als engel sint diu wîp getân.

swer si schildet, derst betrogen,

ich enkan sîn anders niht verstân.

tugent und reine minne,

swer die suochen wil,

der sol komen in unser lant, da ist wunne vil.

lange müeze ich leben dar inne!

4 Ich hân lande vil gesehen

unde nam der besten gerne war.

übel müeze mir geschehen,

kunde ich ie mîn herze bringen dar,

daz ime wol gevallen

wolde frömder site.

nû, waz hulfe mich, ob ich unrehte strite?

tiutschiu zuht gât vor in allen.

5 Von der Elbe unz an den Rîn

unde wider unz in Ungerlant,

sô mugen wol die besten sîn,

die ich in der werlte hân bekant.

kan ich rehte schouwen

guot gelaeze und lîp,

semir got, sô swüere ich wol, daz dâ diu wîp

bezzer sint danne anderswâ frouwen.

6 Der ich vil gedienet hân

Unde iemer gerne dienen wil,

diu ist von mir vil unerlân.

iedoch sô tuot si leides mir sô vil.

si kan mir versêren

das herze und den muot.

nû vergebez ir got, daz si an mir missetuot.

her nâch mac si sichs bekêren.

In der ersten Strophe des Liedes tritt ein „selbstbewusstes“ und „forderndes“[181] Sänger-Ich auf, das „im prahlerische[n] Spielmannsgestus“[182] dem Publikum ankündigt, etwas Ungewöhnliches und Außerordentliches präsentieren zu wollen. Dabei fungiert die rhetorische Figur der Überbietung *„allez daz ir habet vernomen / daz ist gar ein wint“* offensichtlich als Seitenhieb auf potentielle Rivalen, die der Sänger damit zugleich aufruft und aussticht.[183] Die anschließende, “in der mittelalterlichen Praxis üblich[e]“ Bitte um Botenlohn[184], die mit dem Auftritt des lyrischen Ichs als „Fahrender“ korrespondiert, wirkt im Zusammenhang mit der stolzen Ankündigung der exklusiven Neuigkeiten keinesfalls „devot“, sondern so, als würde hier jemand etwas fordern, das ihm zusteht. Diese Haltung führt die Schlusszeile *„sehet waz man mir êren biete“* fort, wobei hier explizit wird, dass sich der Sänger neben dem materiellen auch einen ideellen Lohn in Form von Anerkennung und Wertschätzung erwartet.[185] In der zweiten Strophe kündigt das Sänger-Ich an, den *„tiutschen frouwen“* etwas sagen zu wollen, durch das sie künftig „ noch mehr Gefallen finden [werden] als es ohnehin schon der Fall ist“[186], womit Walther zugleich vom Register des Spruchsangs in jenes der Minnelyrik wechselt. Dabei erscheint es fragwürdig, ob das in Strophe 1 angekündigte „Neue“ hiermit eingelöst wird. Auffällig ist auch, dass der Sänger den Lohn aus Strophe 1 plötzlich nicht mehr will: *„ze rîcheme lône / sint si mir ze hêr“*. Die 3. Strophe setzt diese

[181] Ingrid Kasten ‚Sehet waz man mir eren biete‘: Walthers ‚Preislied‘ (L. 56, 14). In*:* Walther von der Vogelweide. Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 39, ediert v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok. Greifswald 1995. S. 55-73, hier: S. 60.
[182] Ebda., S. 60.
[183] Vgl. Kasten, Walthers Preislied, s. Anm. 181), S. 60.
[184] Nolte, Höfische Idealität, s. Anm. 4), S. 218.
[185] Vgl. Kasten, Walthers Preislied, s. Anm. 181), S. 60.
[186] Ebda., S. 60.

Enttäuschung der Erwartungshaltung des Publikums fort, indem sie den in der zweiten Strophe angekündigten Frauenpreis ebenfalls nicht einlöst. Dafür gibt sich der Sänger – wiederum im Gestus des Fahrenden - als weitgereister, mondäner Mann, woraus er „einen Autoritätsanspruch für sich und seine Aussagen“[187] herzuleiten scheint, wenn er die „deutsche“ Lebensart über „alle anderen“ stellt. Die Rolle des Welterfahrenen nimmt Walther in der 4. Strophe in Variation noch einmal auf, um hier mit einer „Flüsseformel“[188] „zwischen Elbe und Rhein“ jenen Raum geographisch abzustecken, in welchem die Frauen besser seien als alle anderen Frauen an anderen Orten. Nach dem allgemeinen Lob der deutschen *„zuht“* in Strophe 3 und dem darauf folgenden exklusiven Preis der deutschen Frauen in Strophe 4 wartet Walther in Strophe 5 mit einem Männerpreis auf, in dessen Zentrum die „Vorbildlichkeit der höfischen Erziehung und Lebensart“[189] steht. Das Land, in welchem sich diese vorbildlichen Menschen tummeln, erscheint als „paradiesischer Ort“[190], dessen Qualität durch den abschließenden Wunsch des Sängers, dort lange leben zu können, unterstrichen wird. Die 6. Strophe schließlich enthält, völlig unvermittelt, eine Liebesklage im Hohe-Minne-Stil und scheint damit bezugslos zu den vorangegangenen Strophen zu stehen, was einer der Hauptgründe für ihre in der Forschung lange postulierte Stellung als „unecht“[191] gewesen sein dürfte.

Dass sich in Walthers „Preislied“ anspielungsironische Bezüge auf zeitgenössische Dichterkollegen auffinden lassen, wurde in der Forschung immer wieder thematisiert, wobei die Bedeutung dieser Bezüge für die Gesamtinterpretation des Liedes jeweils unterschiedlich gewichtet wurde. Die augenscheinlichste und „expliziteste“ Anspielung findet sich gleich in der ersten Strophe von L. 56, 14 und bezieht sich auf die Eingangsverse von Reinmars berühmtem Preislied MF 165, 10: *„swaz ich nu niuwer maere sage, / des endarf mich nieman vrâgen: ich enbin niht vrô.“* Walther kehrt das schwermütige Reinmar-Zitat in ein selbstbewusst-optimistisches um: Nicht nur hat er etwas zu berichten, das zu Berichtende ist zudem auch neu und von erlesener Besonderheit. Es ist wahrscheinlich, dass Walthers

[187] Kasten, Walthers Preislied, s. Anm. 181), S. 62.
[188] Ebda., S. 62.
[189] Kasten, Walthers Preislied, s. Anm. 181), S. 63.
[190] Ebda, S. 63.
[191] Vgl. Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 602.

Publikum Reinmars Preislied bekannt war und dass dieses, die Anspielung erkennend, lächelte oder lachte. Eine Solidarisierung zwischen Autor und Publikum - wie zuvor im „Halmorakellied“ über die „Entlarvung“ der Liebesverblendung des naiven Ichs - wäre auch hier über das gemeinsame intertextuelle Wissen denkbar. Neben einer Funktion als „Aufmerksamkeitssignal“ könnte die Anspielungsironie auf Reinmar damit durchaus auch als *captatio benevolentiae* fungiert haben. In der Walther-Philologie überwiegen die Deutungen dieser Verse als scharfe Polemik gegen Reinmars Minneauffassung, besonders gegen seine haltlos-masochistische Verehrung eines Idealtypus von Minneherrin, worauf man auch Walthers *„si sint mir ze hêr“* in der 2. Strophe des „Preislieds“ bezogen hat. Heinz Rupp weitet diese These zu einer Gesamtdeutung von L. 56, 14 als „Frauenschelte“ aus.[192] In diesem Zusammenhang wurde auch das mögliche Gegensatzpaar *wîp-frouwe* in Strophe 4 gedeutet, nämlich als polemische Abrechnung mit einem bestimmten Typus von Minnedame, ganz im Stil von Walthers „*frouwen*-Kritik“ L. 47, 36[193]. Auf einer grundlegenden Ebene scheint mir eine ganz simple Beobachtung in Bezug auf die Bewertung des Reinmar-Zitats wichtig, gerade im Hinblick auf die für das „Preislied“ bedeutende Form- und Gattungsfrage: Dass nämlich Walther über den Reinmar-Bezug bereits am Beginn von L. 56, 14 in einer Strophe im Sangspruch-Stil einen anspielungsironischen Bogen zur Gattung „Minnesang“ schlägt.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich an dieser Stelle auch die z. T. weniger evidenten, aber in der Forschung ebenfalls diskutierten möglichen anspielungsironischen Bezüge des „Preislieds“ auf Morungen und Peire Vidal. Kathryn Smits[194] vertritt die These, dass Walther konkret auf 2 Lieder Morungens anspielt, MF 122, 1 und 127, 1. Die betreffenden Verse in MF 122, 1 lauten: *„daz überliuhtet ir lop alsô gar / wîp unde vrowen die besten vür wâr, / Die man benennet in tiuschem lande.“* Smits kommt zu dem Schluss, dass Walthers Lob der „deutschen Frauen“ im „Preislied“ eine Spitze gegen Morungens Lob ist, das dessen Dame über den „Rest“ der „deutschen Frauen“ erhebt.[195] Gegen Morungens

[192] Heinz Rupp: Walthers Preislied – ein Preislied? In: Festschrift Richard Brinkmann, Tübingen 1989. S. 23-44.
[193] Vgl. Kasten, Walthers Preislied, s. Anm. 181), S. 63 bzw. Rupp, Preislied?, s. Anm. 192), S. 34.
[194] Kathryn Smits: Das Preislied Walthers von der Vogelweide (L. 56, 14). Eine Reaktion auf Morungens Lied MF 122, 1? In: ZfdPh 99 (1980). S. 1-20.
[195] Ebda., S. 9.

Formulierungsweise, die die Möglichkeit offenlässt, es gäbe eventuell auch außerhalb des deutschen Raumes Damen, die einen Vergleich mit seiner Dame bestehen könnten, wendet sich Walther laut Smits mit seinem *„tiutschiu zuht gât vor in allen“*. Die von der Forschung konstatierten möglichen Anspielungen in Walthers „Preislied“ auf Peire Vidal wurden ebenfalls mit dem schwer fassbaren Begriff *„tiutsch“* in Verbindung gebracht: Konkret deutete man dessen Hervorhebung bei Walther als Reaktion auf einige Spottverse Vidals, in denen er die deutsche Sprache und das „höfische Gebaren“ der Lächerlichkeit preisgibt.[196] Eine These, die beispielsweise Ingrid Kasten eher den Bemühungen des 19. Jahrhunderts zuschreibt, Walthers Lied einen deutschnationalen Sinn zu unterlegen.[197]

Die zentrale Frage, die sich in Bezug auf solche (möglichen) anspielungsironischen Einzelbelege stellt ist, welches Gewicht man ihnen in Hinblick auf die Interpretation des „Preisliedes“ als Ganzes zugestehen will; ob man beispielsweise den etwaigen Morungen-Belegen zutraut, die Gesamtperspektive des Liedes zu verändern, bzw. zu steuern. Dass Walther im „Preislied“ Zitate seiner Dichterkollegen verfremdet und daraus eine „Collage aus Worten, Gedanken und Stimmungen“[198] webt, würde gut zu seiner Tendenz passen, seinen Texten vielschichtige Strukturen zu unterlegen, die, je nach Verständnishorizont des Publikums, durchschaut wurden oder verschlüsselt blieben. Das hauptsächliche anspielungsironische Geschehen liegt im „Preislied“ aber meines Erachtens relativ offen anderswo und dürfte somit auch von weniger belesenen Publikumsschichten problemlos verstanden worden sein: Es handelt sich dabei um die von Walther virtuos vorgeführte Gattungsmischung, die auf das eigentliche Thema des Liedes verweist. Dass Walther im „Preislied“ „bewußt mit den unterschiedlichen Gattungshorizonten der Spruchdichtung und des Minnesangs spielt“[199], ist in der Forschung immer wieder erörtert worden[200] , wobei die Frage nach der Gattungszugehörigkeit besonders im Zusammenhang mit der 6. Strophe gestellt und meist als problematisch eingestuft wurde. Tatsächlich ist das gesamte *mixtum compositum* „Preislied“ von Widersprüchlichkeiten und Brüchen

[196] Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 602.
[197] Kasten, Walthers Preislied, s. Anm. 181), S. 68f.
[198] Smits, Das Preislied, siehe Anm. 194), S. 17
[199] Nolte, Höfische Idealität, s. Anm. 4), S. 218.
[200] Vgl. z. B. Gerhard Hahn: Walther von der Vogelweide oder Ein Spruchdichter macht Minnesang. In: Festschrift Helmut Motekat. Frankfurt am Main [u. a.] 1986. S. 197-212.

durchzogen, die sich vor allem aus dem ironischen Spiel Walthers mit Rollen und Identitäten ergeben. So deutet er beispielsweise gleich zu Beginn von Strophe 1 die Botenrolle um, indem er sie aus der „alltagsweltlichen Funktion herauslöst“ und in den Rahmen des „höfischen Festrituals“ stellt[201]. Damit integriert Walther – ähnlich wie über den Verweis auf Reinmar – die Welt des Hohen Sangs in die Welt des Fahrenden. Indem Walther so verfährt, findet von Strophe zu Strophe eine fast nahtlose Überlagerung der Rollen des Minnesängers und des Fahrenden statt. Dies findet auf der Ebene des Inhalts der Strophen seine Fortsetzung, wo Walther - zwischen den Gattungen changierend und innerhalb dieser immer wieder neue Subgattungen eröffnend[202]-, seine Kompetenz im Bereich des Sangspruchs gleichermaßen unter Beweis stellt wie sein Können als Minnesänger. Die Rollen des Sänger-Ichs im „Preislied“ verweisen dabei anspielungsironisch auf den Autor selbst, auf Walthers Doppelidentität als Minnesänger und Spruchdichter. Dabei können die einmal in diesem, einmal in jenem Genre stehenden Strophen zugleich als Anspielung auf das Gesamt-Oeuvre des Autors Walther gesehen werden, das sie stellvertretend repräsentieren. Damit stellt Walther seine Texte auch in einen intertextuellen Dialog zueinander. In den Forschungsbeiträgen zum „Preislied“ wurde immer wieder postuliert, Walther habe mit dieser Technik v. a. seine Rolle als „Minnesänger“ verteidigen und für diese Anerkennung einheimsen wollen[203]. Gerade angesichts der Ausgewogenheit der Gattungsmischung[204] im „Preislied“ sowie des Selbstbewusstseins, mit dem Walther die Rolle des Fahrenden ausgestattet hat, tendiere ich zu der Annahme, dass Walther seine Doppelidentität als Sangspruchdichter und Minnesänger hervorheben wollte, um seine gattungsübergreifende Kompetenz als Dichter - nicht ohne Stolz - zu präsentieren. Die damit möglicherweise verbundene konkrete Bitte um materiellen Lohn (und/oder materielle Sicherheit) bringt Walther im Rahmen eines selbstbewussten Spiels mit dem Publikum vor: Indem er von Strophe zu Strophe die Erwartungshaltung seiner Hörer frustriert – in jeder Strophe kündigt er etwas an, ohne es in der folgenden

[201] Vgl. Jan-Dirk Müller: Ir sult sprechen willekomen. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, [u. a.], Bd. 19, Heft 1, Tübingen 1994. S. 1-21, hier: S. 13.
[202] Siehe z. B. die Gattungen „Frauenpreis“ und „Panegyrik“.
[203] Vgl. J.-D. Müller, Sänger, Sprecherrolle, s. Anm. 201), aber auch Rupp, Preislied?, s. Anm. 192) sowie Hahn, Ein Spruchdichter macht Minnesang, s. Anm. 200).
[204] Vgl. Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 604.

einzulösen[205] - demonstriert er zugleich seine Macht und führt seinem Publikum dessen Abhängigkeit von seinem Wollen vor Augen. Durch den vielfältigen Einsatz der Ironie bleibt Walthers Haltung gegenüber seinen Rezipienten aber letztlich wohlwollend, wie an der feinen Ironie der 6. Strophe besonders gut ersichtlich ist: Wenn der Sprecher hier meint, Gott möge der Dame die schlechte Behandlung des Sängers noch verzeihen, bevor sich diese von dieser „Sünde" bekehrt habe, handelt es sich, wie Rupp richtig anmerkt „im Grund [um] ein *Adynaton*"[206]; Walther scheint damit gönnerhaft über die Sünde seiner Dame – bzw. im Kontext des Liedes - der kollektiven Gruppe der Damen – hinwegzusehen, was ihm unzweifelhaft Sympathie eingebracht haben wird.

Ob Walther mit den am „Preislied" soeben erörterten ironischen Strategien eine Wiederaufnahme am Wiener Hof anstrebte, wie das von der Forschung mehrfach angenommen wurde[207], lässt sich freilich nicht mehr rekonstruieren. Eher scheint es wahrscheinlich, dass er – wie auch die Überlieferungssituation nahelegt - sein „Preislied" an verschiedenen Höfen vortrug. Seine Identität und die damit verbundenen Anliegen werden ja relativ konstant dieselben geblieben sein.

Mit der Mischung von Spruch- und Minnelied steht Walther jedenfalls ganz in der Tradition der Trobadors, welchen „ästhetische Vorbehalte gegenüber Mischformen aus Spruch und Liebeslied" fremd waren.[208] Auch mit den anspielungsironischen Rückgriffen auf die Texte seiner Dichterkollegen sowie mit jenen auf sein eigenes Oeuvre übernimmt Walther Kernelemente der Trobars[209].

IV. 3. Parabase – „Si wunder wol gemachet wîp"

Si wunder wol gemachet wîp (L. 53, 25)

1 *Si wunder wol gemachet wîp,*

[205] Vgl. Rupp, Preislied?, s. Anm 192).
[206] Ebda., S. 37.
[207] Vgl. Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 603f.
[208] Kasten, Walthers Preislied, s. Anm. 181), S. 64.
[209] Siehe dazu Gruber, Dialektik d. Trobar, siehe Anm. 135).

daz mir noch werde ir habedanc!

ich setze ir minneclîchen lîp

vil hôhe in mînen werden sanc.

gerne ich allen dienen sol,

doch hân ich mir dise ûz erkorn.

ein ander weiz die sînen wol,

die lob er âne mînen zorn.

hab im wîse unde wort

mit mir gemeine: lob ich hie, sô lob er dort!

2 *Ir houbet ist sô wunnen rîch,*

als ez mîn himel welle sîn.

wem möhte ez anders sîn gelîch?

ez hât ouch himeleschen schîn.

dâ liuhtent zwêne sternen abe,

dâ müeze ich mich noch inne ersehnen,

daz si mirs alsô nâhe habe!

sô mac ein wurnder wol geschehen:

ich junge, unde tuot si daz,

und wirt mir gernden siechen seneder sühte baz.

3 *Ir kel, ir hende, ietweder fuoz,*

daz ist ze wunsche wol getân.

ob ich dâ enzwischen loben muoz,

ich waene, ich mê beschowet hân.

ich hete ungerne ‚decke blôz!‘

geruofet, dô ich si nackent sach.

si sach mich niht, swie si mich schôz,

daz mich noch stichet als es stach,

swanne ich der lieben stat

gedenke, dâ si reine ûz dem bade trat.

4 *Got hât ir wengel hôhen flîz,*

er streich sô tiure varwe dar,

sô reine rôt, sô reine wîz,

dâ roseloht, dâ lilienvar.

ob ichz getar von sünden sagen:

ich saehe si iemer gerner an

dan himel oder himelwagen.

owê, waz lob ich tumber man?

mache ich mir si ze hêr?

vil lîhte wirt mîns mundes lop mîns herzen sêr.

5 *Si hât ein küssen, daz ist rôt,*

gewünne ich daz für mînen munt,

sô stüende ich ûf von dirre nôt

und waer ouch immer mê gesunt.

swâ si daz an ir wengel leget,

dâ waer ich gerne nâhe bî.

ez smecket, sô manz iender reget,

als ez volles balsmen sî.

daz sol diu guote lîhen mir:

swie dicke siz hin wider wil, sô gibe ichz ir.

Günther Schweikle bezeichnet das Lied als „erste rein sensualistisch angelegte Beschreibung der Frauenschönheit in mittelhochdeutscher Lyrik“[210], da hier nicht wie sonst im konventionellen Frauenpreis üblich, die Schönheit der Dame mit ethischen Qualitäten verbunden wird. Die Forschung hat immer wieder darauf hingewiesen, dass[211] Walther hier die antike Tradition der Schönheitsbeschreibung von Kopf bis Fuß aufnimmt. Diese Reihenfolge bieten allerdings nicht alle

[210] Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 591.

[211] Vgl. z. B. Helmut Tervooren: Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik. In*:* Schöne Frauen, schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Theo Stemmler, Mannheim 1988. S. 171-198, hier: S. 178.

Handschriften. Handschrift C, der die von mir verwendete Ausgabe Schweikles folgt, bietet diese Reihenfolge nicht, sondern exponiert die beiden besonders „pikanten“ Strophen 3 und 5 – also jene Strophe mit der „Nacktszene“ im Bad und die „küssen“-Strophe -, indem er sie ins Zentrum bzw. an den Schluss stellt. Vielleicht handelt es sich dabei um einen von Walther bewusst intendierten Bruch mit der Form des antiken Beschreibungsschemas, möglicherweise aber auch nur um die Absicht der Herausstellung der Erotik. Ein Bruch mit dem Schema des Beschreibungsliedes ist in beiden Strophen jedenfalls insofern gegeben, als auf Pointen außerhalb des Beschreibungsmusters abgezielt wird, nämlich auf erotische Wunschbilder, was im Folgenden noch genauer darzulegen sein wird.

Die übrigen Strophen 1, 2, und 4 weisen ebenfalls eine ganze Reihe von Ironiesignalen auf. Bereits der Titelvers in Strophe 1, *„si wunder wol gemachet wîp“* zeigt Ironie an: Die übersteigerte Schwärmerei des Sänger-Ichs wird sowohl auf wörtlicher als auch auf lautlicher Ebene erkennbar. Einerseits in der Alliteration und andererseits im Begriff *„wunder wol gemachet“*. Das ist mehr als nur *„wol getân“*, es scheint, als habe der Schöpfergott selbst Hand angelegt. Dieses Thema der überirdischen Schönheit der Dame zieht sich auch leitmotivisch durch alle Strophen hindurch. So hat beispielsweise in Strophe 2 das Haupt der Besungenen *„himeleschen schîn“*, in Strophe 4 tritt gar Gott persönlich als *artifex* in Erscheinung um das Antlitz der Schönen kunstvoll zu bemalen.

Die Vielzahl und Dichtgedrängtheit solcher Bilder und Metaphern hat etwas Inflationäres. Im Minnesang kommen sie sonst eher sparsam zum Einsatz um – wie beispielsweise bei Morungen – der Ergriffenheit des Sängers Ausdruck zu verleihen.[212] Die hier gegebene starke Übertreibung ist jedoch offensichtlich ironisch gemeint. Zur Ironisierung passt auch, dass die beschriebenen „himmlischen“ Reize der Dame im Sänger durchaus irdische Sehnsüchte wecken. Wenn er in Strophe 4 zugibt, dass er seine Dame lieber anblicke als den Himmelswagen, unterstreicht er mit dem diesem scherzhaften Bekenntnis vorausgehenden *„ob ichz getar von sünden sagen“* sein offensichtlich sehr weltliches Begehren. Auffällig ist dabei der Widerspruch, dass gerade jene Reize, die die Dame von Gott selbst erhalten haben

[212] Siehe dazu: Heike Sievert: Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 506), Göppingen 1990. S. 77.

soll, das sündige Begehren auslösen. Wie noch zu zeigen sein wird, ist es tatsächlich fraglich, ob die Schöne wirklich ein Geschöpf „Gottes“ ist.

Nach dem scheinbaren Bedauern seiner „Sünde“ in Strophe 4 führt das Sänger-Ich das Spiel mit der Erotik unverdrossen fort, steigert es sogar. Durch dieses widersprüchliche Verhalten ironisiert sich der Sänger permanent selbst. So auch bereits in der Eingangsstrophe, wo er betont, dass er, obwohl er gerne allen Damen dienen würde, nur die eine meine. Diese vermeintliche Einzigartigkeit der Auserwählten wird jedoch sogleich gebrochen, wenn er selbstironisch zugibt, dass mit seinem Lied im Prinzip jeder Beliebige „seine“ Dame besingen könne.

Auch die Aussagen des Sängers in Strophe 2 enthalten meiner Meinung nach Selbstironie. In deutlicher Anspielung auf die Titelstrophe spricht der Sänger von einem *„wunder“*, das geschehen würde, wenn er seiner Angebeteten nahe kommen könnte: Dies würde nicht nur die Liebeskrankheit des Minnenden stillen, sondern hätte gar dessen Verjüngung zur Folge. Angesichts der vielen erotischen Anzüglichkeiten ist jedoch diese „Liebeskrankheit“ kaum ernst zu nehmen, vielmehr entsteht durch die Rede von der wundersamen Verjüngung das Bild eines lüsternen alten Mannes.

Besonders aufschlussreich ist die Selbstironie in Strophe 4: Nachdem der Sänger sich in Metaphern und Überbietungen der Schönheit seiner Dame ergangen hat, warnt er sich plötzlich davor, diesem (selbst erschaffenen) Bild zu erliegen: *„ôwe, waz lob ich tumber man? / mach ich mir si ze hêr, / vil lîhte wirt mîns mundes lob mîns herzen sêr.“* Durch die Frage bzw. Feststellung *„mach ich mir si ze hêr“* wird die Fiktionalität der Gepriesenen erkennbar. In deutlicher Anspielung auf die Titelzeile *„wunder wol gemachet“* wird nun erkennbar, dass das Sänger-Ich selbst und nicht etwa Gott der Schöpfer dieses Wunderwesens ist. Die Schöne entpuppt sich als erotische Wunschvorstellung des Sängers. Damit wird auch – zwar nicht sehr ernsthaft – der Liebesschmerz als vom Sänger selbst verursacht erkennbar. Dies lässt sich eventuell als ironischer Seitenhieb Walthers auf andere Minnesänger deuten, die ihren eigenen Bildern erliegen.

Mit der 3. Strophe bildet in Handschrift C die berühmte „Nacktszene“ das Zentrum des Liedes. In der klassischen *descriptio* der Minnelyrik wird die Partie unterhalb des

Halses ausgespart[213]. Das Sänger-Ich wahrt hier nur scheinbar Diskretion[214], denn durch seine Aussage, mehr gesehen zu haben und besonders durch den Ausruf *„decke blôz“*, wird Nacktheit nachgerade evoziert. Diese, wie im Übrigen die gesamte Badeszene, bedeutet aber den Bruch mit dem in Strophe 1 angekündigten Hohen Sang.[215]

Diejenigen Forschungsbeiträge, die die Ironisierungen in diesem Lied wahrgenommen haben, deuteten diese meist im Zusammenhang mit der sogenannten Walther-Reinmar-Fehde. Besonders das Motiv vom geliehenen Kuss hat man als Polemik gegen Reinmars Traum vom Kussraub gedeutet[216]. Dieser anspielungsironische Bezug ist gut denkbar, als eine weitere ironische Ebene unter vielen, wie sie für Walthers vielschichte Lyrik typisch ist. Deutungen, die nur auf die Reinmar-Bezüge fokussieren, gehen aber meiner Meinung nach am Wesen des Liedes vorbei. Die Kern-Qualität von L. 53, 25 liegt vielmehr in seinem vielschichtigen „Spiel mit der vom Dichter erzeugbaren Illusion von Realität“[217]. Zu diesem Spiel gehört, ganz ähnlich wie im „Halmorakellied“, dass das Sänger-Ich unterschiedliche Rollen annimmt, ohne dass man diese ohne weiteres voneinander trennen könnte: Völlig unvermittelt vollzieht sich der Wandel des Sängers vom vorbildlichen Minnediener zum unhöfischen Voyeur.

Die Badeszene wurde von der Forschung oft als Anspielung auf antike bzw. biblische Vorbilder gesehen[218]. Die Deutung der Dame als „Göttin“ passt gut in das Schema ihrer Überhöhung durch den Sänger und verleiht der (bereits durch etliche andere Ironiesignale offenbar gewordenen) wahren Realität der Gepriesenen als Männerphantasie eine zusätzliche Brisanz. Das hier erzeugte Bild der Frau wird als

---

[213] Vgl. Tervooren, Schöne Frauen, schöne Männer, s. Anm. 211), S. 178f.

[214] Tervooren bemerkt dazu: „Wenn die intimen Körperteile auch nicht genannt werden, so verweist doch der Diskretionstopos auf sie: *ob ich da enzwischen loben muoz, / sô waen ich mê beschouwet hân* (54, 19-20); ebda., S. 178.

[215] Interessant bezüglich des Bruchs des Hohe-Sang-Schemas ist die Variante zu *„vil hôhe in mînen werden sanc“* wie sie Handschrift N bietet: *„vil hôhen werde in mînen sanc“* könnte ev. ein Hinweis auf eine Gattungsdiskussion sein.

[216] Vgl. z. B. Olive Sayce: Si wunderwol gemachet wîp (L. 53, 25ff.): A Variation on the Theme of Ideal Beauty. In: Oxford German Studies 13 (1982). S. 102-114, hier: S. 107.

[217] Heike Sievert: Die Sängerrolle in der Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. In: Arbeitskreis Deutsche Literatur des Mittelalters: Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises, Deutsche Literatur des Mittelalters‘, Greifswald 1989. S. 162-175, hier: S. 166.

[218] Tervooren, sieht darin ein arkadisches Motiv; Vgl.: Tervooren, Schöne Frauen, schöne Männer, siehe Anm. 211), S. 179.

etwas kenntlich, das nur in der Idealwelt der Minnelyrik existiert. Der Dichter, als Schöpfer dieser Idealität, spielt vor den Augen des Publikums mit seiner Macht, eine schöne Frau entstehen zu lassen und zeigt, dass er sie ebenso wieder zum Verschwinden bringen kann, indem er sie als Illusion[219] entlarvt. Daran wird ersichtlich, dass L. 53, 25 nicht eigentlich von der „Entblößung" der Frau handelt, sondern vielmehr von der „Entblößung" des künstlerischen Vorgangs des Dichtens von Minnesang - ein klassischer Fall von ironischer Parabase. Tatsächlich weist im Grunde schon der Titel des Liedes kataphorisch auf diesen Sachverhalt voraus, denn *„wunderwol gemachet"* hat dieses *„wîp"* der Dichter Walther.

Das Phänomen des Sichtbarmachens der Gemachtheit von Minnelyrik wurde bereits im Zusammenhang mit der Analyse des „Halmorakelliedes" ersichtlich, sozusagen als „Nebeneffekt" der selbstironischen Verstellungsironie. So unterschiedlich beide Lieder auf den ersten Blick scheinen, so ähnlich sind die Effekte, die die Ironiesignale in ihnen erzielen, wenn diese auch mittels unterschiedlicher Techniken erzeugt werden: Im „Halmorakellied" sind dies v. a. bestimmte Reiz- und Kontrastwörter, im *„Si wunderwol gemachet wîp"* dienen besonders die Hyperbolik und die gattungsfremde Erotik als Ironiesignale. Beiden Liedern ist gemeinsam, dass sie im Grunde im Schema des *paradoxe amoureux* verbleiben und dessen dialektische Grundironie von innen her stören, wobei die Ironie dem Sänger immer die Möglichkeit offenhält, die vorgebrachte „Provokation" wieder „zurückzunehmen". Letzteres wurde auch an der Anspielungsironie im „Preislied" gut ersichtlich.

In Walthers berühmt-berüchtigtem „Sumerlatenlied" (L. 72, 31) findet die ironische Parabase ihre wohl extremste Zuspitzung: Hier wird die Dame durch die Hereinnahme der Kategorie „Zeit" dem Prozess des Alterns ausgesetzt und somit ihrer Macht und Unantastbarkeit beraubt, womit zugleich die „Fragilität" des „zeitlosen" geschlossenen Systems Minnesang offenbar wird.[220] Mit der anspielungsironischen Umkehr von Reinmars Diktum aus MF 158, 21 *„stirbet sî, sô bin ich tôt"* in *„sterbet si mich, sô ist si tôt"* kehrt Walther schließlich die Abhängigkeit des Sänger-Autors von der Gnade der Minnedame radikal um: Die

[219] Tervooren hat auf die diesbezügliche Parallele zu Walthers „Traumbild" (L. 74, 20) hingewiesen, vgl.: Tervooren, Schöne Frauen, schöne Männer, s. Anm. 211), S. 179.
[220] Vgl. Kern, Weltflucht, s. Anm. 122), S.232ff.

Herrin wird als fiktionales Geschöpf des Autors kenntlich, das seine Lebendigkeit allein dessen Dichtkunst verdankt. Letztlich bleibt dieser Schluss aber zirkulär, ist die Abhängigkeit doch notwendig eine wechselseitige: Denn ohne seinen Dichtungsgegenstand wäre der Dichter ebenfalls „nicht existent“ bzw. würde er sich – auch in einem konkret materiellen Sinn – seiner Existenzgrundlage berauben. Silvia Ranavake hat das wie folgt treffend auf den Punkt gebracht:

> Der Minnesang wird ‚als literarische Fiktion entlarvt‘. […] Aber wozu? Beabsichtigt Walther tatsächlich nur, den ganzen konventionellen Minnesang zu erledigen? […] Öffnet er ihn vielmehr nicht dem literarischen Spiel, das um seiner selbst willen gespielt wird? (Silvia Ranawake, Gab es eine Reinmar-Fehde? Oxford German Studies 13, S. 18)

Mit der Funktion solcher und ähnlicher innerliterarischer Spiele befasse ich mich im folgenden dritten und letzten Teil dieser Arbeit.

V. Ironie als Instrument der (Gesellschafts-) Kritik?

Geht man davon aus, dass der Hohe Sang um 1200 die Funktion einer kultisch-rituellen Selbstvergewisserung der höfischen Adelsgesellschaft inne hatte[221], ergeben sich mehrere unauflösbare Paradoxien. Zum einen liegt mit dem klassischen Minnesang (zumindest vordergründig) eine die gesellschaftliche Realität geradezu ausklammernde Kunstform vor.[222] Die Identitätsstiftung, die das „kultische Vollzugssystem“[223] „Hoher Sang“ leisten soll, wäre aus dieser Sicht ironischer Weise durch die Kreation einer Schein- bzw. einer (im Gegensatz zur Real-Identität stehenden) Ideal-Identität erfolgt. Auch die von der Forschung postulierte Aufgabe des Minnesangs, höfische *vröude* zu gewährleisten bzw. aufrechtzuerhalten, erscheint aufgrund der Beschaffenheit dieser Lyrik paradox, wird diese *vröude* doch über das *trûren* des Sänger-Ichs ob der Unerfüllbarkeit der „Liebe“ zur jeweils (sexuell) unerreichbaren Dame vermittelt. Eine Paradoxie, die Walther – wie zuvor gezeigt wurde – in seinem „Halmorakel“-Lied ironisch auf den Punkt bringt. Mit dieser die „Funktion“ des Hohen Sangs betreffenden Ironie korrespondiert die formale Ironie seiner dialektischen Bipolarität. Eine ironische Grunddisposition, die bei Walther mittels bestimmter Techniken – wie sie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben wurden – eine zusätzliche Ironisierung erfährt.

Angesichts dieser Eigenschaften der Hohen Minne fällt die Vorstellung schwer, dass ihre „polare Struktur“ dem Zweck der Überdeckung von gesellschaftspolitischen Widersprüchen innerhalb der Adelsgesellschaft um 1200 diente[224], scheint doch der Hohe Sang diese Widersprüche nachgerade hervorzuheben. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, es spiegelten sich die gesellschafts-politischen Paradoxien der hochmittelalterlichen Hofgesellschaft in der ironischen Dialektik des Minnesangs wider. Die Beobachtung, dass Ironie in Zeiten gesellschaftlicher Spannungen und

[221] Erich Kleinschmidt: Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Bd. 2, hrsg. v. Hans Fromm, Darmstadt 1985. S. 134-159, hier: S. 153.
[222] Hans-Herbert S. Räkel: Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien. München 1986. S. 16.
[223] Vgl. Kleinschmidt, der den Begriff vom „höfischen Zeremonialhandeln“ bereits 1976 prägte: Kleinschmidt, Minnesang, s. Anm. 221); siehe dazu auch: Christa Ortmann, Hedda Ragotzky: Minnesang als Vollzugskunst. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandelns im Kontext höfischer Repräsentation. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hrsg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990. S. 227-257.
[224] Vgl. Frederic C. Tubach: Struktur im Widerspruch. Studien zum Minnesang. Tübingen 1977.

Krisen verstärkt auftritt, ist insofern möglicherweise in Bezug auf das Mittelalter aufschlussreich. Die Konflikte, mit denen das Hochmittelalter rang und die zugleich den historischen und gesellschaftspolitischen Hintergrund des Minnesangs bildeten, sind weitgehend bekannt: Immer wieder genannt wird besonders der Ausbau der Territorialmacht, wodurch einerseits die Fürsten in eine immer größere Konkurrenz zu König und Kaiser traten, andererseits die Ministerialen durch die Betrauung mit Verwaltungs- und Verteidigungsaufgaben zunehmend in adelsgleiche Stellungen aufstiegen. In Zuge dessen verlor der alte Adel sukzessive an Bedeutung.[225] Es soll an dieser Stelle nicht die leidige Diskussion fortgeführt werden, ob Minnelyrik als „Ministerialen-Lyrik" aufzufassen sei[226], was angesichts der Unfassbarkeit der Biographien Walthers und seiner Kollegen ohnehin müßig wäre. Es soll hier lediglich in Erwägung gezogen werden, dass die Verunsicherung, die der Adel durch den gesellschaftlichen Aufstieg der Ministerialen erfährt, möglicherweise in der fragilen Dialektik des Hohen Sangs (unbewusst?) zum Ausdruck gebracht wird. Wenngleich dies sicherlich nicht die einzige Identitätskrise sein wird, die der Minnesang als kultisch/ritueller[227] Bestandteil der höfischen Kultur reflektiert. In Bezug auf die von Wolfdieter Haas konstatierte, für die mittelalterliche höfische Gesellschaft kennzeichnende „tiefe Kluft zwischen den hochgesteckten Zielen und ihrer meist unerreichbaren Erfüllung"[228] ließe sich der Minnesang in seiner (scheinbaren) Realitätsferne auch als Form des Eskapismus deuten. Doch gerade dieser weltenthobene utopische Zug des Hohen Sangs wird im Hinblick auf die Minnesang-Ironie – d. h. sowohl auf ihre ironische Grundstruktur als auch auf die Ironisierung selbiger – fragwürdig. Zum einen setzt die Rezeption von Ironie ein „emanzipiertes, aufgeklärtes Publikum" voraus, das im Stande ist „mit den widersprüchlichen Relativierungen ironischer Kunst umzugehen"[229], was bedeutet, dass den Rezipienten ein ausgesprochener Realitätssinn abverlangt wird. Zum anderen steht der antidogmatische, offene, ja „rebellische" Zug der Ironie dem Konflikte ausblendenden Wesen des Eskapistischen entgegen. Die Ironie wendet sich

[225] Vgl z. B. Räkel, Der dt. Minnesang, s. Anm. 222), S. 15.
[226] Vgl. z. B. Gert Kaiser: Minnesang – Ritterideal – Ministerialität. In: der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Bd. 2, hrsg. v. Hans Fromm, Darmstadt 1985. S. 160-184.
[227] Zum Thema Minnesang und Ritual siehe: Ortmann/Ragotzky, Minnesang als Vollzugskunst, s. Anm. 223), S. 227-257.
[228] Wolfdieter Haas: Welt im Wandel. Das Hochmittelalter. Stuttgart 2002. S. 201.
[229] Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 64.

gegen „verhärtete, festgefahrene, einseitige und dogmatische Weltbilder“[230] indem sie – ex negativo - eine „Unzahl an anderen Zuständen und Bedeutungen“, also „Welten“[231] eröffnet und somit „anbietet“. Die Minnesang-Ironie könnte somit sowohl als Versuch interpretiert werden, sich gegen die festgefahrenen Strukturen des höfischen Zeremoniells zu wenden als auch als Maßnahme, der Unfassbarkeit der gegenwärtigen Welt und Wirklichkeit - konkret den widersprüchlichen sozialen Gegebenheiten bei Hof – zu begegnen. Durch ihr Störungs-Potenzial sowie durch ihre Offenheit legt die Minnesang-Ironie damit die Fragilität der „gesellschaftlichen Integrationsordnung“[232] frei. Eine Integrationsordnung, zu der der Minnesang (als Ritual das diese gleichzeitig fördern soll) paradoxer Weise gehört. Wenn man im Hinblick auf die Herkunft des Hohen Sangs von den provenzalischen Trobars davon ausgeht, dass Ironie von Anfang an Bestandteil dieser Form der Lyrik ist[233], stellt sich allerdings die Frage, ob die eben gemachten Beobachtungen und die daraus gezogenen Vermutungen nicht zirkulär sind. Jedenfalls lässt sich eine Entwicklung der Minnesang-Ironie – etwa als Reaktion auf sich zuspitzende gesellschaftliche Verhältnisse innerhalb der höfischen Kultur – nicht chronologisch belegen. Ebenso wenig lässt sich etwas über den Grad der „Bewusstheit“ sagen, mit der diese Dichtung im Rahmen einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung entstand, wie auch insgesamt Thesen zur Entstehungsweise dieser Lyrik nur innerliterarisch gewonnen werden können und damit stark spekulativ sind. Feststellbar ist jedoch, dass sich Ironie innerhalb des Minnesangs immer wieder in Form eines sich auf verschiedenen Ebenen entfaltenden, poetologischen Diskurses gestaltet.

Im Folgenden sollen 3 verschiedene Facetten dieses Diskurses beleuchtet werden, die an ausgesuchten Textbeispielen Walthers konkret veranschaulicht werden sollen. Dabei wird zu beobachten sein, dass sich die unterschiedlichen Diskursebenen jeweils – häufig auch in Überschneidung untereinander - einem oder mehreren

[230] Jürgen Berlakovic: Wissen zerschnitten, Welt zerdacht. Verläufe ironischen Denkens. Wien 2001 (Diplomarbeit). S. 6.
[231] Vgl. Japp, Theorie d. Ironie, s. Anm. 6), S. 111.
[232] Vgl. Moos [von], Rhetorik, Kommunikation u. Medialität, s. Anm. 39), S. 308.
[233] Simon Gaunt bringt dieses Problem folgendermaßen auf den Punkt: „[…] how are we to locate a norm against which to measure critical distance produced through irony when the earliest examples of the two courtly genres, lyric and romance, appear to be permeated with irony.“ Vgl. Gaunt, Troubadours and Irony, s. Anm. 69), S. 31.

Bereichen der 3 Prototypen der Ironie (*dissimulatio*, *simulatio*, Parabase) zuordnen lassen.

VI. Ironie als Instrument poetologischer Diskurse

VI. 1. Ironische *simulatio* als Mittel der Intertextualität und Dialogizität

Da dieses Phänomen bereits konkret an Walthers „Preislied“ dargestellt wurde, widme ich mich ihm an dieser Stelle weniger exemplarisch und richte das Hauptaugenmerk auf einige allgemeine Beobachtungen.

In der bereits erwähnten Studie Jörn Grubers „Die Dialektik des Trobar“[234] wird auf den Umstand hingewiesen, dass Anspielungsironie von Anfang an ein wichtiger Bestandteil der Trobador-Dichtung war, der dem Spiel mit der Intertextualität diente.[235] Diese intertextuellen Referenzen vollziehen sich auf unterschiedlichen Ebenen. So wird sowohl auf gängige Topoi der Minnelyrik verwiesen, indem diese auf spielerische Weise zitiert, variiert und verfremdet werden, wie auch – ev. über Topoi – auf Lieder anderer Minnesänger angespielt wird. Dadurch treten die einzelnen Minnelieder zueinander in Dialog.[236] Diese im provenzalischen Vorbild des Minnesangs angelegte Referenzialität wird im Minnesang nicht erst von Walther übernommen, wenngleich die Forschung Walthers Anspielungen, besonders jenen auf Reinmar, große Aufmerksamkeit zu Teil werden ließ. Dies führte bekanntlich über die Analyse von Walthers „Schachlied“ (L. 111,22 ff.) zur Konstruktion jener „Walther-Reinmar-Fehde“, wie sie bis in die jüngste Zeit noch diskutiert wird.[237] Sieht man wie Gruber in diesen Bezugnahmen auf Dichterkollegen jedoch in erster Linie ein spielerisches Element, das nicht nur als Überbietung, sondern zugleich auch als Huldigung fungierte[238], gewinnt man ein weit differenzierteres Bild als das eines Konkurrenzkampfes zwischen Minnesängern. Diese Sichtweise gewinnt auch dadurch an Plausibilität, dass solche Anspielungen von den Sängern – wie zuvor konkret am „Preislied“ dargelegt wurde - immer wieder auch auf eigene Werke gemacht werden, wodurch die Lieder innerhalb des Oeuvres eines Autors ebenfalls

[234] Gruber, Dialektik d. Trobar, s. Anm. 135).
[235] Ebda.
[236] Gruber, Dialektik d. Trobar, s. Anm. 135).
[237] Vgl. Helmut Birkhan: Reinmar, Walther und die Minne. Zur ersten Dichterfehde am Wiener Hof. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 93 (1971). S. 168-212.
[238] Gruber, Dialektik d. Trobar, s. Anm. 135).

zueinander in einen „Minnedialog“[239] treten. Von diesem Ansatz her erscheint auch der vermeintliche Formalismus der Minnelyrik in einem anderen Licht: Er wird als ironisches Spiel mit Versatzstücken kenntlich, das gerade in seiner Variabilität und Vielschichtigkeit – wie es bei Walther in auffälliger Weise zutage tritt – eine hoch komplexe Angelegenheit ist. Dieses Spiel mit gängigen Topoi, wie auch mit Formen, Rhythmen und Melodien, diente womöglich nicht nur der intellektuellen Herausforderung des Publikums, sondern könnte darüber hinaus auch eine „verjüngende“ Wirkung auf den Minnesang ausgeübt haben, wie sie Beda Allemann dem Ironischen folgendermaßen zuschreibt:

> […] das Ironische […] bildet […] allerdings auch eine Möglichkeit dem längst Bekannten und Ausgeleuchteten die aus […] Festgelegtheit erwachsende Banalität wieder zu nehmen. (Allemann, Ironie und Dichtung, S. 27)

Richtet man das Augenmerk auf das intertextuelle Spiel der *simulatio*, enthüllt sich eine ungeheure Kreativität, die zugleich die Frage nach dem Individualitätsbewusstsein bzw. -anspruch der Minnesänger, die sich der Anspielungsironie bedienten, aufwirft. Ein Selbstbewusstsein, das im Hinblick auf die Tradition, in der es offensichtlich steht[240], jedoch weit weniger exklusiv erscheint, als es gemeinhin in der germanistischen Mediävistik gerade in Bezug auf den „Ausnahmedichter“ Walther dargestellt wird[241]. Die anspielungsironischen Minnelieder Walthers (wie auch die seiner Kollegen) zielen in jedem Fall auf hermeneutische Prozesse ab, bei denen das (eingeweihte, wissende) Publikum eine bedeutende Rolle einnimmt. Geht man davon aus, dass die Minnelyrik einen ähnlichen, im Zusammenhang mit der Funktion von Anspielungsironie logischen Prozess durchlief wie laut Gruber die Trobars, so wird der Elitarismus des anspielungsironischen Hohen Sangs deutlich: Die permanenten Bezugnahmen führen sukzessive zu einer immer größeren Komplexität und Hermetik. Obwohl die Rekonstruktion einer chronologischen Entwicklung der Minnelieder innerhalb des Werks Walthers und seiner Zeitgenossen aufgrund der Überlieferungssituation per se unorthodox ist und auch angenommen werden kann, dass konkret bei Walther schon angesichts der Vielfältigkeit seiner Lieder sich diese nicht alle konstant in eine

[239] Gruber, Dialektik d. Trobar, s. Anm. 135).
[240] Gaunt attestiert den Trobadors Folgendes: „[…] the early troubadours were individualists who felt themselves to be a part of a community of poets with which they shared a sense of sophistication and self-awareness. Gaunt, Troubadours and Irony, s. Anm. 69), S. 180f.
[241] Vgl. Alfred Mundhenk: Walthers Selbstbewußtsein. In DVjs 37 (1963). S. 406-438.

Richtung entwickelten, tritt mit dieser Facette der Anspielungsironie die Kehrseite des offenen Wesens der Ironie sowie ihrer zuvor konstatierten „verjüngenden" Tendenz zutage: Die Abgehobenheit der *simulatio* ins Intellektualistische, die sich einer immer exklusiveren, über das geforderte Vorwissen verfügenden Gruppe erschließt. In diesem Fall erweist sich auch die von Simon Gaunt als „erdend"[242] bezeichnete Qualität der Ironie als zutiefst paradox.

VI. 2. Das ironische Spiel mit Rollen und „Identitäten"

Ein Phänomen, das bereits in den vorangegangenen Einzellied-Analysen dargestellt wurde, ist das – zumeist mittels *dissimulatio* bzw. parabatischer Techniken erzeugte – Spiel Walthers mit Rollen und „Identitäten". Sowohl am „Halmorakellied" als auch am *„Si wunderwol gemachet wîp"* wurde ersichtlich, dass sich dieses ironische Rollenspiel zumeist sehr subtil gestaltet. So wird häufig völlig unvermittelt zwischen naiver und auktorialer Perspektive hin und her gewechselt, wodurch das Sänger-Ich sich selbst bzw. die von ihm eingenommenen Haltungen ironisch bricht und relativiert. Selbstironische Rollenspiele finden sich bei Walther jedoch auch in Form von Selbstanreden und Selbstnennungen. Ein Beispiel dafür ist die (nach den Handschriften C u. E) fünfte und letzte Strophe des Lieds *„Ich bin nû sô rehte vrô"* (L.118, 24), das ich an dieser Stelle einer Analyse unterziehen möchte:

Ich bin nû sô rehte frô (L. 118, 24):

1 *Ich bin nû sô rehte frô,*

daz ich vil schiere wunder tuon beginne.

swenne ez sich gefüeget sô,

daz ich erwirbe mîner frouwen minne,

seht, sô stîgent mir die sinne

hôher danne der sunnen schîn. genâde, ein küniginne!

[242] Gaunt beschreibt die Eigenschaften der Ironie wie folgt: „Irony dissimulates, questions, criticizes, mocks, undermines conventions and, above all, brings down to earth." Vgl. Gaunt, Troubadours and Irony, s. Anm. 69), S. 35.

2 *Ich ensach die guoten nie*
sô dicke, daz ich daz gen ir verbaere,
mirne spilten diu ougen ie.
der kalte winter was mir gar unmaere:
ander liute dûhte er swaere,
mir was die wîle, als ich enmitten in dem meien
waere.

3 *Disen wünneclîchen sanc*
hân ich gesungen mîner frouwen ze êren.
des sol si mir wizzen danc,
wan ich wil iemer durch si fröide mêren.
wol mag si mîn herze sêren,
waz danne, ob si mir leide tuot? daz kann si wol
verkêren.

4 *Dar zuo enkunde nieman mir*
gerâten, daz ich schiede von dem wâne.
kêrt ich mînen muot vor ir,
wâ funde ich danne eine so wol getâne,
diu sô waere valsches âne?
si ist schoener unde baz gelobt denne Helêne und
Dyâne.

5 *Horeâ Walther, wie ez mir stât,*
mîn trûtgeselle von der Vogelweide:
helfe suoche ich unde rât,
diu wol getâne tout mir vil ze leide.
kunden wir gesingen beide,
daz ich mit ir müeste brechen bluomen an der
liehten heide!

Die ersten vier Strophen dieses „indirekten Werbeliedes“ (das Sänger-Ich spricht die Dame nicht direkt, sondern in der 3. Person an, nennt sie aber *„mîne frouwe“*) beinhalten durchgehend konventionelle Motive des höfischen Frauendienstes. Die letzte Strophe scheint jedoch völlig aus dem Rahmen zu fallen, weswegen sie in der Forschung häufig als „unecht“ verworfen wurde[243]. Geht man das Lied Strophe für Strophe durch, wird man jedoch feststellen, dass bereits die vier „konventionellen“ Minnestrophen zahlreiche Ironiesignale aufweisen.

In der ersten Strophe stellt das Sänger-Ich in höchster Euphorie seine Freude heraus, die es deswegen verspürt, weil es bei der Dame gute Aussichten zu haben glaubt. Die Hyperbolik, mit der das lyrische Ich diese Freude beschreibt, ist schwer zu übersehen: Der Sänger fühlt sich in der Lage Wunder zu tun, was seinen Mut höher steigen lässt als den Sonnenschein. In Strophe 2 präzisiert das Sänger-Ich dieses „Wunder“: Der Anblick seiner *vrouwe* bewirkte, dass ihm der Winter zum Mai, also zum Liebesmonat wurde, während „die Anderen“ unter der kalten Jahreszeit litten. In der dritten Strophe gibt der Sänger an, seinen *„wünneclîchen sanc“* seiner *vrouwe* zu Ehren zu singen, wofür diese ihm dankbar sein soll, da er damit auch allgemeine Freude verbreite. In auffälligem Gegensatz zu diesem „Freudensang“ stehen jedoch die Motive der Herzenswunde und des Leides, wenngleich sich der Sänger im letzten Vers wieder zuversichtlich gibt, dass die Dame dieses Leid lindern werde. Mit diesem Oszillieren zwischen Hoffnung und Verzweiflung ist die für die Minnedialektik typische Grundironie hergestellt. Dementsprechend bezeichnet das Sänger-Ich in Strophe 4 seine überbordende Liebeseuphorie ausdrücklich als *„wân“*, was die Angemessenheit seiner Freude und Zuversicht erneut relativiert. Dennoch hält der Sänger an seiner vagen Hoffnung fest: Als Grund nennt er die Schönheit und Tugendhaftigkeit seiner Dame, welche noch größer seien, als jene der Helena bzw. der Diana.

Mit Anspielungen auf die antike Mythologie gibt sich das Ich einerseits gelehrt, andererseits führt der Sänger mit seinem hyperbolischen Lob die eigene Aussicht auf Hoffnung ad absurdum: Eine Dame, die sogar eine Göttin übertrumpft, muss für ihn unerreichbar bleiben. Diese Übertreibungen und Widersprüchlichkeiten, die sich durch die ersten 4 Strophen hindurch ziehen, sind unschwer als Ironiesignale

[243] Vgl. Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 548.

erkennbar, die die Hoffnung und Freude des Sängers in Frage stellen. Die als „problematisch“ angesehene fünfte Strophe bringt jedoch erst die eigentliche Pointe und treibt somit die Ironie auf die Spitze. In ihr findet sich jener seltsame „Hilferuf“ des Sänger-Ichs an dessen Freund, der hier – ganz Minnesang untypisch – mit Namen genannt wird: Walther von der Vogelweide. Die frühe Forschung kanzelte wegen dieser Anrede Strophe 5 als „unechten Zusatz“ ab, obwohl die Überlieferungssituation dafür keinen triftigen Grund erkennen lässt. Wie ist es aber zu erklären, dass hier das Sänger-Ich denjenigen anspricht, unter dessen Namen dieses Lied in den Handschriften überliefert wird?

Es handelt sich offensichtlich um ein Rollenspiel. Jeffrey Ashcroft und Hans Günter Meyer sind der Ansicht, Walther schlüpfe hier in die Rolle Heinrichs von Morungen, um ihn zu parodieren und sich ihm gegenüber dadurch als überlegen zu zeigen[244], dass der solchermaßen fingierte Morungen Walther um gesanglichen Beistand bitte. Der eventuell gegebene Bezug auf Morungen würde wieder in die zuvor erwähnte Kategorie der *simulatio* fallen, also in jene des zuvor beschriebenen ironischen Anspielens auf Dichterkollegen und ihre Werke. Die diesbezügliche von Jörn Gruber postulierte Funktion des zugleich Überbietens und Huldigens lässt sich an diesem Textbeispiel in besonders aufschlussreicher Weise nachvollziehen. Die „überbietende“ Überlegenheit Walthers relativiert sich nämlich um einiges, wenn man die letzten beiden Verse der fünften Strophe unter die Lupe nimmt. Denn hier sind beide - das Sänger-Ich, wie auch der angesprochene Walther - offensichtlich nicht in der Lage das Lied zu singen, durch welches die Dame zum Beischlaf bewegt werden soll. Eine „doppelte Selbstironie“ ist auch dadurch gegeben, dass der Sänger seine Werbungs-Unfähigkeit zugibt, indem er seinen Freund „Walther von der Vogelweide“ um Hilfe bittet. Der Konjunktiv „*kunden wir gesingen beide …*“deutet jedoch darauf hin, dass dieser Walther das gefragte Lied ebenfalls nicht zu singen im Stande ist. Auf der Ebene der Performanz spricht der Autor Walther beim Vortrag – in der Rolle des Sängers – sich selbst an, und ironisiert damit seine eigene Sanges-Unfähigkeit. Mit diesem desillusionierenden Schluss wird die Erfolglosigkeit der Werbung, auf die wie gesagt schon die vielen Ironiesignale der Strophen 1-4 deutlich

[244] Vgl. Jeffrey Ashcroft: Min trutgeselle von der Vogelweide. Parodie und Maskenspiel bei Walther. In: Euphorion 69 (1975). S. 197-218. Und: Meyer, Strophenfolge und Gesetzmäßigkeiten, s. Anm. 157).

anspielen, besiegelt. Der Sänger bringt sich damit aber sozusagen selbst aus der ihn aus Zeit und Raum entrückenden Hochstimmung auf den harten Boden der Tatsachen. Interessant ist, dass die Vielschichtigkeit der Selbstironie in der Selbstanrede „rückwirkend“ eine ironische Vielschichtigkeit der vorangegangenen vier Strophen erzeugt:

1. Das in den Strophen 1-4 durchgehaltene Schema des Hohen Sanges wird durch die Selbstanrede in Strophe 5 dadurch durchbrochen, dass die umworbene Dame – konkret durch die Deflorationsmetapher - drastisch von der zuvor aufgerufenen Sphäre der Göttin auf die Ebene geschlechtlicher Partnerschaft herab gesetzt wird. Das zuvor Erhabene der *vrouwe* wird damit, zumindest im Wunschdenken des Sänger-Ichs, ebenso ironisiert wie das Minnedienst-Verhältnis. Damit kippt aber auch die zuvor vorbildliche Werber-Rolle des Sänger-Ichs.

2. Dass die *vrouwe* des Sängers seinem Wunsch nach sexueller Erfüllung nicht nachkommen wird, ergibt sich sozusagen „logisch“ aus der in Strophe 4 erfolgten Überbietung der Diana. Wenn die Dame noch keuscher sein soll als die besagte Göttin, ist es offensichtlich, dass sie sich ihm nicht hingeben wird. Dem Sänger-Ich werden damit die eigenen Übertreibungen der Tugenden seiner *vrouwe* zum Verhängnis womit - ähnlich wie im *„Si wunderwol gemachet wîp“* und im „Halmorakellied“ - eine ironische Absetzung vom Illusionsgehalt des Minnesangs erfolgt.

3. Dadurch, dass Walther sich in der Sängerrolle selbst anspricht, spielt er virtuos mit den im Sprechakt sich überschneidenden Realitätsebenen: Ein textinternes Ich spricht mit einem textexternen Ich. Im Vortrag durch Walther wären diese beiden Ichs aber wieder zusammengefallen. Indem Walther in verschiedene Rollen schlüpft, legt er die Fiktion des vorgetragenen Liedes offen und gibt sich zugleich als dessen Schöpfer zu erkennen. Als solcher kritisiert er sich durch die Selbstanrede selbst; das erfolglose Werbelied des Sänger-Ichs wird als Walthers eigenes erkennbar. Diese Selbstironie dient aber paradoxer Weise der Distanzierung: Walther vermittelt mithilfe der parabatischen Technik der selbstironischen Selbstanrede den Illusionsgehalt des Minnesangs, den er in seinem Lied vorführt.

Wenngleich die eben zitierte Selbstanrede Walthers ein eher außergewöhnliches Beispiel dafür ist, wie Walther „die kommunikativen Möglichkeiten der Ich-Rede […] [nutzt]“[245], findet sich bei ihm das Spiel mit der „Unbestimmtheit der Ich-Referenz“[246] häufig. Ein Faktum, das die Forschung immer wieder zu Spekulationen über das bei Walther angeblich besonders ausgeprägte „Selbstbewusstsein“[247] sowie seine biographischen Daten[248] anregte. Die aktuelle Sicht auf Walthers Verwendung unterschiedlicher und mitunter auch gegensätzlicher Rollen ist freilich eine differenziertere und begreift dieses Spiel mit „Identitäten“ in erster Linie als innerliterarisches Phänomen: Das Verfügen des Sängers über eine Varietät von Rollen wird als „Funktion der Sängerrolle“[249] selbst gesehen und nicht etwa als eine konkrete „Verfügbarkeit über Lebensformen, die einen (privaten) Handlungsspielraum, ein rollenunabhängiges Selbst anzeigt […]“[250]. Horst Wenzels Vermutung, dass Walthers Übernahme von Rollen wie des Boten, des Ratgebers, des Sängers/Minners usw. als „Zitieren von Typen und Situationen“ aufgefasst werden kann, welche „im gesellschaftlichen Sinnzusammenhang ihren […] öffentlich anerkannten Stellenwert“ hatten und „allgemein verfügbar“ waren[251], lässt insbesondere hinsichtlich der Offenheit dieser Rollen einige Rückschlüsse auf deren gesellschaftliche Funktion(en) zu. Rainer Warning geht davon aus, dass sich die typische provenzalische Rezeptionssituation auf den Minnesang im deutschsprachigen Raum übertragen lässt. Das bedeutet, dass der Rezipient in der – durch den Sänger verkörperten - Figur des lyrischen Ichs jeweils ein „sinnlich präsentes, anschaubares[252] Identifikationsangebot [erwartete]“. Die männliche Hörerschaft hätte aus dieser Perspektive als Referenz für dieses Ich sich selbst annehmen müssen, das weibliche Publikum hingegen eine Identifikation mit der besungenen Dame vollzogen, wobei letztere eventuell durch mimisch-gestische Personen-Deixis im Akt des Vortrags jeweils konkretisiert und im Zuge dessen ev.

[245] Joachim Knape: Rolle und lyrisches Ich bei Walther. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. v. Hans-Dieter Mück. (Festschrift Günther Schweikle). Stuttgart 1989. S. 171-190, hier: S. 186.
[246] Ebda., S. 186.
[247] Vgl. Mundhenk, Walthers Selbstbewußtsein, s. Anm. 241).
[248] Knape, Rolle und lyrisches Ich, siehe Anm. 245), S. 183.
[249] Horst Wenzel: Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide. In: *IASL* 8 (1983). S. 1-34, hier S. 32.
[250] Knape, Rolle u. lyr. Ich, s. Anm. 245), S. 183.
[251] Ebda., S. 183.
[252] Knape, Rolle u. lyr. Ich, s. Anm. 245), S. 183.

ironisiert worden sein könnte. Damit aber hätte das „innerliterarische“ Rollenspiel im Rahmen des performativen Aktes (konkrete) gesellschaftliche Bezüge gewonnen. Bezüge, die durch die Offenheit und Durchlässigkeit dieser sich ständig wandelnden Rollen jedoch erneut verfremdet und karikiert worden sein könnten. Möglicherweise liegt damit eine Form der gesellschaftlichen Travestie vor, an der sich – im Rahmen des höfischen Minnesangs – die gesamte Hofgesellschaft interaktiv beteiligte und der eventuell die Aufgabe einer Lockerung der in der Realität restriktiven Rollen zukam, womit sie einen sozial integrativen Wert gehabt haben könnte. Integrativ nicht nur im Sinne der Verwischung der Grenzen zwischen standesmäßigen Positionen – zu denen die zwischen Sänger und Publikum gehört - sondern möglicherweise auch im Sinne der geschlechtlichen. Gerade in Bezug auf Rollen-Lieder wie das „Lindenlied“ (L. 39,11), in denen der männliche Sänger beim Vortrag zwangsläufig in eine weibliche Rolle schlüpft, erscheint diese Beobachtung nicht unbedeutend

Dass der Individualitätsgedanke mittelalterlichen Dichtern wie Walther aber gänzlich fremd war, wird man dennoch nicht annehmen müssen. Gerade durch die erwähnten parabatischen Techniken des selbst- und fremdironischen Rollenspiels tritt der Dichter in seiner künstlerischen Integrität hervor, ist er doch derjenige, der dieses Spiel inszeniert und lenkt. Dieses künstlerische Selbstbewusstsein Walthers ist jedoch sowohl in Hinblick auf seine provenzalischen Vorbilder, als auch in Hinblick auf etliche seiner zeitgenössischen Dichterkollegen, die sich ähnlicher Techniken bedienten, weit weniger besonders und spezifisch als dies von der Forschung oftmals postuliert wurde.

VI. 3. Ironie als Medium eines „Sprachkrise“-Diskurses?

Dass in der Ironie Wort und Sache auseinandertreten wird an ihrer rhetorischen Definition als *alieniloquium* am Deutlichsten. Dieses „Andere“, das eigentlich gemeint ist, lässt Walther gemäß dem Wesen der Ironie sich nur den Eingeweihten zu erschließen in Form von Unterschwelligem und Hintergründigem transparent werden. Beispielsweise indem er – wie soeben dargelegt wurde – in ein und demselben Lied bzw. in ein und derselben Strophe unvermittelt in verschiedene Rollen schlüpft und damit zugleich jeweils einen Haltungswechsel vollzieht, der das

zuvor (vordergründig) Gesagte plötzlich fragwürdig erscheinen lässt. Die Herausstellung der Kluft zwischen Wort und Sache erfolgt bei Walther jedoch auch durch die beschriebenen vielfältigen parabatischen Techniken, wie dem Sichtbarmachen der Fiktionalität. So unter anderem im *„Si wunderwol gemachet wîp“*, wo die Aussagen des Sänger-Ichs über sein „Verliebt-sein“ dadurch als inhaltsleer kenntlich werden, dass sich die *vrouwe* als ein phantasiertes Sexualobjekt dieses Sängers entpuppt. In der Minnelyrik Walthers lassen sich jedoch auch explizitere Formen der Verhandlung jener Diskrepanz zwischen Wort und Sache bzw. zwischen Form und Inhalt auffinden, um die es hier gehen soll. Sein Lied *„Maniger frâget waz ich klage“* (L. 13, 33) liefert hierfür ein anschauliches Beispiel:

Maniger frâget, waz ich klage (L. 13, 33)

1 *Maniger frâget, waz ich klage*
unde giht des einen, daz ez iht von herzen gê.
der verliuset sîne tage,
wand im wart von rehter liebe nie weder wol noch wê.
des ist sîn gelücke kranc.
swer gedaehte,
waz diu minne braehte,
der vertrüege mînen sanc.

2 *Minne ist ein gemeinz wort*
und doch ungemeine mit den werken, dêst alsô.
minne ist aller tugende ein hort,
âne minne wirdet niemer herze rehte frô.
sît ich den gelouben hân,
frouwe Minne,
fröit ouch mir die sinne!
mich müet sol mîn trôst zergân.

3 *Mîn gedinge ist, der ich bin*
holt mit rehten triuwen, daz si ouch mir daz selbe sî.

triuget dar an mich mîn sin,

sô ist mînem wâne leider lützel fröiden bî.

neinâ hêrre! si ist sô guot,

swennne ir güete

erkennet mîn gemüete,

daz si mir daz beste tuot.

4 *Wiste si den willen mîn,*

liebes unde guotes, des wurde ich von ir gewert.

wie möhte aber daz nû sîn,

sît man falscher minne mit sô süezen worten gert?

daz ein wîb nicht wizzen mac,

wer si meine,

disuiu nôt aleine

tuout mir manigen swaeren tac.

5 *Der diu wîp alrêrst betrouc,*

der hât an mannen und an wîben missevarn.

ichn weiz, waz diu liebe touc,

sît sich friunt gegen friunde niht vor falsche kann bewarn.

frouwe, daz ir saelic sît!

lânt mit hulden

mich den gruoz verschulden,

der an friundes herzen lît.

Die fünf Strophen dieses Liedes „mit didaktischem Einschlag“[253] entfalten sich zu einer Art „Abhandlung“[254] über das Thema „Minne und Gesellschaft“. Kernpunkt ist die Problematik der Unaufrichtigkeit in der Minne: Das Sänger-Ich beklagt die bei seinen Sangeskollegen vorherrschende Sitte mit *„süezen worten“* (Str. 4, V. 4) aber

[253] Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 539.
[254] Meyer, Strophenfolge und Gesetzmäßigkeit, s. Anm. 157), S. 55.

„unlauterer Absicht“[255] bei den Damen zu werben. Diese Unehrlichkeit, von welcher sich das Sänger-Ich selbst ausnimmt, wird jedoch von den auf diese Weise besungenen *vrouwen* durchschaut. Das führt dazu, dass die Damen zunehmend eine „Liebesunfähigkeit“ bzw. „-Unwilligkeit“ entwickeln, die sich wiederum auf die Minnesänger und - im Zuge dessen - auf den Minnesang insgesamt negativ auswirkt. Die gegebene Kommunikationssituation des Hohen Sanges wird hier als Missverhältnis zwischen Wort und Sache beschrieben: Die „Identität von ‚ich singe‘ und ‚ich minne‘ [ist] ungewiss geworden“[256] und mit ihr die gesamte „Authentizität“ des Hohen Sanges[257]. Hans Günther Meyer hat darauf hingewiesen, dass der in diesem Lied verhandelte Sachverhalt dem „dreiteiligen Erörterungsschema einer scholastischen *quaestio*“[258] folgt: Dem konkreten Problemfall in Strophe 1 (der Klage des Minnenden) wird in der zweiten Strophe das (ideale) Wesen der Minne gegenübergestellt (Minne als *vröude*) um dann in den Strophen 3 und 4 die dieses Minneideal störenden Faktoren darzulegen (die Unehrlichkeit der Sänger und das daraus resultierende Misstrauen ihrer Damen). In Strophe 5 folgt schließlich die dem *quaestio*-Schema gemäße *conclusio*: Das Sänger-Ich verurteilt die betrügerische Haltung seiner Sangeskollegen und wendet sich in direkter Anrede an seine Dame, mit der Bitte, sie möge ihren Zweifel gegenüber seinem Werben überwinden und das „Wagnis des Trauerns“[259] eingehen. Dieses Fazit wird jedoch mehrfach ironisch gebrochen und erscheint damit als alles andere denn als „Lösung“ des Ausgangsdilemmas. Vielmehr führt es zirkelschlussartig zu diesem zurück. Dies geschieht zum einen dadurch, dass die Beteuerungen des Sänger-Ichs in Strophe 3 (V. 5-8), dass die Schuld für die beklagenswerte Situation im Hohen Sang nicht bei den Damen, sondern bei den unehrlichen Minnesängern zu suchen sei, in dem Moment fragwürdig werden, in dem das Sänger-Ich in Strophe 5 die Lösung des Problems schlussendlich von den Damen, hier konkret von seiner eigenen, abhängig macht. Wie gering jedoch die Hoffnung auf eine solche ehrliche Haltung seiner *vrouwe* ist, wird bereits durch die konditionale Einschränkung in Strophe 3 (*swennne*

[255] Meyer, Strophenfolge und Gesetzmäßigkeit, s. Anm. 157), S. 56.
[256] Peter Strohschneider: ‚Nu sehent wie der singet!‘ vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: Aufführung und Schrift in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart/Weimar 1996. S. 7-30, hier: S. 19.
[257] Ebda., S. 19.
[258] Meyer, Strophenfolge und Gesetzmäßigkeiten, s. Anm. 157), S. 57.
[259] Ebda., S. 57.

ir güete / erkennet mîn gemüete) zum Ausdruck gebracht. Der wesentliche ironische Bruch der (vermeintlichen) *conclusio* in Strophe 5 erfolgt jedoch mit der Anspielung auf den Sündenfall in Vers 1 und 2: Die „gegenwärtigen" Kommunikationsverhältnisse, „in denen sich *„süeziu wort"* schrankenlos auf *„valsche minne"* beziehen [lassen]"[260] und die aus dieser „Sprachkrise" resultierende „Krise des Hohen Sanges" werden somit als etwas kenntlich, das seit Anbeginn der Menschheit existiert. Damit aber offenbart sich das in diesem Lied verhandelte Ausdrucksdilemma, welches zunächst nur ein Minnesang internes zu sein schien, als allgemein menschliches und somit als unauflösbar. Dementsprechend erscheint nun aber der gesamte im Lied entfaltete Diskurs als Zirkelschluss und damit als müßig.

Das in L. 13, 33 zur Diskussion gestellte Thema der „kollabierenden Kommunikationsstruktur"[261] findet sich nicht erst bei Walther, sondern begegnet in anderer Form beispielsweise schon in Reinmars Preislied XIV (MF 165, 10)[262]. Während bei Reinmar „Ästhetisierung" als „Authentisierungsstrategie" fungiert[263] – gesteigerte Künstlichkeit in der Sängerrede dient bei Reinmar als „Indiz gesteigerter Echtheit der Rede"[264] – versucht hier Walther der Sprachkrise mittels „Ethisierung"[265] beizukommen. Beiden Dichtern gemeinsam ist die auf je eigene Weise erfolgende Teilnahme an einem poetologischen Diskurs, den Peter Strohschneider als „Fiktionalitätsdiskurs"[266] bezeichnet. Strohschneider schließt aus dem Sachverhalt, dass bei Walther und anderen Minnesängern verschiedentlich die Diskussion über den Verlust metonymischer Rede stattfindet, dass es zuvor einen „Regelzusammenhang selbstverständlich metonymischer Rede"[267] gegeben haben muss. Nun scheint aber eine Metonymie der Sänger-Rede im Hohen Sang schon aufgrund des Zentralelements der Minneparadoxie logisch unmöglich. Umso mehr, als das zum Minnesang gehörige Spiel mit Rollen – wie es bereits mehrfach dargestellt wurde – nur in Interaktion mit einem sich der Fiktionalität dieses

[260] Strohschneider, Vom Hervortreten des Sängers, s. Anm. 256), S. 19.
[261] Ebda., S. 16.
[262] Andere Zeitgenossen Walthers, die sich dieses Themas annehmen, sind Morungen und Hartmann. Vgl. Schweikle, Walther von der Vogelweide, Kommentar, s. Anm. 153), S. 540.
[263] Strohschneider, Vom Hervortreten des Sängers, s. Anm. 256), S. 17f.
[264] Ebda., S. 17.
[265] Strohschneider, Vom Hervortreten d. Sängers, s. Anm. 256), S. 17.
[266] Ebda, S. 17ff.
[267] Strohschneider, Vom Hervortreten des Sängers, s. Anm. 256), S. 30.

Rollenspiels bewussten Publikum vorstellbar ist. Wenn also Metonymie und Minnesang einander kategorisch ausschließen, worin liegt dann der Wert des eben beschriebenen poetologischen Diskurses? Eines Diskurses, dessen Zirkularität nicht erst in Walthers Lied L. 13, 33 ironisch herausgestellt wird, sondern die offenbar bereits Reinmars Preislied – durch die Paradoxie, dass Künstlichkeit zum „Authentizitätssigel" wird – thematisiert[268]? Die These Strohschneiders, dass ein Minnesang interner poetologischer Diskurs - wie er in L. 13, 33 vorliegt - Mittel zur Etablierung eines „Fiktionalitätskontraktes" gewesen sei, durch welchen das Authentizitätsproblem des Hohen Sangs gelöst worden sei, ist insofern fraglich. Viel wahrscheinlicher scheint mir, dass ein solcher Diskurs die Funktion eines „Spiels im Spiel" hatte, das im Rahmen des relativ festen höfischen Zeremoniells Räume der Offenheit und Flexibilität schuf, in denen – je nach Aufführungssituation und Publikum – Rollen immer wieder neu gestaltet und eingenommen und somit auch immer wieder neu diskutiert werden konnten. Der Sprachkrise-Diskurs hätte aus dieser Sicht auf sprachlicher Ebene verhandelt, was durch das Rollenspiel auf der performativen Ebene zur Diskussion gestellt wurde. Aus dieser Perspektive wäre jedoch auch die These Frederic Tubachs zum Sprachkrise-Diskurs im Minnesang zu hinterfragen, auf die ich hier kurz eingehen möchte. Tubach geht davon aus, dass die dialektische Struktur des Minnesangs „ursprünglich" den Zweck hatte einen statischen Idealzustand darzustellen, der der Idealität der sozialen Realität der höfischen Gesellschaft entsprach, diese also gegenspiegelte:

> Der Aufbau der minnedialektischen Spannungen im Lied war nur möglich, indem die soziale Realität und die Wirklichkeitsdarstellung im Liede als konfliktlos gelten konnten. Der Minnesänger spiegelt sich in der höfischen Gesellschaft und die höfische Gesellschaft spiegelt sich in ihm. (Tubach, Struktur im Widerspruch, S. 51)

Das Verhältnis von Wort und Sache sei also laut Tubach im Minnesang „zunächst" – zumindest gemäß der gesellschaftlichen Übereinkunft - als metonymisch zu denken (Tubach spricht in diesem Zusammenhang von einer „integrativen" bzw. „*relatio* – Funktion" der Minnedialektik[269]). In dieser Form hätten die „Aussage-Fragmente" des Minnesangs („noch") keinen Inhalt gehabt, sondern ihre Funktion erst im

[268] Eine weitere Ironie in L. 13, 33 könnte man auch darin sehen, dass dadurch, dass das Sänger-Ich die Publikums-Klage referiert, die Perspektive mehrfach gebrochen wird: „Das textinterne Ich referierte seine Kritiker, die ihm einen bloß fingieren Klagegestus unterstellen, allein um dies erneut zu dementieren." – vgl. Strohschneider, Vom Hervortreten d. Sängers, s. Anm. 256), S. 16.
[269] Tubach, Struktur im Widerspruch, s. Anm. 224), vgl. z. B. S. 76 bzw. S. 46!

Bedeutungszusammenhang des Vortrags erhalten.[270] Diese rein „kultische“ Form des Minnesangs habe in ihrer Labilität jedoch nicht lange bestehen können. Als reiner Kult, der jede gesellschaftliche Realität zudeckt bzw. ausklammert, sei er daher schon bald verschiedentlich unterwandert worden, unter anderem durch das Sichtbarmachen des Auseinandertretens von Wort und Sache[271], was Tubach auch als sich im Minnesang manifestierende „Sprachkrise“[272] bezeichnet. Damit aber sei „die minnedialektische Funktion der Sprache“, mittels welcher „der Minnesänger seine ideelle Wirklichkeit aufbaute [zerstört worden]“.[273]

Die Grundproblematik der These Tubachs liegt in seiner Annahme einer chronologischen Entwicklung im Oeuvre einzelner Minnesänger, von der aus er Rückschlüsse auf eine bestimmte Entwicklung innerhalb der Gattung „Hoher Sang“ zieht. Tubach steht damit in jener Tradition der biographisch ausgerichteten Werkinterpretation, für deren Willkür die Geschichte der Walther-Philologie ein besonders unrühmliches Beispiel liefert. Unechtheitserklärungen einzelner Walther Lieder, die rein werkimmanent begründete („Re“-)Konstruktion eines Jugend - und Alterswerks des Dichters sowie die Hervorbringung eines idealistischen Walther-Bildes sind nur einige der fragwürdigen Ergebnisse dieser Form der Walther- und Minnesang-Philologie. Verzichtet man auf solche „Entstehungschronologien“, eröffnet sich eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten. Eine davon ist, dass sich in der formal-inhaltlichen Mannigfaltigkeit der Minnelieder Walthers sowie in den überlieferten Varianten die Situationsvielfalt der Aufführungspraxis spiegelt. Ein breites Spektrum an Minneliedern könnte aus dieser Sicht etwa zeitgleich geschaffen worden sein, um jeweils den Wünschen bzw. der „Bildung“ des Publikums zu entsprechen und um die potentiellen Aufführungssituationen abzudecken. „Kritische“ Texte könnten durchaus neben „konventionelleren“ bestanden haben und in „angemessener“ Weise zum Einsatz gekommen sein. Dabei könnten jedoch die „kritischen“ Minnelieder insofern Teil der „Konvention“ gewesen sein, als sie im Rahmen des höfischen Zeremoniells ihren festen, eingegrenzten Raum hatten, innerhalb dessen sie möglicherweise nicht nur gesungen werden „durften“, sondern

[270] Tubach, Struktur im Widerspruch, s. Anm. 224), S. 41.
[271] Ebda., S. 26.
[272] Tubach, Struktur im Widerspruch, s. Anm. 224) S. 50f.
[273] Ebda., S. 50.

„sollten“. Der Minnesang als „kultische Vollzugsform“ der höfischen Gesellschaft könnte damit eine ähnliche Funktion eingenommen haben, wie sie Michail Bachtin dem Karneval attestiert[274]. Aus dieser Perspektive könnten gerade die die Minnedialektik ironisierenden Minnelieder zur Selbstvergewisserung bzw. zur Stabilisierung der höfischen Gesellschaft beigetragen haben, indem sie innerhalb eines festgefügten, „sanktionierten“ Rahmens die „Konflikte“ dieser Gesellschaft stellvertretend thematisierten, interaktiv auslebten und damit ein Stück weit bannten.

Die „Sprachkrise-Diskurse“ Walthers und Reinmars könnten durchaus die reelle Problematik spiegeln, dass der Anspruch der höfischen Gesellschaft auf ein geschlossenes metonymisches System den tatsächlichen Gegebenheiten nicht Stand halten konnte. Gerade durch ihre (ironische) Thematisierung im kultischen Vollzug könnte diese Problematik jedoch „rituell“[275] entschärft worden sein. Dass die Ironie nicht nur bei Walther als zentrales Instrument dieser „Sprachkrise-Diskurse“ und damit der (unbewussten?) Krisenbewältigungs-Strategie fungiert, scheint in Hinblick auf ihre bereits mehrfach erwähnte „integrative“ Kraft nicht zufällig. Was Renate Lachmann über das Bachtinsche „Karnevalslachen“ sagt, ist in mehrfacher Weise auf die Minnesang-Ironie übertragbar:

> Das Karnevalslachen ist […] auf das Höchste gerichtet, auf den Wechsel der Mächte und Wahrheiten. Das Lachen umfasst beide Pole des Wechsels, bezieht sich auf den Prozess des Wechsels selbst, auf die Krise. Im Akt des Karnevalslachens verbinden sich Tod und Widergeburt, Verneinung (Spott) und Behauptung […]. Es ist ein ausgesprochen weltanschauliches, universales Lachen […] [in dem] sich eine ‚zweite Wahrheit’ über die Welt verkündet. (Lachmann, Vorwort zu: Michail Bachtin, Rabelais, S. 14)

Das Gegensatzpole zusammenführende (Spannung herstellende) Wesen der Ironie einerseits und ihre Lachen oder Schmunzeln erzeugende (Spannung auflösende) Qualität andererseits findet sich hier ebenso, wie ihr bereits konstatierter „Wille zur Wahrheit“ und ihre Eigenschaft „alternative Welten“ aufzumachen. Und wie in der oben angenommenen „Krisenintegration“ wird auch beim Bachtinschen Karnevalslachen gerade im Fokus auf die Krise deren Lösung bzw. Bewältigung transparent.

[274] Siehe Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hrsg. u. mit e. Vorw. vers. Von Renate Lachmann. Frankfurt am Main 1987 (1. Aufl.).
[275] Zum Ritual-Begriff vgl. Ortmann/Ragotzky: Minnesang als Vollzugskunst, s. Anm. 223).

Dass die höfische Gesellschaft in ihrer hochmittelalterlichen Daseinsform und mit ihr eine ihrer zentralen künstlerischen Ausdrucksformen, der Hohe Sang, letztlich unterging zeigt freilich die Grenzen dieses Krisenbewältigungspotentials der Ironie auf. Andererseits scheint damit die zuvor zitierte Beobachtung Marika Müllers, wonach Ironie in Zeiten gesellschaftlicher/politischer Unsicherheiten bzw. Umbrüche verstärkt auftritt[276] ebenso bestätigt wie Martin Walsers Theorie, dass „noch keine Herrschaftsform die Ironie, die sie provozierte, überlebt [habe]“[277]. Aber „[…] solange diese Ironie noch entsteht, solange läuft der Prozeß noch, diese Bewegung, die man Dialektik nennt. Das Spiel ist noch nicht entschieden. Also noch nicht aus.“[278]

[276]Müller, Kulturgeschichte u. Textgestalt, s. Anm. 8), S. 6.
[277] Martin Walser: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 1996, S. 19.
[278]Ebda., S. 19.

VII. Schlusswort

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, die in Walthers Minnelyrik auffindbaren Erscheinungen der Ironie und Selbstironie auf ihre Beschaffenheit und Funktionalität als Textinterpretation steuernde Elemente hin zu befragen. Mit Hilfe der Auswertung eines Überblicks über die im germanistischen Zusammenhang relevanten literarischen Gattungen, Epochen und Forschungsdisziplinen, in denen Ironie als Phänomen auftaucht bzw. behandelt wird, konnte ein methodisch geeigneter epochen- und gattungsübergreifender Ironiebegriff herausgearbeitet werden, der sich in den nachfolgenden Textuntersuchungen als verlässliches Analyse- und Bezugsinstrument erwies: Jener der 3 ironischen Prototypen *dissimulatio*, *simulatio* und Parabase. Die im Kapitel „Ironie in der Minnelyrik“ gewonnenen Erkenntnisse stellten gewissermaßen das Basiswissen zur Verfügung, auf das in den anschließenden Kapiteln der Arbeit immer wieder zurückgegriffen wurde: Die dem Hohen Sang immanente Grundironie (die bei Walther eine weitere Ironisierung erfährt), die größtenteils nicht mehr rekonstruierbare Ebene der Performanz und die provenzalischen Wurzeln sowohl des *paradoxe amourex* als auch der Ironisierungen desselben. In den Einzelliedanalysen wurde jeweils einer der 3 Prototypen der Ironie exemplarisch darzulegen versucht, wobei die fließenden Übergänge zwischen den Ironietypen sichtbar wurden: Sowohl innerhalb der einzelnen Lieder selbst als auch – wie im Vergleich der Lieder miteinander deutlich wurde – zwischen diesen. Zudem konnte beobachtet werden, dass sich die unterschiedlichen Ironietypen oft gegenseitig bedingen bzw. mit einander einhergehen: So führt beispielsweise die *dissimulatio* im „Halmorakellied“ zur Parabase. Nach einer kurzen Hypothese zum möglichen (gesellschafts-)kritischen Gehalt der Minnesang-Ironie, wurde mit der im letzten Drittel der Arbeit erfolgten Untersuchung der poetologischen Diskurse, wie sie über das Medium der Ironie entfaltet werden, ein Einblick in die hochgradig intellektuelle Beschaffenheit des Ironischen gegeben. Die Vielfalt der potentiellen Funktionen dieser Diskurse wurde dabei auch vor dem Hintergrund ihrer möglichen Rolle innerhalb der höfischen Gesellschaft zur Diskussion gestellt.

Die aus den Einzelliedanalysen und der Untersuchung der poetologischen Diskurse gewonnenen Ergebnisse sind vielfältig und komplex und scheinen ebenso viele

Fragen aufzuwerfen, wie sie (- vielleicht nur vordergründig -) Antworten geben. Eine Problematik, die sich durch die Analysen dieser Arbeit hindurch zieht, ist jene, dass mit jeder These, die zunächst eine greifbare Lösung bereitzuhalten scheint, deren Gegenthese quasi automatisch einhergeht: Hier wirkt sich die Dialektik des Untersuchungsgegenstandes „Ironie“ unweigerlich auf die Beschaffenheit der Resultate der Untersuchung selbst aus. Dieser Relativismus der Ironie, ihre Fähigkeit eine Vielzahl an Wirklichkeitsperspektiven zur Verfügung zu stellen, die einander permanent relativieren[279], macht jedoch zugleich wesentlich die Qualität der hier behandelten Texte Walthers aus. Er verleiht ihnen jene Offenheit und Vielschichtigkeit, durch die sie bis heute für Rezeption und Forschung so spannend geblieben sind.

Eine Frage, die im Verlauf dieser Arbeit immer wieder mit den einzelnen Betrachtungen zu Walthers Minnesang-Ironie auftauchte und lediglich am Rande gestreift wurde, ist die nach dem Grad eines künstlerischen Selbstbewusstseins bzw. nach dessen prinzipiellem Vorhandensein bei Walther. Angesichts der häufig aufgefundenen parabatischen Techniken in den analysierten Liedern drängt sie sich geradezu auf und faktisch ist sie in der Mediävistik respektive der Waltherforschung auch häufig und intensiv diskutiert worden[280].

Während die Trobadors des okzitanischen Minnesangs mitunter sehr deutlich ihr Selbstverständnis als Dichter artikulieren und sich damit offenbar ganz bewusst von den „Nur-Sängern“ abgrenzen, treten ihre deutschsprachigen Dichterkollegen diesbezüglich verhaltener und - zumindest scheinbar - „bescheidener“ auf[281]. Ob die Gründe hierfür in einer anders gelagerten Mentalität der Minnesänger zu suchen sind oder in den anderen sozialen Bedingungen[282], unter denen Minnesang im deutschsprachigen Raum stattfand, lässt sich nur schwer letztgültig feststellen. Als hintergründiges und doppelbödiges Instrument, das immer eine „Hintertür“ offenlässt, erweist sich Ironie jedenfalls als ein geeignetes Mittel zur subtileren

[279] Allemann, Ironie u. Dichtung, s. Anm.17), S. 21.
[280] Vgl. z. B. Mundhenk, Walthers Selbstbewußtsein, s. Anm. 241).
[281] Zotz, Intégration Courtoise, s. Anm. 130), S. 15.
[282] Die Tatsache, dass unter den Trobadors viele Adelige zu finden sind, wäre eine mögliche Erklärung für ein „selbstbewussteres“ Auftreten der okzitanischen Dichter, sowie die Abhängigkeit vieler deutschsprachiger Minnesänger von Hof und (fürstlichem) Gönner ein bescheideneres Gebaren plausibel machen könnte.

Zurschaustellung eines Autorenbewusstseins. Walther scheint sich zu diesem Zweck aller drei ironischen Prototypen zu bedienen, wobei *dissimulatio* und *simulatio* letztlich (soweit ich sehe) immer in die ironische Parabase münden bzw. diese vorbereiten. Walthers virtuoses und hochreflexives Spiel mit Rollen und Identitäten wie in *„Ich bin nû sô rehte vrô“* lässt sich ebenso als Auseinandersetzung des Dichters mit seinem Künstlerbewusstsein deuten, wie die Anspielungsironie in *„Ir sult sprechen willekomen“* und die Parabase in *„Si wunderwol gemachet wîp“*. Jenes Lied, in dem Walther sich wohl am explizitesten und brüskesten einen „Auftritt“ als Dichter verschafft, ist – wie bereits dargelegt wurde - sein berühmt-berüchtigtes *„Lange swîgen des hât ich gedâht“*.

Zuvor wurde bereits mehrfach die Beobachtung gemacht, dass mit der Verortung der (Macht-)Position des Autors zugleich die Fragilität des Konstrukts „Hoher Sang“ sichtbar wird. Dass dieses Phänomen jedoch zutiefst ambivalent ist, habe ich an früherer Stelle bereits angedeutet und möchte es abschließend ein wenig pointierter darstellen. Dazu scheinen mir die Ausführungen Manfred Kerns zu Morungens „Narzißlied“ (MF 145, 1) geeignet:

> Morungens Leiderfahrung mündet im fortgesetzten Dichten […]. Dieses Dichten realisiert sich jedoch gerade in der narzisstischen Imagination eines gelingenden Liebesbegehrens […]. […] [Dieser Narzissmus] […] manifestiert sich zum einen im Idealobjekt der Dame, die nichts anderes als eine Projektion des Sängers vorstellt, zum anderen im Lied selbst, das das innerpoetische, absurde und (auto-)destruktive Begehren als Kunstwerk kommuniziert und dem Sänger jene Anerkennung einbringt, die ihm als Liebendem verwehrt ist. Im poetologischen Sinne ist die Geliebte also immer das Gedicht. (Kern, Weltflucht, S. 245)

Die ironische „Leerstelle“ im Minnesang schlechthin, nämlich „die gesichts- und identitätslose Figur der Minneherrin“[283], entpuppt sich hier als Vorgang des Dichtens bzw. als das Lied selbst: Ein Kuriosum, wie es bereits zuvor an Wilhelms IX. Lied *„Farai un vers de dreyt nien“* beobachtet werden konnte. Die ironische Dialektik des Minnesangs kann aus dieser Sicht als eine ständige (narzisstische) Selbstbespiegelung des Sänger-Autors gesehen werden, der im Vorgang des Dichtens und Singens sich letztlich selbst huldigt. Aus dieser – wenn auch etwas überspitzten – Perspektive wird plausibel, warum, wie Alfred Mudhenk bemerkt, Walther sich zwar immer wieder „in übermütiger und manchmal derber Weise von

[283] Vgl. Thomas Bein: Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minnesang. In: ‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996. S. 67-92, hier: S. 134.

der Frauenschablone des Minnedienstes [befreit]“[284], diesen eingeschlagenen Weg aber nie konsequent zu Ende geht[285]: Von der Aufrechterhaltung der Minnedialekt ist letztlich der Fortbestand des Dichtens von Minnesang und damit auch jener der Existenz des Minnesängers/Minnedichters abhängig. Und so leuchtet ein, dass letztlich auch Walthers Ironisierungen des *paradoxe amoureux* im Rahmen dieser Dialektik verbleiben (müssen), wenngleich er diesen zweifellos in ganz eigener, unverkennbarer, sich seines künstlerischen Könnens offensichtlich sehr bewusster Weise ausgestaltet und bisweilen auch durchlässig werden lässt.

[284] Alfred Mundhenk: Walthers Selbstbewußtsein. In DVjs 37 (1963). S. 428.
[285] Ebda. S. 428.

VIII. Bibliographie

Primärliteratur:

Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Hrsg. von Walter Haug, ediert und kommentiert von Ingrid Kasten, übersetzt von Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters, Bd. 3). Frankfurt/Main 1995.

Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours. In Auswahl dargeboten von Erhard Lommatzsch, mit einem musikalischen Anhang von Friedrich Gennrich. 2. unveränderte Aufage, München/Salzburg 1972.

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. I.: Texte. 38. Aufl., Stuttgart 1988.

Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Franz Pfeiffer u. Karl Bartsch, 7. Auflage, bearbeitet von Hermann Michel, (Deutsche Klassiker des Mittelalters, Bd. 1), Leipzig 1911.

Walther von der Vogelweide. Werke. Bd. 2: Liedlyrik, mittelhochdetusch/neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 2003.

Sekundäriteratur:

Allemann, Beda: Ironie und Dichtung. Uterjesingen-Tübingen 1956.

Allemann, Beda: Ironie als literarisches Prinzip. In: Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass [u. a.]. Hrsg. von Albert Schaefer, München 1970. S. 11-37.

Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übers. und hrsg. von Ursula Wolf, Reinbeck bei Hamburg 2006.

Ashcroft, Jeffrey: Min trutgeselle von der Vogelweide. Parodie und Maskenspiel bei Walther. In: Euphorion 69 (1975).

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, (1. Aufl.), Frankfurt am Main 1987.

Bein, Thomas: Das Singen über das Singen. Zu Sang und Minne im Minnesang. In: ‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996. S. 67-92.

Berg, Wolfgang: Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage. Tübingen 1978.

Berlakovic, Jürgen: Wissen zerschnitten, Welt zerdacht. Verläufe ironischen Denkens. Wien 2001 (Diplomarbeit).

Birkhan, Helmut: Reinmar, Walther und die Minne. Zur ersten Dichterfehde am Wiener Hof. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 93 (1971). S. 168-212.

Gadamer, Hans Georg: Hermeneutik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 3 (G-H), Darmstadt 1974. S. 1061- 1073.

Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Gesammelte Werke 1, Tübingen 1999.

Gaunt, Simon: Troubadours and Irony. Cambridge, New York [u. a.] 1989.

Green, Dennis H.: Alieniloquium. Zur Begriffsbestimmung der mittelalterlichen Ironie. In: Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter. Bd. 2, hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms [u. a.], München 1975. S. 119-159.

Gruber, Jörn: Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. Tübingen 1983.

Haas, Wolfdieter: Welt im Wandel. Das Hochmittelalter. Stuttgart 2002.

Haferland, Harald: Die frouwe als gedankliches Demonstrationsobjekt. Zur Rolle von Subsumption, Fokussierung und Pointenbildung in Walthers Minnesang. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption. Frankfurt am Main [u. a.] 2002. S. 27-58.

Hahn, Gerhard: Walther von der Vogelweide oder Ein Spruchdichter macht Minnesang. In: Festschrift Helmut Motekat, Frankfurt am Main [u. a.] 1986. S. 197-212.

Haubrichs, Wolfgang: Deutsche Lyrik. In: Henning Krauß: Neues Handbuch der Literaturwissenschaften. Bd. 7: Europäisches Hochmittelalter. Hrsg. von Klaus von See, Wiebelsheim 1981. S. 61-120.

Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 31), München 1972.

Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt am Main 1983.

Kaiser, Gert: Minnesang – Ritterideal – Ministerialität. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Bd. 2, hrsg. von Hans Fromm, Darmstadt 1985. S. 160 – 184.

Kasten, Ingrid: Sehet waz man mir eren bietet: Walthers ‚Preislied' (L. 56, 14). In: Walther von der Vogelweide. Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 3, ediert von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, Greifswald 1995. S. 55-73.

Kern, Manfred: Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. Bis 15. Jahrhunderts. Berlin/New York 2009.

Kleinschmidt, Erich: Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Bd. 2, hrsg. von Hans Fromm, Darmstadt 1985. S. 134-159.

Knape, Joachim: Rolle und lyrisches Ich bei Walther. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. von Hans-Dieter Mück (Festschrift Günther Schweikle), Stuttgart 1989. S. 171-190.

Knox, Norman: Die Bedeutung von ‚Ironie': Einführung und Zusammenfassung. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. von Hans-Egon Hass und Gustav-Adolf Mohrlüder, Köln 1973. S. 21-30.

Kolmer, Lothar/Rob-Santer, Carmen: Studienbuch der Rhetorik. Hrsg. von Lothar Kolmer. Paderborn, München [u. a.] 2002.

Lachmann, Renate: Vorwort. In: Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987 (1. Aufl.). S. 7-46.

Lapp, Edgar: Linguistik der Ironie. Tübingen 1992.

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960.

Meyer, Hans Günther: Die Strophenfolge und ihre Gesetzmäßigkeiten im Minnelied Walthers von der Vogelweide. Ein Beitrag zur ‚inneren Form' hochmittelalterlicher Lyrik. Königstein/Tanus 1981.

Mittelstrass, Jürgen (Hrsg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. (Bibliographisches Institut Mannheim), Bd. 2 (H-O), Stuttgart [u. a.] 1984.

Moos, Peter von: Rhetorik, Kommunikation und Medialität. Gesammelte Studien zum Mittelalter. Bd. 2, hrsg. von Gert Melville, Berlin [u. a.] 2006.

Müller, Jan-Dirk: Ir sult sprechen willekomen. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der

deutschen Literatur, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Georg Jäger [u. a.], Bd. 19, Heft 1, Tübingen 1994. S. 1-21.

Müller, Marika: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt. Würzburg 1995.

Mundhenk, Alfred: Walthers Selbstbewußtsein. In: DVjs 37 (1963). S. 406-438.

Myers Roy, Alice: The Function of Irony in Discourse. In: Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse. Band 1, Heft 4 (1981). S. 407–423.

Newman Hutchens, Eleanor: Die Identifikation der Ironie. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. von Hans-Egon Hass und Gustav-Adolf Mohrlüder, Köln 1973. S. 47-56.

Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991.

Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda: Minnesang als ‚Vollzugskunst'. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandelns im Kontext höfischer Repräsentation. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hrsg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990. S. 227-257.

Ranawake, Silvia: 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.

Räkel, Hans-Herbert S.: Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien. München 1986.

Rupp, Heinz: Walthers Preislied – ein Preislied? In: Festschrift Richard Brinkmann, Tübingen 1989. S. 23-44.

Sayce, Olive: Si wunderwol gemachet wîp (L. 53, 25ff.): A Variation on the Theme of Ideal Beauty. In: Oxford German Studies 13 (1982). S. 102-114.

Schlegel, Friedrich: Philosophische Lehrjahre. Kritische Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Bd. 18., Paderborn, Wien [u. a.] 1971.

Schweikle, Günther: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart/Weimar 1994.

Schweikle, Günther: Walther von der Vogelweide, ‚Halmorakel' (L. 65, 33). Aus der Werkstatt einer neuen Walther-Ausgabe. In: Festschrift Werner Hoffman. Wien 1997. S. 349-365.

Sievert, Heike: Die Sängerrolle in der Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. In: Arbeitskreis Deutsche Literatur des Mittelalters: Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises ‚Deutsche Literatur des Mittelalters'. Greifswald 1989. S. 162-175.

Sievert, Heike: Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 506), Göppingen 1990.

Smits, Kathryn: Das Preislied Walthers von der Vogelweide (L. 56, 14). Eine Reaktion auf Morungens Lied MF 122, 1? In: ZfdPh 99 (1980). S. 1-20.

Stempel, Wolf-Dieter: Ironie als Sprechhandlung. In: Das Komische. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976. S. 205—235.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 3., unveränderte Auflage, Tübingen 2002.

Strohschneider, Peter: ‚Nu sehent, wie der singet!' Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: ‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996. S. 7-30.

Tervooren, Helmut: Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik. In*:* Schöne Frauen, schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters, hrsg. von Theo Stemmler, Mannheim 1988. S. 171-198.

Tervooren, Helmut: Die ‚Aufführung' als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik. In: ‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996. S. 48-66.

Teesing, H. P. H.: Ironie als dichterisches Spiel. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. von Hans-Egon Hass und Gustav-Adolf Mohrlüder, Köln 1973. S. 121-129.

Tubach, Frederic C.: Zum Problem der inneren Struktur im Minnesang. In: Etudes Germaniques 18 (1963). S. 155-166.

Tubach, Frederic C.: Struktur im Widerspruch. Studien zum Minnesang. Tübingen 1977.

Walser, Martin: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 1996.

Warning, Rainer: Ironiesignale und ironische Solidarisierung. In: Das Komische. (Poetik und Hermeneutik 7), hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976. S. 416-423.

Watzlawick, Paul, Beavin, Janet H.[u. a.]: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 3., unveränderte Aufl., Bern, New York [u. a.] 1972.

Weinrich, Harald: Linguistik der Lüge. Heidelberg 1966.

Weinrich, Harald: Ironie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4 (I-K), Darmstadt 1976. S. 577-582.

Wenzel, Horst: Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide. In: *IASL* 8 (1983). S. 1-34.

Wenzel, Horst: Einführung: Aufführung und Repräsentation. In: ‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996. S. 141-148.

Wiegand, Julius: Zur lyrischen Kunst Walthers, Klopstocks und Goethes. Tübingen: 1956.

Wolf, Alois: Die Anfänge des Minnesangs und die Troubadourdichtung. In: Minnesang in Österreich. (Wiener Arbeiten zur Germanischen Altertumskunde und Philologie, Bd. 24). Hrsg. von Helmut Birkhan, Wien 1982. S. 197-244.

Zotz, Nicola: Intégration Courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang (GRM-Beiheft 19), Heidelberg, 2005.

IX. Anhang

IX. 1 Abstract

Diese Diplomarbeit befasst sich mit dem Phänomen der Ironie und Selbstironie in der Minnelyrik Walthers von der Vogelweide. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass die Grundironie der Hohen Minne, wie sie der dialektischen Spannung des *paradoxe amoureux* - dem ständigen Pendeln des Sängers zwischen Hoffnung und Verzweiflung - immanent ist, bei Walther vielfach eine neuerliche Ironisierung erfährt. Zentrales Anliegen der Arbeit ist es, zu zeigen, welche Rolle Ironie und Selbstironie als funktionale Elemente in Walthers Minnelyrik einnehmen und was sie für die Textinterpretation zu leisten im Stande sind. Methodisch wird zunächst ein Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen der Ironie in diversen literarischen Gattungen, Epochen und Forschungsdisziplinen gegeben, in denen Ironie als Phänomen auftaucht bzw. behandelt wird, um von hier aus zu einem zeit- und gattungsübergreifenden Begriff der Ironie zu gelangen, der in Folge als Referenz- und Analyseinstrument fungiert. Nach dem Versuch Spuren von Ironie im Mittelalter ausfindig zu machen, wird im Mittelteil der Arbeit die exemplarische Untersuchung der Ironie an ausgesuchten Beispieltexten Walthers dargelegt. Im Anschluss daran erfolgt eine kurze Hypothese zur potentiellen Funktion der Ironie als Instrument der Kritik in der mittelalterlich höfischen Gesellschaft im Umfeld Walthers. Das letzte Drittel der Arbeit widmet sich schließlich – erneut unter Einbeziehung konkreter Textbeispiele - der Untersuchung der vielfältigen poetologischen Diskurse, die in Walthers Minneliedern häufig über Ironie entfaltet werden, wobei eine Annäherung an die Frage nach deren Funktionen versucht wird. Im Schlusswort wird nach einer Zusammenfassung der Ergebnisse die abschließende Frage angeschnitten, inwiefern sich in Walthers Ironisierungen ein Autorenselbstverständnis ausdrückt.

This thesis discusses the phenomena of irony and self-irony in the medieval love songs (*Minnelyrik*) of Walther von der Vogelweide. It argues that the irony that is already fundamental to the genre of *Hohe Minne*, which plays upon a dialectic between hope and despair (*paradoxe amoureux*), is further sharpened in Walther's

lyric. My thesis illustrates how irony and self-irony operate as functional elements in his work and demonstrates their potential for interpretation. In order to arrive at a working definition of the term 'irony' that transcends time and medium, I first survey the form irony takes in various genres, periods, and academic disciplines. I then endeavour to determine the place of irony in western medieval culture, followed by an inquiry into irony in a selection of Walther's texts. Subsequently, I develop a hypothesis concerning the probable function of irony as an instrument of criticism in the medieval courtly milieu of which this poet formed a part. The final chapters of my thesis illustrate how different poetological discourses can be discerned in carefully chosen samples that show the function of irony in Walther's opus. The conclusion addresses the problem of whether – as a result of my studies - irony can be seen as a reflection of Walther's identity as an author.

IX. 2 Curriculum Vitae

1985 – 1993
Volksschule und Primary School in Biedermannsdorf (NÖ) und Noble Park (Victoria, Australien), Mittelschule in Mödling

1993-1997:
Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe in Biedermannsdorf (NÖ) und Wien

1997/1998
Kochlehre in der Hinterbrühl (NÖ)

1998 -2003
Tätigkeit im Gastgewerbe (Küche, Service, Rezeption)

1999/2000
Erwerb des Cambridge First Certificate (FCE) und des Cambridge Advanced Certificate (CAE)

2002/03:
Studienberechtigungsprüfung am Polycollege Wien Stöbergasse

Seit 2003
Diverse Tätigkeiten im Verlagswesen (Lektorat, PR) sowie als freie Autorin/Texterin (besonders für Werbe- und Katalogtexte im Kunst- und Kulturbereich auf Deutsch und Englisch)

2003-2013
Studium der Germanistik, Wahlfachschwerpunkt Katholische Theologie und Religionswissenschaften. Schwerpunkte im Studium: Lyrik, Minnesang, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbachs ‚Parzival', Ingeborg Bachmann, Rhetorik, Sprachphilosophie, Strukturalismus; Alttestamentliche Theologie (Schöpfungsgeschichte, Hohelied, Psalmen), Ritualtheorien