

Einführung

ich bin Wolfram von Eschenbach und kan ein teil mit sange – „ich bin Wolfram von Eschenbach und verstehe etwas vom Liedermachen“: Mit diesen Worten stellt sich der Dichter des *Parzival* als versierter Verfasser von Minneliedern vor. Die Passage gehört in die Anfänge seiner Arbeit an dem Roman. Das hat zu der plausiblen Vermutung geführt, dass er sich bereits einen Ruf als Liederdichter erworben hatte, als ihm, wohl an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert, der Auftrag für den *Parzival* erteilt wurde. Überliefert sind unter seinem Namen aber nicht mehr als sieben Lieder mit insgesamt 26 Strophen; zwei weitere mit zusammen acht Strophen werden ihm von der Forschung zugeschrieben. Das ist wenig, zumal für zwei der Lieder die Autorschaft umstritten ist. Wenn Wolfram, wie die *Parzival*-Stelle nahelegt, ein bekannter Liederdichter war, sollte man mehr erwarten. Wahrscheinlich sind Lieder in größerem Umfang verlorengegangen. (Eines davon, ein Scheltlied auf eine Dame, wird im *Parzival* erwähnt.) Warum es zu den Verlusten gekommen ist, können wir nicht sagen.

*

So trümmerhaft der Bestand anmutet, er hat ein klares Profil. Mehr als die Hälfte der Lieder, fünf der neun, gehören einem aparten Sub-Genre des deutschen und romanischen Minnesangs an: Es handelt sich um Tagelieder, Lieder also, die von der schmerzlichen Trennung zweier Liebender nach einer heimlichen Liebesnacht handeln. Vier sind „reguläre“ Tagelieder (I, II, V, VII), eines ist ein „Anti-Tagelied“ (IV). Versuche, eine chronologische oder zyklusmäßige Ordnung der Stücke festzustellen, sind ohne überzeugendes Ergebnis geblieben.

Die Texte sind nach einer Art Baukastenprinzip aus wenigen Motiven konstruiert, die kunstvoll variiert werden. Personen der Handlung sind die Liebenden und der Burgwächter, der mit ihnen im Bunde ist. Der Ablauf steht fest: Tagesanbruch; Gesang des Wächters; Klage der Frau/des Mannes über die bevorstehende Trennung, die unabweislich ist, weil Ansehen und Leben der beiden auf dem Spiel stehen; letzte Vereinigung. Warum das Paar gefährdet ist, wird, wie gewöhnlich im deutschen Tagelied, nicht ausdrücklich gesagt. (In den romanischen Tageliedern ist offen von Ehebruch die Rede, der gehörnte Ehemann ist dort eine feste Größe.) Eine Erzähler-Instanz be-

schreibt und kommentiert das Geschehen. Die Figuren werden als Sprecher-Rollen mit Monologen und Dialogen in Szene gesetzt, die Liebenden auch als Handelnde in überraschend direkten Darstellungen des Liebesakts. Als Akteur tritt auch der Tag auf. Personifiziert erscheint er als der gefürchtete und gehasste Feind der Liebenden, der mit seinem Licht gewalttätig durch die Fenster dringt (Lieder I und II). Der Wächter nimmt ihn als klauenbewehrtes Ungeheuer wahr, das die Wolken zerreißt (Lied II). Die Frau hadert mit ihm (Lied I), die Liebenden verfluchen ihn (Lied VII). Zwei Lieder (II und V) sind Wächterlieder in einem engeren Sinn. Sie entfalten die Rolle des Wächters, der den Mann am Abend in die Burg lässt, die Liebenden am Morgen mit seinem Gesang warnt und dafür sorgt, dass der Mann unerkannt davonkommt. Dass der Warnruf des Wächters von der Zinne erklingt, also in der ganzen Burg zu hören sein müsste, markiert den unwirklichen Charakter des Genres. Einmal trägt seine Fürsorge dem Wächter den Zorn der Frau ein, die ihm in wahnhafter Verkennung der Lage unterstellt, ihr böswillig den Geliebten nehmen zu wollen (Lied II). Am Ende jedes Liedes steht der *urloup*. Das Wort bedeutet ursprünglich „Erlaubnis“, dann speziell „Erlaubnis zu gehen“, schließlich einfach „Abschied“: *urloup nemen* heißt „Abschied nehmen“, *urloup geben* „verabschieden“. Wolfram geht von dieser abgeblassten Bedeutung aus, aber er setzt das Wort so ein, dass man den Eindruck gewinnt, es stehe für den Liebesakt: Im Augenblick des Abschieds rücken die Liebenden zu einer letzten, leidenschaftlichen Vereinigung zusammen. In der äußersten Gefahr, durch die äußerste Gefahr erst findet ihre Liebe vollkommene Erfüllung, denn da zeigt sich, dass sie stärker ist als alles andere, stärker als die Furcht vor Schmach und Schande, stärker als die Furcht vor dem Tod. Und die Liebenden werden dafür gepriesen, dass sie solcher Liebe fähig sind. Dass es verbotene Liebe ist, die hier als höchster Wert gefeiert wird, braucht nicht zu irritieren. Man darf sich damit zufrieden geben, dass es nicht problematisiert wird. In der literarischen Versuchsanordnung, mit der hier erkundet wird, was Liebe sein kann, kommt es allein auf das Moment der Gefährdung der Liebenden an. Der Grund für diese Gefährdung ist gleichgültig.

Tagelieder gibt es in allen Literaturen der Welt. Das höfische Wächterlied des Mittelalters scheint die Erfindung provenzalischer Troubadors des 12. Jahrhunderts zu sein, die von französischen Trouvères und deutschen Minnesängern übernommen wurde. Man hat behauptet, dass es Wolfram war, der es in Deutschland eingeführt hat. Das ist möglich, aber nicht beweisbar. Nicht nur ist, wie immer, mit Überlieferungsverlusten zu rechnen, es sind auch mehrere Wächterlieder anderer Dichter erhalten, von denen man nicht sagen kann, ob sie jünger oder älter sind als die Wolframs. Diese Lieder – von Walther von der Vogelweide, dem Grafen Otto von Botenlauben und dem Markgrafen von Hohenburg – berühren sich untereinander und mit den Liedern Wolframs vielfältig in Motiven und Formulierungen bis hin zu wörtlicher Übereinstimmung. Es scheint, dass es im frühen 13. Jahrhundert in Deutschland eine regelrechte Wächterlied-Mode mit regem Austausch zwischen den Dichtern gegeben hat. Wer da von Fall zu Fall der Nehmende, wer der Gebende war, ist nicht zu ermitteln. Umso deutlicher

tritt die Besonderheit von Wolframs Liedern hervor. Man kann sie an zwei Motiven festmachen, die er offenbar aus beiläufigen Zügen der romanischen Texte entwickelt hat. In diesen ist gelegentlich davon die Rede, dass die Liebenden die Morgendämmerung fürchten und hassen, dass der anbrechende Tag der Frau den Mann raubt, dass der Abschied unter Umarmung und Küssen vonstatten geht. Wolfram hat daraus das Tag-Ungeheuer und die *urloup*-Szene gemacht und mit dem virtuosen Einsatz dieser Motive ein Höchstmaß an literarischer Vergegenwärtigung von Emotion erzielt. In keinem der zeitgenössischen deutschen Tagelieder und in keinem der späteren findet sich Vergleichbares.

*

Ohne Vorbild ist das „Anti-Tagelied“ (Lied IV). In ihm fordert eine Sprecher-Instanz den Wächter auf, seinen Warngesang einzustellen: Wenn ein Mann offen, ohne es den Aufpassern zu verbergen, mit einer Frau schlafe, müsse er sich nicht am Morgen unter Lebensgefahr davonmachen – das sei möglich, wenn die Geliebte die Ehefrau sei. Das Lied ist früher als ernstgemeinte Absage Wolframs an das Tagelied aufgefasst worden, als Widerruf der Verherrlichung ehebrecherischer Liebe. Die Auffassung ist obsolet. Der Text kann nur als Kunstgebilde verstanden werden, als Spiel mit den Konventionen der Gattung, deren Vorgaben auf originelle Weise neu arrangiert werden.

*

Die übrigen Lieder (III, VI, VIII, IX) sind Werbungslieder. Das Sänger-Ich räsoniert über die Umstände seiner Werbung um eine Dame und wendet sich mit Klagen über ihre abweisende Haltung und Bitten um Erhörung an sie. Kennzeichnend für dieser Hauptform des Minnesangs ist eine strikte Hierarchisierung der Rollen: Die Frau ist die Herrin, der Mann ihr ergebener Diener. In unermüdlichem Dienst, der ihm strenge Selbstkontrolle abverlangt, muss er beweisen, dass er der Liebe der Frau würdig ist. Den Lohn – die Erhörung – vor Augen, hat er zu ertragen, dass sie sich ihm verweigert, sich ihm entzieht, ihn hinhält. Wolframs Werbungslieder erfüllen auf den ersten Blick die Regeln der Gattung, auf den zweiten bemerkt man, dass er sie in drei von ihnen (III, VI, VIII) auf eine sehr eigenwillige Weise unterläuft. Um zu begreifen, was hier gespielt wird, muss man den *Parzival* kennen. Denn der Sänger der Lieder ist offenbar als identisch mit dem Erzähler des Romans gedacht. Mit Sicherheit trifft das für den Sänger von Lied III zu, der ausdrücklich auf eine Affäre zurückkommt, von der er als Erzähler im *Parzival* berichtet hatte. Er hat einen Fauxpas begangen und versichert, sich künftig als vorbildlicher Frauendiener verhalten zu wollen. Bei näherem Hinsehen wird man stutzig. Bestimmte Formulierungen erwecken den Eindruck, dass dieser Sänger, von Phantasien sexueller Aggression umgetrieben, in Wahrheit keineswegs gewillt ist, den Triebverzicht zu leisten, zu dem der höfische Frauendienst ihn

verpflichtet. Seine Ungezogenheit passt zum Rollenprofil des Erzählers, das im *Parzival* ausgreifend entwickelt wird. Sie bestimmt auch den Ton in Lied VI: Ungeduldig und fordernd tritt der Sänger da auf, wo er nach dem Komment des Minnedienstes zurückhaltend und unterwürfig sein sollte. Dazu betont er programmatisch seine dichterische Autonomie, auf die er schon als Erzähler des *Parzival* gepocht hatte. Die Frau muss sich sagen lassen, dass er für seine Kunst auf ihren Lohn nicht angewiesen ist. Das provokante Spiel setzt sich in den ersten drei der sechs Strophen von Lied VIII fort. Zumindest diese Strophen kann man Wolfram nicht absprechen, wie es vielfach geschehen ist. Über die Autorschaft der übrigen mag man – wie über die des konventionellen Werbungslieses IX – streiten.

*

Die überlieferten Lieder zeigen uns Wolfram als Ausnahmeerscheinung unter den Minnesängern. Für die Werbungslieder gilt das auf eine eigentümliche Weise. Die Konstruktion einer Personaleinheit von Lieder-Sänger und Roman-Erzähler überspielt die Grenze zwischen den Gattungen und Werken. Das ist ohne Beispiel in der zeitgenössischen Literatur, und es dürfte ohne Nachfolge geblieben sein. Dagegen ist das Wächterlied in Deutschland (anders als in der Romania) noch Jahrhunderte gepflegt worden. Die Überlieferungslage erlaubt es nicht festzustellen, in welchem Umfang Wolfram den Typus geprägt hat. Wir können nur sagen, dass sich bis zum Auslaufen der Tradition eine Spur von Wolfram-Reminiszenzen – Zitate, Anspielungen, Anklänge – durch die Texte zieht. Sie schärfen den Blick dafür, dass die Höhe der Kunst, auf die Wolfram das Genre sprachmächtig und bildgewaltig gehoben hat, nicht annähernd wieder erreicht wurde. Seine Tagelieder gehören zum Größten, was die Lyrik nicht nur des Mittelalters hervorgebracht hat.