Andreas Kraß

Leich und Sequenz. Walther von der Vogelweide als geistlicher Liederdichter

Als Liederdichter entwickelte Walther die Gattungen, in denen er sich betätigte, weiter, indem er sie aufeinander bezog. Den Minnesang bereicherte er mit inhaltlichen Elementen der Sangspruchdichtung, diese wiederum mit formalen Elementen des Minnesangs. Minnesang wird bei Walther zum Instrument höfischer Gesellschaftskritik, Sangspruchdichtung zu einer elaborierten Kunstform, die den Vergleich mit dem Minnesang nicht scheut.¹ Wie vorliegender Beitrag zeigt, bezieht Walther auch die Gattung des Leichs in das Spiel der produktiven Interferenzen mit ein.² Mit seinem Leich, den er für eine kühne Verschränkung von Marienpreis und Romkritik nutzt, überschreitet er die Grenzen zwischen erotischer, politischer und religiöser Lyrik.

1 Gattungsmerkmale des frühen Leichs

Walthers Leich ist, nach den Leichs Heinrichs von Rugge und Ulrichs von Gutenberg, erst das dritte bekannte Beispiel dieses Liedtyps.³ Der von Gliers, ein um 1300 tätiger Dichter, zählt sechs Vertreter dieser Gattung auf.⁴ Es sind allesamt Minnesänger, nämlich, neben Rugge und Gutenberg, auch Friedrich von Hausen, Hartmann von Aue, Otto zum Turm und Rudolf von Rotenburg.⁵ Wenn die Liste stichhaltig ist, hätten sich vor Walther – der in dieser Aufzählung fehlt – auch Friedrich von Hausen und Hartmann von Aue in der Gattung des Leichs betätigt, ohne dass diese Lieder überliefert wären.

¹ Vgl. Hahn, S. 56–64; Brunner u. a., S. 74 f., 89–100 (Hahn).

² Zu Walthers Leich vgl. Hahn, S. 130–132; Brunner u. a., S. 192–207 (Spechtler); Kesting; Reinitzer.

³ Heinrich von Rugge: Des Minnesangs Frühling, S. 196–200 (= MF 96,1); Ulrich von Gutenberg: Des Minnesangs Frühling, S. 150–162 (= MF 69,1).

⁴ Die Schweizer Minnesänger, S. 201–206, hier S. 204 (dritter Leich, Verse 110–123).

⁵ Vgl. Apfelböck, S. 114.

1.1 Inhalt

Heinrich von Rugge fordert in seinem Leich unter dem Eindruck des Todes Friedrichs I. Barbarossa, der auf dem Dritten Kreuzzug (1190) starb, die Ritterschaft auf, das Kreuz zu nehmen, um nicht nur das Seelenheil, sondern auch den Ruf von *helden* (Str. IX,2) zu gewinnen. Heinrich tritt als *tumber man* (Str. I,1), das heißt in der Rolle des ungebildeten Laien auf; er spricht als Mitglied der höfischen Gesellschaft, die zugleich Adressat des Liedes ist. Auch wenn Heinrich religiöse Motive aufgreift, ist sein Leich als weltliches Lied zu verstehen. Dafür spricht auch das im Lied angeführte Argument, dass ein Ritter, der sich dem Kreuzzug verweigere, weil er sich lieber den Damen widme, von letzteren wegen seiner Feigheit geringgeschätzt werde (Str. X). Dieses Argument passt in der Tat besser zu einem Minnesänger als zu einem geistlichen Liederdichter; doch zugleich schlägt ein didaktischer Gestus durch, der an die Gattung der Sangspruchdichtung erinnert und einen großen Teil der Lieder Heinrichs von Rugge prägt.

Der Leich Ulrichs von Gutenberg bleibt hingegen ganz im thematischen Rahmen des Minnesangs. Er umkreist die ambivalente Liebeserfahrung des Ritters, der Freude empfindet, solange er auf die Gunst der Minnedame hofft, und sein Leid beklagt, wenn die erhoffte Gunst ausbleibt. Weitere Themen des Liedes sind der Preis der Minnedame als sommer- und sonnengleiche Gestalt (Str. I,12: *sumerwunne*), die im Herzen des Liebenden Blumen aussät und mit ihrem strahlenden Augenschein erblühen lässt, sowie zahlreiche Vergleiche mit den Liebeserfahrungen epischer Figuren wie Alexander, Flore, Blanscheflur, Turnus und Lavinia.

Während Ulrich von Gutenberg und Heinrich von Rugge ihre Leichs im höfischen Themenfeld von Ritterschaft und Minnedienst ansiedeln, präsentiert Walther seinen Leich als religiöse Dichtung, die Maria und die Trinität umkreist. Von Ritterschaft ist keine Rede; und wenn von Liebe gesprochen wird, so gilt sie der Jungfrau Maria, die in Bildern des Blühens und Strahlens gepriesen wird (blühende Gerte, aufgehende Morgenröte, dornenlose Rose, leuchtende Sonne). Mit Gutenberg teilt Walther den Preis der Herrin, mit Rugge die kirchliche Thematik. Während Gutenberg aber eine weltliche Dame im Blick hat, verehrt Walther die Gottesmutter; und während Rugge diejenigen kritisiert, die sich dem Auftrag der Kirche entziehen, tadelt Walther die Institution der Kirche selbst, die mit der Unsitte der Simonie ihren göttlichen Auftrag verrate. Während Gutenberg und Rugge in ihren Leichs also ihrer Rolle als Minnesänger verpflichtet bleiben, fehlen Bezüge zum Minnesang in Walthers Leich ganz. Es scheint also, dass die Gattung des Leichs zunächst eine Gattung der weltlichen, von Minnesängern ausgeübten Lieddichtung ist, die erst von Walther von der Vogelweide Züge eines geistlichen

Lieds erhält. Dieser Befund ist für die Beurteilung des Formtyps relevant, der dem Leich zugrunde liegt.

1.2 Form

Der Leich stellt eine komplexe Gattung innerhalb der höfischen Lieddichtung dar. Der Leich Heinrichs von Rugge umfasst 120 Verse, der Leich Walthers von der Vogelweide 165 Verse und der Leich Ulrichs von Gutenberg gar 387 Verse. Die Verse sind in komplexen Strophenreihen organisiert, die an die liturgische Gattung der Sequenz erinnern. Deren Tradition beginnt bereits im neunten Jahrhundert mit Notker dem Stammler, also drei Jahrhunderte vor den Anfängen des höfischen Leichs.⁶ Es spricht einiges dafür, dass der Leich die weltliche, volkssprachliche Antwort auf die geistliche, lateinische Gattung der Sequenz ist. Der Leich ist zwar mit der Sequenz formal verwandt, tauscht aber deren religiösen Themen gegen solche ein, die für die höfisch-ritterliche Gesellschaft von Belang sind. Dies gilt jedenfalls für den Kreuzleich Heinrichs von Rugge und den Minneleich Ulrichs von Gutenberg; es dürfte gegebenenfalls auch für die nicht überlieferten Leichs Friedrichs von Hausen und Hartmanns von Aue gegolten haben.

Als Liedgattung teilt der Leich zwei formale Merkmale mit der Sequenz. Die Sequenz stellt sich, im Unterschied zum gleichstrophigen Hymnus, vielfach als Serie ungleich gebauter Strophen dar. Diese Bauform trifft auch auf den Leich zu. Der Minneleich Ulrichs von Gutenberg verfügt über sieben, der Kreuzleich Heinrichs von Rugge über zehn und der Marienleich Walthers von der Vogelweide über dreizehn verschiedene Strophentypen. Zweitens setzen sich die Strophen der Sequenz meist aus zwei oder drei identischen Teilstrophen zusammen, die man als Versikel bezeichnet. Der Leich Heinrichs von Rugge enthält, wenn man diese Terminologie auf die Gattung des Leichs anwenden möchte, einen einfachen, acht Doppel- und einen Tripelversikel; der Leich Walthers von der Vogelweide wiederum umfasst drei einfache, fünfzehn Doppel- und vier Tripelversikel. Ulrich von Gutenberg weicht von dieser Regel insofern ab, als die Strophen seines Leichs bis zu sieben Versikel umfassen.

Der wesentliche formale Unterschied zwischen Leich und Sequenz besteht im Prinzip der Reprise, d. h. der nachträglichen Wiederholung einer Strophenserie. So nimmt der Kreuzleich Heinrichs von Rugge, nachdem er die zehnte Strophe erreicht hat, die Form der siebten und achten Strophe wieder auf. Der Minneleich

⁶ Vgl. Prafl.

Ulrichs von Gutenberg treibt die Reprise so weit, dass sie die Form eines doppelten Kursus annimmt. Nachdem das Lied die sechste Strophe erreicht hat, beginnt es noch einmal von vorn und wiederholt formal die Strophen I bis V, um dann mit einer abweichenden Strophe zu schließen. Im Falle von Walthers Minneleich liegt eine Mischform aus Reprise und doppeltem Kursus vor. Das Lied schreitet zunächst bis zur zwölften Strophe voran, wiederholt dann formal die Strophen II bis IX, fügt eine dreizehnte Strophe an und schließt mit einer Reprise der fünften Strophe. Es handelt sich somit um eine fünfteilige Zentralkomposition mit Anfang, erstem Hauptteil, Mittelteil, zweitem Hauptteil und Schluss. Der doppelte Kursus betrifft nur die beiden Hauptteile, die sich wie zwei Flügel um den Mittelteil gruppieren.

2 Walthers Leich als Kontrafaktur auf CB 60/60a

Bei Walther von der Vogelweide lässt sich das Verhältnis zwischen Leich und Sequenz klar bestimmen, denn er gestaltet seinen Marienleich als Kontrafaktur auf die Sequenz *Captus amore gravi*, die in den Carmina Burana überliefert ist (CB 60/60a). Es handelt sich um eine zweiteilige lateinische Sequenz, die ein weltliches Thema behandelt, nämlich die Liebe eines Mannes zu einer jungen Frau. Die Sequenz hat also ihrerseits den Charakter einer Kontrafaktur im weiteren Sinne, insofern sie eine geistliche Liedgattung mit einer weltlichen Thematik füllt.⁷

2.1 Form

In formaler Hinsicht sind Walthers Leich und die Sequenz CB 60/60a eng verwandt. Allerdings behindert die schwierige überlieferungsgeschichtliche und editionsphilologische Situation den Vergleich. Dies betrifft zum einen den Text des Leichs. Thomas Bein orientiert sich, Karl Lachmann folgend, bei der textkritischen Edition des Leichs an den Prinzipien, die für den stolligen Strophenbau des Minnesangs und der Sangspruchdichtung entwickelt wurden. Folglich kommt die zugrundeliegende Versikelstruktur des Leichs nicht recht zur Geltung.⁸ Die Ausgabe von Günther Schweikle ist für den Vergleich besser geeignet, da er die Versikelstruktur respektiert und, in Anlehnung an Friedrich Maurer, die Reihen-

⁷ Noch zu prüfen bleibt, ob CB 60/60b womöglich eine Kontrafaktur auch im engeren Sinn ist, ob es also ein liturgisches Vorbild gibt, nach dem sie gestaltet ist.

⁸ Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche (ed. Bein), S. 3–11 (Text), S. 567–569 (textkritischer Kommentar).

folge der Verse entsprechend anpasst.⁹ Ähnlich ist es um den Text der lateinischen Vorlage bestellt. Die von Alfons Hilka und Otto Schumann im Rahmen ihrer Edition der *Carmina Burana* vorgelegte Fassung von CB 60/60a wahrt die Versikelstruktur, indem sie das Fehlen solcher Verse kenntlich macht, die aufgrund von Überlieferungsstörungen nicht erhalten sind.¹⁰ Die neue Edition von Konrad Vollmann hingegen eliminiert diese Markierungen und präsentiert einen Text, der die Struktur der Sequenz kaum mehr erkennen lässt.¹¹ Die Problematik illustriere ich am Beispiel der ersten Strophe, indem ich zunächst die Editionen von Vollmann und Bein vergleiche:

CB (ed. Vollmann)	Walther (ed. Bein)
1 ^a CAPTVS Amore graui me parem rebar aui federe iuncto mari, que procul ethra uident nec modulando silent.	Got, dîner trinitâte, die beslozen hâte sin, fürgedanc mit râte, der jehen wir: mit drünge diu drîe ist ein einunge, Ein got der hôte hêre; sîn ie selbwesende êre verendet niemer mêre, der sende uns sîn lêre. uns hât verleitet sêre die sinne ûf menge sünde der fürste ûz helle abgründe.
1 ^b Ire preinde libet, psallere; uirgo, pridem. non semper hec ibidem, quam scrutabundus amor notarat – et amaror.	
2 ^a Hinc ortus ille clamor [...]	

Bein deutet, ausgehend vom Reimschema, die erste Strophe des Leichs als zweiteilige Einheit, deren erster Stollen aus fünf (aaabb) und deren zweiter Stollen aus sieben Versen (eeeeeff) besteht. Vollmann wiederum teilt die erste Strophe der Sequenz in zwei Versikel zu je fünf Versen (aaabb bccdd) ein und rechnet den elften Vers, der den d-Reim noch einmal aufnimmt, der zweiten Strophe zu, obwohl es dort für ihn keinen Reimpartner gibt. Die aktuellen textkritischen Editionen verdecken somit die formale Analogie von Leich und Sequenz – und zwar nicht nur in der ersten Strophe, sondern im gesamten Lied. Die strukturelle Entsprechung von Leich und Sequenz ist jedoch sofort einsichtig, wenn man die Editionen von Hilka/Schumann und Schweikle (bzw. Maurer) zugrunde legt:

⁹ Walther von der Vogelweide: Liedlyrik (ed. Schweikle), S. 480–499 (Text), S. 792–800 (Kommentar). – Walther von der Vogelweide: Sämtliche Lieder (ed. Maurer), S. 282–291.

¹⁰ *Carmina Burana* (ed. Hilka/Schumann), S. 176–186 (Text), S. 903f. (Kommentar).

¹¹ *Carmina Burana* (ed. Vollmann), S. 182–195 (Text), S. 1007–1010 (Kommentar).

CB (ed. Hilka/Schumann)

1^a Captus amore gravi
 me parem rebar avi
 fede revincte lari,
 que procul ethra videt
 nec modulando silet.
 inde perire libet.

1^b
 psallere, virgo, pridem,
 non semper hec ibidem,
 quam scrutabundus amor
 notarat et amaror.
 hinc ortus ille clamor.

Walther (ed. Schweikle)

1,1 Got, dīner trinitāte,
 die beslozzen hāte
 dīn fürgedanc mit rāte,
 der jehen wir: mit dīrūnge
 diu driu ist ein einunge,
 ein got der hōhe hēre.

1,2 Sīn ie selv wesende ēre
 verendet niemer mēre.
 der sende uns sīn lēre.
 die sinne ūf menge sūnde
 der fürste ūz helle abgrūnde
 uns hāt verleitet sēre.

Hilka/Schumann haben einen Text hergestellt, der aus zwei Versikeln zu je sechs Versen mit stimmigem Reimschema (aaabbb) besteht. Der erste Vers des zweiten Versikels ist nicht überliefert, sein Fehlen lässt sich aber aus der zugrunde liegenden Strophenstruktur erschließen. Entsprechend erstellt auch Schweikle in Anlehnung an Maurer einen Text, der aus zwei Versikeln zu sechs Versen besteht, also mit dem lateinischen Text formal deckungsgleich ist. Das Reimschema lautet im ersten Versikel aaabbc und im zweiten Versikel ccddc, weicht also von der lateinischen Vorlage insofern ab, als Walther mithilfe des c-Reims beide Versikel verknüpft. Das Reimschema der beiden Versikel ist somit prinzipiell identisch – mit der Besonderheit des Reimbandes c, das sich, vom letzten Vers des ersten Versikels ausgehend, auch durch die ersten drei Verse des zweiten Versikels schlingt, um dann im letzten Vers die Klammer zu schließen. Das elaborierte Reimschema wird allerdings nur dann sichtbar, wenn man mit Maurer und Schweikle die Verse 4 und 6 des zweiten Versikels vertauscht. Diesen Sachverhalt verschweigt Thomas Bein in seiner Ausgabe; vielmehr streicht er den editionskritischen Apparat, der in der früheren, von Christoph Cormeau bearbeiteten Auflage noch vorhanden ist.¹² An diesem Beispiel wird die Problematik einer editionsphilologischen Methode deutlich, die sich strikt an die Überlieferung hält und auf Emendationen selbst dann verzichtet, wenn sie von impliziten Strukturhinweisen nahegelegt werden und von früheren Herausgebern bereits klar erkannt und begründet worden sind.

¹² Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sangsprüche (ed. Cormeau), S. 3–10. Bein vermerkt immerhin im textkritischen Kommentar: „Eine andere Versikelgliederung, aufbauend auf Maurer, bei Schweikle“ (S. 567).

Ich verzichte darauf, auch die restlichen Strophen im Detail zu diskutieren, und lege stattdessen eine Konkordanz vor, die die genannten Editionen der betreffenden Lieder abgleicht:

Sequenz <i>Captus amore gravi</i> (CB 60/60a)				Walthers Leich <i>Got dīner trinitāte</i>			
(ed. Vollmann)		(ed. Hilka/Schumann)		(ed. Schweikle)		(ed. Bein)	
CB 60	(CB 60a)	CB 60	CB 60a	Teil 1	Teil 2	Teil 1	Teil 2
1		1		1		I	
2–4		2		2	2a	IIa1	II*a1
5	19,1–4	3	1	3	3a	IIa2	II*a2
6	19,2–8	4	2	4	4a	IIa3	II*a3
7	20	5	3	5	5a	IIb1	II*b1
8	21	6	4	6	6a	IIb2	II*b2
9	22	7	5	7	7a	IIb3	II*b3
10	23	8	6	8	8a	IIb4	II*b4
11–12	24	9–10	7	9	9a	IIb5	II*b5
13		11		10		III1	
14–15	25	12–13	8	11		III2	
16		14		12		III3	
17–18	26	15–16	9		13		IV,1–16
	27		10		5b		IV,17–18

Der Befund ist folgender: Die Sequenz *Captus amore gravi* besteht aus zwei Teilen, die in der Ausgabe von Hilka/Schumann unter den Nummern CB 60 und CB 60a getrennt geführt und durchnummeriert werden, bei Vollmann aber zu einer Nummer mit durchlaufender Strophenzählung zusammengefasst sind. Doch ist die Zerteilung durchaus gerechtfertigt, denn es handelt sich um thematisch abweichende Liebeslieder, die zudem unterschiedliche Namen für die Liebesgöttin verwenden (CB 60: Cypris, CB 60a: Venus). Gleichwohl besteht ein enger formaler Zusammenhang, denn CB 60a ahmt zehn von sechzehn Strophenentypen nach, die in CB 60 vorgegeben sind, und zwar in derselben Reihenfolge. Walthers Leich wiederum weist einen doppelten Kursus auf, der sich auf die Hauptteile beschränkt. Auf die Einleitung (A: Vers 1) folgen der erste Hauptteil (B I: Verse 2–9), der Mittelteil (C: Verse 10–12), der zweite Hauptteil (B II: Verse 2a–9a) und der Schluss (D: Verse 13,

5b).¹³ Es scheint, dass Walther die für die Gattung des Leichs (nicht aber für die Gattung der Sequenz) typische Reprise aus der Zweiteiligkeit seiner lateinischen Vorlage ableitet. Während diese aus zwei locker verknüpften Liedern besteht, gestaltet Walther ein einheitliches Lied, das eine symmetrische Bauform aufweist und dessen Teile durch die Reprise des Strophentyps 5 verknüpft sind, der nicht nur in den Hauptteilen, sondern auch im Schluss begegnet. Walther kannte die für die Gattung des Leichs typische Reprise bereits aus den früheren Dichtungen Heinrichs von Rugge und Ulrichs von Gutenberg, ließ sich aber zugleich von der Doppelung jener Sequenz, die ihm als Vorlage diente, inspirieren.

2.2 Inhalt

Dies wird umso deutlicher, wenn man Walthers Leich auch in inhaltlicher Hinsicht mit der Sequenz CB 60/60a vergleicht. Hier kommt die Dimension der Minne doch noch ins Spiel. In CB 60 geht es um die Klage eines Mannes, dessen Geliebte sich einem anderen Mann zugewandt hat. Der Liebeskranke führt zunächst Klage gegen die Treulose und bittet schließlich die Liebesgöttin um Rettung aus der unverdienten Pein. Diese Konstellation kehrt bei Walther in geistlich transformierter Weise wieder. Er behandelt die Vorlage als Allegorie und deutet die Konstellation im christlichen Sinne um. Der gläubige Mensch hat sich demnach vom Teufel zur Sünde verführen lassen und bittet Maria, ihn aus seiner Schuld zu befreien. Der betrogene Mann verweist auf den Gläubigen, die falsche Geliebte auf den Teufel, die Liebesgöttin auf die Gottesmutter. Doch auch CB 60a bietet eine inhaltliche Vorgabe. Hier geht es um den hoffnungsvollen Preis einer Geliebten, die als unberührte Jungfrau (Str. 27,1: *intemerata virginum*) angesprochen wird. Aus diesem Teil leitet Walther seinen Marienpreis ab, der ja ebenfalls einer unberührten Jungfrau (Str. 10,1: *maget vil unbewollen*) gewidmet ist. Walther verteilt diese beiden Themenfelder, Marienpreis und Sündenklage, auf den doppelten Kursus der beiden Hauptteile. Der Marienpreis dominiert in der zweiten Hälfte des ersten Hauptteils (Strophen 5–9), ragt aber auch in die übrigen Teile hinein; die Sündenklage hingegen beherrscht die zweite Hälfte des zweiten Hauptteils (Strophen 5a–9a), betrifft aber in anderer Perspektive auch die erste Hälfte beider Hauptteile. Die Sündenklage hat nämlich zwei Aspekte: das in der ersten Person formulierte Sündenbekenntnis (erste Hälfte beider Hauptteile) sowie den in der dritten Person formulierten Sündenvorwurf gegen das der Simonie schuldige Rom (zweite Hälfte des zweiten Hauptteils). Die Romkritik bildet also das Gegenstück

¹³ Vgl. Hahn, S. 132.

zum Marienpreis. Diese Zuordnung ist typologisch begründet, denn Maria wird traditionell als Verkörperung der Kirche (*ecclesia*) verehrt. So gelingt es Walther, aus den formalen und inhaltlichen Vorgaben der weltlichen Doppelsequenz ein einheitliches geistliches Lied zu erschaffen, das sich als Triptychon visualisieren lässt:

Abbildung 1: Walthers Leich als Triptychon

Walther belässt es nicht bei der übergreifenden Analogie, sondern stellt auch im Detail typologische Bezüge her. Dies betrifft zunächst Übereinstimmungen zwischen dem Frauenpreis in CB 60a und dem Marienpreis im ersten Flügel seines Leichs. Auf die Entsprechung zwischen der *intemerata virginum* und der *maget vil unbewollen* habe ich bereits hingewiesen. Auch die Metaphern, mit denen die Jungfrauen gepriesen werden, decken sich. Beide werden jeweils innerhalb einer Strophe mit Sternen und Blumen verglichen. CB 60a bezeichnet sie als Lilie und Rose (*lilium rosaque*), als Sirius (*Syrium*) und Morgenstern (*Matutini sideris*) (Strophe 23); Walther bezeichnet sie als edle Rose ohne Dorn (*dû frîer rôse âne dorn*) und sonnenhafte Reine (*sunnevarwiu klâre*) (Strophe 9a).

Auch zur Liebesklage in CB 60 weist Walthers Leich deutliche Parallelen auf. So entsprechen einander die Gesten der Unsagbarkeit, die freilich unterschiedlich begründet werden. Der unglückliche Liebende der Sequenz beklagt, dass ihm sein Kummer die Sprache verschlage: „Ich bringe kein Wort heraus“ (Strophe 8a: *Nil queo fari*), „mein Gesang verstummte“ (Strophe 10b: *canticum conticuit*), „[w]enn ich, furchtsam nach Art eines Stotterers, gar nichts zu sagen gewagt hätte“ (Strophe 17: *Si balbi more ueritus | nil ausim fari penitus*). In Walthers Leich heißt es hingegen, dass die Gottesmutter so wunderbar sei, dass selbst die Engel sie nicht zur Genüge preisen könnten: *doch brâhten si dîn lob nie dar, | daz ez volendet*

wurde gar (Strophe 13,1). Besonders frappant ist die Entsprechung der abschließenden Bitten, die sich an die Liebesgöttin bzw. die Gottesmutter richten:

CB 60, Str. 18 (ed. Vollmann)

O Cypris alma, conspice
tue clientem opere,
penamque nobis exime;
quam patimur indebite,
tu Lamiam interripe,
eiusque rixas opprime!

[O erhabene Cypris, blick herab auf den Diener deiner Werke, nimm weg von uns die Strafe, die wir schuldlos erleiden, reiße den Vampir in Stücke und mache seinem Unfrieden ein Ende!]

Walthers Leich, Str. 13,2/5,1b (ed. Schweikle)

Wir bitten umb unser schulde dich,
daz dû uns sîst genædeklich,
sô daz dîn bete erklinge
vor der barmunge urspringe.
sô hân wir den gedinge,
diu schulde werde ringe,
dâ mit wir sêre sîn beladen.
hilf uns, daz wir si abe gebaden
Mit stæte wernder riuwe umbe unser missetât,
die nieman âne got und âne dich ze gebenne
hât!

Beide göttliche Herrinnen sollen sich barmherzig zeigen und ihre Diener von Strafe erlösen. Doch stellt sich das Verhältnis von Schuld und Sühne unterschiedlich dar. In der Sequenz halten sich die Diener der Liebe für schuldlos (*indebite*), im Leich hingegen die Diener Gottes für schuldhaft (*diu schulde [...], dâ mit wir sêre sîn beladen*).

3 Gattungsinterferenzen

Walther bezieht sich mit seinem Leich auf verschiedene volkssprachliche und lateinische Vorgaben. Die erste Vorgabe besteht in der Gattungstradition des volkssprachlichen Leichs, vertreten durch den Kreuzleich Heinrichs von Rugge und den Minneleich Ulrichs von Gutenberg. Die zweite Vorgabe liefert die lateinische Sequenz *Captus amore gravi*, ein weltliches Liebeslied, dem Walther seinen Leich als geistliche Kontrafaktur entgegenstellt. Als weitere Bezugspunkte kommen die Marienlyrik und die politische Lyrik hinzu.

3.1 Walthers Leich als Marienlied

Die Motive, aus denen Walther seinen allegorischen Marienpreis komponiert, finden sich in ähnlicher Form und Zusammenstellung bereits in deutschen Mariengebeten und Marienliedern des zwölften Jahrhunderts. Die meisten Motive teilt Walthers Leich mit dem hymnenartigen Melker Marienlied, doch auch zum

Arnsteiner Mariengebet und den Mariensequenzen aus Seckau und Muri lassen sich zahlreiche Entsprechungen nachweisen (die Zahlen verweisen auf die Verse des jeweiligen Lieds):¹⁴

	Walther	Melk	Arnstein	Seckau	Muri
blühender Stab Aarons	32	1–6	64–69	16–18	-
aufgehendes Morgenrot	32	22	-	-	-
Ezechiels Pforte	33 f.	57–58	70–73	4–5, 36	34
durchlässiges Glas	35	-	16–29	-	-
brennender Dornbusch	37 f.	8–13	44–59	-	-
Salomons Thron	53	-	-	-	-
Balsam	55	-	-	-	-
Perle/Edelstein	55	-	-	13	40
Himmelskönigin	56/80	92	292	12	10
Wohnung/Klausen	58/90	94–95	308	-	4
Gideons Vlies	74–76	15–20	-	-	-
Rose ohne Dorn	150	72	-	-	-
Sonne	151	87	-	11	-

Hinter den deutschen Marienliedern und Mariengebeten stehen wiederum lateinische Traditionen. Die Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*, auf der die Mariensequenzen aus Seckau und Muri basieren, ist hierfür das eindrücklichste Beispiel.¹⁵ Die im elften Jahrhundert verfasste, aus der Feder Heinrichs von Reichenau stammende Sequenz zeigt die Richtung an, in die Walther mit seinem Leich strebt. Indem er die Form der weltlichen Sequenz *Captus amore gravi* übernimmt und mit marianischen Motiven füllt, nähert er sie wieder an die geistliche Sequenz an, insbesondere an die Gattung der Mariensequenz. Vom doppelten Kursus abgesehen, weist Walthers Leich alle formalen und inhaltlichen

¹⁴ Melker Marienlied: Frühe deutsche Literatur, S. 858–865 (Text), S. 1535–1541 (Kommentar); Kleinere deutsche Gedichte II, S. 232–238; Die religiösen Dichtungen, S. 357–363. – Arnsteiner Marienlied: Kleinere deutsche Gedichte II, S. 171–183; Die religiösen Dichtungen, S. 433–452. – Mariensequenz aus Seckau: Kleinere deutsche Gedichte II, S. 239–242; Die religiösen Dichtungen, S. 462–466. – Mariensequenz aus Muri: Kleinere deutsche Gedichte II, S. 243–249; Die religiösen Dichtungen, S. 453–461.

¹⁵ Vgl. Rothenberger.

Charakteristika einer Mariensequenz auf, wie im Vergleich mit *Ave praeclara maris stella* deutlich wird. Beide Lieder, Mariensequenz und Marienleich, weisen preisende und bittende Teile auf, bedienen sich biblischer Allegorien und Typologien und binden den Marienpreis und die Marienbitten christologisch und (im Leich deutlicher als in der Sequenz) trinitarisch ein. Gemeinsame Motive sind, mit Bezug auf die Gottesmutter, das aufgehende Licht (A), Ezechiels Pforte (Strophe 1a), der Sonnenvergleich (Strophe 1b), die Himmelskönigin (Strophe 1b), das blühende Holz (32: Strophe 2b) und der brennende Dornbusch (Strophe 5b). Auf diese Weise gelingt es Walther, die als formale Vorlage genutzte weltliche Sequenz, die ihrerseits bereits dem Muster der geistlichen Sequenz folgt, auf dem Wege der Kontrafaktur wieder mit einem geistlichen Inhalt auszustatten. Er tut dies so vollständig, dass er den weltlichen Inhalt der Vorlage, aus der er Motive aufgreift und umformt (so wird aus der Anrufung der Liebesgöttin die Anrufung der Gottesmutter), gänzlich zum Verschwinden bringt. Zugleich entwickelt er die Gattung der Sequenz aber auch weiter, indem er sie mit einem doppelten Kursus versieht, der wiederum aus der Verschränkung der Zweiteiligkeit der Vorlage mit der Reprise-Technik des Leichs abgeleitet ist.

3.2 Walthers Leich als politisches Lied

Die Annäherung an die Gattung der Mariensequenz betrifft vor allem den aus Einleitung, Mittelteil und Schluss bestehenden Rahmen und den ersten Hauptteil. Der zweite Hauptteil, der sich spiegelbildlich zum ersten verhält, schlägt ein Thema an, das sich typologisch auf den ersten beziehen lässt. Während im ersten Kursus Maria als preiswürdige Gottesmutter im Mittelpunkt steht, blickt der zweite Kursus auf die Kirche, die nach traditioneller Lesart von der Gottesmutter verkörpert wird. Der zweite Hauptteil setzt noch einmal trinitarisch ein; auf diese Weise erzeugt Walther eine Schleife, die den Leich gleichsam ein zweites Mal beginnen lässt. Thema ist die Romkritik, die auf der Unterscheidung von Christentum und Christenheit beruht, das heißt auf der Differenz zwischen christlicher Lehre und christlicher Gemeinschaft. Die christliche Lehre ist Rom anvertraut, von ihrer Wahrung hängt das Wohl der Christen insgesamt ab. Dies ist nun der Vorwurf, den Walther gegen Rom, das heißt gegen den Papst richtet. Weil die Sachwalter des Christentums ihrem Lehrauftrag nicht mehr nachkommen, sondern im Gegenteil die christliche Lehre korrumpieren, indem sie sich auf Simonie, also auf den Verkauf von kirchlichen Ämtern einlassen, leidet die gesamte Christenheit. Lehre und Praxis, Worte und Werke, Anspruch und Wirklichkeit stimmen nicht mehr zusammen. Rom trennt das, was Christus zusammengefügt hat. In dieser Passage wird der Leich politisch; die massive Romkritik schließt an jene Strophen

aus Walthers Sangspruchdichtung an, die ebenfalls Rom und den Papst kritisieren.¹⁶ So heißt es ganz ähnlich in einer Strophe des sogenannten Unmutstons:

Swelh herze sich bî disen zîten niht verkêret,
 sît daz der bâbest selbe dort den ungelouben mêret,
 dâ wont ein sælic geist und gotes minne bî.
 nû seht ir, waz der pfaffen werc und waz ir lêre sî:
 ê daz was ir lêre bî den werken reine,
 nû sint si aber anders sô gemeine,
 daz wirs unrehte wûrken sehen, unrehte hoeren sagen,
 die uns guoter lêre bilde solten tragen,
 des mugen wir tumbe leien wol verzagen.
 ich wæn aber mîn guoter klôsenære klage und sêre weine.

Ein Herz, das in diesen Zeiten nicht vom rechten Weg abkommt, nachdem der Papst selber dort den Unglauben mehrt, in dem wohnt ein gesegneter Geist und Gottes Liebe. Nun seht ihr, was der Pfaffen Werk und was ihre Lehre ist: Einstens war ihre Lehre neben den Werken rein, nun sind sie dagegen in der Weise übereinstimmend, dass wir die Unrechtes tun sehen, Unrechtes sagen hören, die uns ein Bild guter Lehre vorantragen sollten, darüber können wir dummen Laien wohl verzagen. Ich glaube, mein guter Klausner klagt wieder und weint schmerzlich.¹⁷

In diesem Spruch werden ähnliche Motive verwendet: die Opposition von Worten und Werken, von Verkündern und Empfängern der Lehre. Zwar wird hier der Klerus allgemein attackiert, doch geht aus dem Kontext der anderen Strophen deutlich hervor, dass Rom der Zielpunkt ist. Das Vergehen der Simonie spricht Walther in einer weiteren Strophe des Unmutstons an; dort fragt er die Bischöfe und Kleriker, warum der Papst die rechte Lehre, zu der sich die Gläubigen in der Taufe bekennen, zugunsten des Ämterkaufs aus den Büchern radiere: *sô sagte war umbe er sîne lêre von den buochen schabe. | daz man gotes gâbe iht koufe oder verkoufe – | daz wart uns verboten bî der toufe*.¹⁸ Die Figur des frommen Einsiedlers, der jenseits der Gesellschaft den Untergang der Kirche beweint, ist eine gewisse Entsprechung zur Gestalt der Gottesmutter, die die rechte Kirche verkörpert und mit ihrer Fürbitte bei Christus die Vergebung der Schuld erwirken kann. Wie Walther die Sangspruchdichtung politisiert, so politisiert er auch die religiöse Lyrik, indem er Marienpreis und Kirchenkritik verschränkt. Die Strategie der Unterscheidung zwischen Anspruch und Wirklichkeit, die er auf die Kirche

¹⁶ Vgl. Hahn, S. 124–127.

¹⁷ Walther von der Vogelweide: Spruchlyrik, S. 172f. In der Zählung nach Lachmann handelt es sich um Strophe 34,24.

¹⁸ Walther von der Vogelweide: Spruchlyrik, S. 170f. In der Zählung nach Lachmann handelt es sich um Strophe 33,1, hier Verse 4–6.

anwendet, hat Walther im Rahmen seines – ebenfalls teilweise politisierten – Minnesangs mit Bezug auf die Minnedame entwickelt.¹⁹ Dort fordert er, dass die Minnedame jene Tugenden einlöse, die ihr zugeschrieben werden – andernfalls wolle er seinen Sang einstellen und somit der Minnedame das Fundament ihrer Geltung entziehen.

4 Fazit

Die intertextuellen Bezüge in Walthers Leich lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Abbildung 2: Intertextuelle Bezüge in Walthers Leich

Hinsichtlich der Gattung reiht sich Walther in die Tradition des Leichs ein, die bereits im Kreuzleich Heinrichs von Rugge und im Minneleich Ulrichs von Gutenberg vorgeprägt ist. Als formales Vorbild dient ihm dabei die Doppelsequenz *Captus amore/Cupido mentem* (CB 60/60a), deren Zweiteiligkeit er für die Gestaltung eines doppelten Kursus nutzt. Inhaltlich bezieht er sich zum einen auf die Tradition der Marienlyrik, wie sie im Melker Marienlied, aber auch in der Mariensequenz *Ave praeclara maris stella* und deren Versübertragungen repräsentiert ist. Von hier entlehnt er Thematik und Motivik des Marienpreises. Zum anderen übernimmt er aus seiner Sangspruchdichtung, insbesondere aus Strophen des Unmutstons, das Thema und die Argumente der Romkritik. Die Verschränkung von Form und Inhalt impliziert eine typologische Dimension, denn die Klage über das treulose Rom korrespondiert mit der Klage über die treulose Geliebte in CB 60

¹⁹ Hahn, S. 56–64, bes. S. 60f.

und der Preis der Gottesmutter Maria mit dem Preis der geliebten Jungfrau in CB 60a.

Mit den intertextuellen Bezügen hinsichtlich Gattung, Form und Inhalt erzeugt Walther produktive Interferenzen zwischen geistlichem und weltlichem Lied. Die weltliche Sequenz, auf die er mit einer geistlichen Kontrafaktur antwortet, ist ihrerseits schon als weltliche Transformation einer geistlichen Form anzusehen. Walther führt hier also gewissermaßen die Gattung der Sequenz zu sich selbst zurück. Zugleich überformt er die weltliche Gattung des Leichs mit der geistlichen Gattung der Sequenz und umgekehrt. Das Resultat ist eine Form, die beiden Gattungsansprüchen in vollem Umfang genügt und die Gattungen zugleich jeweils kreativ weiterentwickelt. Die geistliche Kontrafaktur der weltlichen Sequenz beruht auf dem Import von Themen und Motiven, die von der Gattung der Marienlyrik zur Verfügung gestellt werden. Dazu zählen insbesondere auch volkssprachliche Marienlieder, die ihrerseits auf liturgische Marienlieder (z. B. auf die Mariensequenz *Ave praeclara maris stella*) antworten, sei es in Form einer Übersetzung (so in den Mariensequenzen von Seckau und Muri), sei es in Form einer Übernahme von Formen und Motiven (z. B. im Melker Marienlied). So entsteht im Resultat ein religiöser Leich, der sich maximal an die Gattung der Mariensequenz annähert, diese aber in zwei Hinsichten überschreitet. Zum einen übersteigt er sie in formaler Hinsicht, insofern der leichttypische doppelte Kursus hinzutritt. Zum anderen übersteigt er sie in inhaltlicher Hinsicht, denn der zweite Flügel des doppelten Kursus öffnet den Leich auf die politische Sangspruchdichtung hin und führt das Thema der Romkritik ein. So wird das auf komplexe Weise erzeugte Marienlied politisch. So sehr der Leich auch als Marienleich und somit als religiöses Lied erscheinen mag, wird er dennoch zum Transport einer politischen Aussage instrumentalisiert. Entscheidend ist die Romkritik. Deren Geltung wird mit der liturgischen Autorität und Dignität der Gattung der Mariensequenz unterstrichen, an die sich der Leich formal und inhaltlich annähert. Zugleich wird die geistliche Dimension auch in der Weise konterkariert, dass sich der Leich als Kontrafaktur auf eine erotische Dichtung erweist und eine implizite Typologie zwischen der Gottesmutter und einer geliebten Jungfrau einerseits sowie zwischen Rom und einer treulosen Jungfrau andererseits herstellt. Diese Typologien funktionieren deswegen, weil die Gottesmutter in der christlichen Tradition ihrerseits als Verkörperung der Kirche gilt. Man muss diese Komplexität nicht erkennen und verstehen, wenn man Walthers Leich rezipiert – vorhanden ist sie dennoch.

Literaturverzeichnis

- Brunner, Horst, Gerhard Hahn, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler: *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Sigrd Neureiter-Lackner. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. München 2009.
- Apfelböck, Hermann: *Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“*. Tübingen 1991 (Hermaea N.F. 62).
- Carmina Burana. *Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe. Vollständige Ausgabe des Originaltextes nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von A. Hilka und O. Schumann, Heidelberg 1930–1970. Übersetzung der lateinischen Texte von Carl Fischer, der mittelhochdeutschen Texte von Hugo Kuhn. Anmerkungen und Nachwort von Günter Bernt. Zürich, München 1985.*
- Carmina Burana. *Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diener. Hg. von Benedikt Konrad Vollmann. Berlin 2011.*
- Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150. Hg. von Walther Haug, Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt am Main 1991 (Bibliothek des Mittelalters 1).
- Hahn, Gerhard: *Walther von der Vogelweide*. München, Zürich 1986 (Artemis Einführungen 22).
- Kesting, Peter: *Maria–Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide*. München 1965, S. 119–129.
- Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts. Nach der Auswahl von Albert Waag neu hg. von Werner Schröder. Bd. II. Tübingen 1972 (Altdeutsche Textbibliothek 72).
- 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. Bd. I: *Texte*. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: *Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment*. Stuttgart 1988.
- Praßl, Franz Karl: *Sequenz*. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. v. Walter Kasper. Durchgesehene Ausgabe der 3. Auflage 1993–2001. Freiburg im Breisgau 2006. Bd. 9, Sp. 476–477.
- Reinitzer, Heimo: *Politisches Nachtgebet. Zum ‚Leich‘ Walthers von der Vogelweide*. In: *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*. Hg. von Jan-Dirk Müller, Franz Josef Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 159–175.
- Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Nach ihren Formen besprochen und hg. von Friedrich Maurer*. Tübingen 1964.
- Rothenberger, Eva: *„Ave praeclara maris stella“. Poetische und liturgische Transformationen der Mariensequenz im deutschen Mittelalter*. Berlin, Boston 2019 (Liturgie und Volkssprache 2).
- Die Schweizer Minnesänger. Mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Karl Bartsch*. Frauenfeld 1886 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz 6).
- Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Hg. von Christoph Cormeau. Berlin, New York 1996.
- Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu hg., mit Erschließungshilfen und

textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin, Boston 2013.

Walther von der Vogelweide: Sämtliche Lieder. Mittelhochdeutsch und in neuhochdeutscher Prosa. Mit einer Einführung in die Liedkunst Walthers hg. und übertragen von Friedrich Maurer. München 1972.

Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 2006.

Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart 2005.