

Paragrana

Internationale Zeitschrift
für
Historische Anthropologie

herausgegeben vom
Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie
Freie Universität Berlin

Band 7 · 1998 · Heft 1

von
Carsten Colpe, Gunter Gebauer, Dietmar Kamper,
Dieter Lenzen, Gert Mattenklott, Alexander Schuller,
Jürgen Trabant, Konrad Wünsche,
Christoph Wulf (geschäftsführender Herausgeber)

Herausgeberinnen:
Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch



Akademie Verlag

Paragrana ist eine internationale transdisziplinäre Zeitschrift für Historische Anthropologie, die im Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie der Freien Universität Berlin herausgegeben wird.

Historische Anthropologie bezeichnet Bemühungen, nach dem Ende der Verbindlichkeit einer abstrakten anthropologischen Norm weiterhin Phänomene und Strukturen des Menschlichen im Spannungsfeld zwischen Geschichte, Humanwissenschaft und Anthropologie-Kritik zu erforschen und für neuartige paradigmatische Fragestellungen fruchtbar zu machen.

Bezugsmöglichkeiten

Bitte richten Sie Ihre Bestellungen an:

R. Oldenbourg Verlag, Zeitschriftenservice, Postfach 801360, D-81613 München, Telefon: (089) 45 051-229/-399; Fax: (089) 45 051-333.

Paragrana

Herausgegeben im Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie der Freien Universität Berlin.

Geschäftsführender Herausgeber: Ch. Wulf, Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie, Freie Universität Berlin, Arnimallee 11, D-14195 Berlin; Tel.: (030) 83 3-57 01; Fax: (030) 83 8-66 98.

Verlag: Akademie Verlag GmbH, Mühlenstraße 33-34, D-13187 Berlin; Tel.: (030) 47 88 93 51; Fax: (030) 47 88 93 57.

Bank:

Bayerische Vereinsbank AG, München, Kto.-Nr.: 50841812, BLZ 700 202 70
Deutsche Bank AG, München, Kto.-Nr.: 2250710, BLZ 700 700 10.

Geschäftsführer: Dr. Gerd Giesler, Johannes Oldenbourg.

Anzeigenannahme: Suzan Hahnemann, R. Oldenbourg Verlag, Tel.: (089) 45 051-340; Fax: (089) 45 051-266.

Erscheinungsweise: Die Zeitschrift erscheint jährlich mit einem Band in zwei Heften.
Jahresbezugspreis 1998: Inland DM 56,-; Ausland DM 64,-; Einzelheftpreis DM 30,-
(jeweils zuzüglich Versandkosten).

Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres Jahr, falls es nicht 8 Wochen vor Ablauf eines Kalenderjahres gekündigt wird.

© 1998 by Akademie Verlag GmbH. Printed in the Federal Republic of Germany.
Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der R. Oldenbourg-Gruppe.

Paragrana wird als internationale transdisziplinäre Zeitschrift des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie der Freien Universität innerhalb des Programms des Akademie Verlages herausgegeben.

Bisher erschienen:

Band 1 (1992) mit dem Schwerpunkt „Miniatur“

Band 2 (1993) mit dem Schwerpunkt „Das Ohr als Erkenntnisorgan“

Band 3 (1994) Heft 1 „Does Culture matter?“

Band 3 (1994) Heft 2 „Europa. Raumschiff oder Zeitenfloß“

Band 4 (1995) Heft 1 „Aisthesis“

Band 4 (1995) Heft 2 „Mimesis – Poiesis – Autopoiesis“

Band 5 (1996) Heft 1 „Die Elemente in der Kunst“

Band 5 (1996) Heft 2 „Leben als Arbeit?“

Band 6 (1997) Heft 1 „Selbstfremdheit“

Band 6 (1997) Heft 2 „Der Mann“

Die Zeitschrift erscheint mit zwei Heften pro Jahr, wobei die einzelnen Ausgaben als Diskussionsforen mit verschiedenen thematischen Schwerpunkten gedacht sind.

Paragrana erscheint in den Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch.

Wir bitten darum, alle redaktionellen Anfragen, Anregungen sowie Manuskripte an den geschäftsführenden Herausgeber der Zeitschrift zu richten:

Prof. Dr. Christoph Wulf
Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie
Freie Universität Berlin
Arnimallee 11
D-14195 Berlin

Telefon: (030) 838-57 01

Telefax: (030) 838-66 98

Dieses Heft wurde betreut von Doris Kolesch und für den Druck bearbeitet von Swantje Neumann.

An unsere Autoren

Übertragung von Nutzungsrechten

Mit der Annahme ihres Manuskripts zur Veröffentlichung in dieser Zeitschrift räumen Sie dem Akademie Verlag für die Dauer von drei Jahren ab dem Zeitpunkt der Erstveröffentlichung räumlich und inhaltlich unbeschränkt das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung Ihres Manuskripts ein. Darüberhinaus übertragen Sie dem Akademie Verlag folgende ausschließliche Nebenrechte: das Recht der Vorabveröffentlichung, des Nachdrucks und der Übersetzung in andere Sprachen, das Recht der Nutzung durch andere Vervielfältigungsformen (z.B. Disketten, CD-ROM, Datenbank usw.) und das Recht der elektronischen Verbreitung (z.B. via Internet, CompuServe usw. oder durch Document Delivery-Services). Der Akademie Verlag ist berechtigt, die ihm eingeräumten Rechte ganz oder teilweise auf Dritte zu übertragen. Darüberhinaus gelten die Bestimmungen des Urheberrechts der Bundesrepublik Deutschland.

Volker Mertens

Der Sänger und das Buch Minnesang zwischen Performanz und Schriftlichkeit¹

Der Rattenfänger (Johann Wolfgang von Goethe)

Ich bin der wohlbekannte Sänger,
Der vielgereiste Rattenfänger,
Den diese altberühmte Stadt
Gewiß besonders nötig hat.
Und wärens Ratten noch so viele,
Und wären Wiesel mit im Spiele,
von allen säubr ich diesen Ort,
Sie müssen miteinander fort.

(...)

Dann ist der vielgewandte Sänger
Gelegentlich ein Mädchenfänger;
In keinem Städtchen langt er an,
Wo ers nicht mancher angetan.
Und wären Mädchen noch so blöde,
Und wären Weiber noch so spröde,
Doch allen wird so liebebang
Bei Zaubersaiten und Gesang.

Der Sänger, wie Goethe ihn hier vorstellt, als Rattenfänger, der alle zwingt: das ist zwar ein Wunschbild, aber so haben wir es auch immer wieder erfahren, im Theater vor allem, doch auch im Konzert, ja vielleicht sogar in geselliger Runde. Das Rattenfängerische ist eine Qualität, die vor allem der aktuellen Präsenz des Sängers eigen ist, der Performanz in ihrem Miteinander aus Gestik und Körperhaltung, Aktion und Stimmproduktion, Kostüm und Maske. Natürlich trägt auch der Text dazu bei, aber er ist mitunter nur der Anlaß des Auftritts, es gibt „vielgewandte Sänger“, die singen können, was sie wollen, sie faszinieren und bezaubern vor allem mit ihrer Performanz. Das galt vermutlich für die mittelalterlichen Minnesänger nicht weniger als für heutige Troubadoure, die wenigen (literarischen) Zeugnisse von Sänger-auftritten bezeugen die überwältigende Wirkung des Gesanges. So wird im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg (um 1215) das Spiel des jugendlichen Helden am Hof

beschrieben: „viele, die da standen oder saßen, vergaßen ihren eigenen Namen“ (v. 3591f.), und für seinen Gesang wird mehrfach das Wort *suoze*, lieblich süß, gebraucht (v. 3624, 3629), man redet viel über seine Kunst und beneidet ihn darum. Im Heldenroman *Kudrun* (um 1230/40) ist dem Gesang des Dänenfürsten Horant ein ganzer Abschnitt, die 6. Aventure, gewidmet: *wie suoze Hôrant sanc*. Er bringt mit seinem „süßen“ Gesang die Vögel dahin, ihre eigenen Melodien zu vergessen, die Waldtiere hören auf zu fressen, die Würmer zu kriechen und die Fische schwimmen nicht weiter (Str. 381, 389). Vor allem aber bezaubert er die junge Königstochter Hilde. Sie läßt ihn holen, und allein sein Gesang ist es, der sie dazu bringt, Horants Herrn (für den er wirbt), die Hingabe zu versprechen: „ich werde seine Frau, wenn du morgens und abends für mich singst“ (Str. 405). Die liebebeckende Wirkung des Gesanges ist hier besonders wichtig: sie wird in einem Lied des Kürenberger eigens thematisiert, das uns noch beschäftigen wird. Generell gilt für den Minnesang, daß er sich als Liebeswerbung inszeniert, als Sang eines Mannes (seltener: einer Frau) im Rahmen eines angestrebten oder (fiktiv) realisierten Liebesverhältnisses. Auch in der ausweglosesten Klage über Nichterhörnung, auch in dem spitzfindigsten Raisonnement über Entstehung der Liebe, ihre Wirkung, den Verzicht auf die Erfüllung usw. bleibt als immer präsent, aber nur gelegentlich formuliertes Ziel die gemeinsame Lust in der sexuellen Hingabe gewärtig. Das ist die sozusagen „private“ Seite, die jedoch nur als öffentliche in Erscheinung tritt. Minnesang ist öffentliche Kunst, Aufführungsliteratur, und gehört in den gesellschaftlichen Rahmen, selbst wenn er anders (Lektüre, Singen im kleinen Kreis oder für sich selber) dargeboten, bzw. aufgenommen wird. Diese Existenzform des Minnesangs als Teil höfischer Geselligkeit impliziert die Bändigung des Eros, dessen Anerkennung als elementare Macht die Basis bildet.

Minnelieder sind uns heute nur in Büchern erhalten, die uns, selbst wenn sie Noten bringen, noch nicht sehr nah an die tatsächliche ursprüngliche Existenz, die Aufführung heranbringen. Wir haben kein Vortragsmanuskript (wenn es denn so etwas gegeben hat), kein Sängerbuch, nur Produkte eines archivalischen Sammlerfleißes, aus denen wir mühsam Indizien der Performanz herauspräparieren. Textexterne Signale für den Sängerauftritt, für sein Rattenfängertum gibt es wenige in der Überlieferung, denn das Buch transponiert die Aufführung, den Vortrag, in ein anderes, neues Bezugssystem, tradiert nur noch einen der vielen „Texte“ des Auftritts – Gesang, Gestik und Mimik, Kostüm und Bewegungsregie –, überliefert nur noch das Wort und das auch ohne Stimme, im visuellen Medium der Schrift. Das wichtigste Buch des deutschen Minnesangs ist die *Große Heidelberger Liederschrift*, die auch die „Manessische“ genannt wird.² Sie enthält über sechstausend Liedstro-

phen, fast 60% der gesamten Überlieferung sind hier konzentriert. Die Autoren kommen aus allen Ständen, vom Kaiser Heinrich (VI. vermutlich), der quasi den Vorsitz führt, bis zum Fahren den, dem „armen Hund“. Die Handschrift überliefert (im Unterschied v.a. zu den französischen Chansonniers) keine Noten, bietet also außer dem Text keine Performanzindizien – allerdings heißt es: *Die gesungen hant nu zemale sind CXXXVIII*. Das Wissen, daß es sich bei den gesammelten Texten um gesungene Lieder handelt, war also noch vorhanden. Sozusagen anstatt der Noten bietet die Handschrift „Autorenbilder“, aber die Hoffnung, wir könnten aus ihnen etwas über die Aufführung erfahren, wird enttäuscht. Es handelt sich bei den dargestellten Szenen nicht um Performanz-Situationen, sondern um Momente der adligen Existenz, eines idealen „Dichterlebens“: da gibt es Kämpfer, Liebende, Jäger, Schachspieler, Tänzer, Badende, ja sogar Viehräuber und Mörder. Die Bilder gehorchen einer Authentisierungsstrategie, sie fingieren Entstehensumstände der Lieder, nicht Aufführungssituationen, wie wir sie glauben erschließen zu können: es gibt in den Bildern kein gesellschaftliches „Zeremonialhandeln“ Minnesang. Dieser Befund reflektiert eine sekundäre Gebrauchsform des Minnesangs als Zeugnis von Dichterliebesgeschichten, in der die (fiktive) Entstehung mehr interessiert als die einstige Existenzform der Lieder, die Aufführung durch den charismatischen Sänger – die ist ausgelöscht in der Schriftlichkeit. Von den textexternen Signalen im Buch sagt kaum eines etwas über die Aufführung, die – so nehmen wir an – den meisten Buch-Texten einmal vorausging. Die Ordnung der Lieder nach Autoren ist Ergebnis des späteren Sammelprozesses. Die Bilder sind Fiktionalisierungen von Dichterexistenzen. Wir müssen andere Zeugnisse befragen und daraus den „Sitz im Leben“ rekonstruieren. Es wird jedoch nicht ohne Zirkelschlüsse abgehen, wenn wir die textinternen Signale der Lieder interpretieren.

Minnesang wird also apriori verstanden als Aufführungsslyrik, die vor der höfischen Gesellschaft von einem Sänger, der oft der Autor selbst war, vorgetragen wurde. Er war in den meisten Fällen Mitglied dieser Adelsgesellschaft; Berufssänger sind unter den Minnelyrikern selten. Adlige Frauen traten vor der Gesellschaft nicht als Sängerinnen auf, Spielfrauen trugen mutmaßlich keinen Minnesang vor. Die Frauenrollestrophen wurden also vom Sänger selbst aufgeführt. Minnesang war Teil des höfischen Festes, somit adlige Repräsentation, gewiß weniger wichtig als Herrscheradventus und Festkrönung, Bankett und Turnier. Im offiziellen Teil eines Festes scheint er allerdings einen angesehenen Platz gehabt zu haben, anscheinend oft verbunden mit dem Tanz. Im Vergleich zum Turnier, wo männliche Kraft und Körperbeherrschung kompetitiv zur Schau gestellt wurde, markiert hier das Zusammensein und Zusammenwirken der Geschlechter die entscheidende Differenz.

Die Interpretation der Buchtexte soll nun die erwähnten, nicht schriftlich fixierten (und fixierbaren) Kon-Texte von Gesang, Gestik, Bewegung usw. als Phänomene mitberücksichtigen. Sie sind nicht in ihrem So-Sein zu rekonstruieren, nicht zuletzt weil sie wandelbar waren, situativ und von der Interaktion mit dem Publikum bestimmt. Die genannten Dimensionen müssen jedoch als solche präsent gemacht werden in einer aufführungsbezogenen Hermeneutik.

Als an der Entstehung und Niederschrift der „Manessischen“ Handschrift direkt Beteiligter gilt der Minnesänger Johannes Hadlaub.³ Sein Lied 8 ist ein „Programmgedicht“ der Handschrift, das die Aufnahme und Rettung des überkommenen Bestandes an Minneliedern zum Thema hat.

- I Wo fände man soviele Liedstrophen zusammen?
 Nirgendwo im Reich fände man sie,
 wenn nicht in Zürich in den Büchern,
 denn dort beschäftigt man sich genau mit dem Sang der Meister.
 Der Manesse hat sich zielstrebig bemüht,
 so daß er nun die Liederbücher besitzt.
 Vor seinem Hof sollten sich die Sänger verbeugen,
 seinen Ruhm hier und andernorts verkünden,
 denn der Sang hat heir Stamm und Wurzeln.
 Wenn er wüßte, wo es weiteren guten Sang gäbe,
 würde er sich zielstrebig darum bemühen.
- II Sein Sohn, der Kustos betrieb das auch so:
 deshalb haben sie viel wertvollen Sang
 zusammengebracht, die edlen Herren.
 Ihr Ruhm erkennt man daran
 Wer hat sie veranlaßt, damit anzufangen?
 Der hat es gut mit ihrem Ruhm gemeint.
 Das machte ihre Gesinnung, die ließ sie auf Ehre aus sein.
 Das ist ihnen zudem angeboren.
 Sang, mit dem man den schönen Frauen
 gut hohes Lob reichlich spenden kann,
 den wollten sie nicht zugrunde gehen lassen.
- III Wer sich bei edlem Sang wohl fühlt,
 dessen Herz ist ganz voll der edlen Gesinnung.
 Sang ist etwas ganz Edles,
 denn er kommt aus edler Gesinnung.
 Schöne Damen, edle Liebe:
 von aus diesen beiden entspringt hoher Sinn.
 Was wäre die Welt, wären die Frauen nicht so schön?

Durch sie entsteht soviel Süßes,
ihretwegen singt und sagt man
so gute Texte, so süße Töne:
ihre Anmut bringt den Sang aus dem Herzen hervor.⁴

Die Strophe I thematisiert die Sammlertätigkeit der Manesse, sie haben Liederbücher (als Vorlagen? Teile der vorliegenden Handschrift?) zusammengbracht, was für die Aufrechterhaltung der Tradition wichtig ist. Motive dafür werden später noch ausgeführt, jedenfalls bringt das Zusammentragen und Verschriftlichen Ruhm ein, den die Sänger (das wichtigste Kommunikationsmedium) überall verbreiten. Ein – und historisch das wichtigste – Ruhmeszeugnis ist das vorliegende Lied. Die Pflege des Sanges muß sich auf die Sammeltätigkeit konzentrieren, aktive Ausübung des Minnesangs scheint nicht mehr existiert zu haben, weil in der gelehrten Metapher I,9 von Stamm und Wurzeln, nicht jedoch von Blüten gesprochen wird. Ruhm erwerben die Manesse durch den Vorgang der Verschriftlichung, aber auch durch den Inhalt der Texte, den Frauenpreis, der als höchst ehrenvolle Beschäftigung gilt – wieso, das wird in einer Entstehungs- und Wirkungspoetik des Minnesangs in Str. III dargelegt: Ausgangspunkt ist die Schönheit, die sich in den Frauen verkörpert, sie wirkt auf den Sinn (Verstand), der in der Lage sein muß, sie zu erkennen. Er bringt dann den Gesang hervor, der gesammelt und verschriftlicht wird und damit Ehre einbringt. Indem die Linie vom Gesang weitergezogen wird zur ruhmbringenden Verschriftlichung, wird für den Minnesang der Primat der Mündlichkeit aufgegeben, sie ist nur eine Etappe auf dem Weg zum Buch, das nunmehr dem Sammler (und nicht nur, wie in der Mündlichkeit, dem Dichter) Ruhm und Ehre verschafft. Die Thesaurierung im Buch als Regelform der Minnesangpflege führt zum Verlust der mündlichen Übermittlungstechniken. Das ist schon der frühesten schriftlichen Minnesangüberlieferung zu entnehmen: in der Handschrift der *Carmina burana* (um 1225) sind Minnesangstrophen teilweise mit linienlosen Neumen versehen, die jedoch nur demjenigen Leser Auskunft über die Melodie geben, der sie bereits kennt. Es handelt sich um eine Kontrollnotation, ja, vielleicht auch vorwiegend um eine Dekornotation, die nicht das Wie des gesungenen Vortrags vermittelt, sondern nur das Daß.

Schon in einem der ältesten Minnelieder (um 1160) findet sich die Thematisierung der Aufführungssituation: im sog. „Zinnenwechsel“ des Kürenberger (Des Minnesangs Frühling' 8,1 und 9,29)⁵:

Ich stand allein spät nachts bei einer Zinne,
da hörte ich einen Ritter ganz herrlich singen
in der Melodie des Kürenbergers, allein aus der Menge heraus.

Er muß mir aus dem Land, oder ich greife mir ihn.
 Nun bring mir sofort mein Pferd, meine Rüstung,
 denn ich muß dieser Herrin wegen aus dem Land.
 Die will mich zwingen, daß ich ihr gehöre –
 sie wird auf meine Liebe für immer verzichten müssen.⁶

Die Dame auf der Zinne (die Topographie zeigt eine „private“ Situation im „offiziellen“ gesellschaftlichen Rahmen) hört für sich allein einen Ritter sehr schön singen und reagiert mit dem Wunsch, sich seiner zu bemächtigen. Der Ritter singt „in der Menge“, d.h. in der höfischen Zusammenkunft, aus der die Frau – entweder durch Konvention oder freien Entschluß – ausgegrenzt ist. Er setzt sich in dieser Menge kraft seines Gesanges gegen die anderen durch. Der überwältigende Eindruck verdankt sich Stimme, Weise und Vortrag des Ritters, nicht dem Inhalt des Liedes. Es handelt sich um die magisch-sinnliche Faszination, die vom schönen Gesang ausgeht, wie es in der *Kudrun* heißt.

Die Stimme selbst bildet eine erotische Botschaft, die von bezwingender Wirkung ist. In der Kürenbergerstrophe beantwortet die Dame diesen Liebeszwang mit einem sozialen: der Ritter soll sich ihr unterwerfen. Die Mannesstrophe zeigt seine Reaktion: er entzieht sich diesem Unterordnungsgebot; er will ihr nicht dienen, sondern verläßt das Land. Die magische Gewalt bleibt einseitig: der Mann ist frei, bewahrt seine Souveränität; Liebe ist anscheinend nur etwas für Frauen. Das Lied thematisiert eine Aufführungssituation – schöner Gesang in der höfischen „Menge“ im Burghof – und die liebeerregende Wirkung des Minnesangs durch die Stimme, die der Weise Klang und ästhetische Gestalt verleiht. In der Reaktion des Mannes kann man eine Selbstinszenierung des Adligen sehen, der charismatisch ein Verlangen erzeugt, dem er selbst nicht unterworfen ist, weil Souveränität letztlich in der freiwilligen Selbstunterwerfung und Triebzügelung gründet.

Die Liedsituation im „Zinnenwechsel“ zeigt einen unabhängigen Ritter⁷, der scheinbar „gegen alle“ in der höfischen Konkurrenz, aber auch „für alle“ zur höfischen Unterhaltung, letztlich aber für eine Dame im Sinn erotischer Werbung singt. Entscheidend ist dabei die Dimension, die der Text auf dem Pergament gerade nicht mehr hat: die sinnliche Faszination des Vortrags. Nun ist jedoch die im Lied geschilderte Vortragssituation nicht notwendig identisch mit der Aufführung des Liedes selbst. Erstaunlicherweise wissen wir sehr wenig über die konkrete Performanz, in einschlägigen Beschreibungen höfischer Feste kommt Gesangsvortrag von Angehörigen der höfischen Gesellschaft schlichtweg nicht vor.⁸ Ausnahmen sind die zitierten Situationen aus dem *Tristan* und der *Kudrun*. In beiden Fällen sind es nicht die ganz öffentlich-feierlichen

Situationen, in denen man ein „höfisches Zeremonialhandeln“, vergleichbar dem Herrscheradventus oder der Festkrönung, vorfindet, sondern höfisch-alltägliche.⁹

Auch im französischen *Guillaume de Dôle* des Jean Renart aus dem 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, wird der Vortrag höfischer Lieder – es handelt sich um vorgegebene, nicht um vom Autor erfundene – sozusagen in situ gezeigt: gesungen wird zu Tanz und Mahl, auf gemeinsamen Ritten, in den Frauengemächern, auch allein.¹⁰ Das muß nun nicht den tatsächlichen Gebrauch reflektieren, es kann sich sehr wohl um Literarisierungen des nachträglichen Postulats handeln, daß Liebeslieder eigentlich inhaltlich-situativ oder sogar biographisch motiviert sein müßten, wie das in den *Vidas* („Lebensgeschichten“) der Trobadors und *Razos* („Entstehungsgeschichten“) für die Trobadorlieder erscheint.¹¹ Jedenfalls gilt hier jedes Lied als Ausdruck der augenblicklichen Situation und der persönlichen Stimmung; auch als der Kaiser selbst vor versammelter Festgesellschaft singt, tut er es spontan, nicht institutionell. Die Lieder bei „offiziellen“ Anlässen sind meist eingebunden in das Tanzvergnügen und vergleichbare Aktivitäten wie in den deutschen höfischen Romanen – etwa im Pfingstfest im *Iwein* Hartmanns von Aue (um 1200):

dô man des pfingestages enbeiz,
 männeclîch im die vreude nam
 der in dô aller beste gezam.
 dise sprâchen wider diu wîp,
 dise banecten den lîp,
 dise tanzten, dise sungen,
 dise liefen, dise sprungen,
 dise hôrten seitspil (v. 62ff.),

und seiner Überbietung in Strickers *Daniel*, wo gleich dreihundert welsche Geiger, sechzig deutsche Spielleute, einhundert Harfner und zwanzig Sänger auftreten, *die durch vertriben swaere / von minne lieder sungen* (v. 8164f.), oder dem *Iwein*-Zitat im *Guten Gerhard* des Rudolf von Ems v. 6395ff.:

dirre lief, jener spranc;
 dirre seite, jener sanc;
 hier was buhurt, dort was tanz:
 diu ritterschaft truoc vreuden kranz.

Ganz ähnlich ist die Situation im etwa 50 Jahre später entstandenen *Frauendienst* des Ulrich von Lichtenstein. Für ihn ist die Kenntnis der in Oberitalien entstandenen Trobador-Vidas wahrscheinlich¹², und deren Vorgehen, Situationen aus den Liedern heraus abzuleiten, prägt weitgehend die epische Einbettung der Lyrik. Typisch dafür sind Formeln wie

da von sanc ich disiu liet („deshalb sang ich diese Strophen“) oder *ir ze dienest ...* („ihr zu Dienst sang ich ...“). Über die „Gebrauchssituation“ erfahren wir bei ihm, daß die Lieder zu Anfang als Liebesbotschaften dienen, sie werden entweder schriftlich oder mündlich durch einen Boten vermittelt. Der Erfolg von Text und Weise wird nicht selten angeführt: vielen gefiel das Lied, viele sangen es, Fiedler spielten es nach (Leich: ... *manic fidelaer mir danc / sagt, daz ich die not sô hô / machet ...* II, S. 142), man tanzte dazu. Zwei Lieder werden beim Ritt gesungen (die beiden *ûzreisen* Nr. XVI und XXXVIII), andere zu Pferd gedichtet (Lied 5, 6, 9), ähnlich wie Erec auf dem Weg zu „Joie de la cort“ (Hartmann von Aue, *Erec*, v. 8155ff.)

nû reit er zuo und gruozte sî
mit lachendem munde.
Nû huop er dâ ze stunde
ein vil vroelîchez liet.

Oder wie Friedrich von Hausen das in seinem Lied *Ich denke underwîlen* („Des Minnesangs Frühling“ Lied XIV) evoziert: *daz kürzet mir die mîlen*. Von einem Sängerauftritt beim höfischen Fest ist bei Ulrich nie direkt die Rede, allerdings ist er wohl impliziert, wenn die Resonanz der Lieder – das Hören durch die „Anderen“ und ihre Wertschätzung, das Singen zum Tanz – im Anschluß an die Texte angesprochen wird. Anscheinend gehörte aber gerade die meist als „klassische“ Existenzform der Lieder angesehene „höfische Zeremonialhandlung“ nicht zu den darstellungswerten Situationen – Gerhard Hahn vermutet, weil sie sich von selbst verstand.¹³ Es scheint jedoch so, daß der „Sitz im Leben“ der Liebeslieder vielfältiger war und die höfische Repräsentation nur eine von mehreren Möglichkeiten bedeutete. Die starke Betonung „geselliger“ Situationen spiegelt wahrscheinlich eine weitere Möglichkeit, und schließlich scheint auch die „private“ Liedverwendung in einer kleinen Gruppe oder selbst allein möglich gewesen zu sein. In den literarischen Zeugnissen variiert auch die Intensität der Teilhabe der „Anderen“ beträchtlich: sie kann sich auf das mehr oder weniger intensive Zuhören beschränken (wobei dieses in jedem Fall eine Interaktion mit dem Sänger einschließt) oder auch verschiedene Grade der Mitwirkung – wie Aufforderung, Mit-, Nach- und Antwortsingen – verwirklichen. Diese Dimensionen gründen alle im Status der Lied-Performanz. Diese aktualisiert jeweils einen Ausschnitt aus den vielfältigen Möglichkeiten, den der bloße Liedtext bietet. Ulrich von Lichtenstein liefert auch hierfür ein schönes Beispiel: Als er seinen Boten trifft, der von der Dame kommt, singt dieser, um den freudigen Charakter seiner Nachricht anzukündigen, die erste Strophe von Walthers Preislied *Ir sult sprechen willekommen* (I, S. 262). Was bei Walther eine raffinierte Strategie, ein Spiel mit ver-

schiedenen Sängerrollen ist, wird hier aus dem Zusammenhang gerissen und wörtlich genommen, wie ein formelhaftes Zitat verwendet. Der bare Wortlaut gibt diese Möglichkeit her, es ist eine Dimension, die hier realisiert wird, und ganz ähnliche Beispiele haben wir im Guillaume de Dôle – die anderen Strophen des Walther-Liedes reduzieren die hier genutzte Vieldeutigkeit der ersten Strophe bewußt: Der Sänger ist nicht Bote oder Sangspruch-Verfasser, wie die Strophe I suggeriert, sondern – das will er zeigen – Minnesänger, und damit enttäuscht er die falschen Erwartungen seiner Zuhörer.¹⁴

Die sekundären epischen Zeugnisse für die Aufführungssituation des höfischen Liebesliedes unterscheiden sich kaum von dem, was die Forschung für die Lyrik des späten 14. und 15. Jahrhunderts herausgearbeitet hat: Geselligkeitskunst mit Gesang, Instrumentalmusik, wie es Ulrich von Lichtenstein für seinen Leich erwähnt, wie Tristan vor Marke und später mit Isolde in der Minnegrotte musiziert (v. 3547ff; 17205ff.), Tanz mit spielerisch-galanter Werbung in vorgeprägten konventionalisierten Formen.¹⁵ Das hat natürlich einen repräsentativen Wert und auch gewisse politische Funktionen (Ritualisierung von sozialer Konkurrenz und damit der Kanalisierung der Aggressionen), diese sind jedoch von den Texten her betrachtet sekundär. Inhaltlich geben die Texte kein geschlossenes lehr- und lernbares Programm, sondern verschiedene (auch didaktische) Aspekte der Liebe, und ergänzen somit die schon allein durch die Aufführung evozierte erotisch bestimmte Atmosphäre. Die oben angesprochene sinnliche Komponente betrifft nicht nur den Sänger in seiner stimmlichen, mimetischen, gestischen, agierenden körperlichen Präsenz, sondern auch das Publikum: Hören und Sehen sind sinnliche Akte, sie führen zu wahrnehmbaren Reaktionen, es ergibt sich ein Regelkreis mit dem Sänger – ein sinnliches Band umschließt Vortragenden und Publikum. Wie der Sänger mit dieser Dimension umging, sie manipulierte, läßt sich nicht nur aus den epischen Texten erschließen (der *Tristan* ist da ein besonders explizites Wunschbild), sondern auch aus der Strategie der Liedtexte selbst: wenn wir sie auf diese Performanz hin sozusagen „abhorchen“, den, oder besser: die impliziten Sänger und Publikumsrollen erschließen.

Versuchen wir eine „Rekontextualisierung“ an Hand zweier Lieder Walthers von der Vogelweide, d.h. versuchen wir die Dimensionen zu reflektieren, die die Aufführung der Lieder implizierte. Es kommen verschiedene Dimensionen in Betracht: 1. Stimmliche Tonlage und Tonhöhe, Ausdruck, Timbre (persönliche und intentionale Färbung), 2. Mimische: Gesichtsausdruck, Körperhaltung und -sprache, Posen; 3. Kostümliche: Kleidung, Accessoires, Schminke; 4. inszenatorische: räumliche Bewegung, Aufstellung, Auf- und Abgänge; 5. Interagierende: alle Publikumskontakte. Diese Dimensionen sind insofern wesentlich für das

Minnelied, als sie die Vergesellschaftung der Ich-Aussprache in den Texten leisten, aus dem, was als „Privates“, ja „Subjektives“ gesagt ist, etwas „Öffentliches“ und „Objektives“ machen und damit das erstere legitimieren. Aus dieser Spannung von „inszenierter Subjektivität“ existiert das Minnelied.

1. Under der linden (Walther von der Vogelweide, L 39,1)¹⁶

- I Unter der Linde, auf der Wiese
 wo unser beider Lager war,
 da könnt ihr finden, schön
 gebrochen Blumen und Gras
 Vor dem Wald in einem Tal – schön sang die Nachtigall.
- II Ich kam zur Wiese gegangen,
 da war mein Liebster schon gekommen.
 Dort wurde ich begrüßt: „Gnädige Frau“ –
 darüber bin ich immer noch glücklich.
 Ob er mich küßte? Tausendmal! Seht, wie rot mir der
 Mund ist.
- III Dann hat er ganz prächtig
 aus Blumen ein Bett gemacht.
 Deshalb lächelt noch verständnisinnig,
 wer diesen Weg entlang kommt.
 An den Rosen kann er sehen, wo mein Kopf lag.
- IV Daß er bei mir lag, wüßte das jemand
 verhüt es Gott, dann schämte ich mich.
 Was wir miteinander machten
 – niemals soll jemand das erfahren
 – nur er und ich.
 Und ein kleiner Vogel,
 der wird sicher verschwiegen sein.¹⁷

Es handelt sich um einen Frauen-Monolog, hinter dem als Gattungsmodell die Pastourelle steht, das Erzählied von einer geglückten oder mißglückten Liebesbegegnung eines Ritters mit einer Hirtin. Während dort Verführung, ja sogar Gewalt seitens des Mannes die Regel ist, wird hier schon durch den Text klar, daß es um freiwillige Liebeshingabe geht. Das wird durch die (nicht erhaltene) Melodie, sowie durch entsprechende performative Momente noch akustisch und visuell verdeutlicht worden sein: Da das Lied höchstwahrscheinlich von einem Mann vorgetragen wurde, war der fiktive Charakter der Liebesbegegnung unmittelbar deutlich, weil solcher Rollenvortrag anscheinend üblich war, wird er nicht

von vornherein komisch gewirkt haben, obwohl parodistische Wirkungen grundsätzlich möglich waren (z.B. Neidhart: Mutter-Tochter-Gespräche). Es handelt sich also um die Präsentation eines Konzepts von freiwilliger und sich selbst genügender erotischer Lust zweier Partner, das durch performative Dimensionen (Rollenvortrag) als Fiktion, als Utopie ausgewiesen wird. Als solche kann es in den gesellschaftlich reglementierten Geschlechterdiskurs integriert werden, was eben durch die Aufführung geschieht. Es geht also nicht, wie mitunter behauptet, um eine, womöglich fundamentale, Kritik am Minnesang, sondern um ein Ausloten seiner Möglichkeiten und Grenzen. Wichtig ist dabei die grundsätzliche Dimension der Freiwilligkeit der erotischen Hingabe, die allen Minnesangkonzepten gemeinsam ist (und vermutlich, im Vergleich zur realen gesellschaftlichen Praxis, eine Utopie war).

Geht es im „Lindenlied“ um eine relativ wenig komplexe Performanzstruktur, so sieht es im „Traumliebelied“ anders aus.

2. Nempt frouwe (Walther von der Vogelweide, L. 74,20)¹⁸

Ihr seid so schön,
 daß ich euch meinen Kranz mit Freuden geben werde,
 den besten, den ich habe.
 Viele weiße und rote Blumen, weiß ich,
 die stehn weit weg auf jener Wiese.
 Wo sie so schön wachsen
 und die Vögel singen,
 dort sollen wir sie zusammen brechen.

Sie nahm, was ich ihr anbot,
 ganz wie ein Mädchen von Stand.
 Ihre Wangen wurden rot
 wie die Rose, die neben der Lilie steht.
 Deshalb schlug sie vor Scham die leuchtenden Augen
 nieder.
 Doch dankte sie mir freundlich.
 Das wurde mein Lohn.
 Bekomme ich mehr, behalte ich es für mich.

Ich glaube, ich bin nie
 glücklicher geworden, als mir da zumute war.
 Die Blüten fielen die ganze Zeit
 von den Blüten herab zu uns in das Gras.
 Seht, da mußte ich vor Glück lachen,
 als ich so voll Lust war
 im Traum

Da wurde es Tag – und ich mußte aufwachen.

Durch sie ist mir widerfahren,
daß ich in diesem Sommer allen Mädchen
tief in die Augen blicken muß.
Vielleicht begegne ich der einen – dann hat mein Leid
ein Ende.

Ob sie vielleicht hier bei diesem Tanz dabei ist?
Meine Damen, seid so gut – schiebt die Hüte hoch.
Ach, erblickte ich sie doch unter dem Kranz.

Hier gibt es drei Sprecher-Rollen: die des Mannes, die der Frau und die des Ich-Erzählers. Hintergrund ist ein Tanzbrauch: die Erwählung des Maipartners / der Maibraut für die Tanzsaison. Anscheinend geschieht dies durch die (wechselseitige?) Überreichung eines Kranzes, was in der 1. Strophe angeboten wird, erhöht durch Schmeichelei (Erhöhung der Partnerin), die als „gesellschaftlich üblich“ zitathaft gemacht wird durch die Wahrheitsbeteuerungen. In der 2. Strophe antwortet das Mädchen – gut vorstellbar, daß Walther das Ritual des Kranztauschs aus der einfachen Kranzüberreichung durch den Mann entwickelt hat, um zu dem Thema der freiwilligen wechselseitigen Liebeserwählung zu kommen. Denn das Angebot der Frau ist eindeutig die erotische Hingabe, das „Blumenpflücken“ ist die deutsche Übersetzung von *defloratio*, dazu stimmt der klassische Lustort, der locus amoenus, mit Wiese und Vogel-sang. Es geht also um die „gesetzlose“ Liebe im Grünen, nicht um die gesellschaftliche Eheliebe in der Kemenate. Die 3. Strophe rettet sozusagen die Ehre des Mädchens in doppelter Weise: sie ist ein Mädchen von Stand (sonst wäre sie nicht beim höfischen Tanz) und verhält sich auch so: ihr Angebot der „Liebe im Grünen“ ist schambesetzt, keine Selbstverständlichkeit und schon gar nichts Oftgeübtes, die Kranzmetaphorik signalisiert sogar ein „erstes Mal“. Dem entspricht die Diskretionsformel der letzten Zeile, die natürlich, da topisch, keine solche mehr ist. (Die beiden nächsten Strophen sind in der Überlieferung anscheinend schon früh vertauscht worden, alle Herausgeber stellen sie, so wie hier, um.) In der 4. Strophe wird an die inszenierte Diskretion angeknüpft, indem sie scheinbar aufgehoben ist: der Sänger-Ich-Erzähler spricht von der gemeinsamen Lust und durchbricht damit ein Tabu (das im „Lindenlied“ durch die Rollenhaftigkeit gerade noch gewahrt blieb). Doch die Irritation darüber wird in der letzten Zeile beseitigt: die Begegnung war ein Traum. Mit der Formel *dô taget ez* wird das Tagelied, das den Abschied zweier Liebender nach gemeinsamer Nacht zum Gegenstand hat, anzi-tiert: es steht für erotische Erfüllung, wie für ständische Herausgehobenheit der Liebespartner. Die letzte Strophe inszeniert die Aufführungssi-

tuation, den höfischen Tanz (ob sie die reale war, bleibt unerheblich, sie wird performativ generiert): mit der „Traumliebe“ begründet der Sänger-Ich-Erzähler die Freiheit, den Damen tief in die Augen zu blicken, also eine starke Erotisierung der höfischen Situation, die deshalb lizenziert ist, weil sie „spielerisch“ erfolgt. Die letzte Zeile formuliert leichte Trauer über den nur utopischen Charakter der befreiten Lust, wie sie der Traum verkörpert hatte. Das artistische Rollenspiel, das die Vermittlung von gesellschaftlichen Regeln und utopischen Entwürfen für den herausgehobenen Augenblick der Performanz erlaubt, bestätigt gleichzeitig die Gültigkeit von Regeln – künstlerischen, wie gesellschaftlichen.

Beide Lieder Walthers thematisieren im Rahmen des höfischen Sangs mit ungewöhnlicher Deutlichkeit ein zentrales Thema: das der erotischen Lust. Das ist nicht als Korrektur des hohen Minnelieds aufzufassen, sondern als eine besondere Spielart der Thematisierung. Der höfische Charakter ist dann erst eigentlich deutlich, wenn wir die Aufführung mitdenken. Im „Lindenlied“ wird durch den Sängervortrag in der Frauenrolle jede „naturalistische“ Deutung verhindert und in der Artistik des Aufttritts wird das gesellschaftliche Regelsystem präsent. Im Lied von der Traumliebe ist die Gesellschaftsbindung textlich thematisiert: die erotische Lust des höfischen Paares ist nur als Traum darstellbar. Indem sie jedoch den Hintergrund der dann ausgespielten Werbungssituation beim höfischen Tanz bildet, wird sie als das möglich-unmögliche Ziel von Fest- und Frühlingsbrauchtum präsent gehalten. Es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade die erotischen Lieder den „performativen Überschuß“ selbst in der Reduktion auf die Schrift im Buch so stark bewahrt haben, weil v.a. in der Aufführung die Bändigung und Einordnung des Eros Gestalt werden kann.

Wir wenden uns abschließend wieder einem Lied Hadlaubs zu, einem nicht mehr aufführungs- sondern schriftbezogen konzipierten Text.¹⁹

- I. Ich diene ihr, seit wir beide Kinder waren.
 Die Jahre wurden mir recht schwer,
 weil sie meinen Dienst immer so gering schätzte:
 Noch nie wollte sie sich um mich kümmern.
- Das erbarmte hohe Herren, die davon erfuhren,
 daß ich noch nie zum Gespräch mit ihr gekommen
 war;
 deshalb brachten sie mich sogleich dorthin.
- II. Nun war ich zwar mit hohen Herren hingekommen,
 dennoch blieb sie unerbittlich hart gegen mich.
 Sie kehrte sich von mir, sobald sie mich erblickte:

Vor Leid schwanden mir die Sinne, ich fiel hin.

Die Herren trugen mich dorthin, wo sie saß,
und gaben mir schnell ihre Hand in meine Hand.
Als ich das spürte, wurde mir gleich besser.

III. Mir schien, niemand hätte sie dazu bewegen können,
mich aus meiner Not zu befreien;
doch fürchtete sie, daß sie an mir schuldig würde:
Ich lag vor ihr, so gut wie ein toter Mann,

und sah sie jammervoll an in meiner Not.
Ich hat ihr leid, weil ich ja ihretwegen litt;
deshalb bot sie mir doch noch ihre Hand.

IV. Da schaute sie mich liebevoll an und sprach mit mir.
Ach, wie das vorzüglich zu ihr paßte!
Ich konnte mir die Schöne genau betrachten –
wo gab es je einen so glücklichen Mann?

Derweilen lagen meine Arme auf ihrem Schoß:
Ach, wie süß ging mir das durch mein Herz!
Nie mehr erlebte ich so große Freude.

V. Da hielt ich ihre Hand so liebevoll fest; Gott weiß,
deswegen biß sie mich in meine Hand!
Sie meinte wohl, es täte mir weh, doch freute es mich,
süß wie ich die Berührung ihres Munds empfand.

Ihr Beißen war so zärtlich, weiblich, fein,
drum tat mir weh, daß es so bald vorüber war.
Mir ging's noch nie so gut, das ist sicher wahr.

VI. Sie baten sie sehr, mir irgendwas zu schenken,
das sie lange auf sich getragen habe.
So warf sie mir denn ihr Nadelbüchlein her:
In süßer Begierde ergriff ich es schnell.

Sie nahmen mir's und gaben es ihr zurück
und baten sie, daß sie mir's mit Anstand reiche.
Bei aller Liebesnot wurde ich so froh!

VII. Der Fürst von Konstanz, die Fürstin von Zürich,

gesegnet seien sie! Ebenso der Fürst
von Einsiedeln, von Toggenburg der hochgerühmte
Graf Friedrich und wer sonst noch da war

und half oder riet, daß man mich zu ihr brächte.
Das taten hochgestellte Leute! Der wackere
Regensberger
war – was ganz meinem Wunsch entsprach – auch mit
dabei.

- X. Es ist lange her, daß mich erstmals ihre Reize bannten
und ich dann trotzdem nie so nahe zu ihr kam.
Denn sie benahm sich mir gegenüber stets unfreundlich,
weshalb ich nie wagte, zu ihr zu gehen.

Ich dachte: „Da sie mich nicht einmal grüßen mag –,
träte ich da vor sie, errege dies höchstens ihren Zorn.“
Allein aus diesem Grunde verzagte ich.

- XI. Könnte ein Herz vor Freude aus dem Leibe fahren,
dann könnte ich das meine nicht mehr halten,
seitdem ich vor die Schöne treten durfte,
von der meine Gedanken mich nie trennten.

Ich hielt ihre Hand in meinen Händen, ach!
Es ist ein Wunder, daß vor lauter Liebe nicht
bei jenem Geschehnis mein Herz gebrochen ist.

- XII. Ach, ich hörte ihre süße Stimme, ihre zarten Worte –
sie reiner Schatz, dafür sei sie gepriesen!
Auch sah ich ihren Mund, ihre rosenfarbenen Wänglein,
ihre leuchtenden Augen, ihr weißes Hälslein,

ihr weibliches Gebaren, ihre Hände weiß wie Schnee.
Mir war lieblich wohl zumute, bis ich würde weggehen
müssen
Mir, dem verliebten Manne, tat das so weh!

- XIII. Wohl uns, daß der Klingenberger Fürst geworden ist!
Den rechten Weg schlugen sie ein,
die ihn zum Herrn erwählten. Auf Musik und Dichtung
versteht er sich, besitzt den Bildungsschatz.

Seine Hilfe, sein Rat, sein Geschick sind zuverlässig.
Deshalb beehrten ihn die Verständigen zum Herren,
deshalb heißt er nun Bischof Heinrich.²⁰

Es handelt sich um eines der beiden Lieder Hadlaubs, die in der Miniatur der „Manessischen“ Handschrift illustriert sind (was wiederum für eine besondere Nähe von Buch und Autor spricht): der „Damenbiß“, der auf dem Bild allerdings (sei es aus Gründen der Dezenz oder fehlender ikonographischer Vorlagen) zu einem Hundebiß (oder Hundelecken?) geworden ist. Das Lied beginnt mit einem traditionellen Minnesang-Topos, der Liebe von Kindesbeinen an. Er dient meist dazu, die Dauer und Ursprünglichkeit der Liebe zu signalisieren, hier allerdings wird er im Hinblick auf die Epik literarisiert: die gemeinsame Kindheit. Sie ist in verschiedenen Liebes- und Abenteuerromanen (z.B. „Flore und Blanscheflur“ von Konrad Fleck) Ausgangspunkt einer gesellschaftlich unmöglichen wechselseitigen Liebe, hier jedoch wird, nachdem diese Assoziation abgerufen wurde, auf den Minnesang als Gattung zurückgeleitet: die Dienstbereitschaft des Mannes und die Ablehnung seitens der Frau. Mit der Kinderliebe-Assoziation ist allerdings ein Charakteristikum des Liebhabers abgerufen, das im Verlauf des Liedes eine wichtige Rolle spielt: er ist hypersensibel und sentimental. Der Sänger-Ich-Erzähler inszeniert sich also rein textlich in einer doppelten Rolle: der des empfindsamen Liebhabers und des klassischen Minnedieners. Er berichtet nun von einer konkreten Situation der Begegnung, das ist traditionell, aber in der Ausführlichkeit ungewöhnlich anekdotisch. Vor allem ist es aber ihre Reaktion: der Biß in die Hand. Hier wird eine sprichwörtliche Redensart in Handlung umgesetzt: „Sie wird dich nicht gleich beißen.“ Für die (uneigentliche) Verwendung dieser Formel gibt es ein literarisches Vorbild: im *Iwein* Hartmanns von der Aue sagt Lunete, die Vertraute der Königin Laudine, um die Iwein mit (berechtigter) Schüchternheit wirbt: „Meine Herrin beißt euch nicht“ (v. 2269). Hier aber beißt sie tatsächlich. Auch die Rolle der Minnedame in diesem Lied ist literarisch aus zwei Bereichen geformt: dem Minnesang und der höfischen Epik. Dazu gehört ferner das unwillige Liebespfand des Nadelbüchleins – in „Flore und Blanscheflur“ tauschen die verliebten Kinder ihre Schreibgriffel. Es handelt sich also um literarisch vorgeformte Situationen, die hier, in ihrer originellen Mischung, als biographische fingiert werden. Dazu tragen die in Str. VII genannten Namen aus Hadlaubs Züricher Umkreis abschließend bei: sie suggerieren Authentizität des anekdotischen „Erlebnisses“, indem sie die gesellschaftliche Funktion des Minnespiels ansprechen. Für die Kenner der Züricher Szene wurde jedoch gleichzeitig die Fiktion bloßgelegt: die genannten Personen waren zur fraglichen Zeit politische Gegner und hätten sich wohl kaum für solche

Gesellschaftsspiele getroffen.²¹ Die Vorstellung des Minnesangs als Vergesellschaftungsmodell, das über konkrete Spannungen und Differenzen hinweg homogenisierend wirken könnte, ist hier – einsichtig fiktiv – literarische Gestalt geworden. Die „Damenbiß-Anekdote“ ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern Basis für ein konventionelles Minnelied (Str. X-XII), das gängige Topoi versammelt. Die ersten neun Strophen bieten also gewissermaßen die Entstehungsgeschichte eines subjektiven Minneliedes. Das heißt: letzteres ist nicht mehr aus einer gesellschaftlichen Praxis, der Performanz, motiviert, sondern muß besonders situativ begründet werden. Das scheint mir ein deutliches Indiz dafür zu sein, daß es sich hier nicht mehr um „Aufführungslýrik“ handelt, sondern um gleich als solche konzipierte Buchlýrik. Ein (fiktiver) Dichtungsanlaß ist ausformuliert worden, das Lied ist zu lesen und zu verstehen, ohne daß man etwas von Aufführungssituationen weiß oder sie mühsam aus den Texten rekonstruieren muß. Damit erscheint das subjektive Minnelied als Ausfluß inneren und äußeren Lebens und nicht als konditioniert durch eine konventionalisierte Performanz-Situation: an die Stelle des gesellschaftlichen Rahmens tritt ein biographischer. Damit ist – wie bei den Razos und Vidas der Trobadors – eine Reaktion auf die neue Existenzform des Sanges Gestalt geworden: nicht mehr im Mund des Sängers, sondern auf den Pergamentblättern des Buches. Das reflektiert im speziellen Züricher Zusammenhang der Sammlertätigkeit und der Anlage der „Manessischen“ Handschrift die Str. XIII: der vermeintliche Fürstenpreis ist in Wahrheit ein Preis der Dichtung, denn unter den Herrscherqualitäten wird an erster Stelle das Kunstverständnis, speziell die Verfügung über den Minnesang, genannt, die politischen Fähigkeiten (*helfe, rat, kunst*) folgen später.

Im *Großen Buch von Zürich*, der Minnesängerhandschrift, folgt die Anordnung der Sänger dem gesellschaftlich-hierarchischen Prinzip, oberster Schutzherr ist der Kaiser selbst. Die Preisstrophe reflektiert also die Rolle des Minnesangs für das herrscherliche Selbstverständnis – vielleicht, wahrscheinlich sogar, als Projektion der patrizischen Sammler und ihres Autors Hadlaub, es ist die gleiche Projektion die auch der Anlage des Buches zugrundeliegt. Die Anlage einer solchen Handschrift dürfte allgemein kulturelle Gründe haben: das raumgreifende Medium der Schriftlichkeit, das mehr und mehr für die früher illiterate politische Führungsschicht verbindlich wird, usurpiert den Minnesang, löscht die Aufführung zugunsten der Thesaurierung im Buch aus – wie es das Manesse-Lied vorführt. Dieser Vorgang ist in der Stadt, beim dort ansässigen Adel und beim gehobenen Bürgertum eher zu beobachten als bei den landsässigen Feudalherren, daher prägt er den „Minnesang in der Stadt“.²² (Doch schon Ulrich von Lichtenstein setzt für die Bewahrung seiner Lieder auf die Schriftlichkeit, und wohl nicht nur für die Bewah-

rung, sondern bereits für die Übermittlung. Seine Methode der Einbettung der Lieder in eine „Autobiographie“ zielt auf die Memoria seiner Person und isoliert sein Werk damit zwar nicht völlig vom Strom der Überlieferung, gibt ihm aber eine eigene Existenzform abseits der großen Liedersammlungen.) Hadlaub will im Rahmen der Züricher Konservierungsbestrebungen Lieder schaffen, die sich einerseits der Tradition höfischen Sanges vom Beginn an einfügen, andererseits aber der neuen Mediensituation gerecht werden. (Bei Ulrich hat diese grundsätzlich noch keinen Einfluß auf die Lieder selbst, sondern nur auf die Art ihrer „Bewahrung“.) Bei Hadlaub aber verändern sich die Lieder am deutlichsten in der Entwicklung zum neuen Genre der „Romanzen“ – in dem Maße wie der Sänger als Figur der Realität obsolet wurde, wie sein Authentizität und Faszination garantierender realer Körper unsichtbar, unhörbar, unspürbar wurde, mußte ihn der Autor im Text der Lieder explizieren, der dann, im neuen Medium des Lieder-Buchs, sich seine Mitspieler – die Leser – jedesmal neu generiert.

Mit Hadlaubs Liedern ist der Sang des Sängers zum Buchtext geworden – so überdauerte allerdings nicht nur er, sondern auch die zu Buchtexten reduzierten Lieder der genuinen Sänger. Unsere Aufgabe ist es, die notwendig bis auf wenige Indizien verschwundenen Dimensionen der Performanz wieder zum Leben zu erwecken. Wir sind dafür insofern sensibilisiert, als wir in einem anderen Zeitalter des Medienwechsels leben, in der die Sinnlichkeit, die die gesungene Liebesdichtung noch als nur zu lesende Dichterliebe durch die individuelle Handschrift auf dem Pergament, selbst noch in der Typographie des gedruckten Buches hatte, endgültig in die Imagination verlagern wird.

Anmerkungen

- ¹ In den Beitrag sind Gedanken und Formulierungen aus zwei neueren Aufsätzen von mir eingegangen (dort auch weitere Forschungsliteratur): „Autor, Text und Performanz“, in: *Festschrift Antonius C. Touber* (Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 43/44), Amsterdam 1995, S. 379-397 und „Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadloub“, in: Jens Haustein (Hg.), *Anglo-Deutsches Colloquium Meißen 1995* (erscheint 1998).
- ² Gisela Kornrumpf, *Heidelberger Liederhandschrift C*, in: *Verfasserlexikon*, hg. von Kurt Ruh u.a., Bd. 3 (1981), Sp. 584-597.
- ³ Johannes Hadlaub, *Lieder und Leichs*, hg. und komm. von Rena Leppin, Stuttgart/Leipzig 1995. Max Schiendorfer, *Johannes Hadlaub, Die Gedichte des Zürcher Minnesängers*, München 1986 (danach der Text).
- ⁴ I Wa vunde man sament so manig liet?/man vunde ir niet in dem künigrîche./als in Zürich an buochen stât.//Des prüvet man dike da meister sang./der Manesse rank darnâch endelîche./des er diu liederbuoch nu hât.//Gegen sim hove mechten nigin die singære,/sîn lob hie prüeven und andirswâ,/wan sang hât boun und wûrzen dâ./und wisse er, wâ guot sang noch wære./er wurbe vil endelîch darnâ.

II Sîn sun, der kuster, der treibz ouch dar,/des si gar vil edils sanges,/die herren guot, hânt zemne brâcht.//Ir êre prûevet man dabi./wer wîste sî des anevanges?/der hât ir êren wol gidâcht.//Daz tet ir sin, der richtet sî nach êre;/daz ist ouch in erborn wol an./sang, dâ man dien frowen wolgetân/wol mitte kann ir lob gemêren,/den wolten sî nit lân zergân.

III Swem ist mit edlem sange wol,/des herze ist vol gar edler sinne./sang ist ein sô gar edlez guot://Er kumt von edlem sinne dar,/dur frowen clâr, dur edil minne,/von dien zwein kumt so hôher muot.//Waz wære diu welt, wæren wîb nicht so schœne?/dur sî wirt sô vil süezzekeit,/dur sî man wol singet unde seit/so guot geticht und süez gedœne:/ir wunne sang ûz herzen treit.

- ⁵ Zum Kûrenberger allgemein vgl. Günther Schweikle, in: *Verfasserlexikon*, Bd. 5, Sp. 454-461; Rolf Grimminger, *Poetik des frühen Minnesangs*, München 1969; Gayle Agler-Beck, *Der von Kûrenberg. Edition, Notes and Commentary*, Amsterdam 1974; Christel Schmidt, *Die Lieder der Kûrenberg-Sammlung. Einzelstrophen oder zyklische Einheiten?*, Göppingen 1980; Derk Ohlenroth, *Sprechsituation und Sprecheridentität. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Sprache und Realität im frühen Minnesang*, Göppingen 1974, S. 167ff.
Zum „Zinnenwechsel“: Hubert Heinen, „Konvention und höfische Haltung in den Kûrenbergliedern“, in: *ZfdPh* 100 (1981), S. 346-357; Trude Ehlert, „Ablehnung als Selbstdarstellung. Zu Kûrenberg 8,1 und 9,29“, in: *Euphorion* 75 (1981), S. 288-302.
- ⁶ Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,/dô hôt ich einen rîter vil wol singen/in Kûrenberges wîse al ûz der menigîn./Er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn.//Nu brinc mir her vil balde mîn so, mîn îsengewant,/wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,/diu will mich des betwingen, daz ich ir holt sî/si muoz der mîner minne iemer dârbênde sîn.//
- ⁷ Georges Duby, „Dans la France du Nord-Ouest. Au XIIe siècle: les ‚Jeunes‘ dans la société aristocratique“, in: *Annales* 19 (1964), S. 835-846. Selbst wenn die Funktion der „Jungen“ im Reich anders war als in Frankreich, so stellten sie doch vermutlich eine eigene Gruppe dar.
- ⁸ Erwähnungen von Gesang bei Festen gibt es natürlich (z.B. Heinrichs von Veldeke Eneasroman v. 12919 und v. 13159), aber es scheint sich eher um Darbietungen berufsmäßiger Unterhaltungskünstler zu handeln, wie der Kontext nahelegt.
- ⁹ Kritik am Minnesang als „höfischem Ritual“ z.B. bei Eva Kiepe-Willms, *Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, München/Zürich 1990; Rüdiger Brandt, „das ain groß gelächter ward. Wenn Repräsentation scheitert“, in: Hedda Ragotzky/Horst Wenzel, *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990.
- ¹⁰ Hg. von Frédéric Lecoy, Paris 1979, übers. von Helmut Birkhan, Wien 1982; dazu Volker Mertens, „Kaiser und Spielmann. Vortragsrollen in der höfischen Lyrik“, in: Gert Kaiser/Jan Dirk Müller, *Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200*, Düsseldorf 1986, S. 455-470.
- ¹¹ Ulrich Mölk, *Trobadorlyrik*, München/Zürich 1982, S. 110.
- ¹² Antonius C. Toubert, „Ulrichs von Lichtenstein ‚Frauendienst‘ und Vidas und Razos der Troubadours“, in: *ZfdPh* 107 (1988), S. 431-444; Hubert Heinen, „Ulrich von Lichtenstein: homo (il) litteratus or Poet/Performer?“, in: *JEGPh* 83 (1984), S. 159-172.

- ¹³ Gerhard Hahn, „dâ keiser spil. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs“, in: Gerhard Hahn/Hedda Ragotzky, *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur*, Stuttgart 1992, S. 86-107.
- ¹⁴ Vgl. Ingrid Kasten, „„Sehet waz man mir êren biete“: Walthers ‚Preislied‘ (L. 56,14)“, in: *Walther von der Vogelweide*, hg. von Jan Dirk Müller/Franz Josef Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 55-73, und Volker Mertens, „Autor, Text und Performanz“, in: *Festschrift Antonius C. Touber*, Amsterdam 1995, S. 379-397.
- ¹⁵ Burghart Wachinger, „Liebe und Literatur im spätmittelalterlichen Schwaben. Zur Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin“, in: *DVJS* 56 (1982), S. 386-406.
- ¹⁶ W.v.d.V., *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996.
- ¹⁷ I. Under der linden/an der heide,/dâ unser zweier bette was,/dâ mugent ir vinden/schône beide/gebroschen bluomen unde gras./Vor dem walde in einem tal,/tandaradei,/schône sanc diu nahtegal.
 II. Ich kam gegangen/zu der ouwe,/dô was mîn friedel komen ê./dâ wart ich empfangen,/hêre frowe,/daz ich bin sælic iemer mê./Kuster mich? Wol tûsentstunt,/tandaradei,/seht, wie rôt mir ist der munt.
 III. Dô hât er gemachet/alsô rîche/von bluomen eine bettestat./des wirt noch gelachet/inneclîche,/kumt iemen an daz selbe pfat,/Bî den rôsen er wol mac,/tandaradei,/merken, wâ mirz houbet lac.
 IV. Daz er bî mir læge,/wessez iemen,/nun welle got, sô schamt ich mich./wes er mit mir pflæge,/niemer niemen/bevinde daz, wan er und ich,/Und ein kleinez vogellin,/tandaradei,/daz mac wol getriuwe sin.
- ¹⁸ I. „Nement, frowe, disen cranz“,/alsô sprach ich zeiner wohl getânen maget,/”sô ziert ir den tanz/mit den schœnen bluomen, als irs ûffe traaget./Het ich vil edele gesteine,/daz mües ûf iuwer houbet,/obe ir mirs geloubet./sênt mîne triuwe, daz ich ez meine.
 II. [] Ir sît sô wol getân,/daz ich iu mî schappel gerne geben will,/daz [] beste, daz ich hân./wîzer unde rôter bluomen weiz ich vil,/Die stênt sô verre in jener heide./dâ si schönme entspringent/und die [] voege singent,/dâ suln wir si brechen beide“.
 III. Si nam, daz ich ir bôt,/einem kinde vil gelîch, daz êre hât./Ir wangen wurden rôt/same diu rôse, dâ si bî der liljen stât./Des erschamten sich ir liehten ougen./Doch neic si mir vil schône./Daz wart mir ze lône./Wirt mirs iht mêre, daz trage ich tougen.
 IV. Mich dûhte, daz mir nie/lieber wurde, danne mir ze muote was./die bluomen vielen ie/von den boumen bî uns nider an daz gras./Seht, dô muoste ich von frôiden lachen,/dô ich sô wunneclîche/was in troume rîche,/dô taget ez und muose ich wachen.
 V. Mir ist von ir geschehen,/daz ich disen sumer allen meiden muoz/vaste under diu ougen sehen./lihte wirt mir eine, sô ist mir sorgen buoz./Waz obe si gêt an disem tanze?/Frowe, dur iuwer güete/rucket ûf die hüete./owê, gesæhe ichs under cranze!
- ¹⁹ Vgl. Schiendorfer [Anm. 3]. Dort auch die Übersetzung.
- ²⁰ I. Ich diene ir sît wir beidiu wâren kint./diu jâr mir sint gar swær gesîn,/Wan si wag so ringe mînen dienest ie:/sin wollte nie geruochen mîn./Daz wart irbarmende herren, dien wartz kunt,/daz ich nie mit rede ir was giwesen bî./des brâchten sî mich dar zestunt.
 II. Swie ich was mit hôhen herren komen dar,/doch was si gar hert wider mich./Sî kêrt sich von mir, do sî mcîh sach, zehant:/von leide geswant mir, hin viel ich./Die

herren huoben mich dar, dâ si saz,/unde gâben mir balde ir hant in mîn hant./Do ich des bevant, do wart mir baz.

III. Mich dûchte, daz nieman möchte hân erbetten sî,/daz sî mich frî nôt hæte getân,/Wan daz si vorchte, daz si schuldig wurde an mir:/ich lag vor ir als ein tôt man//Und sach si jâmerlîch an ûz der nôt./Des irbarmet ich si, wan ichz hæte von ir,/des sî doch mir ir hant do bôt.

IV. Dô sach sî mich lieblich an und rete mit mir./ach, wie zam ir daz sô gar wol!/Ich mochte sî so recht geschowen wolgetân./wa wart ie man so fröiden vol?//Die wîle lügen mîn arme ûf ir schôz:/ach, wie suozze mir daz dur mîn herze gie!/mîn fröide nie mêr wart so grôz.

V. Do hæte ich ir hant so lieblich vaste, gotte weiz,/davon si beiz mich in mîn hant./Si wânde, daz ez mir wê tæz, do fröete ez mich:/so gar suozze ich ir mundes bevant.//Ir bîzzen was so zartlich, wîblich, fin,/des mir wê tet, daz sô schiere zergangen was./mir wart nie baz, daz muoz wâr sîn!

VI. Sî bâten si vaste eteswaz geben mir,/des sî an ir lange hæte gehân./Also warf si mir ir nâdilbein dort her./in süezzer ger balde ich ez nam.//Si nâmen mirz und gâbenz ir wider dô/und irbâten sî, daz sî mirz lieblich bôt./in sender nôt wart ich so frô.

VII. Der vürste von Konstenz, von Zürich diu vürstîn/vil sælig sîn! der vürste ouch sâ/Von Einsidellen, von Toggenburg lobelich/grâf Friderîch, und swer was dâ//Und half alt riet, daz man mich brâchte für sî./daz tâtenhöhe liut, der frume Reginsberger/nach mîner ger ouch was da bî.

X. Ez ist lang, daz mich von êrst ir wunne vie/und daz ich nie so nâch ir kann,/Wan si stalte ungruozlich sich ie gegen mir,/des ich zuo zir nie getorste gegân.//Ich dâchte: „Sît sî nicht ruochet grüezen mich,/gienge ich für sî, daz wære lichte so verre ir haz!“/nicht wan umb daz verzagt dan ich.

XI. Möchte ein herze von fröiden dur en lîb ûzgân,/in möchte behân des mînen niet,/Sît ich vür die wolgetânen komen bin,/von der mîn sin mich nie geschiet.//Ich hæte ir hant in mînen henden, ach!//Êst ein wunder, daz von rechten minnen nicht/in der geschicht mîn herze brach.

XII. Ach, ich hörte ir süezen stimme, ir zarten wort,/si reiner hort, des hât si prîs./Sô sach ich ir munt, ir wengel rôsenvar,/ir ougen clâr, ir kelîn wîz.//Ir wîblich zucht, ir hende wîz als der snê./Mir was lieblich wol, unz ich mües dannan gân:/mir sendem man tet daz so wê.

XIII. Wol uns, daz der Klingenberger vürste ie wart!/die rechten vart, vie vuoren sî./Dien ze herren walten. er kann wîse unde wort,/der sinne hort der wont im bî.//Sîn helfe, sîn rât, sîn kunst sint endelich./des die wîsen habten sîn ze herren ger,/des heizet er bischof Heinrîch.

²¹ Vgl. Max Schiendorfer, „Ein regionalpolitisches Zeugnis bei Johannes Hadlaub (SMS 2). Überlegungen zur historischen Realität des sog. Manessekreises“, in: *ZfdPh* 112 (1993), S. 37-65.

²² Thomas Cramer, „Minnesang in der Stadt. Überlegungen zur Lyrik Konrads von Würzburg“, in: Gert Kaiser (Hg.), *Literatur – Publikum – historischer Kontext*, Bern u.a. 1977, S. 91-108. Cramer charakterisiert die Unterschiede von Basel und Zürich dahingehend, daß hier ein „imaginärer Hof“ existiert habe, „für den Literatur in Gestalt geregelter Spielästhetik ein wesentliches Dekorationselement im Sinne höfischer Repräsentation ist“, während in Basel aus den „heftig bewegten“ historischen Verhältnissen eine „bewußte Hinwendung zu den didaktischen Seiten der Literatur“ resultierte (S. 107). Die sozialhistorische Interpretation sei dahingestellt, festzuhalten ist jedenfalls, daß die sangspruchhafte Lyrik Konrads wegen ihrer Referenz auf Allgemeinverbindliches weniger Rechtfertigung brauchte als die minnesängerische, Sub-

ektivität fingierende Hadlaubs, die ihre Begründungen inszenieren mußte, eben weil sie ihre Authentizität nicht mehr in einer höfischen Aufführung besaß.