

Imaginationen, Träume, Erinnerungen

Einführende Bemerkungen

In diesem Kapitel sollen Träume und Imaginationen betrachtet werden, die in den Liedern inszeniert werden. Dabei stellt sich zunächst die Frage, wie die Übergänge zwischen den verschiedenen Bewusstseinssebenen des Liebenden und Sängers gestaltet sind. Die genaue Betrachtung der Modi des Sprechens im Indikativ, Konjunktiv oder Optativ sowie der Tempora und Tempuswechsel kann an verschiedenen Stellen Aufschluss geben über die Grenzen zwischen Träumen und Wachsein, zwischen Phantasie und erlebter ‚Wirklichkeit‘, doch sind auch innerhalb einer Imagination Perspektivenwechsel, Moduswechsel und Verschiebungen des Tempus möglich, was die Abgrenzungen immer wieder schwierig macht. Umgekehrt drängt sich der Eindruck auf, dass die Wechsel zwischen Wachen und Erinnern, Träumen und Imaginieren häufig in der Schwebe gehalten werden sollen. Wie sich die Traum- und Imaginationslogik über die Einzelstrophen hinaus in den Liedern manifestiert und wie sich dies auf die Frage der Anordnung der Strophen und ihre Kohärenz auswirkt, ist ein Problem, das im Folgenden stärker als bisher in der Forschung beachtet werden soll.

Es können Szenen wie der Tanz, Chiffren wie der Kranz oder Blicke auf den weiblichen Körper sein, von denen her der Sänger sich über den höfischen Bereich hinausträumt. Die Imaginationen entzünden sich an der Schönheit der Dame, aber sie verdinglichen sich auch in Zeichen, sie kristallisieren sich in Metaphern und Metonymien. In welchen Stadien und Prozessen sich dies vollzieht, ob sich im Sinne eines Syntagmas Linearitäten ausmachen lassen, ob dabei Narrationen die präsentische Sprechweise der Lieder unterbrechen und welche paradigmatischen Variationen sich auch über die Strophen- und Liedgrenzen hinaus ergeben, soll in einem breiten Textfeld erkundet werden. Hier gilt es auch zu betrachten, wie sich höfischer und nichthöfischer Raum verschränken und welche Rolle dabei Grenzbereiche wie zum Beispiel die *heide* spielen. Nur über die Analyse der Raum- und Zeitstrukturen in den Liedern lässt sich Aufschluss gewinnen über die Details der jeweiligen Imagination. Betrachtet werden sollen insbesondere auch die rhetorischen und ästhetischen Strategien, die im Zusammenhang mit Traum, Imagination und Phantasie zum Einsatz kommen. Ein besonders ergiebiges Untersuchungsfeld ist zweifellos die Semantik von *wân*, *wænen* und *wünschen*, *gedenken*, *gedanke*, *troum*, *tröumen*, *sin*, *sinne*, aber auch *fliegen*, *springen*, *toben*, denn die Sänger reflektieren ihre Imaginationen häufig in diesen und ähnlichen Wörtern, Begriffen und Metaphern.

Ziel ist es, den Logiken von Traum und Imagination in den Liedern auf die Spur zu kommen, und zwar gegenläufig zur älteren These, das Minnebegehren werde im Wünschen und Träumen sublimiert, dadurch kanalisiert und im höfischen Kontext beherrschbar gemacht. Umgekehrt ist vielmehr von Fall zu Fall zu prüfen, wie stabil der Rahmen ist, innerhalb dessen die Lizenzen der Imaginationen erfolgen: Gibt sich der Sänger und Liebende am Ende der Strophenfolgen jeweils wieder mit der Situation eines unerfüllten Minnedienstes zufrieden und akzeptiert damit die Bedingungen der Hohen Minne? Macht er dies deutlich, indem er aus dem Konjunktiv und Potentialis in die indikativische Aussage wechselt? Oder werden vermeintlich konstatierende Aussagen ihrerseits wiederum auf sublimale Weise unterlaufen, durch bestimmte rhetorische Strategien erschüttert, durch Ironie relativiert, durch *revocationes* in Frage gestellt oder durch Gattungsüberschreitungen gesprengt? Gibt es angesichts der Dynamik vieler Lieder überhaupt Aussagen, denen der Charakter des Endgültigen zukommt und zukommen kann? Oder bleiben am Ende der Strophenfolgen oft eher Ambivalenzen im Raum? Welche Rolle spielt dabei das Verhältnis von Tradition und Transgression? Und: Sollte man in diese Überlegungen nicht auch die Relationen der Textmenge einbeziehen, welche die Sänger dem Tabubruch einerseits und dem Tabu andererseits widmen? Mit diesen Fragen soll im Durchgang durch die Lieder auch auf den Prüfstand gestellt werden, wie zwingend und tragfähig die Vorstellung von ‚Regeln der Hohen Minne‘ überhaupt ist. Möglicherweise ergibt sich aus den Analysen der inszenierten Imaginationen ein weit dynamischeres und vielfältigeres Bild des Hohen Sangs als es die Vorstellung von der Bestätigung dieser ‚Regeln‘ erahnen lässt, bedenkt man auch, dass jene Regeln aus wenigen Liedern, denen prototypischer Charakter zugesprochen wurde, abgeleitet worden sind.

Nicht selten erscheint das textuelle Ich des Liebenden und Sängers im Zuge seines Nachdenkens und Imaginierens zwischen verschiedenen Zielen, Orten und Rollen zerrissen, was bis zur Vorstellung einer Aufspaltung des Ich in divergierende Instanzen gehen kann. Körper und Körperteile, Herz, Sinn und Gedanken, Minne und Begehren, *hôher muot* und *wilder muot*, *kumber* und *swære* scheinen mitunter ein Eigenleben zu entwickeln, das vom Ich nicht mehr oder nur noch bedingt zu kontrollieren ist. Dies gilt insbesondere auch für die Kreuzlieder, die ohnehin eine weitere Perspektivierung des Themas Liebe zwischen Minne- und Gottesdienst erlauben. Im Fortgang der Untersuchung soll immer wieder gefragt werden, ob das Ich in der Spannung von Nähe und Distanz, von Traum und ‚Wirklichkeit‘ in verschiedene Rollen zerfällt oder ob die genannten Fragmentierungen noch durch die übergeordnete Totalität der Sprecherposition aufgefangen werden. Die Untersuchung der Sprecherrolle wird somit in besonderem Maße leitend für die Einlassungen dieses Kapitels sein.

Gegenläufig zur Vorstellung von der Unmöglichkeit einer Liebeserfüllung in der Hohen Minne erlauben es die Träume, Wünsche und Hoffnungen des Minners, in der inszenierten Imagination Verbote zu umgehen. Wie sich das Verhältnis der Geschlechter dann darstellt, wie sich die Rollenmodelle, die Vorstellun-