

Sangspruchtradition. Textualität – Aufführung – Traditionsbildung

Münster, 31.08. – 01.09.2000

Vom 31. August bis 1. September 2000 fand in Münster, veranstaltet von Michael Baldzuhn (Hamburg), Margreth Egidi (Münster) und Nine Miedema (Münster), ein Kolloquium zur Sangspruchtradition statt. Ziel der Tagung war es, aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Impulse, die die mediävistische Germanistik für die spezifische Eigenart mittelalterlicher Texte aufs Neue sensibilisiert haben, exemplarisch mit der Konzentration auf diese Gattung produktiv zu machen: Insofern im Zentrum eines weiterreichenden Problemhorizonts die Frage nach den Voraussetzungen steht, die – trotz fragiler Rahmenbedingungen – literarische Kommunikation gleichwohl zu stabilisieren vermochten, ziehen Untersuchungsfelder, die größere Zeiträume abdecken und damit übergreifende Entwicklungen im homogenen Beschreibungsrahmen zu betrachten erlauben, neue Aufmerksamkeit auf sich. Es sollten somit die Erkenntnischancen ausgelotet werden, die in

dem skizzierten Kontext die vom 12. Jahrhundert bis weit in die Frühe Neuzeit hineinreichende Sangspruchtradition (d.h. einschließlich des Meistersangs) bereithält. Dazu wurden drei sich überschneidende Schwerpunkte vorgeschlagen: Textualität – Performanz – literarische Traditionsbildung. Methodisch implizierte die umfassende Einbeziehung der gesamten Sangspruchtradition ein besonderes Interesse an der Überprüfung und Relationierung von Entwicklungskonzepten wie etwa ‚Literalisierung‘ und ‚Institutionalisierung‘.

Helmut Tervooren zog in einer Einführung die Bilanz aus der Sangspruchforschung der letzten Jahrzehnte. Grundsätzlich sind, so Tervooren, ihre (gegenüber der damaligen Minnesangdiskussion) innovativen Impulse der 50er und 60er Jahre nicht kontinuierlich weiterentwickelt worden, sind ferner die wissenschaftlichen Diskurse über Spruchdichtung und Meistersang immer noch zu selten in Editionen überführt worden. Weitere Desiderate sah Tervooren darin, Minnesang- und Sangspruchtradition im ‚vernetzenden Blick‘ aufeinander hin zu perspektivieren, die Literarizität der letzteren stärker herauszuarbeiten (vgl. Haustein, *Marner-Studien*) und die Kategorie der Aufführung auch für sie fruchtbar zu machen.

Während der Aspekt der Textualität in den Vorträgen in den Hintergrund trat, kristallisierte sich ein deutlicher Schwerpunkt zur Aufführung der Spruchdichtung heraus. Margreth Egidi plädierte in ihrem Vortrag zur „Rezeption im performativen Prozess“ dafür, die Kategorie der Performanz theoretisch zu modellieren, statt mit diesbezüglich stets mehrdeutigen Textsignalen zu argumentieren, da Thesen zur Aufführung notwendigerweise mit unhintergehbaren Setzungen arbeiten. In ihrem Versuch einer Modellbildung ging Egidi von der Setzung einer wenigstens minimalen Rezipientenkompetenz aus, was etwa die Unterscheidung zwischen Text-Ich und Sänger betrifft, sowie vom Entscheidungscharakter literarischer Kommunikation, die sich aus potenziell einander widersprechenden Einzelentscheidungen bildet. In diesem Sinne ist die Entscheidung darüber, ob z.B. Gebets- oder Fluchstrophen, denen eine gesteigerte Wirkmächtigkeit des Wortes unterstellt werden könnte, im Vortrag ‚tatsächlich‘ vollzogene oder inszenierte Sprechakte darstellen, auch dem Publikum anheimgegeben. Sänger und Publikum können aufeinander in ihren Zuschreibungen und Entscheidungen reagieren, die theoretisch die ganze Skala zwischen ‚unmittelbarer‘ Kommunikation und der Inszenierung von Unmittelbarkeit abdecken und die zudem aufgrund der Dynamik des Geschehens und der Flüchtigkeit der Einzelereignisse beständig wechseln können.

In seinen Ausführungen über „Performative Legitimationsstrategien im späten Mittelalter“ arbeitete Volker Mertens Gemeinsamkeiten und Differenzen des Vortrags von Meistersang und Predigt heraus. Beide legitimieren sich über die ‚lebendige Stimme‘ im Sinne eines ambivalenten Konzepts, das Medium wie Botschaft ist und zugleich als ‚Urszene der Kommunikation‘ gilt. Mertens entwickelte unterschiedliche, sich komplementär zueinander verhaltende Parameter für eine ‚Poetik der Performanz‘: 1. die kommunikative Performanz (Vermittlung, Information, Belehrung), 2. die rituell-kulturelle Performanz (Zeremonialhandeln, das zur Konstituierung von Gruppenidentität dient) und 3. die demonstrativ-aneignende Performanz (Prüfung bzw. Probevortrag). Systematisch modellierte Mertens differierende Akzentsetzungen für die Predigt, wo primär die beiden ersten Performanz-Typen von Bedeutung sind, und den Meistersang, wo die kommunikative Performanz zurücktritt und die dritte Dimension hinzukommt; der rituell-kulturelle Charakter schließlich zeigt sich beim geistlichen Lied am deutlichsten.

Peter Strohschneider ging es unter dem Titel „Fürst und Sänger“ um den prekären Status literarischer Kommunikation in einer Zeit geringer gesellschaftlicher Ausdifferenzierung sowie um die Frage, wie sich Kunst an hochmittelalterlichen Feudalhöfen institutionalisieren und ihre Geltungsansprüche durchsetzen konnte. Strohschneider führte vor, wie in einem der Thüringer Sprüche Walthers (L. 20, 4) genau die Spannung zwischen der spezifischen kommunikativen Unwahrscheinlichkeit und der behaupteten Geltung von Kunst thematisiert wird. Die fürstliche *milte* ist, in der ‚Logik der Gabe‘ und nicht der des Lohns, so maßlos wie wahllos, und sie muss es sein. Weil sie aber zugleich als Modus kommunikativer Integration allen den Zugang zum Zentrum der Macht ermöglicht, resultiert aus der gepriesenen Freigebigkeit des Thüringer Landgrafen die Unmöglichkeit sprachlicher Kommunikation am Hof. Hier böte sich, systematisch betrachtet, die Lösung, dass der Sänger als Instanz der Zugangsregulierung zum Zentrum des Hofes fungiert, seine Kunst als Selektion. Der Walther-Spruch nutzt die hierin liegende Aporie (der Sänger kann sich bei Hofe ja kein Gehör verschaffen) in einem Diskurs über die ‚Selbstinstitutionalisierung‘ von Kunst, die er als gleichnotwendig wie die *milte* entwirft.

Auch Tomas Tomasek verfolgte in seiner Analyse von Rätselpruchstrophen die Frage nach den Kommunikationsbedingungen im Mittelalter. Rätselkommunikation hat, so die These, für die mittelalterliche Praxis von Literatur, für ihre Performanz also, einen paradigmatischen Status. Dies gilt grundsätzlich für die ‚kultivierte Geselligkeit‘ als nur schwach institutionalisierten situativen Rahmen, ferner für das dialogische Moment und die spezifische Anschlussfähigkeit der Texte sowie für die Rollen von Sänger und Publikum: Die auratische Machtposition des Rätselstellers als professionelle Rolle, die die stratifikatorische Ordnung durchkreuzt (auch den Fürsten kann das Nicht-Verstehen treffen), ist Paradigma für die Position des Sängers generell. Zugleich impliziert Rätselkommunikation insofern einen performativen Widerspruch, als sie einerseits auf der angedeuteten Asymmetrie basiert, andererseits eine die Symmetrie wiederherstellende Lösung fordert.

Jan Hallmann vertrat in seinem Vortrag über „Fingierte Performanz“ die These, dass der ‚Wartburgkrieg‘ nicht als Abbild einer realen Inszenierung von Sangspruchdichtung zu verstehen ist, sondern dass die im Text konzeptionell verankerten Aufführungssignale vielmehr gerade auf die Distanz zu einer möglichen ‚Uraufführung‘ verweisen. Ausgehend von der ‚Wartburgkrieg‘-Fassung in Handschrift C zeigte er, dass die Differenz zwischen der textinternen und der aktuellen Vortragssituation etwa durch die Verwendung deiktischer Hinweise (*nu, hie, hinte*), die aufgrund der Apostrophierung eines textinternen Publikums für das aktuelle Publikum von vornherein als fiktional erkennbar sind, ständig in Erinnerung gerufen wird. Der Text ist somit nicht im Sinne einer Wiedergebrauchsrede, sondern einer bewusst inszenierten Aufführung zweiten Grades zu verstehen.

Michael Baldzuhn („Aufführung als Argument“) insistierte darauf, dass – trotz der deutlich erkennbaren Zunahme von Aufführungs- und Produktionsschriftlichkeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert – die Distanz zur Vortragssituation bestehen bleibt: ‚Aufführung‘ kann auch für die späte Sangspruchtradition wesentlich nur als textuelle Kategorie fruchtbar gemacht werden.

Klärend lässt sich das so verstandene Performanzkonzept insbesondere in die Diskussion um das Verhältnis von Literarizität und Pragmatik der Gattung einbringen. Die Nagelprobe wurde an Textbeispielen aus hinsichtlich ihres pragmatischen Status gerade frag-

würdigen, weil allgemeinen Erwartungen an höfische Kommunikation scheinbar zuwiderlaufenden Subgattungen (Publikumsschelte, Lügenstrophe/-Lied) gemacht. Baldzuhn zeigte ein hochartifizielles Spiel mit den Sprecherinstanzen des Textes auf, das die Aufführungssituation als solche reflektiert und sie bis in die Form performativer Selbstwidersprüche hinein für die je spezifische Textaussage instrumentalisiert. Dabei geraten elementare pragmatische Rahmenbedingungen der Aufführung jedoch nie aus dem Blick: die Mahnung zur Entlohnung des Sängers und der Preis der *kunst*-Kompetenz seiner Zuhörer, aber auch die Diskussion um die Legitimität einer weltlichen Unterhaltungskunst im Lichte klerikaler Kritik.

Aspekte von „Aufführung und Schrift im Meistersang des 16. Jahrhunderts“ fächerte Johannes Rettelbach auf. Die Mehrzahl der Meistersänger tritt lediglich als Re-Produzent in Erscheinung, im Sinne der Forderung, eine Text-Ton-Einheit im Gemark fehlerfrei wiederzugeben; auf der Seite der schriftlichen Meisterliedproduktion dominiert hingegen weithin Hans Sachs mit mehr als Dreiviertel aller aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen Lieder. Einblicke in die Mündlichkeit der Gesangsveranstaltungen gewährt die – auch manches nicht erhaltene Lied bezeugende – Aufführungs-Mitschriftlichkeit: Das im Frei-, Haupt- und Zechsingen als durchstrukturierte Konzertveranstaltung berechenbar gewordene Aufführungsgeschehen erlaubt, Lieder gezielt für bestimmte Teilveranstaltungen zu verfassen; produziert wird jedoch auch zur Privatlektüre und als Auftragsarbeit – für manche Meisterlieder steht die alleinige Buchexistenz außer Zweifel („Abschlusslieder“ in den Meistersangbüchern des Hans Sachs). Die generell vermehrte Schriftlichkeit erhellt nun auch die Entstehung umfangreicher Liederzyklen und die Bedeutung der Melodien für die Textproduktion und -tradierung.

Nine Miedema widmete sich dem Aspekt der Traditionsbildung, und zwar am Beispiel Konrads von Würzburg als eines der „Alten Meister“. Sie ging der Frage nach, auf welchen Wegen die Sangspruchdichtung Konrads durch die Jahrhunderte hindurch tradiert wird und kritisierte die Charakterisierung dieses Prozesses als einer Kanonisierung der (Töne der) Alten Meister. Trotz der Tendenz des Tontraditionalismus im vorreformatorischen Meistersang ist der hier zu beobachtende Rezeptionsprozess besser mit dem Assmannschen Begriff der ‚Hypolepse‘ (der progressiven Variation) als mit demjenigen der Kanonbildung zu umschreiben. Eine normative Einschränkung der Alten Meister auf die Zahl Zwölf wird, nach wenigen früheren Vorläufern, erst nach der Reformation greifbar. Die Wiederaufnahme des Meistersangs nach der Reformation zeigt einen deutlichen Traditionsbruch: In der Meistersängersage gewinnt die Liste der Namen der Zwölf Meister kanonische Gestalt, während jedoch die Autoren dieser Zeit, dem Nürnberger Vorbild folgend, für die Produktion eigener Meisterlieder jede Form des normativen Tontraditionalismus ablehnen.

Allen Diskussionsteilnehmern war es zu verdanken, dass neben den Einzeldiskussionen auch eine lebendige und ertragreiche Schlussdiskussion entstand. Besonders hervorgehoben wurde, dass die Kategorie der Aufführung als ein auch für die Sangspruchdichtung tragfähiges Konzept modelliert werden konnte. Einigkeit herrschte ferner über den Erkenntnisgewinn, den die Einbeziehung der späteren Gattungsphase (meisterliche Liedkunst, Meistersang) auch für die künftige Forschung zur mittelalterlichen Performanz und Traditionsbildung haben dürfte.