

Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis

Herausgegeben von
JOHANNES JANOTA

MAX NIEMEYER VERLAG
TÜBINGEN 1993



Peter Strohschneider (München)

Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung

Vor 25 Jahren hat Hugo Kuhn das sogenannte dritte Kreuzzugslied *Ich var mit iuweren hulden, herren unde mâge* (MF 218,5) Hartmanns von Aue zum Gegenstand eines bahnbrechenden und in der altgermanistischen Lyrikforschung einflußreich gewordenen Versuchs gemacht, am konkreten Fall vorzuführen, in welcher Weise mittelhochdeutsche Lyrik von ihrem öffentlichen Vortrag vor einem höfischen Publikum her zu denken wäre. Der von der mediävistischen Literaturwissenschaft längst anerkannte Anspruch dieses Vorstoßes war es, für die mittelhochdeutsche Liebeslyrik einen Begriff von „Minnesang als Aufführungsform“ zu etablieren, sie also als Medium kommunikativer Vorgänge zu begreifen und so überhaupt die mediävistische Forschungsperspektive auf das kommunikative Funktionieren von Dichtung hin zu öffnen.¹

Der Begriff der Aufführungsform konstituiert mit anderen wie Aufführung, Aufführungssituation, Gebrauchssituation, Vortragskunst usw., ein terminologisches ‚Feld‘.² Dieses ist nicht streng ausdifferenziert und hierarchisiert, hat jedoch, in nicht wenigen Untersuchungen mittlerweile an historisch unterschiedlichen Texten und Textcorpora erprobt und diskutiert, sein interpretatorisches Erkenntnispotential wiederholt unter Beweis gestellt.³ Hingegen unterblieb, wenn ich recht sehe, eine systematische Erörterung der kategorialen Bestimmungen und Implikationen des von Kuhn etablierten terminologischen Instrumentariums. Ausgefallen ist eine solche Diskussion auch dort, wo etwa von überlieferungsgeschichtlichen Forschungen

¹ Hugo Kuhn, *Minnesang als Aufführungsform* (Hartmann 218,5) – erstmals vorgetragen im November 1966 auf einem Symposium in Austin; eine redigierte Fassung wurde gedruckt in: *Festschrift für Klaus Ziegler*, hg. von Eckehard Catholy und Winfried Hellmann, Tübingen 1968, S. 1–12; Wiederabdrucke in: Hugo Kuhn, *Text und Theorie*, Stuttgart 1969 (= *Kleine Schriften* 2), S. 182–190, 364–366 [danach zitiere ich]; Hartmann von Aue, hg. von Hugo Kuhn und Christoph Cormeau, Darmstadt 1973 (= *WdF* 359), S. 478–490. Die englische Vortragsfassung *„Minnesang and the Form of Performance“* [Translated by Stanley N. Werbow] erschien in: *Formal Aspects of Medieval German Poetry. A Symposium*, ed. with an Introduction by Stanley N. Werbow, Austin, London 1969, S. 27–41.

² Im Sinne von Harald Fricke, Einführung, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1989 (= *Germanistische Symposien Berichtsbände* 9), S. 1–8 (hier S. 4).

³ Neuerlich und am umfassendsten vielleicht bei Claudia Händl, *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Göttingen 1987 (= *GAG* 467).

wie denen Günther Schweikles⁴ her Kuhnsche Prämissen zu modifizieren waren. Selbst die Voraussetzung, Minnesang sei sehr früh (oder immer schon) *auch* Lese-lyrik gewesen, dispensiert von einer solchen terminologischen Erörterung jedoch nicht, denn daß der Aufführungsprozeß eine pragmatische Modalität dieser Lyrik unter anderen gewesen sei, wird damit ja keineswegs in Frage gestellt.

Grundsätzlich nur von dieser einen Realität des Minnesangs ist im folgenden die Rede, wenn ich versuche, einige Stichworte zu einer solchen ausstehenden Begriffs-reflexion zusammenzustellen, ohne diese selbst hier schon historisch und systematisch nach allen Seiten hin zu entfalten. Die als Anlaß dieses Referats gegebene Vortragssituation beschränkt mich zudem auf den Begriff der Aufführungssituation.⁵ Anschlußmöglichkeiten für eine terminologische Diskussion anderer wichtiger Problemfelder mediävistischer Lyrikforschung wie Textrollen, den Rezeptionsmodus der Identifikation oder die Konkurrenz mündlich-performativer und schriftliterarischer Kommunikationsmodi kann ich ganz am Schluß nur noch benennen.⁶

⁴ Zusammenfassend Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart 1989, S. 49ff.

⁵ Das Referat ist erster Schritt des Versuchs, einige wichtige Termini der Minnesangforschung – Aufführungssituation, Rolle, Identifikation, Gattung – einmal nicht vom konkreten, das heißt textorientierten Interpretationsanlaß her, sondern in ihrem systematischen Zusammenhang zu reflektieren. Diesen Versuch will ich an anderer Stelle fortsetzen; dort soll auch der Ort sein, Einzelbelege und Diskussionsbeiträge nachzutragen, auf die ich hier noch verzichten muß.

⁶ Nicht diskutiert werden im folgenden schematische Modelle der kommunikativen Realität von Minnesang, wie sie etwa Ulrich Müller, *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, Göttingen 1974 (= GAG 55/56), S. 271ff.; Ein Beschreibungsmodell zur mittelhochdeutschen Lyrik – Ein Versuch, in: *ZfdPh* 98 (1979), S. 53–73 [hier S. 65ff.] und zuletzt Theodor Nolte, *Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung*, Stuttgart 1991, verwenden. Ich will nur kurz und exemplarisch die Perspektive meiner Kritik andeuten. Nolte etwa sieht „die Vortragssituation (allgemein: die Kommunikationssituation)“ von fünf Faktoren bestimmt: „1) das Publikum der Strophe, 2) die Beziehung Autor – Publikum, 3) der Auftraggeber bzw. spezielle Adressat oder Widmungsträger der Strophe, 4) die Wirkungsintention des Autors und 5) der konkrete historische Kontext der Kommunikationssituation (Datierung!).“ (S. 39f.) All dies bestimmt freilich in der einen oder anderen Weise – irgendwie – eine Aufführung. Trotzdem bleibt das Kategorienbündel als heuristisches Modell texttheoretisch und hermeneutisch unbefriedigend. Es versammelt solche Faktoren, über welche – so wird sich auch im Fortgang meiner Diskussion zeigen – gar keine (ad 2) und 4)), nur höchst vage (ad 1)) oder lediglich ganz punktuelle (ad 3) und 5)) Aussagen möglich sind. Auf der anderen Seite bleiben gerade jene strukturellen Bestimmungen der Kommunikationssituation des Minneliedes völlig ausgeblendet, welche mit ihrer Oralität und ihrem Performanzcharakter impliziert sind. – Die Kritik des Intentionalismus, welche mein Einwand ad 4) voraussetzt, kann von verschiedenen theoretischen Positionen aus vorgetragen werden, vgl. allgemein nur: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, S. 225ff. et pass.; Uwe Japp, *Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhangs in den philologischen Wissenschaften*, München 1977 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 47), S. 85ff.; Lutz Danneberg, Hans-Harald Müller, *Der ‚intentionale Fehlschluß‘*

Erreichen will ich dieses vorläufige Ende im Anschluß an eine methodologische und eine sachliche Vorbemerkung mit fünf nicht weniger vorläufigen Schritten. Sie rücken nacheinander in den Blick: 1. Das kommunikative Geschehen der Minnensangaufführung als Interaktionsprozeß; 2. den Status der Kategorie ‚Aufführung‘; 3. Implikationen des Begriffs ‚Situation‘; 4. das hermeneutische Problem der Vermittlung von Text und kommunikativem Kontext; sowie 5. die Selbstreferenzialität von Aufführungsprozessen.

Grundsätzliche Vorbehalte – dies die methodologische Vorbemerkung – gegen ein Unterfangen, das nicht bei den Texten ansetzt, vielmehr bei unserem Instrumentarium für den Umgang mit ihnen, eben an Terminologischem, solche Skepsis könnte sich in der mediävistischen Lyrikforschung auf ehrwürdige Autorität berufen: „an der Terminologie hängt nichts, an der Sache alles“,⁷ hat Karl Stackmann einmal dekretiert. Kurt Ruh nahm dies, weit zurückhaltender, auf mit dem Rat, es solle „uns die Unzulänglichkeit der Terminologie nicht über Gebühr beschäftigen: sie ist, wie bei so manchen Grundbegriffen unserer Wissenschaft, unausweichlich [...]“.⁸

Sehr im Gegensatz zur neueren Literaturwissenschaft⁹ hat sich in der Altgermanistik die Situation seither schwerlich so verändert – und damit sei dann das nötige Quantum von Polemik in diesem Referat schon fast abgetan –, daß eine Kritik an solcher, sei es provozierend, sei es resignierend vorgetragenen terminologischen Indifferenz sich völlig von selbst verstünde; sie ist auch nicht längst zum Ritual einer Selbstidentifikation der fachwissenschaftlichen Kommunikationsgemeinschaft geronnen. Also muß sich das Ausgehen vom Terminologischen argumentativ begründen. Ich deute nur an: Einsicht in die Unzulänglichkeit von Terminologie, und bliebe diese auch unausweichlich, ist selbst Resultat terminologischer Reflexion. Schon deswegen ist diese Reflexion unausweichlich. Sie ist es um so mehr, als in Terminologien Wahrnehmungsmuster, als in Sprachordnungen Denkfiguren und Deutungsmodelle Gestalt annehmen,¹⁰ weil also schon terminologisch selektiert und

– ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften, in: *Zs. f. allgem. Wissenschaftstheorie* 14 (1983), S. 103–137, 376–411. Speziell in der mediävistischen Diskussion etwa: Hans Ulrich Gumbrecht, *Beginn von ‚Literatur‘ / Abschied vom Körper?*, in: *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen und Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, hg. von Gisela Smolka-Koerdt, Peter M. Spangenberg und Dagmar Tillmann-Bartylla, München 1988 (= *Materialität der Zeichen* 1), S. 15–50 (hier S. 25, 29f.); Rupert Kalkofen, *Der Priesterbetrug als Weltklugheit. Eine philologisch-hermeneutische Interpretation des ‚Pfaffen Amis‘*, Würzburg 1989 (= *Epistemata* 49), S. 14ff.; Ralf Simon, *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne*, Würzburg 1990 (= *Epistemata* 66), S. 227ff.

⁷ Karl Stackmann, *Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität*, Heidelberg 1958 (= *Probleme der Dichtung* 3), S. 8, Anm. 2.

⁸ Kurt Ruh, *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 42 (1968), S. 309–324 (hier S. 309, Anm. 2).

⁹ Vgl. den von Christian Wagenknecht herausgegebenen Querschnitt durch die Forschungsdiskussion: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (Anm. 2); hier sind übrigens weder Mediävisten noch spezifisch mediävistische Problemstellungen vertreten.

¹⁰ Vgl. nur zum Beispiel Dietrich Harth, *Begriffsbildung in der Literaturwissenschaft. Beob-*

vorstrukturiert ist, was in Forschungsprozessen überhaupt wahrnehmbar und konzeptionsfähig wird. Terminologische Explikation und Kritik läßt sich demnach als erkenntniskritische Selbstreflexion auch noch im höchst pragmatischen Forschungsansatz begründen. Mit einem Wort: die hermeneutische Verknotung von Sache und Terminologie, von Objekt und Objektiv der Forschung ist nicht in der angedeuteten Weise auseinanderzuhauen.

Reflexion auf den Terminus der Aufführungssituation geschieht hier in der Form, daß ich Status, Gebrauch und Implikationen dieses Grundbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung zu explizieren versuche.¹¹ Diese Explikation beschränkt sich auf Arbeiten Hugo Kuhns und auf wenige exemplarische Untersuchungen, die von diesen in besonderer Weise angeregt sind, die sie zu differenzieren und zu applizieren versuchen. Solcher Selektion geht es nicht darum, etwa einen literaturwissenschaftlichen ‚Schul‘-Zusammenhang zu hypostasieren, es geht ihr um die vorläufige Abgrenzbarkeit eines terminologischen Gebrauchsverhaltens als Kohärenzbedingung seiner kritischen Befragung.¹²

Minnesang ist Liebesdichtung als (auch) Aufführungsdichtung und insofern, so weiß man längst, prägt er eine binäre Grundstruktur aus. Er „meint nicht Rede zur Geliebten, zu sich selbst über erlebte Liebe [...]. Minnesang ist immer nur Rede zur höfischen Gesellschaft über die höfische Rolle der Liebe [...].“¹³ Das Besondere daran ist, daß diese Rede an die Gesellschaft inszeniert ist als Rede zur Geliebten oder zu sich selbst über erlebte Liebe.

Diese Struktur hat Rainer Warning am Beispiel früher Trobadorlyrik konkret verfolgt und auch theoretisch verallgemeinert¹⁴ unter dem Stichwort ‚Situationspaltung‘. Es besagt,

daß sich die Sprechsituation in fiktionaler Rede zwar aus der unmittelbaren Determinierung durch eine Gebrauchssituation löst, ohne daß freilich diese Gebrauchssituation einfach entfiel. Was hier vorliegt, ist vielmehr eine Situationsspaltung dergestalt, daß eine

achtungen zum Wandel der ‚semantischen Orientierung‘, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 45 (1971), S. 397–433 (hier S. 398, 422); Heide Göttner, Terminologie, in: ²RL Bd. 4 (1984), S. 353–366 (hier S. 356).

¹¹ Eine analytisch formalisierte Explikation und theoretische Begründung der im folgenden versuchten terminologisch explizierenden Vorgehensweise bei Lutz Danneberg, Zwischen Innovation und Tradition: Begriffsbildung und Begriffsentwicklung als Explikation, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft (Anm. 2), S. 50–68.

¹² Aus solchem Grunde bleiben im folgenden auch wichtige Forschungsbeiträge unberücksichtigt, auf welche eine historische Rekonstruktion der hier terminologiekritisch angepeilten Diskussion keinesfalls verzichten dürfte, zum Beispiel Wolfgang Mohrs Vorstöße, darunter vor allem: Vortragsform und Form als Symbol im mittelalterlichen Liede, zuerst 1963, jetzt in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, Bd. 2, hg. von Hans Fromm, Darmstadt 1985 (= WdF 608), S. 211–225.

¹³ Hugo Kuhn, Zur inneren Form des Minnesangs, in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg. von Hans Fromm, Darmstadt 1963 (= WdF 15), S. 167–179 (hier S. 173f.).

¹⁴ Vgl. Rainer Warning, Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in: Funktionen des Fiktiven, hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983 (= Poetik und Hermeneutik 10), S. 183–206.

interne Sprechsituation in Opposition tritt zu einer externen Rezeptionssituation. [...] Der fiktionale Diskurs ist wesentlich ein gespielter Diskurs, ein vor einer dritten Instanz inszenierter Diskurs.¹⁵

Eine Modalität solcher Diskursinszenierung war im Falle mittelalterlicher Lyrik anscheinend die öffentliche Aufführung. Den Forschungskonsens darüber faßt zum Beispiel Klaus Grubmüller zusammen:

Bei aller Ungewißheit über die konkreten Aufführungsorte und Aufführungsformen von Minnesang wird doch kaum eine andere Vorstellung vernünftig sein als die, daß Minnesang sich im Auftritt des Sängers vor (weltlichem) Publikum realisiert habe, und weiterhin, daß ein solches Publikum gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Deutschland kaum anders denn als Gesellschaft an Höfen vorstellbar sein dürfte.¹⁶

Freilich: kein außerliterarisches Zeugnis stützt diese Vorstellung, die bekannten epischen Belege (,Tristan‘, ,Nibelungenlied‘, ,Kudrun‘, ,Dukus Horant‘) bleiben einzeln und sind, wie man weiß, nicht unproblematisch.¹⁷ Der *consensus omnium* muß sich also ganz „auf den Inszenierungsgestus der Texte und den Umgang mit einem vorausgesetzten Publikum stützen.“¹⁸ So bleibt er stets an das Risiko integrierender Auslegung einzelner Lieder gebunden.¹⁹

Gleichwohl ist dieser Konsens von schwerlich zu überschätzender Bedeutung. Auf seiten des Textes geht mit ihm eine Umakzentuierung des Lyrik-Begriffs einher: die Betonung seiner Aufführung als Determinante des Minneliedes läßt statt des Autors den Sänger (der der Autor sein kann) in den Blick treten, löst den Text potentiell ab von seiner Entstehungssituation²⁰ und seinem Urheber, von dessen

¹⁵ Rainer Warning, *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors*, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven (Gedenkschrift Hugo Kuhn)*, hg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120–159 (Zitat S. 122). Hieran direkt anschließend zum Beispiel Christoph Cormeau, *Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide*, in: *Mittelalterbilder in neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens. Kolloquium Würzburg 1984*, hg. von Ernstpeter Ruhe und Rudolf Behrens, München 1985 (= *Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters* 14), S. 147–163 (hier S. 147f.); Händl (Anm. 3), S. 2ff.

¹⁶ Klaus Grubmüller, *Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang?*, in: *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983)*, hg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986 (= *Studia humaniora* 6), S. 387–406 (Zitat S. 388).

¹⁷ Vgl. etwa Erich Kleinschmidt, *Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln*, in: *Arch. f. Kulturgesch.* 58 (1976), S. 35–76 (hier S. 57ff.); Grubmüller (Anm. 16), S. 388f.

¹⁸ Grubmüller (Anm. 16), S. 389.

¹⁹ Allerdings ist diesseits empirischer Rezeptionsforschung im Falle der Dichtung Rezeption ja „immer nur vermittelt [zu] erfassen über eine funktional orientierte Analyse des fiktionalen Diskurses selbst.“ (Warning [Anm. 14], S. 206).

²⁰ Dieser Entkoppelung von Entstehungs- und Aufführungssituation ist auch dort der Weg gebahnt, wo es sich vorerst vor allem um eine Umformulierung gehandelt haben mochte

‚Erlebnissen‘, ‚Erfahrungen‘, Expressionen, sie akzentuiert das Lied als etwas mit Hinsicht auf ein Publikum Aufgeführtes, Inszeniertes, zeigt es anstatt in supponierter Natürlichkeit in seiner Ästhetizität.

Auf seiten der Kontexte der Liedtexte koppelt der Forschungskonsens über „die Öffentlichkeit des höfischen Festes“²¹ als den kommunikativen Ort des höfischen Minneliedes den Terminus der Aufführungssituation mit einigen Implikationen von Mündlichkeit zusammen. Oralität setzt die räumliche und zeitliche Ungeschiedenheit von (Re)Produzenten und Rezipienten des lyrischen Textes, die Kopräsenz ihrer Körper voraus; im Kommunikationszusammenhang des höfischen Festes impliziert sie überdies „die soziale Exklusivität und die situationale Insularität“²² der kommunikativen Prozesse. Mündliche Äußerungen sind hier Handlungen von (relativer) Gleichzeitigkeit und (potentieller) Wechselseitigkeit. Darüber hinaus ist der Sänger als Spieler, sind die Rezipienten nicht nur als Zuhörer und Mitspieler, sondern zugleich auch als Zuschauer zu denken, denn im Vorgang der Aufführung des Minneliedes überlagern sich nicht nur die Ebenen von textuellen und musikalischen Zeichen, sondern möglicherweise auch von paralinguistischen, kinesischen, mimischen, gestischen oder proxemischen Zeichen sowie gegebenenfalls von Requisiten.²³ Begrifflich läßt sich der Zusammenhang in die Formulierung bündeln, daß sich literarische Kommunikation hier nicht gegenüber sozialer Interaktion ausdifferenziert habe, sondern ihr Element bleibe. Minnesang als Aufführungsdichtung hieße demnach: Minnesang als Teil von Interaktionsprozessen; wobei Interaktion recht formal als Komplexion reziproker Kommunikationen und Wahrnehmungen von Anwesenden bestimmt wäre, welche sich gleichzeitig und in einer Pluralität von Zeichenebenen vollziehen.²⁴

Einige Plausibilität wächst dieser Umformulierung des Forschungskonsenses vielleicht durch eine Überlegung zu, welche von der Relation der Text-Produzenten

und die Situationen der Entstehung sowie der Aufführung eines Minne- oder Kreuzzugsliedes nicht streng geschieden gedacht waren; so wohl in Hugo Kuhns konkreten Applikationen der Kategorie ‚Aufführungssituation‘, aber auch überall dort, wo vom Vorstellungsmodell einer konkreten Liedaufführung her etwa Schlußfolgerungen für eine Datierung von Texten gezogen werden. Die in diesem Zusammenhang bedenkenswerte beiläufige Anregung Eberhard Nellmanns, systematisch zwischen primärer und sekundärer Verwendung von Liedern zu scheiden (vgl. Eberhard Nellmann, *Walthers unzeitgemäßer Kreuzzugsappell. Zur Funktion der Her keiser-Strophen des Ottentons*, in: *ZfdPh* 98 (1979), Sonderheft [FS Hugo Moser], S. 22–60 [hier S. 57]), fand nur wenig Resonanz; vgl. ders., *Saladin und die Minne. Zu Hartmanns drittem Kreuzlied*, in: *Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters* (FS Karl Stackmann), Göttingen 1987, S. 136–148 (hier S. 138, Anm. 7); sowie neuerdings Nolte (Anm. 6), S. 12f., 16f., 39ff. usw.

²¹ Warning (Anm. 15), S. 121.

²² Gumbrecht (Anm. 6), S. 26.

²³ Vgl. allgemein etwa Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, v.a. S. 25ff., 151ff.; Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 1985, S. 321ff.

²⁴ Zum vorausgesetzten Theoriehorizont vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 41991, bes. S. 560ff.

oder -Reproduzenten und Text-Rezipienten im Interaktionszusammenhang der Aufführung ausgeht. (Re)Produzenten sind hier von Rezipienten nicht nur in besonderer Weise abhängig (zumal dann, wenn soziale Hierarchie sie scheidet), sondern sie haben vielleicht auch unmittelbarere Kontrolle über den Sinn, den Hörer, Zuschauer und Mitspieler den Texten zuordnen. Diese Annahme spezifiziert eine kategoriale Bestimmung des Interaktionsbegriffs und läßt damit literarhistorisch epochales Veränderungsgeschehen hervortreten: Bei sukzessiver Differenzierung von literarischer Kommunikation und sozialer Interaktion, bei fortschreitend distanzierender Entkopplung der Kommunikationspartner durch die Schrift und dann durch den Buchdruck werden Strategien zur Kontrolle rezeptiver Sinnrealisierungen anscheinend auf der Ebene der Texte selbst installiert. Textstrategien zur Sicherung des Textwortlauts überhaupt, insbesondere dann seit der Renaissance Verfahren der ‚Philologisierung‘ des Textes, weiterhin zum Beispiel – in größtem Rahmen – das Verbindlichwerden des Mimesis-Prinzips für die Literatur oder in der Geschichte des Minnesangs Tendenzen zur Konstituierung narrativer Kontexte gerade im Prozeß der Verschriftlichung der Lieder (Ulrich von Lichtenstein, Hadlaub, Neidhart-Tradition) sind als derartige Kontrollmechanismen, als Einreden gegen Sinnalterierungen von Rezipienten gedeutet worden, auf welche der Text nicht mehr – wie noch das Minnelied im Interaktionsraum seiner Aufführung – reagieren kann.²⁵ Wenn dies zutrifft, könnte man in der Umkehrrichtung sodann fragen, ob nicht merkmalshafte ‚Offenheiten‘ des Minnesangs gerade möglich waren, weil sie etwa performativ auch geschlossen werden konnten. Es handelte sich dann um Unbestimmtheit nur der Textebene, nicht auch um solche des Werkes in der Totalität seiner Aufführung.²⁶ Ich denke hier an Offenheiten, Unbestimmtheiten wie die terminologischen Indifferenzen des Minnesangs gerade im Felde seiner Leitbegriffe (*minne*, *stæte*, *triuwe* usw.), wie die Verallgemeinerbarkeit seiner Rollenprofile, ja die Variabilität der Textgestalten von Minnesang überhaupt (Wortlaut, Strophenzahl und -anordnung, Doppelfassungen): offen, variabel sind die Lieder zwar in der Überlieferung. In der Konkretisierung der Aufführung aber könnte der Text auch ein (allerdings niemals völlig) geschlossener, definierter werden.²⁷ Doch bleibt dieser Umkehrschluß freilich hypothetisch: Wir kennen allenfalls die angedeuteten ‚Leerstellen‘ der Minnesangtexte, die möglichen Prozesse ihrer ‚Füllung‘ aber so wenig wie die ihrer performativen ‚Erweiterung‘.

Der zweite Schritt meiner Überlegungen läßt sich mit einer Frage einleiten, welche der hier diskutierte Forschungsansatz sowie der diesbezüglich unterstellte *consensus omnium* provozieren. Es fragt sich nämlich, ob sich die Einmütigkeit in der Einschätzung von Minnesang als Aufführungsdichtung auch auf die kategoriale Gel-

²⁵ Vgl. Jan-Dirk Müller, Strukturen gegenhöfischer Welt: Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart, in: Höfische Literatur (Anm. 16), S. 409–451 (hier S. 429, Anm. 44); Gumbrecht (Anm. 6), S. 28ff.

²⁶ Vgl. Gerhard Hahn, Walther von der Vogelweide. Eine Einführung, München, Zürich 1989 (= Artemis-Einführungen 22), S. 19f.

²⁷ Und zwar auch dann, wenn die Aufführung alternative Textfassungen miteinander konfrontiert haben sollte: dann käme es nämlich gerade auf die definierte Gestalt jeder Version als Bedingung des Spiels der Intertextualitäten an.

tung erstreckt, welche der Aufführungsbegriff in dieser Bestimmung trägt: Ist aufgeführtem Minnesang dieser an Interaktionsgeschehen gebundene Aufführungsscha-
 karakter wesentlich, oder ist er ein lediglich akzidentiell Merkmal? Ich frage, weil
 es in der Praxis altgermanistischer Interpretation wohl nicht so ist, daß die Reflexi-
 on auf Möglichkeiten performativer Textkonkretisationen stets als elementarer
 Bestandteil des wissenschaftlichen Auslegungsprozesses mitvollzogen werde. Hier
 stellt sich viel eher die Mutmaßung ein, es liege das Vorstellungsmodell der Auf-
 führungssituation vorwiegend dann nahe, wenn Verstehensprobleme auf der Ebene
 des Textes selbst nicht mehr auflösbar scheinen und ein Wechsel der Argumentati-
 onsebenen darum hilfreich anmutet. So läßt sich schon die Inaugurationsadresse des
 hier diskutierten Forschungsansatzes, Kuhns ‚Minnesang als Aufführungsform‘,
 nicht zuletzt auch lesen als eine Klärung des sogenannten ‚Kommaproblems‘ in
 Hartmanns Kreuzzuglied (MF 218,19) vermittelt einer Konjektur, deren Plausibili-
 tät wesentlich an der Argumentation mit der Aufführungssituation und ihren hypo-
 thetischen Implikationen hängt.²⁸ Man könnte also sagen, Minnesangforschung ver-
 halte sich nicht selten so, als hätte ihr Grundkonsens in Wahrheit nicht den oben
 auf Grund eindeutiger Festlegungen unterstellten Sinn, sondern vielmehr den von
 Hugo Kuhn formulierten Inhalt, „daß die Strophen und Wortsequenzen der Minne-
 lieder gelegentlich“ – und also gerade keineswegs grundsätzlich und stets – „erst in
 der lebendigen Situation des Minnelieds, im Vorgang seiner ‚Aufführung‘ durch
 den Sänger ihr Leben und ihren Sinn voll enthüllen.“²⁹

Indes stellt sich das Problem des kategorialen Ranges des Aufführungsbegriffs
 nicht nur als Disjunktion von Text-Theorie und Interpretations-Praxis dar. Vielmehr
 läßt sich zeigen, daß es auch als Problem von Begriffsbildungen selbst auftritt, zum
 Beispiel in Claudia Händls Buch ‚Rollen und pragmatische Einbindung‘, wo
 gegenüber dem Terminus „Aufführung“ ein Begriff „Vorführung“ historisch und
 systematisch abgegrenzt wird.

In der Sache komplementär zu Hugo Kuhns ‚Minnesangs Wende‘³⁰ hat Händl
 stringent die methodologischen Anregungen Kuhns in ein Interpretationsprogramm
 umgesetzt. Konsequenter wohl als irgendwo sonst wird hier die Analyse der über-
 lieferten Texte über die auf der Textebene konstituierten Rollen und deren pragma-
 tische Relationen auf die Aufführungssituation hin perspektiviert. Dabei ist in histo-
 rischer Hinsicht unter anderem die Frage leitend, ob sich die von Kuhn als Form-
 und Stilprozeß dargestellte Wende des nachwaltherschen Minnesangs auch mit
 kommunikationsanalytischen Kategorien fassen lasse. Für den Kreis der späthö-
 fisch-schwäbischen Autoren wird die gefundene Antwort wie folgt zusammenge-
 faßt:

Die Analyse von Rollen und pragmatischer Einbindung der Lieder Burkhardts von Hohen-
 fels, Gottfrieds von Neifen, Hiltbolts von Schwangau und Ulrichs von Winterstetten

²⁸ Vgl. zum Beispiel auch Christa Ortmann, Hedda Ragotzky, Christelrose Rischer, Literari-
 sches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern,
 in: IASL 1 (1976), S. 1–29; Müller (Anm. 25), S. 422, Anm. 26, S. 426f.

²⁹ Kuhn (Anm. 1), S. 183; vgl. Händl (Anm. 3), S. 18.

³⁰ Vgl. Hugo Kuhn, Minnesangs Wende, Tübingen ²1967 (= Hermea N.F.1).

bestätigt die von Kuhn anhand formaler und stilistischer Kriterien festgestellte gemeinsame Grundtendenz dieser Lieder [...]. Die pragmatische Einbindung der Lieder ist im Vergleich zum klassischen Minnesang und den Liedern Neidharts stark zurückgenommen, der Einsatz von Autorstrategien zur Rezeptionslenkung deutlich reduziert. Eine starke Prägung der Lieder durch die Aufführung wie noch bei Neidhart ist nicht mehr gegeben, die Wende von der *Aufführung* zum *Vorführen* von Verfügbarem ist vollzogen. Der veränderte Stellenwert von *Minne- und Sangthematik* ist nicht vordergründig inhaltlich, sondern an der Art der Präsentation der Lieder im Kommunikationsvorgang erkennbar.³¹

Für das zugrundegelegte späthöfische Textcorpus ist hier noch nicht von einem Vordringen von Schriftlichkeit auch in den Zusammenhang primärer Rezeption ausgegangen. Händl will diesen Minnesang ausdrücklich in der Perspektive seiner performativen Realisierung analysieren. Und auch der Textbefund scheint überzeugend, daß bei den Liedern dieser schwäbischen Dichter kommunikative Strategien in einer der lyrischen Tradition gegenüber reduzierten Form vertextet seien. Problematisch – und darin für den hier kritisierten Diskussionsstand paradigmatisch – scheint mir indes die kommunikationsanalytische Konzeptionalisierung dieses Befundes und deren terminologische Zuspitzung in der Dichotomie von Aufführen und Vorführen. Dahinter steht einerseits das hermeneutische Zentralproblem, wie von gewandelten Formen der Vertextung von Kommunikationsstrategien auf veränderte Kommunikationszusammenhänge geschlossen werden könnte; hierauf ist zurückzukommen. Dahinter steckt aber auch jene offene Frage nach dem kategorialen Status des Begriffs von Minnesang als Aufführungsform, um deretwillen ich Händls Analyse hier zur Sprache bringe. Wenn es nämlich Minnesang gäbe, der nicht in umfassendem Sinne von der Situation seiner interaktiven Aufführung geprägt wäre, der gleichwohl aber wie jener andere in der unveränderten Situation des höfischen Festes als Vorführung seinen Platz hätte,³² dann wäre ‚Aufführungsform‘ im etablierten Sinn lediglich eine Kategorie der typologischen Binnendifferenzierung des literarischen Systems Minnesang: nur ganz bestimmte seiner Formen wären Aufführungsform. Solcherart aber hätte die Analyse ihre Textbefunde auf eine Weise konzeptionalisiert, welche sukzessive und unter der Hand die grundlegende „Prämisse von Minnesang als Aufführungsdichtung“³³ kassierte.

Freilich verweisen die Defizite des Begriffs auf Schwierigkeiten in der Sache, und es bleibt vorerst eine offene Frage, wie eine Interpretationspraxis auszusehen hätte, welche den Aufführungscharakter dieser Kunst als eine ihrer grundsätzlichen modalen Bestimmungen kontinuierlich präsent zu halten in der Lage wäre. Es ist jedoch an dieser Stelle, gewissermaßen als vorläufiges Zwischenergebnis der vorstehenden Beobachtungen, eine terminologische Abgrenzung möglich: Der dem Programm von Minnesang als Aufführungsform eingeschriebene altgermanistische Aufführungsbegriff deckt sich in kategorialer Hinsicht nicht, wie man annehmen

³¹ Händl (Anm. 3), S. 452; dem beipflichtend etwa die Rezension von Jürgen Kühnel, in: *ZfdPh* 109 (1990), S. 108–112 (hier S. 112).

³² Vgl. Händl (Anm. 3), S. 452 u.ö.

³³ Ebd., S. XIV usw.

mochte,³⁴ mit dem sehr viel radikaler konzipierten Begriff der Performanz, wie ihn etwa Paul Zumthor zur Geltung zu bringen versucht.³⁵ Es will mir scheinen, daß gerade in künftiger Reflexion dieser terminologischen Differenz eine Chance stecken könnte, dem Begriff der Aufführung gesteigerte kategoriale Festigkeit und zugleich analytische Praktikabilität zu gewinnen.

Ich füge in einem dritten Schritt hier eine Erwägung an, die, wiederum terminologisch ansetzend, nun nach den Implikationen des Situationsbegriffes fragt. Schwerlich wird sich verkennen lassen, daß Kuhn seit seinem ersten Aufsatz (1936) die spezifische „Gegebenheit“ mittelalterlicher Kunst zu beschreiben versuchte mit dem Begriff einer „Gebrauchsfunktion“, die er radikal prozeßhaft als „den reinen Verlauf der Aufführung“ bestimmte.³⁶ Die ästhetischen Leistungen des Mittelalters überhaupt, seine lyrischen Formen in besonders evidenter Weise sind für Kuhn nur als „sukzessive Entfaltung der Gestalt“ rekonstruierbar, und eben dies erscheint als Fundament ihrer Alterität gegenüber der neuzeitlichen Kunst, die eher „als fertige simultane Gestalt gesehen werden darf.“³⁷ Der kommunikative Zusammenhang der Aufführung eines solchen mittelalterlichen Textprozesses wird indes als ‚Situation‘ gefaßt. In jüngeren, Kuhns Ansatz weiterentwickelnden Arbeiten ist etwa vom pragmatischen Rahmen des durchwegs als Prozeß gefaßten Textes, von pragmatischer Einbindung oder Einbettung die Rede.³⁸ Was wird zur Ruhe gebettet, wo Vokabular und Bildlichkeit durchgängig wie hier Statik, Simultaneität konnotieren?

Zur Antwort ist in aller Verkürzung Kuhns Argumentationsgang für seinen Begriff von Minnesang als Aufführungsform zu vergegenwärtigen, wie er ihn etwa an Hartmanns drittem Kreuzzugslied konkretisiert hat. Ausgangspunkt sind Textstellen, die für den Auftritt des Sängers vor höfischem Publikum offenbar einen bestimmten Typus festlegen.³⁹ Dieser ‚Auftrittstyp‘ evoziert und konnotiert spezifisches Wissen und Erwartungen bezüglich des präsentierten Liedes, das sich sodann

³⁴ Vgl. Christian Kiening, Rezension von Paul Zumthor: *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris 1987, in: PBB (Tüb.) 113 (1991), S. 113–120 (hier S. 118).

³⁵ Vgl. u.a. Paul Zumthor, *Körper und Performanz*, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1988, S. 703–713; ders., *Einführung in die mündliche Dichtung*, Berlin 1990, S. 29, 51, 133ff.

³⁶ Hugo Kuhn, *Mittelalterliche Kunst und ihre ‚Gegebenheit‘. Kritisches zum geisteswissenschaftlichen Frage-Ansatz anhand der Überlieferung als Strukturproblem des Minnesangs*, in: ders., *Text und Theorie* (Anm. 1), S. 28–46 (S. 38).

³⁷ Kuhn (Anm. 1), S. 183.

³⁸ Vgl. etwa Cormeau (Anm. 15); Händl (Anm. 3), S. XIV usw.

³⁹ Hermeneutisch vorsichtiger würde man wohl sagen müssen, daß solche ‚Auftrittsstrophen‘ ein bestimmtes Interaktionsmodell für den Sängerauftritt weniger festlegen, als eher ‚nur‘ artikulieren, präsent machen (vgl. unten Anm. 49): ob der faktische Sängerauftritt das evozierte Modell erfüllte oder etwa unterlief, ist nicht entscheidbar, keine der beiden Möglichkeiten noch die Übergangsformen zwischen ihnen lassen sich theoretisch ausschließen. Wie groß war die Freiheit des Sängers gegenüber seinem Text? Vgl. Franz H. Bäuml, *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, in: *Speculum* 55 (1980), S. 237–265 (hier bes. S. 250f.).

vor der Folie dieses Wissens und durchaus in reibungsvollem Verhältnis zu ihr, als Affirmation oder Modifikation, Problematisierung oder Dementi dieses Wissens sukzessive entwickelt. Die Bewegung des Liedes läuft gewissermaßen vor einem mit der Auftrittssituation gegebenen unbeweglichen Hintergrund ab. Konkret heißt das etwa für Hartmanns Kreuzlied, daß hier „Kreuzzugsthematik [...], ungesagt, im Lied anwesend ist allein durch den Auftritt des Sängers“, daß „die Situation des Liedanfangs, die Rolle, der Auftritt des Sängers, als ungesagtes Formelement dialektisch gegen den ganzen Text mitspielt.“⁴⁰

Man sieht, daß der kommunikative Kontext des Liedes hier und andernorts⁴¹ verstanden wird als Instanz, die etwas festlegt, die etwas klarmacht, was auf der Textebene selbst variabel oder unbestimmt bleibt.⁴² Und als Instanz, die es sozusagen ein für alle Mal bestimmt, die es festhält, eine Instanz der Simultaneität gegenüber der Prozeßhaftigkeit, der Sukzessivität des Liedes selbst. Dieses Verständnis begründet, verstehe ich recht, den Situationsbegriff. Damit aber treibt das Konzept von Minnesang als Aufführungsform die Dynamisierung des Lied-Textes voran vermittelt der Stillstellung des Lied-Kontextes. Anders gesagt: Kuhn hat das Moment des Statischen, das seine Minnesangdeutung, ja sein Begriff von mittelalterlicher Kunst überhaupt von Anfang an – und zu Recht – im Visier hat, nicht wirklich aufgelöst, er hat es tiefer gelegt, vom Text auf dessen kommunikativen Kontext verschoben, und auf solche Weise dort eine Bestimmung verankert, welche einem Verständnis des Aufführungsprozesses als Interaktionsprozeß wohl inkommensurabel bleibt.

Daraus resultiert die konstitutive Dialektik von Komplexitätssteigerung und Komplexitätsreduktion, welche dem Kompositum ‚Aufführungssituation‘ eigen ist: es konnotiert Komplexitätssteigerung gegenüber den Traditionen der Minnesangforschung, insofern mit der Aufführung des Liedes die Vielfalt möglicher kommunikativer, also interaktiver Vorgänge und die Pluralität von Zeichenebenen, auf denen solche ablaufen – bis hin zum Requisit des Kreuzzeichens auf ‚Hartmanns‘ Mantel –, in den Blick treten. Zugleich ist aber mit dem Situationsbegriff nicht die Pluralisierung der Zeichenebenen, doch die Dynamisierung der über das Medium des Liedes vermittelten Kommunikationen und so in bestimmter Weise die erreichte Komplexitätssteigerung wieder zurückgenommen. Minnesangforschung, wenn sie diesen Komplexitätsgewinn einstreichen, um den von Kuhn hier noch entrichteten Preis aber herunkommen will, hätte, wie ich meine, die Transformation des Begriffs der

⁴⁰ Kuhn (Anm. 1), S. 185, 189f.

⁴¹ Vgl. zum Beispiel Hugo Kuhn, *Minnelieder Walthers von der Vogelweide*. Ein Kommentar, hg. von Christoph Cormeau, Tübingen 1982 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 33), S. 70, 79; Ortmann/Ragotzky/Rischer (Anm. 28), S. 5ff.; Christelrose Rischer, *Zum Verhältnis von literarischer und sozialer Rolle in den Liedern Neidharts*, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter* (Anm. 15), S. 184–210 (hier S. 191, 197f.); Hahn (Anm. 26), S. 52ff. u.ö.

⁴² Stützung erfährt diese Interpretation der Interpretation auch durch die Beobachtung, daß Kuhn die doch wenigstens abbreviaturnahe Präsenz des Auftrittstyps auf der Textebene auch dort leugnet, wo er sie interpretatorisch gerade entfaltet; vgl. Kuhn (Anm. 1), S. 184, 188, 190 („ungesagt“).

Aufführungssituation in den des Aufführungsprozesses, der Performanz, sowie die Implikationen und Chancen dieser Transformation zu diskutieren.

Die angedeutete Kritik impliziert demnach die These, der Zusammenhang der Minnesangaufführung sei nicht als Reibung von *Aufführungssituation* und *Textprozeß* vorzustellen, sondern gleich jedem anderen Interaktionsvorgang⁴³ als Integral von auf *allen* Ebenen prozessual zu denkenden Elementen. Um so radikaler stellt sich in einem vierten Schritt erneut die Frage, was sich im hermeneutischen Zirkel über das Bestimmungsverhältnis von Text und kommunikativem Kontext sagen lasse, oder auch: was sich darüber nicht sagen lasse.

Umriss einer Antwort werden sich in der Diskussion eines literatursoziologisch programmatischen Aufsatzes von Christa Ortmann, Hedda Ragotzky und Christelrose Rischer über ‚Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung‘ (vgl. Anm. 28) ergeben. Ich beziehe mich auf diesen vieldiskutierten und in der Neidhart-Forschung wirkmächtigen⁴⁴ Beitrag wiederum mit allein methodologischem Interesse und partikular. Seine Autorinnen übernehmen die Kuhnsche Prämisse in der Form des oben unterstellten Forschungskonsenses, daß das Lied „seine Bedeutung nur als Medium einer intensiven Kommunikation zwischen Autor und Publikum, also allein im Vorgang der Aufführung“ realisiere (S. 11). Eine methodologische Crux liegt nun aber in dem Postulat, dieser kommunikative Handlungsnexus sei *textanalytisch* zu konkretisieren, wenn man untersuche,

wie der Autor das vermutliche Verhalten seines Publikums in seinem Handlungsentwurf als konstitutive Bedingung seines Handelns einkalkuliert und auf welche Reaktionen und Aktivitäten seines Publikums er damit abzielt. (S. 2)⁴⁵

⁴³ Vgl. Hans-Georg Soeffner, *Handlung – Szene – Inszenierung. Zur Problematik des „Rahmen“-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen*, in: *Kommunikationstypologie. Handlungsmuster, Textsorten, Situationstypen. Jahrbuch 1985 des Instituts für deutsche Sprache*, hg. von Werner Kallmeyer, Düsseldorf 1986 (= *Sprache der Gegenwart* 67), S. 73–91 (hier v.a. S. 76ff.).

⁴⁴ Dies gilt zumal hinsichtlich des hier entfaltenen Begriffs einer für das Neidhart-Corpus charakteristischen ‚Irritationsstrategie‘.

⁴⁵ Vgl. auch Rischer (Anm. 41), bes. S. 208f. und S. 185f.: „Dem methodischen Vorgehen dieses Aufsatzes liegt [...] eine Vorstellung von Minnesang zugrunde, die eine Trennung in soziale (=objektive) Realität und literarische Realität (=subjektive Realitätsdeutung) für das Verständnis dieser Lieder und ihrer gesellschaftlichen Funktion nicht sinnvoll erscheinen läßt. Wenn Minnesang als Medium sozialer Identitätsbildung verstanden wird, wandelt sich die Frage nach der sozialen Realität und ihrem Bezug zu Minnesang zur Frage nach dem gesellschaftsbildenden, soziale Realität konstituierenden Prozeß im Minnesang selbst.“ Jeder der zitierten Sätze enthält eine schwer begründbare Setzung. Der zweite diejenige der Identität des Minnesang-Textes mit denjenigen kommunikativen Prozessen, deren Medium er ist – um diese Setzung geht es auch in der obigen Argumentation. Der erste Satz artikuliert demgegenüber für den Minnesang die Identität von sozialer und literarischer Realität (wobei letztere durch die sodann behauptete Identität von Text und kommunikativem Kontext definiert wäre). Über das Verhältnis dieser ‚Realitäten‘ in der Welt des Minnesangs sind jedoch zum einen aus hermeneutischen Gründen schlechter-

Hier wird zunächst die Strategie des Autors mit der Strategie des Textes identifiziert. Doch ist die Aufführung des Minneliedes notwendig so zu denken, daß in ihr der vortragende Sänger (der auch der Autor sein kann) den Text in ein Geflecht unterschiedlicher Zeichensysteme integriert; gerade dies ist ja einer der Inhalte des Interaktionsbegriffs.⁴⁶ Zudem gibt es keinen Grund vorauszusetzen, daß die Aussageinhalte auf den im Interaktionsprozeß integrierten Zeichenebenen einander nur verdoppeln; jedenfalls liegt die Faszinationskraft von Kuhns Ansatz doch gerade darin, daß er vorstellbar macht, wie der Wortlaut eines Textes und die Formen seiner Inszenierung in der Aufführung auch gegeneinander gespielt haben mochten. Hinter der Gleichsetzung von Autor- und Textstrategie steckt also die Identifizierung von Textwortlautstrategie und Aufführungsstrategie. Sie scheint mir den in Kuhns Entwurf von Minnesang als Aufführungsform erwirtschafteten Komplexitätsgewinn preiszugeben.

Zudem schließt hier eine zweite Gleichsetzung an: diejenige des im Text oder in seiner Aufführung entworfenen Publikumsverhaltens mit dem aktuellen. Gegen den expliziten Vorsatz, „Interaktion als prinzipiell offenes Geschehen“ konzipieren zu wollen (S. 11, Anm. 10), ist hier dem Kommunikationszusammenhang der Liedaufführung eine Eindeutigkeitsrelation von Ursache (Autorstrategie) und Wirkung (Publikumsverhalten) zugerechnet, welche die Freiheit der Rezipienten wohl unterschätzt. Gegen diese geschlossene Mechanik hätte jedes Konzept von Minnesang als interaktivem Prozeß das mögliche Auseinandertreten von antizipiertem und tatsächlichem Publikumsverhalten einzukalkulieren.⁴⁷ Das Lied oder das Lied als Aufführungsform kann die Erwartungen der Zuhörer und Zuschauer durchbrechen, diese umgekehrt aber auch die Erwartungserwartungen des Sängers (und sei er der Autor), die in Text und Aufführungsform ihre Spuren hinterließen. Rezeptionsästhetisch gesprochen: Die Freiheit des Sängers (auch als Autor), sich innerhalb oder außerhalb des Erwartungshorizonts der Rezipienten zu bewegen, ist in der Aufführung mit der Freiheit der Rezipienten interaktiv rückgekoppelt, den Erwartungshorizont des Vortragenden zu erfüllen oder zu durchbrechen (und mit dessen Freiheit wiederum, darauf im Prozeß der Vorführung sogleich zu reagieren).

Ich meine also, daß Prozesse der Kommunikation, die zugleich interaktiv sind, aus prinzipiellen Gründen in einer Weise als offen verstanden werden müßten, die

dings keine Aussagen möglich – also auch nicht diejenige, sie seien ungeschieden. Doch scheint es sich gut bewährt zu haben, in wissenschaftlichen Präparationen des Gegenstandes mit solcher Differenzierung zu arbeiten. – Wenn ich also richtig verstehe, beruht das hier diskutierte Konzept auf einer Folge von Gleichsetzungen: Text = kommunikativer Kontext (dessen Medium der Text ist) = literarische Realität = soziale Realität. Ich glaube nicht, daß sich die Vermittlungsprobleme einer Sozialgeschichte der mittelalterlichen Literatur lösen lassen, indem man sie dieserart eskamotiert.

⁴⁶ Vgl. Ortmann, Ragotzky, Rischer (Anm. 28), bes. S. 11.

⁴⁷ Auch wenn solche Disjunktion historisch nicht dokumentierbar sein sollte – doch ist sie zum Beispiel in Parodieprozessen vorausgesetzt: Der parodierende Text indiziert eine Rezeption, auf welche der parodierte gerade nicht angelegt war.

sowohl den Schluß von Text- auf Aufführungsstrategien wie auch das Folgern von Entwürfen des Publikumsverhaltens auf dessen Realität nur als hypothetische Konzepte von Möglichkeiten gestattet, denen stets alternative Möglichkeiten zur Seite stehen. Die Schlußkette vom allein dokumentierbaren Text über dessen performative Realisierung auf seine kommunikative Aneignung hin ist stets nur begründbar als eine mögliche unter mehreren anderen möglichen Folgerungsreihen. Der Rückweg vom schriftlich tradierten Kommunikat zur aktuellen interaktiven Kommunikation bleibt unter den Bedingungen, die der Minnesangforschung gesetzt sind, stets ein hypothetisch modellhafter. Anders gesagt: Minnesangforschung, die, wie mir unumgänglich scheint, einen kommunikativen Modus ihres Gegenstandes als Aufführungsform mitreflektiert, ist schwerlich anders möglich als auf der Basis dessen, was man mit Klaus Schreiner „Theorie der historischen Möglichkeit“⁴⁸ nennen könnte. Sie bezieht notwendig etwas ins interpretatorische Kalkül ein, was sie nicht wissen kann. Solches Verfahren ist prinzipiell unumgänglich und hermeneutisch auch gut begründbar: in einer Geschichts- und Kunstwissenschaft nämlich, der es nicht darum geht, wie es in ‚Wirklichkeit‘ einmal gewesen sei, sondern die auf die Entwicklung komplexer historischer Verständnismodelle zielt.

Die Stationen bisheriger Argumentation waren es, daß seine interaktive Umsetzung zu den kategorialen Bestimmungen des höfischen Minneliedes gehöre, daß diese nur als Prozeß, nicht aber als statisch zu denken sei, daß schließlich dieser Prozeß jenseits allgemeinsten strukturaler Bestimmungen (und als Konsequenz aus diesen) von den allein überlieferten Texten her nur als Vielfalt alternativer Prozesse zu denken sei. Diese Reflexion auf die nicht rekonstruktiv zu schließende Offenheit lyrischer Interaktionsprozesse führt noch einmal zu einem kritischen Blick auf den interpretationspraktischen Gebrauch, den die Altgermanistik von der Aufführungssituation als Instanz der Fixierung von textueller Unbestimmtheit macht. Ich konkretisiere, diesmal am Beispiel von Kuhns Kommentar zu Walthers *Herzeliebez frowelîn* (L. 49,25).

Die Kategorie der Aufführung und ihre Derivate sind Konstrukt für jenen Zusammenhang, in welchem sich die interaktive Sinnrealisierung des Einzelliedes oder Liedrepertoires vollzieht. Mit diesem Konstrukt argumentiert Hugo Kuhn, wie zu sehen war, wenn er zum Beispiel ‚Gattungserwartungen‘ fixieren, ‚Leerstellen‘ eines Textes schließen will. Also: bei Walther 49,25 sei „schon im Kontext des Sänger-Auftritts klar, daß es sich um eine Liebes-Huldigung handelt [...]“⁴⁹ Das nun gerade nicht! Denn wenn in der Aufführung etwas klar wird, dann doch dieses, daß es sich keineswegs um eine Liebeshuldigung, sondern um die Aufführung einer Liebeshuldigung handelt, also um eine Inszenierung. Freilich sind damit zugleich

⁴⁸ Diskussionsbeitrag in: *Höfische Literatur* (Anm. 16), S. 469; vgl. etwa auch Eleanor Searle, *Possible History*, in: *Speculum* 61 (1986), S. 779–786.

⁴⁹ Kuhn (Anm. 41), S. 71. – Ich übergehe, daß dieses Wissen gerade nicht vom Auftritt als solchem her von vorneherein gegeben ist, sondern erst durch den vertexteten Eingangsgruß 49,25f. aufgerufen wird (vgl. oben Anm. 39); dies um so mehr, als das Profil von Walthers *Œuvre* spezifisch gekennzeichnet ist durch die Disponibilität verschiedener Sängerrollen und also Auftrittstypen, vgl. nur Hahn (Anm. 26), S. 15 usw.

bestimmte Regeln solcher Inszenierung, minnesangspezifische nämlich, konnotiert und als für die folgende Aufführung verbindlich gesetzt. Doch was sollte hier ‚minnesangspezifisch‘ anderes heißen können, als daß es sich um ein gegebenes Inventar von Grundelementen und zumal um das Prinzip ihrer Variation handelte?⁵⁰ Was in der Liedaufführung von Anfang an klar ist, wäre also näherhin dies, daß es sich um eine Inszenierung handelt, die als Variation einer anderen Inszenierung in Szene gesetzt ist; eben dies hat die Forschung im Blick, wenn sie den funktionalen Ort des Minneliedes zwischen Ritus und Spiel, Repetition und Variation zu fassen sucht.⁵¹

Aufführung, so scheint mir, ist also keine Instanz, die von vornherein ein positives Wissen (zum Beispiel über Gattungsmuster) fixierte, auf dessen lyrische Realisierung die Erwartungen von Rezipienten ausgerichtet wären. Im Prozeß der Aufführung ist vielmehr zunächst nur klar, daß intertextuell vorausgesetzte lyrische Muster mit offenem Ausgang variationshaft prozessiert werden; jede weitergehende Aussage bliebe hypothetisch, insbesondere dann, wenn sie auf Details der Liedinszenierung zielte, von denen in der Tat nicht auszuschließen ist, daß sie Unbestimmtheiten der Textebene auflösen mochten, aber eben auch nicht, daß sie umgekehrt Bestimmtheiten der Textebene – zum Beispiel ironisch oder parodistisch⁵² – schillern lassen konnten.

Meine Argumentation läuft also auf die These zu, daß ‚Aufführung‘ des Minneliedes nicht nur als Kategorie konzipiert werden könne, von welcher her sich Unbestimmtheiten der Textebene auflösen, sondern auch als eine Kategorie, mittels welcher diesen Unbestimmtheiten noch die Offenheiten und Imponderabilien des kommunikativen Liedvollzugs hinzugefügt würden.⁵³ Reflexion auf den Aufführungsprozeß zerreißt für die mittelhochdeutsche Lyrik nicht den hermeneutischen Zirkel und sie führt keine Ebene ein, von welcher her sich die Konkurrenzen alternativer Textinterpretationen entscheiden ließen – sondern nur eine Ebene, welche diese Konkurrenz vervielfältigen könnte. Soweit unser Blick ins Fragmentfeld der literarischen Überlieferung reicht, macht die Aufführung des höfischen Minneliedes für uns nicht dieses selbst oder eine seiner Dimensionen klarer, sondern zunächst nur

⁵⁰ Vgl. zum Beispiel Kuhn (Anm. 13), S. 172ff.; Warning (Anm. 15), S. 133ff., 157ff.; Hahn (Anm. 26), S. 31, 38 et pass.

⁵¹ Vgl. Kleinschmidt (Anm. 17); Warning (Anm. 15), S. 157f.; Hugo Kuhn, *Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manessischen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung*, in: ders., *Liebe und Gesellschaft*, hg. von Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980 (= Kleine Schriften 3), S. 80–105 (hier v.a. S. 98ff.); Händl (Anm. 3), S. 71ff.

⁵² Vgl. zuletzt Nolte (Anm. 6), S. 318ff.

⁵³ Einen Diskussionsbeitrag von Thomas Cramer nehme ich als Anlaß zu betonen, daß meine Erwägungen bewußt auf die pragmatische Dimension des ästhetischen Zeichens sich beschränken. Es ist darum an dieser Stelle nicht impliziert, die Offenheit oder Geschlossenheit des lyrischen Textes entscheide sich etwa allein in der Aufführung, sie ist vielmehr auch von kollektiven Ordnungen des Wissens und des Sprechens abhängig. Meine Reflexion auf einige Bestimmungen von Minnesangs Pragmatik konkurriert also nicht mit syntaktischen (die in dieser Sektion zumal der Beitrag von Manfred Eikelmann im Blick hat) und semantischen Analysen, sondern versteht sich als ihr Komplement.

sich selbst: Alles, was in ihr geschieht, scheint für uns nur als Aufführung von Aufführungsvariation, als Inszenierungsalternative denkbar zu sein.

An Stelle einer Zusammenfassung sind zum Abschluß vielleicht drei Sätze erlaubt, welche hier ganz abbeviaturhaft angedeutete Erwägungen – bereits vor einer unumgänglichen Konkretisation an Texten – auf andere Problemfelder der Minnesangforschung hin perspektivieren mögen:

1. Wenn man wie hier argumentiert, empfiehlt es sich, Rolle als einen Zentralbegriff von Minnesangforschung nicht (wie üblich) als soziologischen Terminus zu konzipieren. Als solcher transportiert er nämlich – im Modus der Negation – Identitätskategorien. Sie können leicht anachronistisch geraten. In kommunikationsanalytischer Perspektive wird Rolle vielmehr zu einer Kategorie von Text und Performanz, ein text- oder theatertheoretischer, ein semiotischer Terminus.
2. Der Rezeptionsmodus der Identifikation, von dem sich zeigen ließe, daß Minnesangforschung ihn allermeist als das Gegebene annimmt, kann im Rahmen der hier angedeuteten Begriffe von Aufführungsprozeß und Rolle nur im Verbund mit alternativen Wahrnehmungsformen unterstellt werden.
3. Wie die neuere Forschung (vgl. Anm. 4) zeigt, muß zudem auch die performative Umsetzung eines Minneliedes als nur eine von mehreren kommunikativen Möglichkeiten verstanden werden. Alternative Realisationsformen (vom Vorlesen über die Selbstlektüre bis hin vielleicht zur Thesaurierung) treten in diachroner, aber wohl auch schon in synchroner Perspektive hinzu. Hier zeichnet sich als Aufgabe eine Poetologie ab, die verstehbar macht, daß Minnesang – wie wenige Gattungen – radikalste Medienwechsel, in wechselnden Funktionen zwar, doch funktionierend, übersteht.