

## Die Aufführung als Argument

Zur Funktionalisierung sängerischer Präsenz in Frauenlob  
GA XIII,5 und einigen verwandten Sangsprüchen

*von Michael Baldzuhn (Hamburg)*

Der folgende Beitrag zielt auf die Vortragssituation, näherhin auf das Funktionieren von Sangsprüchen im mündlichen Gesangsvortrag. Angesichts des kaum zum Konsens abgeklärter Grundpositionen vorgedrungenen Forschungsstands<sup>1</sup> erfordert das vorab einige klärende Grenzziehungen. Wer es unternimmt, Fragen und Probleme der Performanz von Sangsprüchen und Meisterliedern aufzugreifen, tut grundsätzlich ja immer noch gut daran, sich zuerst Rechenschaft über seine intrikate – und im übrigen den Bedingungen der benachbarten lyrischen Gattung, dem Minnesang, grundsätzlich vergleichbare – hermeneutische Ausgangssituation abzulegen. Zu ihr sollte an erster Stelle die Einsicht gehören, daß jeder Versuch, auf der Ebene der empirischen Realien prinzipiell Klärendes beizutragen zu können, von vornherein wenig Erfolg beschieden ist. Es kennzeichnet die Quellenlage für Minnesang wie Sangspruch gleichermaßen, daß Sekundärquellen, die vom tatsächlichen Ablauf eines einzelnen Liedvortrags vor seinem Publikum berichteten, weniger als dünn gesät sind. Über den Ablauf einzelner Liedvorträge lassen sich weithin keine detaillierten Aussagen machen – allenfalls über ihre sehr allgemeinen Rahmenbedingungen, wobei es dann besonders der Rahmen des höfischen Festes ist, der die Aufmerksamkeit auf sich ziehen muß.<sup>2</sup> Noch zuwenig im allgemeinen Bewußtsein verankert ist indes, daß diese Verhältnisse in Bewegung sind – was sich freilich erst sehen läßt, wenn man seinen Blick über den hochmittelalterlichen Sangspruch und Frauenlob

---

<sup>1</sup> Einen Überblick über das Spektrum der unterschiedlichen Ausgangspositionen und der verschiedenen methodischen Herangehensweisen an die Aufführungskünste des Mittelalters vermittelt der von JAN-DIRK MÜLLER herausgegebene Sammelband zu «Aufführung» und «Schrift» in Mittelalter und Früher Neuzeit, Stuttgart u. Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände XVII).

<sup>2</sup> Allgemein für die höfische Literatur JOACHIM BUMKE: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1986, S. 301–313; speziell für die Sangspruchdichtung HELMUT TERVOOREN: Sangspruchdichtung, Stuttgart 1995 (Sammlung Metzler 293), S. 101–107, besonders S. 101.



hinaus ins spätere 14., ins 15. oder gar 16. Jahrhundert richtet. Im ausgehenden 15. Jahrhundert beginnt sich mit der gesellschaftsmäßigen Organisation des Meistergesangs, mit seinen Veranstaltungsankündigungen, Tabulaturen und Gemarkprotokollen die Quellenlage für die Vortragsseite von Aufführungskünsten innerhalb der Sangspruchtradition nachhaltig zu ändern: Man trifft jetzt auf neue Formen von Aufführungsschriftlichkeit, die regelmäßiger den Status des Dauerhaften erreichen.<sup>3</sup> Natürlich ist einem damit für die ältere Gattungsgeschichte zunächst wenig geholfen – immerhin aber doch vielleicht insofern, als deren Verhältnis zur Schriftlichkeit aus dem Gegenbild heraus deutlicher als ein eigenes hervortritt. Die ältere Forschung ist nicht selten der Versuchung erlegen, von späteren Zeiten auf die insgesamt «schlechter» dokumentierten früheren

<sup>3</sup> Die einschlägigen Zeugnisse sind ungenügend erschlossen. Wer einen Überblick über den Bestand an aufführungsrelevanten Schriftquellen gewinnen will, sieht sich vielfach noch auf positivistische Spezialaufsätze des vorletzten Jahrhunderts verwiesen. Die kleineren Einführungsbändchen in den Meistergesang von BERT NAGEL (Meistersang. Stuttgart 1971 [Sammlung Metzler 12]) und REINHARD HAHN (Meistergesang. Leipzig 1985) können dieses Defizit nicht auffangen, sind aber nützlich, um überhaupt einen Eindruck von den Quellentypen zu bekommen – das gilt besonders von dem reich illustrierten Beitrag HAHNS. NAGELS hoffnungslos veraltete Einführung besitzt einen gewissen Gebrauchswert nur noch in den Ausführungen zum Quellenbestand. – Durch die Forschungen TAYLORS sind die Tabulaturen noch vergleichsweise am besten erschlossen: vgl. BRIAN TAYLOR: Der Beitrag des Hans Sachs und seiner Nürnberger Vorgänger zu der Entwicklung der Meistersinger-Tabulatur, in: Hans Sachs in Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976, hg. v. HORST BRUNNER [u. a.], Nürnberg 1976 (Nürnberger Forschungen 19), S. 245–274; Die verschollene Straßburger Meistersinger-Tabulatur von 1494 und eine bisher übersehene Kolmarer Tabulatur von 1546 im cgm 4997, in: ZfdA 105 (1976), S. 304–310; Prolegomena to a history of the Tabulatur of the German Meistersinger from its 15th century metapoetic antecedents to its treatment in Richard Wagner's opera, in: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 54 (1980), S. 201–219. Ähnliches gilt für die Gemarkprotokolle, von denen zuletzt das Augsburger vorbildlich ediert wurde: Die Schulordnung und das Gemarkbuch der Augsburger Meistersinger, hg. v. HORST BRUNNER [u. a.], Tübingen 1991 (Studia Augustana 1). – Zu allen weiteren Materialien führt der Weg zunächst über die in der Einleitung zum «Repertorium» genannten Arbeiten: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, hg. v. HORST BRUNNER u. BURGHART WACHINGER unter Mitarbeit v. EVA KLESATSCHKE u. a., Bd. I ff. Tübingen 1986 ff. (zit. als RSM), hier Bd. I (1994), S. 1–14 und besonders S. 4–6. – Leitendes Anliegen einer spezifisch literaturwissenschaftlich ausgerichteten Quellensichtung müßte der Entwurf eines Beschreibungsmodells sein, das die Annäherung des Schriftgebrauchs an den Situations- und Handlungszusammenhang des Gesangsvortrags im Kontext eines generellen Vordringens von Schriftlichkeit im Spätmittelalter erfaßt.



Verhältnisse zurückzuschließen – etwa im Hinblick auf den Organisationsgrad von Vortragszusammenkünften. Eine reflektierte Quellenhermeneutik, die die Relation von Aufführungsgeschehen und Aufführungsschriftlichkeit als dynamische Prozeßgröße statt als statische Größe begreift, wird dieser Versuchung kaum mehr erliegen. Derartige Rekonstruktionsversuche müssen ihr schon deshalb als prinzipiell problematisch erscheinen, da sie genau das historische Faktum des Quellenmangels unberücksichtigt lassen, das eben jene ältere, schlechter dokumentierte Stufe als ihre genuine und immer mitzureflektierende Überlieferungsgegebenheit gerade kennzeichnet. (Ebenso nivellieren Rückprojektionen natürlich auch den späteren Vorgang der Annäherung der Aufführungssituation an Schriftlichkeit.) Konkret bleibt damit für die textpragmatisch ausgerichtete Analyse der Quellen das Fazit: Die zentralen Aufführungszeugnisse bleiben über eine sehr weite Strecke auch der Sangspruchtradition hinweg, trotz im späteren Meistergesang zunehmender Aufführungsschriftlichkeit, die Texte selbst.

Das ist nun bekanntlich – zweite Vorbemerkung – um so mißlicher, als die Aufführung nach Konsens der Forschung die vornehmliche Existenzform des Sangspruchs ist und entsprechend die Basis, von der ausgehend er interpretiert werden sollte.<sup>4</sup> Nun liegt aber eine zweite hermeneutische Hürde jedes textpragmatisch ambitionierten Herangehens an die Texte – wiederum für Minnesang wie Sangspruch zunächst gleichermaßen – darin, daß die im Gesangsvortrag vor Publikum mündlich realisierten Gebilde uns nur noch schriftlich vorliegen. In dieser Form gewähren sie keinen direkten Einblick in ihren Kommunikationsraum, sondern nur einen immer schon durch die Bedingungen der Schriftkultur veränderten, an der sie und an deren Entfaltung sie schon durch die Tatsache ihre Überlieferung als solcher Anteil haben.<sup>5</sup> In die Strecke zwischen Vortragsprodukt und schriftlich überliefertem Text sind daher immer auch Brechungen einzukalkulieren.<sup>6</sup> Wir verfügen also nicht nur nicht über Vortrags-«Protokolle», sondern wir dürfen auch den Anteilen der Vortragskommunikation, die dann doch noch in die Schriftlichkeit gefunden haben, nur sehr bedingt vertrauen. Unter dem Aspekt beispielsweise der Wortlaut-Urheberschaft steht der direkten

<sup>4</sup> Vgl. etwa TERVOOREN [Anm. 2] S. 104–107.

<sup>5</sup> Vgl. HANS FROMM: Volkssprache und Schriftkultur, in: *The role of the book in medieval culture. Proceedings of the Oxford International Symposium 26 September – 1 October 1982*, hg. v. PETER GANZ, Turnhout 1986 (Bibliologia 3), S. 99–108.

<sup>6</sup> In wünschenswerter Klarheit reflektiert diesen Tatbestand und bedenkt ihn in seinen methodologischen Konsequenzen WULF OESTERREICHER: Textzentrierung und Rekontextualisierung. Zwei Grundprobleme der diachronischen Sprach- und Textforschung, in: *Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*, hg. v. CHRISTINE EHLER u. URSULA SCHAEFER, Tübingen 1998 (ScriptOralia 94), S. 10–39.



Rekontextualisierung der erhaltenen Sprüche und Lieder bereits das bekannte Faktum entgegen, daß die Weitergabe von Texten der Kontrolle ihres Autors/ Sängers im Mittelalter noch weithin entzogen ist. Im Bereich der Sangspruchtradition rücken Textproduzent und erhaltener schriftlicher Text erst seit dem fünfzehnten Jahrhundert im Quellentyp des Autographen und der – vom Textproduzenten mehr oder minder mitgestalteten – Autorsammlung häufiger etwas näher zusammen, so daß erst hier der überlieferte Text eindeutiger unter die Verfügungsgewalt seines Urhebers gerät. Allerdings ist auch hier noch zu beachten: Selbst die Autographen und Autorsammlungen eines Heinrich von Mügeln, Muskatblut, Michel Beheim, Hans Folz oder Hans Sachs bieten ihre Texte nicht nach Maßgabe des Vortrags, sondern immer schon zur Schriftlichkeit hin gesteigert – etwa in einer systematischen Anlage nach Büchern und Tönen, jedenfalls nicht nach Vortragsfolgen.<sup>7</sup> Und sie bieten sie in ganz eigenen, tendenziell wohl eher repräsentativen Funktionen – jedenfalls nicht als Vortragsvorlage oder als Vortragsmitschrift. Den realen Produktions- und Vortragsbedingungen von Texten bleiben die Formen einer dauerhaften Schriftlichkeit noch für geraume Zeit verschlossen.<sup>8</sup> Eine Art von Vortrags-«Mitschriftlichkeit» produzieren gar erst die Meistersinger des 16. Jahrhunderts mit ihren Tabulaturzetteln.

Auf der empirischen Ebene sind dem Forschungskonzept «Aufführung» unter diesen medialen Bedingungen enge Erkenntnisgrenzen gezogen. Dieser Sachverhalt macht das Konzept nun keineswegs überflüssig; er hat in der aktuellen Forschungsdiskussion im Gegenteil wichtige Präzisierungen im Hinblick auf die Leistungsfähigkeit des Konzepts angestoßen.<sup>9</sup> «Aufführung» wird inzwischen als eine primär textuelle Kategorie begriffen, die einen kommunikationshistorisch ausgerichteten Zugriff auf Strophen und Lieder sehr wohl sinnvoll ausrichten kann. Auch wenn die Performanz realhistorisch kaum je zu greifen ist: Es bleibt doch eine Eigenart der Texte, primär ihre Aufführung vor Anwesenden anzuvizieren und konzeptionell mehr oder minder entschieden als entsprechende Form

<sup>7</sup> Vgl. FRIEDER SCHANZE: *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs*, München 1983–84 (MTU 82/83), Bd. 1, S. 152–156 (Muskatblut), S. 191–205 (Beheim), S. 300–312 (Folz), S. 351 ff. (Sachs), ferner für Heinrich von Mügeln demnächst MICHAEL BALDZUHN: *Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift*, München 2001 (MTU 120), Kap. VI.

<sup>8</sup> Einen frühen, freilich noch ganz unscheinbaren Beleg für einen Konzepttext finde ich im Umkreis der Meisterlieddichter erst bei Hans Folz – es ist freilich das Konzept für ein Spruchgedicht: vgl. JOHANNES JANOTA: *Folz, Hans*, in: <sup>2</sup>VL 2 (1980), Sp. 769–793, hier Sp. 789.

<sup>9</sup> Gebündelt formuliert jetzt bei JAN-DIRK MÜLLER: *Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar*, in: PBB 121 (1999), S. 379–405, hier S. 379–387.



von Rede ausgerichtet zu sein. Eben dies kann der moderne Leser dieser Texte – zumindest modellhaft – im verstehenden Nachvollzug seiner eigenen Re-Inszenierung des Textes durchaus mitbedenken. Die dahingehend abgeklärte Diskussion ist für den Minnesang in den letzten Jahren weit vorangeschritten, insbesondere was das Verhältnis der Ich-Aussagen des Textes zum Sänger-Ich des Textes betrifft und das eigentümliche Fiktionalitätsverständnis, das dabei aus unterschiedlichen Relationierungen und Referentialisierungen aufgebaut werden konnte.<sup>10</sup> Demgegenüber erfährt die Sangspruchdichtung – um von ihrer späteren Fortsetzung im 14. und 15. Jahrhundert zu schweigen, die die Aufmerksamkeit der Forschung von jeher weniger auf sich gezogen hat<sup>11</sup> – allenfalls in *en-passant*-Bemerkungen, in apodiktischen Abbrüchungen und in Fußnoten eine insgesamt nur sehr verkürzende Beachtung.<sup>12</sup> Daß hier eine eigene Schwerpunktbildung dringend notwendig ist, zeigt sich beispielhaft an der jüngsten größeren Arbeit zur Gattung, an HAUSTEINS Marner-Studien, in denen gegen eine biographistische Lesart des vermeintlich «pragmatischer» als das Minnelied angelegten Sangspruchs argumentiert und die Literarizität auch dieser Texte herausgestellt wird.<sup>13</sup> So zutreffend und wichtig einerseits HAUSTEINS Aufweis der traditionellen Aussagemuster ist, in denen sich auch das Text-Ich des Sangspruchdichters zur Darstellung bringt, und so berechtigt das Drängen auf eine Gewichtsverlagerung der Untersuchungen erscheint, die den selbstreferentiellen

<sup>10</sup> Ich hebe hervor: JAN-DIRK MÜLLER: *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik, in: IASL 19 (1994), S. 1–21; PETER STROHSCHNEIDER: «nu sehent, wie der singet!» Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang, in: MÜLLER [Anm. 1] S. 7–30; MÜLLER [Anm. 9]. Einen entscheidenden Anstoß hat gegeben: RAINER WARNING: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn z. Ged., hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, Stuttgart 1979, S. 120–159.

<sup>11</sup> HORST BRUNNER: Zur Geschichte der Meistergesangsforschung, in: Deutsches Handwerk in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Sozialgeschichte – Volkskunde – Literaturgeschichte, hg. v. RAINER S. ELKAR, Göttingen 1983 (Göttinger Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte 9), S. 223–243; ders.: Stand und Aufgaben der Meistergesangsforschung, in: *Quaestiones in musica* (Fs. f. Franz Krautwurst z. 65. Geb.), hg. v. FRIEDHELM BRUSNIAK u. HORST LEUCHTMANN, Tutzing 1989, S. 33–47; REINHARD HAHN: Der Meistergesang in der Geschichte der Germanistik, in: ZfG 4 (1983), S. 450–462; HORST BRUNNER u. HELMUT TERVOOREN: Einleitung: Zur Situation der Sangspruch- und Meistergesangsforschung, in: ZfdPh 119 (2000), Sonderheft «Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung», S. 1–9.

<sup>12</sup> Es ist kennzeichnend, daß die Gattung in dem Band zu «Aufführung» und «Schrift» [Anm. 1] – obschon durchaus ungeplant – mit keinem einzigen Schwerpunktbeitrag vertreten ist.

<sup>13</sup> JENS HAUSTEIN: *Marner-Studien*, Tübingen 1995 (MTU 109).



Charakter der Gattung stärker zu beachten und funktionsgeschichtliche Bezüge differenzierter als bisher herzustellen hätte:<sup>14</sup> Es wird doch andererseits kein eigener Ansatz mehr entwickelt, der nun die Brücke zwischen Literarizität und Pragmatik schließe, der es also erlaubte, den Ausweis literarischer Meisterschaft in der Neuformulierung allseits gewußter Lebenslehre – darauf setzen die Marner-Studien den Akzent – mit der pragmatisch-lebensweltlichen Orientierungsfunktion der Gattung zu vermitteln.

Ein solcher Deutungsansatz läßt sich nur unter Einbezug der mithin noch nicht entschieden genug in die Textanalysen integrierten Performanzsituation gewinnen: Um diese Grundannahme des Beitrag sind im folgenden einige Fallstudien an einzelnen Texten versammelt, die aus der Annahme heraus zusammengestellt sind, daß über das Funktionieren von Sangsprüchen in ihrer Aufführungssituation – oder vorausgreifend formuliert: die Funktionalisierung der Aufführung für die Textaussage – am ehesten dort etwas in Erfahrung zu bringen sein muß, wo das «Ich» der Texte als eine Figur mit Irritationspotential auftritt. Das meint: Wenn es zutrifft, daß der Sangspruchdichter – sehr verkürzt und idealtypisch gesprochen – nicht aus der Mitte der adeligen Gesellschaft heraus als ihr Mitglied aus ihr hervortrat und zu ihr sprach, sondern sie im Regelfall von einer exterioren Position der Nicht-Zugehörigkeit heraus anzusprechen hatte, und wenn er nicht zuletzt deshalb seine Legitimation aus der Aufgabe bezog, Sprachrohr des allgemein immer schon Gewußten zu sein, dazu sich des Grundkonsenses seiner Zuhörerschaft aber immer auch erst versichern mußte<sup>15</sup> – dann bergen vor allem Sprüche, die ihn zumindest bei oberflächlicher inhaltlicher Lesart eher disparieren – Publikumsschelten vor allem – und Sprüche, die sich der Aufgabe des Erinnerns an Wissens vorderhand verweigern – Lügenstrophen vor allem – genau dieses Irritationspotential.

---

<sup>14</sup> Vgl. HAUSTEIN [Anm. 13] S. 1–6, S. 238 ff. und passim; zustimmend BRUNNER, TERVOOREN [Anm. II] S. 8.

<sup>15</sup> Vgl. schon KARL STACKMANN: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität, Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung 3), S. 100f.; KLAUS GRUBMÜLLER: Die Regel als Kommentar. Zu einem Strukturmuster in der frühen Spruchdichtung, in: Wolfram-Studien 3 (1979), S. 22–40, hier S. 38–40; zuletzt KARIN BREM: «Hergen» / Spervogel. Die ältere Spruchdichtung im Spannungsfeld von Konsenszwang und Profilierung, Konformität und Autorität, in: ZfdPh 119 (2000), Sonderheft «Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung», S. 10–37 (mit weiterer Forschungsliteratur S. 10f. Anm. 2).



## I.

Als erstes Textbeispiel wähle ich – ihres unter pragmatischen Aspekten betrachtet offensichtlichen Irritationspotentials wegen – eine Scheltstrophe. Diese, so noch einmal HAUSTEIN, könne «man sich ja wohl kaum in der Gegenwart desjenigen rezitiert vorstellen [...], gegen den sie sich richten.»<sup>16</sup> Pragmatische Grundgegebenheiten der Rede des Sängers vor einem anwesenden Publikum, das ihm seine materielle Existenzgrundlage zu sichern hatte und das er deshalb kaum offensiv angegangen sein dürfte, sollten sich gerade an diesem Subtyp aufhellen lassen. Die plane Referenz der Textaussagen auf Vortragswirklichkeit verbietet sich zumal dann, wenn man, wie das Text-Ich eines Scheltspruchs im Kurzen Ton Frauenlobs, seine Zuhörer gleich im ersten Vers ohne Unterschied als *die herren* anredet, ihnen eine List vorwirft und so das Sprecher-Ich sogleich unmißverständlich als Kontrahenten der *herren* positioniert:

*Die herren han ein list erdacht,  
damit sie wenen sich erwern.  
Swaz künste nu wirt für sie bracht,  
sie jehen alle: ›ir wellet hern  
5 Den alten meister Erewin,  
der funt, der was da vor ouch sin.›  
ob ouch wol die sprache ist min,  
so treit er doch daz kriegen hin.*

(Frauenlob, Kurzer Ton: GA XIII,5)<sup>17</sup>

Wenn das Publikum des Sangspruchs vornehmlich ein höfisches gewesen sein sollte, und zumal bei Frauenlob muß man sogar mit hochadeligen Kreisen rechnen,<sup>18</sup> dann konnte ein Spruch, der so beginnt wie dieser hier, eigentlich vor gar

<sup>16</sup> HAUSTEIN [Anm. 13] S. 3f.

<sup>17</sup> Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder, hg. v. KARL STACKMANN u. KARL BERTAU, 2 Bde., Göttingen 1981 (Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, Philol.-hist. Kl., 3. Folge, Nr. 119/120). Für den Spruch ist aus inhaltlichen Gründen zu erwägen, ob er nicht mit GA XIII,6 und 7 zu einem mehrstrophigen Gedicht zusammengeschlossen werden müßte, jedoch «ohne daß sich für eine vom Autor gewollte Zusammengehörigkeit zwingende Beweise beibringen ließen» (Bd. 1, S. 183f.). Diese Erörterung – die zudem auf die Zusammenstellung der Strophen im einzigen Textzeugen, der Weimarer Frauenlob-Handschrift F näher einzugehen hätte – sei zugunsten der hier verfolgten Argumentation zurückgestellt. Berechtigt scheint dieses Vorgehen insofern, als GA XIII,5, in der Strophenreihe betrachtet, die Kopfstrophe wäre, also den Zuhörern als textuell voraussetzungsloser Neueinsatz zu Gehör kam.

<sup>18</sup> KARL STACKMANN: Frauenlob, in: <sup>2</sup>VL 2 (1980), Sp. 865–877.



keinem Publikum zu Gehör gebracht werden. Wer ließe sich gerne Geiz vorwerfen – und dazu eine fadenscheinige, weil gänzlich ohne Kunstverstand geführte Argumentation gegen die Alimentierungsansprüche des hier in der Sangspruchdichter-Existenz auftretenden Text-Ich?

Verständlicher wird der Text, wenn man sich genauer die Positionen anschaut, die hier gegeneinander ausgespielt werden. Das entworfenen Publikum der *herren* wird dargestellt als eines, das offensichtlich über literarisches Vorwissen verfügt, es aber zur Abwehr von Lohnansprüchen mißbraucht. Es verweist auf einen ihm schon bekannten *vunt*, um die Leistung des Text-Ich zu schmälern. Nun ist *vunt* zwar ein literaturkritischer Begriff, der seine anspruchsvolle Vorgeschichte hat.<sup>19</sup> Er wird hier aber dennoch kaum im Rahmen einer literaturtheoretischen Spezialdiskussion benutzt, weil diese dann ja notwendig mit einem entsprechend hochspezialisierten Publikum geführt werden müßte. Im Munde des gescholtenen Publikums zielt das Wort vielmehr auf etwas, an das man sich – sehr real – von älteren Liedvorträgen abstrahierend erinnern und das man dann selbst wiederum diskursiv besprechen und wiedergeben konnte: auf den Stoff, das Thema, den Gegenstand eines Textes. Dem Verweis auf den *vunt* werden nämlich gerade die *künste nu* entgegengehalten: das, was im Sangspruch, als Zeitkunst betrachtet, hier und jetzt und ganz gegenwärtig in der Performanz geschieht. Dabei wird im besonderen seine *sprache* erfaßt: In der Opposition zum publikumsseitig unspezifisch erinnerten Abstraktum des *vunt* ist damit zweifellos eher auf die besondere sprachliche und rhetorische Durchformung eines Stoffs gezielt. Die Semantik von *sprache* impliziert hier weniger einen Systemgedanken, sehr viel ausgeprägter demgegenüber den Vorgang ihrer Anwendung, das Sprechen, den Vortrag eines Textes.<sup>20</sup> Da es unter den Bedingungen des derart entworfenen Disputs zwischen «Ich» und Publikum nun aber wenig verschlagen kann, billigen Scheineinwänden mit differenzierter rhetorischer Theorie zu begegnen, kann es – pragmatisch gedacht – nicht eigentlich die künstlerische Autorität eines hinter dem Text-Ich stehenden Sangspruchdichters

<sup>19</sup> WALTER JOHANNES SCHRÖDER: *Vindære wilder mære*. Zum Literaturstreit zwischen Gottfried und Wolfram, in: PBB (Tüb.) 80 (1958), S. 269–287; BURGHART WACHINGER: *Sängerkrieg*. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, München 1973 (MTU 42), S. 123–125 u.ö. (vgl. Reg.); JOHANNES KIBELKA: *der ware meister*. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln, Berlin 1963 (Philologische Studien u. Quellen 13), S. 219 ff.

<sup>20</sup> Vgl. MATTHIAS LEXER: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1872–78 m. einer Einl. v. KURT GÄRTNER, Stuttgart 1992, Bd. 2, Sp. 1109f.; *Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe*, unter Mitarb. v. JENS HAUSTEIN redigiert v. KARL STACKMANN, Göttingen 1990 (Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, Philol.-hist. Kl., 3. Folge, Nr. 186), S. 339.



Frauenlob sein, die dem Text-Ich hier erlaubte, die *herren* mit dem Verweis auf die Durchformung der *inventio* ernsthaft eines besseren zu belehren und sie zur Umkehr bewegen zu wollen. Die Pointe der Strophe liegt vielmehr darin, daß als Bestandteil der besonderen Gestaltung und als eigentlich lohnenswert behaupteten Leistung eben auch der Vortrag mitgedacht ist – und entscheidender noch: daß dies im Vortrag des Textes zugleich vorgeführt wird. Dazu muß man freilich sehen, daß der Spruch im formal anspruchslosesten Ton verfaßt ist, den Frauenlob überhaupt im Repertoire hatte, in seinem Kurzen Ton.<sup>21</sup> Er ist deshalb nicht zufällig der einzige Spruchton des geschätzten Vorbilds, der den späteren Meistersingern unbekannt blieb.<sup>22</sup> Es geht also nicht nur das Text-Ich leer aus, sondern mit dieser Tonwahl die *herren* ebenso: Ihnen werden *künste* mit dem Kurzen Ton gerade nicht geboten, ja sogar demonstrativ/performativ entzogen. Der einzige, der in diesem ins negative gewendeten Austauschverhältnis von *quot umbe ere* gewinnt, ist die mit einer feinen Namensetymologie belegte, fiktive Figur Meister Erwins, des *êre-win*, der beides, das vom Sangspruchdichter doch eigentlich zu verbreitende Ansehen der *herren*, die *êre*, ebenso wie den Gewinn, die ihm dafür zustehende Entlohnung, davonträgt. (Dabei liegt ein zusätzlicher Witz der Stelle im Reim des Langvokals auf den Kurzvokal [*sîn* : *win*], der nicht nur künstlich mißlungen ist, sondern darüber hinaus *wîn* als die dem Meister Erwin angemessene Entlohnung zu assoziieren erlaubt.) In der Aufführung des Spruchs durch den Sänger liegt das eigentliche Argument gegen die geizigen Herren. Das, was das Text-Ich andeutend sagt, wird vom Sänger-Ich zugleich performativ umgesetzt.

Die Schelte gewinnt damit noch einmal erheblich an Schärfe – auf den ersten Blick. Denn dem gescholteten textinternen Publikum dürfte dieser performative Kunstgriff ja weniger einsehbar sein als im Gegenteil einem überaus kunstverständigen, dem eigentlichen, freilich nicht direkt angesprochenen externen Publikum des Spruchs, vor dem über jene anderen, in Kunstfragen minder-

<sup>21</sup> Vgl. das in der GA, Bd. 2, S. 996, wiedergegebene Tonschema (lediglich acht Verse ohne Variation in Länge und Auftaktgestaltung, im Aufgesang Kreuzreim abab, im Abgesang umarmender Reim cddc).

<sup>22</sup> GISELA KORNRUMPF: Konturen der Frauenlob-Überlieferung, in: Cambridger «Frauenlob»-Kolloquium 1986, hg. v. WERNER SCHRÖDER, Berlin 1988 (Wolfram-Studien 10), S. 26–50, hier S. 37. Die im RSM zu <sup>1</sup>Frau/10/1–502 aufgeführte Textüberlieferung hat ihren Schwerpunkt in den korpusorientierten Sammlungen der Großen Heidelberger Liederhandschrift C und in der Weimarer Frauenlobhandschrift F. Daneben ist nur Streuüberlieferung zu verzeichnen, die überdies für die Rezeption Frauenlobs als *meister* untypisch ist («Liebhard Eghenvelders Liederbuch», «Haager Liederhandschrift», «Berliner Liederhandschrift mgf 922», ferner Vorau, Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstifts, Cod. 401, und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2940').



bemittelten Zuhörer gesprochen wird. Diesem Publikum wird freilich ganz etwas anderes vorgeführt: der gegenseitige Bedingungs-zusammenhang nämlich, in dem rechte *kunst*, ihre Funktion für das Ansehen der Zuhörer und eine entsprechend angemessene Entlohnung stehen. Im Grunde wird also gerade nicht gescholten, sondern im Modus der Schelte genau das geboten, was man von einem Sangspruch immer erwarten darf: Er konstatiert, erinnert an Bekanntes und ruft auf, was jeder weiß, und er stellt damit unter den Anwesenden eben jene Konsensgemeinschaft her, in die dann auch der Spruchdichter einbezogen werden kann. Mühelos kann man sich für diesen Frauenlob-Spruch eine Rahmensituation denken, in dem ihm eine konkrete gesellschaftliche Leistung zuwachsen konnte: Man braucht sich nur eine Zuhörerschaft mit sehr unterschiedlichen Rezeptionsdispositionen vorzustellen, ein Publikum, das sich teils eher vom Text-Ich direkt angesprochen fühlte und sich mit den *herren* zu identifizieren geneigt war, während eine andere Gruppe sich eher in seiner differenzierten Rezeptionskompetenz bestätigt sehen konnte. Jene erste Gruppe muß gar nicht anwesend gewesen sein, denn entscheidend ist die zweite: Sie wird in den Stand gesetzt, in der Abgrenzung gegen weniger Kunstverständige sich als besondere Gruppe zu erfahren. Der Frauenlob-Spruch leistete damit einen sehr konkreten Beitrag zur adeligen Selbstverständigung und Identitätsbildung durch Abgrenzung nach außen.

In dieser Lesart fordert der Spruch freilich auch zu einem differenzierteren Verständnis des Wirklichkeitsbezugs von Sangsprüchen auf. Denn hat nun der vortragende Sänger seinem Publikum mit diesem Text nur ein durch und durch referenzloses Szenenbild vor Augen gestellt – sozusagen ein Theaterstück vorgespielt? Anders gefragt: Verbietet sich dem modernen Leser wie für das Text-Publikum (*die herren*) die Gleichsetzung mit dem externen Publikum (hypothetisch anwesende *herren*), so für das Text-Ich die mit dem Vortragenden: Haben wir es hier folglich mit fiktionaler Rede zu tun? Die Verhältnisse liegen, da die Unterscheidung eines angesprochenen internen und implizierten externen Publikums sich nicht symmetrisch auf die Sänger- und Sprecherinstanz übertragen läßt, komplizierter: Der Sänger spielt ja kein anderes, sondern genau dasselbe «Strafspiel» wie das Text-Ich. Um diese Inszenierung als solche zu begreifen, reicht es daher nicht hin, den Fiktionalitätskontrakt in der Differenz zwischen interner und externer Sprecherrolle zu lokalisieren. In Frauenlobs Spruch spielen beide Instanzen ein Spiel, und der Arrangeur dieses ganzen Geschehens erwartet, daß sein Publikum das auch weiß, d. h. ihm die Spiellizenz erteilen wird. Der gemeinsame Fiktionalitätskontrakt reicht also weiter: Auch der Sänger tut nur, «als ob» er schilt. Je situative Voraussetzung dafür ist eine rezeptionsseitig vorhandene, produktionsseitig erwartbare (und aktual immer wieder durch Sprüche wie den vorliegenden reproduzierte und stabilisierte) Autorkonkretisation, die im Unterschied zu den Autorkonkretisationen, die sich in den Liederhand-



schriften bereits zeit- und raumübergreifend schriftlich manifestieren<sup>23</sup>, noch ganz an die Kommunikation unter Anwesenden, an Zeit und Raum, an die okkasionelle Zusammensetzung der Zuhörer und deren halbwegs homogenen Wissensrahmen gebunden ist, den der Sänger in einer Serie von Vorträgen allmählich zu einer seinen einzelnen Auftritt übergreifenden Autor-Vorstellung auf- und ausgebaut hat. Die Imponderabilien dieser noch nicht verschriftlichten Autor-Vorstellung stehen der Auffassung des Spruchs als literarisches Theaterpiel entgegen: Die aktuelle Rezeptionsdisposition mußte sehr genau eingeschätzt sein, um aus referierenderer Lesart keinen Affront entstehen zu lassen. Für einen relevanteren Publikumsanteil mußte die Erwartung vermittelter referierender Auftritts- und Aussageformen erwartbar sein, um die performative Demonstration des Entzugs von *kunst* als Leistung überhaupt goutierbar werden zu lassen. Weil solche Rahmenerwartungen in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters in der Regel wohl nur «insular» hergestellt werden konnten<sup>24</sup>, sind für GA XIII,5 durchaus auch «riskante» Aufführung ins Kalkül zu ziehen. Hinzu kommt, daß die aufgerufene Erinnerung an die engen Beziehungen zwischen rechter *kunst*, rechter *êre* und rechter Entlohnung für den anwesenden Vortragenden natürlich existentiell relevant blieb. Mit dem Risiko, dem sich ein solcher Vortrag öffentlich ausgesetzt haben konnte, bleibt zugleich die Wahrnehmung des Publikums auf den Sänger in seiner Existenz als Spruchdichter gerichtet, und zwar gerade unterstützt durch die argumentative Instrumentalisierung der real anwesenden Sänger-Person für die Liedaussage. Die Notwendigkeit zur Entlohnung des Sängers gerät also bei allem Spielerischen des Vortrags nicht aus dem Gesichtskreis der Zuhörerschaft. Die Referenzebene aber, auf der Entlohnungsfragen «wirklich» verhandelt werden, ist weder mit der Relation von Text-Ich und *herren* erreicht noch mit der Relation von Sänger-Ich und externem Publikum, sondern erst dort, wo auf der Rezipientenseite Vorstellungen vom Urheber der Sänger- und Textrollen ins Spiel kommen und auf der Produ-

<sup>23</sup> Das Konzept der Autorkonkretisation entwickelt ALBRECHT HAUSMANN: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität, Tübingen u. Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40), S. 26–31. In der grundsätzlich zustimmenden Würdigung MÜLLERS [Anm. 9], S. 382f. wird kritisch bemerkt, daß der Prozeß, in dem sich rezipientenseitig Vorstellungen von Autorschaft bilden, bei HAUSMANN zu eng an die Schriftlichkeit der Handschriften gebunden und so das Stadium mündlichen Textgebrauchs, in dem sich bereits erste Vorstellungen vom Profil eines Œuvre stabilisieren, ausgeklammert bleibt.

<sup>24</sup> PETER STROHSCHNEIDER: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur «New Philology», in: ZfdPh 116 (1997) Sonderheft «Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte», S. 62–86, hier S. 78.



zentenseite solche Projektionen erwartet und für das Funktionieren des Vortrags instrumentalisiert werden.

## II.

Publikumsschelte ist nur eine besonders intrikate Inszenierungsform von Didaxe: So ließe sich eine generelle Arbeitshypothese für die Analyse weiterer Scheltstrophen formulieren, die aus der Aufnahme der Aufführungssituation in die Textdeutung abgeleitet ist. In ihrer pragmatischen Leistung lassen sich solche Sprüche nur erfassen, wenn man einen weiterreichenden, den Sänger als Akteur einbeziehenden Fiktionalitätskontrakt zwischen den Dialogpartnern einbezieht; dazu ist dann aber entschiedener mit Annahmen zur Rezeptionsdisposition des Publikums zu arbeiten. Zu überprüfen ist das an Marners berühmtem Spruch *Singe ich dien liuten mîniu liet*:

- Sing ich dien liuten mîniu liet,  
 sô wil der êrste daz  
 wie Dieterîch von Berne schiet,  
 der ander, wâ kûnc Ruother saz,  
 5 der dritte will der Riuzen sturm, sô will der vierde Ekhartes nôt,  
 Der fünfte wen Kriemhilt verriet,  
 dem sehsten taete baz  
 war komen sî der Wilzen diet.  
 der sibende wolde eteswaz  
 10 Heimen ald hern Witichen sturm, Sigfrides ald hern Eggen tôt.  
 Sô wil der ahtode da bî niht wan hübschen minnesanc.  
 dem niunden ist diu wîle bî den allen lanc.  
 der zehend enweiz wie,  
 nû sust nû sô, nû dan nû dar, nû hin nû her, nû dort nû hie.  
 15 dâ bî haete manger gerne der Ymelunge hort.  
 der wigt mîn wort  
 ringer danne ein ort:  
 des muot ist in schatze verschort.  
 sus gât mîn sanc in manges ôre, als der mit blîge in marmel bort.  
 20 sus singe ich unde sage iu niht, des iu [] bî mir der kûnec enbôt.*

(Marner, Langer Ton: STRAUCH XV,14)<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Der Marner, hg. v. PHILIPP STRAUCH, m. einem Nachw., einem Reg. u. einem Literaturverz. v. HELMUT BRACKERT, Berlin 1965 (Deutsche Neudrucke; Texte des Mittelalters) – v. 20 abweichend mit der Konjektur BURGHART WACHINGERS: Anmerkungen zum



«nichts anderes als eine Schelte des Publikumsgeschmacks» – so WACHINGER.<sup>26</sup> HAUSTEIN präzisiert, mit den im Eingangvers angesprochenen *liuten* müsse sich das eigentlich angesprochene Publikum nicht sogleich identifiziert haben.<sup>27</sup> Ergänzt man die pragmatische Rahmenregel, nach der der Sangspruchdichter sein Publikum eigentlich nicht düpiere kann, wird man sich die erwartete externe Zuhörerschaft noch entschiedener wiederum eher als eine Gruppe vorstellen, die sich im Kontrast zum gescholtenen Publikum in differenzierteren als den ausgeführten Erwartungen an die Aufgabe des Spruchdichters bestätigt sehen konnte – die also weniger an der breiten Vielfalt eines Katalogs populärer Literatur interessiert war als in der Lage, einen sehr pointierten Vortrag sehr konzentriert zu rezipieren. Denn wiederum wird im Modus der Schelte lediglich an eine adäquate Rezeptionsdisposition erinnert, wobei das Text-Ich den Entzug der Lehre nun sogar auf der Textebene ausspricht und damit deutlicher verfährt als im Frauenlob-Beispiel, das den Entzug – riskanter – allein auf der performativen Ebene realisiert. Konfrontiert werden nämlich:

a) eine Rezeptionshaltung, die das «Ich» auf das Medium seiner Stimme reduziert und es schlicht als Sprachrohr eines bunten Katalogs von Vortragsstoffen instrumentalisiert. Dahinter steht ein entsprechend oberflächliches Verständnis potentieller Vortragsleistungen. Was eine solche Stimme an Inhalt hervorbringt, kann nurmehr als leichte Ware verstanden werden (*der wigt mîn wort ringer danne ein ort*) – bzw. umgekehrt dringt das, was eigentlich Wichtiges-Gewichtiges zu sagen wäre, nicht durch (*sus gât mîn sanc in manges ôre, als der mit blîge in marmel bort*). Gewiß bringt die im *nû dan nû dar, nû hin nû her, nû dort nû hie* lebhaft illustrierte Unberechenbarkeit der Publikumserwartungen die im literarischen Themenkatalog vorbereitete und im Verweis auf die sogar dem Publikum selbst verwehrte Vorhersehbarkeit (v. 13) der Erwartungen dann noch einmal gesteigerte Kritik auf den Punkt. Es ist aber auch wichtig zu sehen, daß der literarischen Standpunktlosigkeit des *nû sust nû sô* nun gerade nicht schon etwaige treffendere literarische Kategorien entgegengehalten werden, wie die Rede des «Ich» richtig aufzunehmen wäre, sondern daß das ästhetische Rezeptionsdefizit zunächst einmal überhaupt nur erfaßt wird, und daß dies letztlich unter Allusion von Raum- und Zeitkategorien geschieht (v. 14: *dan, dar, hin, her, dort, hie*).

b) eine Hochschätzung des Text-Ich, die in seiner Berufung zum königlichen Botschafter zum Ausdruck gebracht wird. Seine nicht im ubiquitären Themen-

---

Marner, in: ZfdA 114 (1985), S. 70–87, hier S. 80. Die Forschungsliteratur ist im RSM zu <sup>1</sup>Marn/7/14a angegeben und jetzt um HAUSTEIN [Anm. 13], S. 222–226 (vgl. auch S. 32) zu ergänzen.

<sup>26</sup> WACHINGER [Anm. 25], S. 80.

<sup>27</sup> HAUSTEIN [Anm. 13], S. 225.



katalog aufgefächerte, sondern nun einzigartige und durch Abkunft geadelte Aussage wird freilich im Gegenzug zum breiten Stoffkatalog *expressis verbis* verschwiegen. Das ist weniger «kafkaesk»<sup>28</sup> als vielmehr genauer Fingerzeig nun auf den Träger der Stimme, auf die Person des Sängers und seine Präsenz vor Publikum im *hic et nunc* des aktuellen Vortrags.

Mit diesem Sänger kommt allein ein Publikum ins Gespräch, das sich von der deklarierten Privatisierung der Königsbotschaft (die vom Sangspruchdichter als Sprachrohr des Allgemeinen nicht hingenommen werden kann) nicht düpiere läßt, das es also nicht bei einem oberflächlichen Verständnis der Ich-Rede beläßt. Versteht man die Ansage des Schweigens als Zeiger auf den Körper des Sängers, dann liegt ihr Sinn in der Erinnerung an die Bedeutsamkeit des personal verantworteten Wortes für das Gelingen von Kommunikation überhaupt. (Der Inhalt der Botschaft des Königs wird nicht näher qualifiziert und also auch nicht auf Literarisches eingeengt). Das gewichtige Wort ist das an einen verantwortlichen Sprecher gebundene, das personal verantwortete und lokal und temporal identifizierbare. Wer über die richtige Rezeptionskompetenz verfügt, der erhält hier seine Königsbotschaft: Die Aufführung selbst wird dafür als Argument eingesetzt.

### III.

So wenig, pragmatisch betrachtet, die Schelte des Publikums durch den Sänger angängig ist, sowenig, daß er seine Zuhörer belügt. Ist die Aufgabe des Spruchdichters Belehrung, was leisten dann aber die von Reinmar von Zweter (ROETHE 159 f.)<sup>29</sup> und dem Marner (STRAUCH XIV,12) in die Gattung eingeführten Lügenstrophen? Seit ROETHE wirkt in der Forschung die Vorstellung, es handele sich bei diesem Subtyp um volkstümlich-harmlose Sprüche, in denen der Sangspruchdichter im Kostüm des Spaßmachers aufgetreten sei.<sup>30</sup> Aus schlichter Existenznot müsse hier und da halt der Spielmann gemimt und die Scheuer beim breiten Publikum mit möglichst phantasievollen und originellen Lügen eingefahren werden. Bezieht man die Performanzebene mit ein, werden die Texte hingegen um vieles anspruchsvoller. Das soll hier mit einem Spruch in Stollers

<sup>28</sup> HAUSTEIN [Anm. 13], S. 32.

<sup>29</sup> Die Gedichte Reinmars von Zweter, hg. v. GUSTAV ROETHE, Leipzig 1887, Nachdr. Amsterdam 1967.

<sup>30</sup> Vgl. ROETHE [Anm. 29], S. 248 f.; STACKMANN [Anm. 15], S. 57 (zu den von Heinrich von Mügeln gemiedenen «vulgären Formen»); TERVOOREN [Anm. 2], S. 59 (der Sangspruchdichter in der Spielmannsrolle).



Almentweise belegt werden, der zwar erst spät – um 1460 in der Kolmarer Liederhandschrift – bezeugt ist,<sup>31</sup> bei dem es sich aber sehr wahrscheinlich noch um eine alte Einzelstrophe handelt:<sup>32</sup>

- Ein oven zwêne winde jagt, daz was ein wunder grôz.  
 dô sach ich daz in wîzem grase ein wolf treip einen clôz.  
 mit sinem munde farzt ein kalp,  
 mit deme zagel sanc es dâ niuwe reien.*
- 5 *Der Rîn von einem îsen bran daz er ganz überfrôs.  
 ich sach ein lind mit vierthalp hundert esten breit und grôz  
 da fliehen einem wîhen nâch  
 durch Ôsterrîche und dar nâch durch die Beier.*
- Einen rechen ich dô gespien,  
 10 dâ schôz ich mite einen sideln zeiner ziechen,  
 daz ir ein mülenstein enpfiel.  
 ir siben sprungen über mer, daz wâren lame siechen.  
 solt ich nu singen daz ich weiz und ouch dâ bî gesagen,  
 der mê dann cumpostes enbeiz,*
- 15 *waz sol der singen von den geizîn cragen?*

(Stolle, Alment: <sup>1</sup>Stol/504c,1 – BML Nr. 142,1–15)<sup>33</sup>

Der Grundgedanke des Spruchs ist folgender: «Ich müßte nach dem bis hierher gegebenen Unsinn jetzt etwas ‚Wahres‘ aus dem reichen Vorrat meines aus umfassender Weltkenntnis sich speisenden spruchmeisterlichen Wissens vortragen (*solt ich nu singen daz ich weiz und ouch dâ bî gesagen*). Aber wer schon einmal mehr als Sauerkraut genossen hat<sup>34</sup> – was soll der sich noch genötigt sehen, von

<sup>31</sup> Zu Stolle GISELA KORNRUMPF: Stolle (Der Alte Stolle), in: <sup>2</sup>VL 9 (1995), Sp. 355–359; zur Kolmarer Liederhandschrift BURGHART WACHINGER: ‚Kolmarer Liederhandschrift‘, in: <sup>2</sup>VL 5 (1985), Sp. 27–39; GISELA KORNRUMPF: Kolmarer Liederhandschrift, in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hg. v. WALTHER KILLY, Bd. 6, Gütersloh u. München 1990, S. 461–463; LORENZ WELKER: Kolmarer Liederhandschrift, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearb. Aufl. hg. v. LUDWIG FINSCHER, Sachteil, Bd. 5, Kassel [u. a.] 1996, Sp. 450–455.

<sup>32</sup> Argumente für alte Selbstständigkeit lassen sich aus der unfesten Überlieferungsumgebung der Strophe (s. RSM <sup>1</sup>Stol/504a–d) beibringen: BALDZUHN [Anm. 7], Kap. V. 23. Daß die Strophe auch inhaltlich für sich stehen und als abgeschlossene Einzelstrophe betrachtet werden kann, sollte aus den nachstehenden Beobachtungen hervorgehen.

<sup>33</sup> Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, hg. v. KARL BARTSCH, Nachdr. Hildesheim [u. a.] 1998.

<sup>34</sup> *enbeiz* läßt sich ebenso auf den Infinitiv *enbîzen* (LEXER [Anm. 20], Bd. 1, Sp. 545: «geniessen», «gespeist haben») wie auf *bîzen* mit Negationspartikel zurückführen. Dann



Geizkragen zu singen?» Die Funktion des langen Lügenvorspanns liegt einzig in der Erwartungssteigerung an das «Ich», nun endlich Orientierungswissen und Lebenslehre zu vermitteln: Eine Erwartung, die das Text-Ich in v. 13 dann ausdrücklich aufnimmt. Die «Wahrheit» jedoch, an die es dann erinnert, präsentiert es statt in Aussageform in Form einer rhetorischen Frage, die überdies keinen Wissenshintergrund des Publikums, sondern ein spezifisch spruchmeisterliches Erfahrungswissen aufruft: Sie richtet sich damit mehr an das Text-Ich selbst als an sein Publikum. Der im zugrundeliegenden konditionalen Strukturmuster erinnerte Regelzusammenhang – die Ausgangsform ist: «Jeder, der schon einmal richtig entlohnt wurde, der wird sich nicht mehr genötigt fühlen ...» – betrifft freilich auch dieses. Die Applizierbarkeit der formulierten Regel auf die aktuelle Aufführung ist sprachlich bereits durch die Entzugsstruktur der Frageform und der Selbst-Adressierung signalisiert: Das «Ich» wird, da es ein Mißverhältnis von Leistung und Gegenleistung erwartet, seinem Publikum keine Lehre erteilen. Das freilich wird vom Sänger den vermeintlichen Knausern durchaus gesagt. Wenn der signalisierte Entzug wirklich hätte glaubhaft gemacht werden sollen, dann hätte der Sänger gar nicht zu singen anheben dürfen: Performativ kommt er nicht umhin, zu belehren – in diesem Fall wiederum über den Bedingungs-zusammenhang, in dem Leistung des Vortrags und Entlohnung des Sängers stehen. Diese Unhintergebarkeit der Performanz bringt dann das entscheidende Vexierspiel hervor: Der Absicht des Text-Ich, nicht zu belehren, wird durch die Präsenz des Sängers, auf die die Textaussage des «Ich» konzeptionell berechnet ist, widersprochen: Die Aussagen des Text-Ich geraten in Hinsicht auf ihre Motivation – die zutreffende Einschätzung der Zuhörerschaft – unter den Verdacht, nur fingiert zu sein. Das sind sie natürlich auch, nur darf man den Spruch deshalb nicht ins literarische Spiel abschieben, sondern bleibt als Interpret aufgefordert, die historische Möglichkeit des vorausgesetzten Inszenierungsmuster näher zu qualifizieren: So bleibt dann sichtbar, daß der Sänger mit diesem Spruch vor unverständlichem Publikum ein Risiko eingehen konnte, von einem Publikum von Kennern statt Knausern hingegen das Jonglieren mit den Ich-Instanzen realisiert und angemessen entlohnt werden konnte. Der Spruch hat also durchaus nichts «Spielmännisches» an sich, sondern setzt im Gegenteil – er ist darin den vorangehenden, prominenteren Beispielen durchaus vergleichbar – schon einen sehr differenzierten gemeinsamen Verständigungsrahmen voraus. In ihm konnte die Grundleistung der Gattung – Erinnerung und Stabilisierung des allgemein Gewußten und Situationsdeutung in bezug auf dieses Wissen – bereits darin bestehen, auch ein sehr spezielles Wissen aufzurufen, das sich bereits reflexiv nur-

---

wäre «Wer nie anderes als Sauerkraut aß ...» zu übersetzen, damit aber nur die Begründung für das Schweigen des «Ich» vor Knausern eine andere.



mehr allein auf die adäquate Wahrnehmung von *kunst* bezog. Dementsprechend bleibt auf der anderen Seite die pragmatische Orientierungsleistung dieses Lügenspruchs eher unspezifisch: Er dient primär der Selbsterfahrung des Gemeinschaftspublikums als *kunst*-Kenner. Darin weist er aber zumindest für den engeren Ausschnitt des späten Sangspruchs auf ein von unmittelbaren gesellschaftlichen Funktionsansprüchen partiell bereits entlastetes, eigenes System «Literatur».<sup>35</sup>

#### IV.

Die Verfasser der bisher besprochenen Sangsprüche haben die Präsenz des Sängers in ihre Text- und Handlungsentwürfe für den Vortrag einbezogen und dabei von vornherein mit gewissen Freiräumen für ein reflexives, primär auf *kunst* bezogenes Sprechen gerechnet. Die empirischen Konstitutionsbedingungen dieser Freiräume liegen im Dunkeln: Mußten sie spontan ergriffen werden? Konnten sie durch vorbereitendes Handeln, durch Gesten oder Symbole etwa, geöffnet werden? Mußten sie dann durch permanent textbegleitendes Handeln offengehalten werden? Prinzipiell erwartbarer für alle an der Aufführung Beteiligten werden solche Freiräume jedenfalls, sobald ihnen nicht länger mit jedem Vortrag neu entgegengearbeitet werden mußte, sondern die Texte selbst diskursive Elemente ins Spiel bringen, die sich unabhängig von Einzelvorträgen argumentativ, etwa in vor- oder nachbereitenden Gesprächen des Publikums über *kunst*, nutzen ließen. In diese Richtung weist ein letztes Beispiel der Instrumentalisierung der Aufführung für die Vortragsaussage, ein wiederum erst aus dem 15. Jahrhundert überlieferter, aber wiederum sicher älterer<sup>36</sup> Spruch in Tannhäusers Hauptton. Sein pragmatisches Irritationspotential könnte größer nicht sein, scheint mit ihm doch nicht weniger als eine Absage an die gesamte Gattung vollzogen:

*Geluckes wer mir not,  
wo ich der land hin ker.*

<sup>35</sup> Vgl. zum weiterreichenden Diskussionshintergrund SEBASTIAN NEUMEISTER: Die «Literarisierung» der höfischen Liebe in der sizilianischen Dichterschule des 13. Jahrhunderts, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991, hg. v. JOACHIM HEINZLE, Stuttgart u. Weimar 1991 (Germanistische Symposien; Berichtsbände 14), S. 385–400; JENS HAUSTEIN: Autopoetische Freiheit im Herrscherlob. Zur deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts, in: Poetica 29 (1997), S. 94–113, bes. S. 112 f.

<sup>36</sup> Zu Argumenten aus der handschriftlichen Überlieferung von Text (RSM <sup>1</sup>Tanh/6/1a und b) und Ton wiederum BALDZUHN [Anm. 7], Kap. V.10.



mit manger masseny  
 ist mir wol worden kunt,  
 5 daz ich mich han in sunden tieff verleytet.  
 mit bicht macht mich mang priester mat,  
 daz ich bin gar verirret.

(Tannhäuser, Hauptton: <sup>1</sup>Tanh/6/1a,1 – SIEBERT S. 210f.)<sup>37</sup>

Der Eingangsstollen exponiert ein «Ich» als in aller Welt ziellos umherirrendes, sündenverhaftetes, das selbst die Geistlichkeit nicht auf den rechten Lebenspfad zu bringen vermochte, ja sogar weiter von ihm abgebracht hat. Das «Ich» ist in der Welt herumgekommen: Damit ist ein erster Hinweis auf seine Lebensform als Sangspruchdichter gegeben;<sup>38</sup> ein weiterer liegt in der Verortung seines Agieren in der Hofgesellschaft (*masseny*)<sup>39</sup>, was – andeutungsweise – die Zuhörerschaft in das Problem seiner verfehlten Lebensform einbezieht. Der Gegenstollen baut die Inszenierung des Text-Ich in der Rolle des verzweifelt-orientierungslos umherirrenden Spruchdichters weiter aus:

Wer gyt mir wisen rat,  
 dar zu die clugen ler,  
 10 daz ich der hell werd fri,  
 dez endelosen grunt?  
 het ich mich vff die rehten fart bereytet,  
 gein dem ez mir vneben gat,  
 dem man mich hat enpfirret!

*rat* und *cluge ler* geben sind althergebrachte Aufgaben des Spruchdichters.<sup>40</sup> Nun ist das mit den Merkmalen der Spruchdichter-Existenz ausgestattete Text-Ich als eines fingiert, das selbst *rat* sucht. Vor dieses Dilemma ist es gestellt, weil die durch geistliche Institutionen von alters her verbreitete Kritik am höfischen Unterhaltungskünstler von Anfang an als im Prinzip zutreffend akzeptiert ist.<sup>41</sup> Das mag im Vortrag aus dem Munde eines Spruchdichters zunächst überraschend gewirkt haben, erlaubt aber, eine vom Gegenbild des *ubi stabilitas, ibi religio* getragene, ethisch-religiöse Kritik an der Standortlosigkeit des Fahrenden

<sup>37</sup> JOHANNES SIEBERT: Der Dichter Tannhäuser. Leben, Gedichte, Sage, Halle/Saale 1934, Nachdr. Tübingen 1979. Zu vergleichen ist die Synopse der k- und w-Überlieferungen bei MARGARETE LANG: Tannhäuser, Leipzig 1936 (Von deutscher Poeterey 17), S. 171–179. Zu weiteren Ausgaben s. im RSM zu <sup>1</sup>Tanh/6/1a.

<sup>38</sup> Vgl. TERVOOREN [Anm. 2], S. 23–36.

<sup>39</sup> Zur Semantik von *massenie* OTRID EHRISMANN: Ehre und Mut, Aventure und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter, München 1995, S. 49f.

<sup>40</sup> Vgl. die oben in Anm. 15 angegebene Literatur.

<sup>41</sup> Vgl. TERVOOREN [Anm. 2], S. 27–32.



gezielt aufzugreifen und diesem dann in einem neuen Koordinatensystem einen Platz eigenen Rechts zuzuweisen. In diese Richtung weist bereits, daß das verzweifelte Spruchdichter-Ich immerhin in der Lage ist, sich selbst auf den rechten Weg zu bringen, indem es sich selbst an einen gemeinhin bekannten Sachverhalt erinnert und dieses auf seine eigene Situation bezieht:

- 15 *Zwar des hat mich der zwyffel starck bezwungen,  
daz ich bin usz dem rechten weg gesprungen.  
ez wart kein missetat  
so grosz, gedenck ich mir,  
enpfeht der sunder ruw,  
20 annemlich ist er dir.*

Keine Mensch kann so große Schuld auf sich laden, daß sie Gott ihm nicht wieder abnehmen könnte, bereut er sie nur.<sup>42</sup> So konventionell diese Einsicht, so auffällig, daß mit ihr nun erstmals die Rederichtung des «Ich» genauer fixiert wird. Was zuvor ohne festgelegten Adressaten wie Selbstansprache klang, bekommt nun ein benennbares Gegenüber und eine deutliche Richtung: Das dem modernen Leser reichlich unvermittelt im Text auftauchende *dir* kann nämlich nur als direkte Ansprache zu Gott aufgefaßt werden. Aus der Selbsterinnerung folgt also in einem zweiten Schritt die Hinwendung zu Gott; in einem dritten Schritt weitet sich der Gesichtskreis des aus der eigenen Einsicht Freude beziehenden «Ich» dann wieder, das nun die Zuversicht und die Hoffnung formuliert, seine eigene Erfahrung werde auch anderen – zu denken ist an die *masseny* des Stropheneingangs und damit die Zuhörerschaft des Sängers – offenstehen:

*des freu ich mich, wie ich bin ab gedrungen.  
noch lept mang geist, der hoffen hat,  
dem wirser ist gelungen.*

Die Leistung der Gattung, zu Erinnern und das Erinnerte auf eine besondere Situation zu beziehen, ist damit exemplarisch vorgeführt. Als Problemrest bleibt die Wiederholbarkeit einer solchen Inszenierung, und daß ihr weitere Lieder in einem aktuellen Vortrag eigentlich nicht folgen durften: Pragmatisch gesehen kann das «Ich» so verzweifelt nicht sein, wie es immer wieder von neuem tut.

<sup>42</sup> Das Denkmuster ist verbreitet, wird programmatisch schon in Hartmanns von Aue «Gregorius» (V.44–50) benutzt (Hartmann von Aue: Gregorius, hg. v. HERMANN PAUL, neu bearb. v. BURGHART WACHINGER, 14., durchges. Aufl., Tübingen 1992 [ATB 2]) und läßt sich in der Sangspruchtradition bis hin zu Michel Beheim nachweisen: Die Gedichte des Michel Beheim. Nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger Hs. cpg 312 und der Münchener Hs. cgm 291 sowie sämtlicher Teilhandschriften hg. v. HANS GILLE u. INGEBORG SPRIEWALD, Berlin 1968–72 (DTM 60, 64, 65), Nr. 415.



Die Antwort auf den Verdacht der Inszeniertheit ist freilich schon strukturbildend in den Text selbst eingegangen, der sie mit Hilfe einer wohlkomponierten Raumsemantik ansteuert. In ihr kennzeichnen die von Beginn an gesetzten, immer auch ethisch-religiös konnotierten Wegmarken den Fahrenden (im Gegensatz zur Vorstellung, daß nur wo *stabilitas* auch *religio* sei) als eine ganz im Horizont dieser Welt befangene, ziel- und ruhelos umherschweifende Figur, der sich keine über diesen innerweltlichen Horizont hinausführende Perspektive bietet.<sup>43</sup> Die einzige Vertikale, die sich in diesem Bild auftut, überschreitet nicht, sondern unterschreitet den Horizont in Richtung Höllengrund. Erst mit der Ansprache Gottes wird dieses Koordinatensystem um eine der *helle* entgegengesetzte Vertikale erweitert. – Im Zusammenspiel mit vielleicht verbreiteteren Projektionen auf den Namen «Tannhäuser» kann sich das in den Augen der Zuhörer durchaus zum Bild eines Kreuzes verdichtet haben.

Exponierte Ortlosigkeit des «Ich» war sicher ein Element des Inszenierungsmusters, das sich publikumsseitig an den Namen des Tannhäuser und an entsprechende Texte und Töne band. Die «Vorstellung von dem rastlosen Weltenwanderer Tannhäuser» konnte sich insbesondere an den geographischen Katalogen in einschlägigen Texten schon der Manesse-Handschrift bilden, und sie hält sich auch durch spätere Belege durch.<sup>44</sup>

Für die anschauliche Ausformung des angedeuteten Koordinatensystems zum Kreuz ist an die Autorminiatur vor dem Tannhäuser-Korpus in der Großen Heidelberger Liederhandschrift C (Bl. 264r) zu erinnern. Sie imaginiert den Urheber der Texte und Töne im weißen Mantel der Deutschordensritter mit aufgesetztem Kreuz. WACHINGER vermutet, die Miniatur sei aus dem Kreuzzugslied XIII herausgesponnen.<sup>45</sup> Mit <sup>1</sup>Tanh/6/1a,1 läßt sich dagegen ebenso annehmen, daß die Voraussetzung der Miniatur in konkreten Aufführungs- und Inszenierungsmustern einzelner Texte liegen konnte. Vgl. dazu auch das Folgende.<sup>46</sup>

Einen solchen gezielten Aufruf einer Bildvorstellung wird man vielleicht auch deshalb annehmen dürfen, weil die zwischen Text-«Ich» und transzendente *dir*

<sup>43</sup> Vgl.: *wo ich der land hin ker, in sunden tieff, verirret, die hell als endeloser grunt, das Ziel der rechten fahrt, die Qualifizierung des Weges als vneben, vom rechten Weg abgebracht worden sein, usz dem rechten weg gesprungen.*

<sup>44</sup> Vgl. BURGHART WACHINGER: Vom Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade, in: ZfdA 125 (1996), S. 125–141, hier S. 138 (dort auch das Zitat), dazu die Texte bei SIEBERT [Anm. 37], S. 99–104 (Nr. V), S. 117–119 (Nr. XII) u.ö. sowie für die jüngere Überlieferung etwa S. 212–215 und S. 227–231.

<sup>45</sup> WACHINGER [Anm. 44], S. 128.

<sup>46</sup> Trotz dieser Bezüge müssen natürlich weder Text noch Ton von Tannhäuser selbst stammen (vgl. WACHINGER [Anm. 44], S. 135f.). Deutlich baut die Strophe aber an den Voraussetzungen mit, die im 15. Jahrhundert schließlich in die diskursiv ausformulierte Tannhäusersage münden.



errichtete Gesprächsachse ja jeden anderen Teilnehmer ausblendet: Unmittelbar in der Vortragssituation werden alle Zuhörer des «Ich» genau an dieser Stelle auf die Rolle von Zuschauern einer zwar exemplarischen, aber ebenso exklusiven Zwiesprache mit Gott reduziert. Daher ist es auch hochbedeutend, wenn der Text im Fadenkreuz dieser Stelle ohne Reim bleibt. Auf die *ruw*, die das «Ich» zu Gott führt, reimt sich nichts: v. 19 mündet in eine Waise. Das ist ein deutlicher Fingerzeig darauf, daß unvermittelt praktizierte Reue des höfischen Sängers ihn mitsamt seiner *kunst* nur zum Schweigen bringen würde. In der Auftrittsrolle des Spruchdichters realisiert, läßt sich dieses Statement nun aber zugleich als eines über die gesamte Gattung lesen:

Die traditionelle geistliche Kritik an der unfesten Lebensform des Fahrenden wird von Beginn des Textes an so scheinbar kritiklos unvermittelt aufgenommen, weil von Beginn an ihre Transformation intendiert ist. Die weltliche *kunst* des «Ich» vermag nicht unmittelbar wie Gebete oder andere geistliche Handlungen Heil zu stiften – sie will das aber auch gar nicht. Sie beschränkt sich darauf, an die Notwendigkeit und Möglichkeit des Heils zu erinnern und sein Publikum lediglich im Modus der Hoffnung an Heil heranzuführen. Diesem wäre mit einem bekehrten, fortan schweigenden Spruchdichter wenig gedient. Freude (vgl. v. 21) kann er ihm nur stiften, wenn er sich nicht wirklich unter das Kreuz zurückzieht, sondern das Kreuz lediglich als Zeichen voranträgt. Die durchschaubare Inszeniertheit der fingierten Abkehr von der *kunst* ist daher auch kein Defizit, sondern bemerkenswertes Dokument für das Selbstbewußtsein eines Sangspruchdichters, der die Legitimität seiner *kunst* unter dem Druck geistlicher Kritik im Verweis auf die wichtigen Vermittlungsaufgaben wahrt, die seine *kunst* vor dezidiert höfischem Publikum übernehmen konnte.

## V.

Sangsprüche mit pragmatischem Irritationspotential verlieren dieses Potential, sobald man sie entschiedener von der Aufführung her zu verstehen versucht. Vermeintliche Scheltstrophen erscheinen nur noch als Didaxe, freilich in sehr besonderem Gewand. Vermeintlich anspruchslose Lügenstrophen avancieren zu einem hochanspruchsvollen Subtyp, der sich an literarische Kenner wendet, die auch aus dem inszenierten Lehrentzug noch Gewinn zu ziehen vermochten. Die Absage des Sangspruchdichters an seine *kunst* wandelt sich ins Gegenteil einer selbstbewußten Positionsbestimmung der Gattung. – Der die Beispiele übergreifende Ertrag ihrer kommunikationshistorisch sensibilisierten Textanalyse liegt einmal darin, daß die Texte wieder in kommunikativen Freiräumen und – statt als immer schon durch literarische Tradition gedeckte Produkte – zuerst



einmal als durchaus riskante Experimente erscheinen. Zur konkreten Ausgestaltung dieser Freiräume im Einzelfall kann der moderne Interpret zwar nicht mehr viel sagen, doch bleibt er zu ihrer näheren Qualifizierung – und sei es nur durch Hypothesen, allen voran zum Wissenshorizont des Publikums – immer aufgefordert. (Gesichertere Erkenntnisse über die spezifische Beschaffenheit der Vortrags-Räume des Sangespruchs dürften am ehesten in autorenübergreifenden Querschnittanalysen entlang längerer Zeitachsen zu gewinnen sein.) Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang schon jetzt – dies der zweite Ertrag der Fallstudien – die Reflektiertheit, mit der die Präsenz des Vortragenden und die Tatsache des Vortrags in die Konzeption selbst auf den ersten Blick unscheinbarer (in anspruchslosen Tönen oder «spielmännischen» Formen verfaßter oder erst aus Meisterliederhandschriften bekannter) Texte eingerechnet ist. Die Integration der Aufführung in die Vortragsaussage hat diese durchweg um einiges komplexer ausfallen lassen. Entsprechend war für ihre lebensweltlich-pragmatische Orientierungsfunktion zu vermuten, daß Sprüche wie die analysierten diese nurmehr sehr vermittelt erfüllen. Im Grunde war aus den Texten selbst nur abzuleiten, daß sie der von ihnen implizierten professionellen Zuhörerschaft als Medien der Verständigung über literarische Kommunikation dienen konnten, und nur aus den Scheltstrophen etwas konkreter die – freilich immer vorstellbare – Nebenfunktion, daß solche Verständigung immer auch der Identitätsbildung durch Abgrenzung gegen Nicht-Kenner dienen kann. Der Ansatz solcher Kennerschaft widerspricht dem Verständnis der Sprüche als riskante, in ungesicherte Freiräume hinein produzierte Experimente durchaus nicht. Es sind damit lediglich die beiden äußersten Pole einer allgemeinen, zwischen Diaspora und Literatenliteratur changierenden Kommunikationssituation der Volkssprache bezeichnet, die sich in jedem einzelnen ihrer Texte in einer spezifischen Relation von Situationsbezug und literarischer Formung niederschlägt.