

Autor und Autorschaft im Mittelalter

Kolloquium Meißen 1995

*Herausgegeben von Elizabeth Andersen,
Jens Haustein, Anne Simon, Peter Strohschneider*

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1998



Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadloub*

von

Volker Mertens (Berlin)

‘Johannes Hadloub stammte aus Zürich und war der Sohn eines armen Mannes. Er besuchte die Schule am Großmünster und lernte schön zu schreiben, so daß der Herr von Regensburg ihn in seine Dienste nahm. Er verstand auch gut Lieder und Leiche zu dichten, hohe Herren in Zürich taten ihm viel Gutes und große Ehre an, förderten ihn und ließen ihn die Hefte mit den Liedern abschreiben, die sie gesammelt hatten. Da verliebte sich Johannes in eine hohe Dame und schrieb ihr einen gereimten Liebesbrief, den er mit einer Angel an ihr Kleid heftete, als sie aus der Kirche kam. Um sich ihr zu nähern, hatte er sich als Pilger verkleidet.’ So könnte eine mittelalterliche *Vida*¹ zu Johannes Hadloub’s Liedern lauten, und Gottfried Keller hat sie bekanntlich ganz ähnlich in seiner ersten Züricher Novelle erzählt. Aus der narrativen Umsetzung der Erzähllieder, der sogenannten „Romanzen“², läßt sich eine *Vida*, ja eine Liebesnovelle und sogar eine Oper³ herstellen. Hadloub macht damit Ulrich von Liechtenstein Konkurrenz, der es fast zur Oper von Richard Strauss gebracht hätte, wenn Hofmannsthal dieser Stoff nicht ganz zuwider gewesen wäre.⁴

Dieses Gefühl war nicht selten Hintergrund der Darstellungen von Ulrichs Person und Œuvre – insofern man beide miteinander verband. Das ist nicht mehr üblich, denn die offiziellen Dokumente über den steirischen Ministerialen haben keine Berührungsmomente mit der *vida*, dem um 1255 entstandenen ‘Frauendienst’, der die wohl zumeist vorher entstandenen (und in

* Ich knüpfe hiermit an meinen Beitrag ‘Biographisierung in der spätmittelalterlichen Lyrik’ an, der in den Akten des Pariser Colloquiums von 1995, hg. von INGRID KASTEN u.a., erscheinen wird.

¹ Mein Vorbild ist die *Vida des Raimbaut de Vacqueiras*, in: *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècle* [...], hg. von JEAN BOUTIÈRE und ALEXANDER-HERMAN SCHUTZ, Toulouse/Paris 1950, 2. Aufl. unter Mitarb. von JEAN-MARIE CLUZEL, Paris 1964, S. 447-469.

² Terminus von HERTA-ELISABETH RENK, *Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift* (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 33), Stuttgart u.a. 1974, S. 160-165. RENK rechnet die Lieder 1, 2, 4-6, 8, 11-13, 16 dazu. Mir scheint eine Erzähllieder-Gruppe im engeren Sinn mit den Liedern 1, 2, 4-6 und 8 abgrenzbar. Die Zählungen beziehen sich auf die seit der Ausgabe von KARL BARTSCH, *Die Schweizer Minnesänger, Frauenfeld 1886* (Neudruck Darmstadt 1964) [BSM], gültigen. (Die Schweizer Minnesänger, nach der Ausgabe von KARL BARTSCH neu bearbeitet und hg. von MAX SCHIENDORFER, Bd. I: Texte, Tübingen 1990 [SMS]). BARTSCH hat die Reihenfolge der Handschrift am Anfang verändert, sie ist 1, 2, 8, 3, 4, 9, 10, 7, 11,... 54, 5, 6. Die handschriftliche Reihenfolge jetzt bei: Johannes Hadloub, *Lieder und Leichs*, hg. und komm. von RENA LEPPIN, Stuttgart/Leipzig 1995; vgl. die Konkordanztabellen S. 394f. RENK, S. 21f. zählt zur Erzähllieder-Gruppe die Lieder 1, 2, 8, 4, 13, 5, 6.

³ GEORG HAESER, *Hadloub. Lyrische Oper in drei Aufzügen*, Zürich 1903. Vgl. MAX SCHIENDORFER, *Johannes Hadloub. Die Geschichte des Zürcher Minnesängers*, München 1986, S. 186, mit Hinweisen auf weitere „Dichtungen um Hadloub’s Person“.

⁴ „Der Ulrich von Lichtenstein war mir immer eine greuliche Figur, vor der meine Phantasie flieht, anstatt sie zu suchen [...]“. Brief an Richard Strauss vom 1.7.1927, zit. nach Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von WILLI SCHUH, München/Mainz 1978, S. 578.

der 'Manessischen Handschrift' auch separat überlieferten) Lieder in eine primär vom Frauendienst geprägte, ritterliche Autobiographie einordnet. Die „Ansätze zu einer 'Dichterliebe'“ bleiben allerdings gegenüber der Rolle des Turnierreiters, wie KURT RUH gesehen hat, eher bescheiden.⁵ Ulrich will seine Fahrten und Kämpfe im 'Frauendienst' (er hat vielleicht den Terminus erfunden) unternommen haben, daneben stehen Episoden, die eher 'minnenärrischen' Charakter haben, wie das Trinken des Handwaschwassers der Dame (Str. 25), die medizinisch zuverlässig beschriebene Mundoperation 'für die Dame' (Str. 83-105)⁶, die Übersendung des abgeschlagenen Fingers (Str. 342-456), das Stelldichein in der Kemenate (Str. 1128ff.) und die Verkleidung als Frau Venus, die Ulrich unter anderem ermöglicht, sich den Frauen zu nähern (Str. 537-540, 929-950). Der tatsächliche Bezug zwischen Erzählung und Lied ist fast immer sehr locker, grundsätzlich wäre auch eine andere *vida*, wären andere *razos* zu den Liedern denkbar. So ist zum Beispiel das Tagelied Nr. 41 nicht an eine entsprechend episierete Situation geknüpft, sondern als *spil des minnegernde[n] hohe[n] muote[s]* (Lied 41,VI,6) gekennzeichnet. Exemplarisch wird diese Beliebigkeit in der Verwendung des Waltherschen 'Preislieds' deutlich: Als Ulrichs Knappe mit einer Botschaft von der Herrin kommt, tut er dies mit der ersten Strophe von *Ir sült sprechen willechomen kund* (nach Str. 776) – eine Funktion, die nur durch die Isolierung des Anfangs überhaupt möglich ist.

Man hat wiederholt die unikale Überlieferung des 'Frauendienstes' im Cgm 44 (der wahrscheinlich auch die Handschrift war, die Püterich von Reichertshausen besaß⁷) als Indiz für

⁵ KURT RUH, Dichterliebe im europäischen Minnesang (1979), in: ders., Kleine Schriften, Bd. I, hg. von VOLKER MERTENS, Berlin 1984, S. 324-345, hier S. 339. Ich zitiere Ulrich nach der Ausgabe Ulrich von Liechtenstein, Frauendienst, hg. von FRANZ VIKTOR SPECHTLER (GAG 485), Göppingen 1987, dort auch die Forschungsliteratur bis 1986/87.

⁶ Vgl. HERBERT KATER und BERND D. HAAGE, Lippenspalten-Operation im 'Frauendienst' 1255, Zahnärztliche Mitteilungen 80 (1990), S. 524-526.

⁷ Vgl. ARTHUR GOETTE, Der Ehrenbrief des Jakob Püterich von Reichertshausen an die Erzherzogin Mechthild, Diss. Straßburg 1899, S. 105. Die Münchner Handschrift ist bis an den Hof Albrechts IV. zurückzuverfolgen (sie gehörte seinem Rentmeister Mathias Pratzl), sie stammt nach Ausweis ihres Schreibdialekts aus der Steiermark und könnte somit eine Hausüberlieferung repräsentieren, ähnlich wie die exklusive Überlieferung der vier Erzählungen von Ulrichs Schwiegersohn Herrand von Wildon(ie). DIETER KARTSCHOKE, Ulrich von Liechtenstein und die Laienkultur des deutschen Südostens im Übergang zur Schriftlichkeit, in: Die mittelalterliche Literatur in Kärnten, hg. von PETER KRÄMER (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 16), Wien 1981, S. 103-143, hier S. 129, spricht von der „gesellschaftlichen Autarkie“ Ulrichs und seiner Familie. Die Handschrift C geht auf eine 'Frauendienst'-Handschrift zurück, da die Lieder die gleiche Reihenfolge aufweisen, die direkte Vorlage jedoch war schon eine Handschrift ohne den erzählenden Text, da der Schreiber in Lied 39,V,4 Lied 40,I,5 (verändert) anschließt; vgl. Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, hg. von CARL VON KRAUS, Bd. II: Kommentar, besorgt von HUGO KUHN, Tübingen 1958 [KLD], S. 546. Die Kenntnis des 'Frauendienstes' in C wird außerdem durch die Miniatur (Frau Venus als Helmzier) bewiesen; zu diesem Problem vgl. KARTSCHOKE, S. 133-139. Falls Ulrich Lieder auch des Teils vor Str. 1425 später verfaßt hat, als sie in der Chronologie der Erzählung erscheinen, wäre die Beobachtung ANTONIUS H. TOUBERS (Ulrichs von Liechtenstein unbekannte Melodie, AB&G 26 [1987], S. 107-118), daß Lied VII eine Kontrafaktur zu einem Trouvèrelid (R. 1537) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts darstellt, gut mit einer Liedentstehung um diese Zeit erklärbar und ein verlorenes älteres Trobadorlied (wie TOUBER will) brauchte nicht angesetzt zu werden. Auch das 'Frauenbuch' ist unikal überliefert (Ambraser Handschrift). Vgl. auch JAN-DIRK MÖLLER, Lachen – Spiel – Fiktion. Zum Verhältnis von literarischem Diskurs und historischer Realität im 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein, DVjs 58 (1984), S. 38-73.

einen geringen Publikumserfolg gewertet und damit ebenso eine intendierte Breitenwirkung vorausgesetzt wie in den Beurteilungen von Ulrichs Selbstdarstellung als „Eitelkeit“, als „exhibitionistische[n] Drang zur Selbstdarstellung“.⁸ Zwar behauptet Ulrich am Schluß (Str. 1848-1850), daß er dieses Buch für seine Dame gedichtet habe, aber das ist ein so bekannter Topos, daß er nicht der Annahme entgegensteht, Ulrich hätte für seine Nachfahren geschrieben⁹ und vor allem seine Memoria im Sinn gehabt, als er sein Werk verfaßte. Ob die Lieder alle vorher entstanden waren (auch, daß noch welche nachkommen könnten, deutet er an: Str. 1847), bleibe dahingestellt¹⁰, aber Ulrich rechnet anscheinend nicht mit einer lebendigen Auf-führungstradition, der er die Lieder überlassen könnte. Vor der Ausphantasierung literarischer Topoi (und mentaler Obsessionen?) ist die biographische Inszenierung der Lieder sein Anliegen, eine Inszenierung, die sich vom repräsentativen ‘höfischen Zeremonialhandeln’ völlig unterscheidet und ‘private’ Anlässe erfindet. Anscheinend ist es nach der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr selbstverständlich, Minnesang vorzutragen, hatten die Lieder keinen offiziellen ‘Sitz im Leben’ mehr, so daß individuelle Gelegenheiten für die Lieder fingiert werden müssen, um sie zu beglaubigen. Auch die *Vidas* und *Razos* waren ja Präludien der Lieder für die ‘Nicht-Eingeweihten’.

Diese ‘Biographisierung’ scheint mir die Reaktion auf einen Schwund der Faszination und Authentizität zu sein, die in der Aufführung vor der höfischen Gesellschaft durch die sinnliche Realpräsenz des Sängers, seine Stimmen, seine Gestik, seine Aktionen gegeben war. Die Liebeslyrik hatte ihre Authentizität in der Performanz, der Sänger, der von Liebe sang, liebte im Augenblick seines Vortrags und faszinierte, überzeugte damit. Einer biographischen Kontinuität bedarf es erst dann, wenn kein Sänger-Ich, kein Körper, keine Stimme, die Liebe mehr beglaubigt. So scheint mir Ulrichs Werk den Übergang von der primär aufführungsbezogenen Existenzform der Lyrik zum schriftkonservierten Lied zu markieren.¹¹ Vermutlich hat Ulrich selbst noch Lieder gesungen – zwei sind ja immerhin außerhalb des ‘Frauendienstes’ und der

⁸ RUH (wie Anm. 5), S. 336; ULRICH MÖLLER, Minnephantasien eines mittelalterlichen Herren. Ulrich von Lichtenstein und sein ‘Frauendienst’, in: Variationen der Liebe. Historische Psychologie der Geschlechterbeziehung, hg. von THOMAS KORNBICHLER und WOLFGANG MAAZ (Forum Psychohistorie 4), Tübingen 1995, S. 27-50, Zitat S. 29.

⁹ Die Ich-Figur im ‘Frauendienst’ ist als illiterat dargestellt. Das ist vermutlich eine Stilisierung und kein real-biographischer Reflex: der illiterate Dilettant als Minnedichter. Dazu HUBERT HEINEN, Ulrich von Lichtenstein: homo (il)litteratus or Poet/Performer, JEGP 83 (1984), S. 159-172, der die Illiterarizitäts-Fiktion als Mittel interpretiert, Distanz zwischen dem Text-Ich und dem Rollen-Ich herzustellen. – Selbst wenn Ulrich diktiert und nicht selbst geschrieben hat (was wahrscheinlich ist), muß er nicht illiterat gewesen sein.

¹⁰ Ulrich griff anscheinend auf eine Lose-Blatt-Sammlung zurück, in der jede Gattung für sich numeriert, und die insgesamt durchgezählt war, wodurch die verwirrende Zählung im ‘Frauendienst’ erklärbar ist. Ab der zweiten *üzreise* (nach Str. 1425) gibt es die sonst gebräuchlichen Titel nicht mehr, möglicherweise sind also die Lieder 39-58 erst später (zur Zeit der Abfassung des ‘Frauendienstes’?) gedichtet worden. In Lied 46 ist der Titel in die 1. Strophe geraten (‘Frauentanz’), die daher die Funktion eines *Razos* bekommt; vgl. auch Anm. 8. Die okzitanischen *vidas* und *razos* waren für den Vortrag bestimmt, vgl. ALEXANDER HERMAN SCHUTZ, *Were the vidas and razos recited?*, *Studies in Philology* 36 (1939), S. 565-570; ULRICH MÖLK, *Trobadorlyrik* (Artemis Einführungen 2), München/Zürich 1982, S. 110.

¹¹ Vgl. dazu die einleuchtende Argumentation von KARTSCHOKE (wie Anm. 7).

damit verbundenen C-Überlieferung tradiert (Lieder 12 und 40)¹² –, aber entweder wurde der öffentliche Vortrag schon zu dieser Zeit obsolet oder Ulrich konnte dies deutlich voraussehen und wollte seinen Nachkommen ein 'Porträt des Politikers als Liebesdichter' hinterlassen: den 'Frauendienst' als Memoria.

Für den Nichtadligen Hadloub gab es eine solche Motivation (und eine solche Möglichkeit) anscheinend nicht. Er reagierte auf andere Weise auf den Faszinations- und Authentizitätsverlust der Liebeslyrik durch das Verschwinden des Sängers, indem er seine Dichterliebe episch in seine Liebesdichtung integrierte. Die Aufführungssituation, die den Liebesdiskurs öffentlich legitimierte, war vermutlich schon gar nicht mehr üblich, so wurde ein Anlaß fingiert, der eine biographische Authentizität behauptete und in das Lied selbst episiert eingebracht wurde. Dazu erfand Hadloub das neue Genre der 'Romanzen', die er in seinem Liedercorpus als Rahmen an den Anfang und den Schluß stellte und deren zwei die Themen des Doppelbildes in der 'Manessischen Handschrift' sozusagen als gemalte *vida* konstituieren: den 'Angelbrief' und den 'Damenbiß', der ikonographisch allerdings zu einem Hundebiß wurde, weil der Maler ein Bild-Modell dazu umfunktionierte.¹³ Das in der 'Manessischen Handschrift' aufgezeichnete Liedœuvre von 51 Liedern und 3 Leichs wird mit dem Erzähl lied vom 'Angelbrief' eröffnet, der den Vorwurf für den unteren Teil des Bildes geliefert hat: Der Ich-Erzähler verkleidet sich als Pilger, um sich der Dame nach ihrem Besuch der Frühmesse zu nähern, und hängt ihr mit einem Angelhaken einen Brief an die Gewandung. Er verhält sich so ungestüm, daß sie in Furcht gerät und nach Hause eilt. Was mit dem Brief geschah, weiß er nicht, sie zeigte seither keine Reaktion darauf. Nach dieser Narratio folgt ein subjektives Minnelied (Lied 1) mit der Verwendung traditioneller Motive, vor allem dem von der Dame im Herzen.¹⁴ Dieser Minneklage-Teil ist im Lied als Ergebnis der vergeblichen Liebeserklärung durch den Brief aufgefaßt: *In getorste gisenden | nie keinen botten ir | wan si nie wolde gineneden | ir tröst irzeigen mir* (Lied 1, IV,10f.) ['Nie wagte ich, ihr einen Boten zu senden (deshalb die List mit dem Angelbrief), denn sie ist mir deshalb feind, weil ich so sehr nach ihrer Gunst verlange']. Der Beginn mit dem Botenmotiv könnte ein völlig selbständiges herkömmliches Liebeslied einleiten, dieses benutzt die Erzählung als Kulisse. Das Lied legitimiert sich also nicht mehr aus sich selbst, sondern aus einer biographisch-fiktiven Situation. Das scheint mir nicht nur in der alten Not der Minnesänger begründet, die topische Liebesklage als existentiell 'wahr' inszenieren zu müssen – wie es häufig bei Reinmar (MF 165,19; 197,11¹⁵) und bei Walther (L. 13,33 *Maneger*

¹² Lied 12 noch einmal in C unter *Heinrich von Veldig* und in A unter *Niune* (gemeinhin als Repertoireheft eines Fahrenden angesehen); namenlos ist Str. 1 von Lied 40 im Anhang von A aus dem frühen 14. Jahrhundert überliefert.

¹³ Vgl. dazu LEPPIN (wie Anm. 2), S. 133, die annimmt, das Hündchen beiße nicht, sondern „verbelle“ den Liebhaber nur, wie es auch auf der unteren Miniatur zu sehen ist.

¹⁴ Zu diesem Lied vgl. RENK (wie Anm. 2), S. 166-168, und VOLKER MERTENS, *Erzählerische Kleinstformen. Die genres objectifs im deutschen Minnesang. »Fragmente eines Diskurses über die Liebe, in: Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987*, hg. von KLAUS GRÜBMÜLLER, L. PETER JOHNSON und HANS-HUGO STEINHOFF (Schriften der Universität – Gesamthochschule – Paderborn, Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), Paderborn u.a. 1988, S. 49-65, sowie LEPPIN (wie Anm. 2), S. 121-128.

¹⁵ *Des Minnesangs Frühling*, nach der Ausgabe von KARL LACHMANN und MORIZ HAUPT, FRIEDRICH VOGT und CARL VON KRAUS, 38. revidierte Ausgabe, hg. von HUGO MOSER und HELMUT TERVOOREN, Bd. 1, Stuttgart 1988 [MF].

*fräget, waz ich klage*¹⁶) erscheint – sondern in seiner Ausführlichkeit und Elaboriertheit darüber hinaus zu gehen, weil nicht nur die Liebesklage, sondern das Minnelied als solches legitimiert werden muß. Die anderen ‘Romanzen’ sind genauso aufgebaut: der ‘Damenbiß’ an zweiter Stelle der Sammlung und die Lieder 4, 5 und 6, die KARL BARTSCH in seiner Edition wegen der Formgleichheit mit Lied 2 an dieses angeschlossen hat, zusammen mit der Merker-Schelte in Lied 3.

Die Erzähllieder erfüllen im Rahmen von Hadloub's Sammlung den gleichen Zweck, den die Erzählung im einzelnen Lied besitzt: Sie begründen die folgenden Liebeslieder in einer Dichterliebe-Biographie. Diese ist nicht weniger topisch als die Ulrichs von Liechtenstein – Hadloub greift für sie auf literarische Vorbilder zurück: Die Verkleidung als Pilger stammt aus dem Tristan-Roman¹⁷, ebenso die *tiefe rede von der minne* (Lied 1, III,7), die er ihr (Lied 1,I,11) als Brieflein anheftet; die Begegnung im Rahmen des Gottesdienstes hat ihr Vorbild bei Ulrich, der als Venus verkleidet in die Kirche geht, auf der Frauenseite Platz nimmt und mit seiner Nachbarin den Friedenskuß tauscht – zur großen Heiterkeit aller (Str. 536-540). Für das ‘Damenbiß’-Lied steht ‘Flore und Blanscheflur’ im Hintergrund¹⁸: die Kinderliebe (die auch im Minnesang topisch ist), der übersensible Liebhaber, das Geschenk des Nadelbüchleins (bei Blanscheflur ist es ein Griffel). Dazu kommt das Wörtlichnehmen einer sprichwörtlichen Redensart aus Hartmanns ‘Iwein’, daß nämlich die Dame den Helden nicht beiße (*min vrouwe enbîzet iuwer niht*, v. 2269). Das Lied-Ich inszeniert sich also in literarischen Rollen, um von seiner Liebe sprechen zu können. Diese Stilisierung gilt nun auch für Namen von Zürcher Honoratioren, die *hohen herren* (Lied 2, II,1), die angeblich die Begegnung in Lied 2 inszeniert haben und Zeugen der Vorgänge wurden und in Lied 5 noch durch drei weitere Mitspieler ergänzt werden (der Regensberger tritt in beiden Liedern auf). Es handelt sich nicht um eine in der Realität mögliche Versammlung, sondern um ein ideales Publikum. MAX SCHIENDORFER hat gezeigt, daß die Genannten durchweg verschiedenen politischen Parteien angehörten¹⁹ – hier sind sie unter dem Zeichen der Minne beisammen: Eine Fiktion, die die von der Forschung gern beschworene Homogenisierung und Harmonisierung der Gesellschaft ins fiktive Bild setzt. Hadloub will keinen real existierenden ‘Manessekreis’ darstellen, sondern eine ideale Einheit der politischen Führungsschicht Zürichs in der Kunst. Hier knüpft er mit seinem dritten Lied²⁰, dem ‘Manessepreis’ an. Man hat das Lied fast ausschließlich als Zeugnis für die Entstehung der ‘Manessischen Liederhandschrift’ interpretiert²¹ – ich sehe es als Programmlied für den Übergang von der Aufführungs- zur Buchlyrik.

¹⁶ Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, hg. von KARL LACHMANN, 13. Ausgabe neu hg. von HUGO KUHN, Berlin 1965 [L.].

¹⁷ Vermittelt vielleicht durch Ulrich von Lichtenstein, Str. 1124. Auch der Brief könnte sein Vorbild in Ulrichs drei ‘Büchlein’ haben.

¹⁸ Vgl. RENK (wie Anm. 2), S. 168-170; MERTENS (wie Anm. 14), S. 63; LEPPIN (wie Anm. 2), S. 128-139. Kinderminne findet sich auch bei Ulrich, Str. 16-29, wird aber dort aus Knappendienst für die erwachsene Dame entwickelt, also werden nicht beide Liebende als gleichaltrige Kinder vorgestellt wie bei Konrad Fleck und in Wolframs von Eschenbach ‘Titurel’.

¹⁹ MAX SCHIENDORFER, Ein regionalpolitisches Zeugnis bei Johannes Hadlaub (SMS 2). Überlegungen zur historischen Realität des sog. Manessekreises, *ZfdPh* 112 (1993), S. 37-65.

²⁰ Nach Handschrift C Lied 3, nach der Ausgabe von SCHIENDORFER (wie Anm. 3), Lied 8.

²¹ Vgl. z.B. RENK (wie Anm. 2), S. 22, 59, 102, 179; LEPPIN (wie Anm. 2), S. 143, 147f.

Das Lied ist ähnlich zweistufig gebaut wie die anderen 'Romanzen': Auf einen berichtenden Teil folgt ein allgemeiner Frauenpreis im Sangspruch-Gestus. Der erste Teil ist ein Preislied mit einer Narratio: In Zürich gibt es die meisten Lieder in Büchern, Rüdiger Manesse hat sie gesammelt (ob *liederbuoch* hier 'Liederbücher' oder 'Faszikel der Handschrift C' bedeutet, ist in unserem Kontext nicht so wichtig), so daß die Sangeskunst an seinem Hof – das ist die *auria*, eine seiner Steinhäuser, kein „MUSENHOF“²² – fest verwurzelt ist. Deshalb sollen die (Spruch-) Sänger sein Lob hier und allerorten verkünden, denn die Sammlertätigkeit ist seinem Ansehen (*ère*) dienlich; verantwortlich dafür ist die angeborene Gesinnung. Daß die Pflege von Literatur Ansehen bringt, ist kein ganz häufiger Topos – er steht im Epilog des 'Rolandsliedes', Walther beklagt im 'Wiener Hofston' den Geltungsverlust des Wiener Hofes, unter anderem weil es keine höfischen Tanzfeste mehr gibt (L. 24,33), und Neidhart sieht die Heimstatt von Herrin *Vrômuot* (nicht Frau Ehre!) am Österreichischen Hof Herzog Friedrichs (WL 29).²³ Sonst sind es in der Sangspruchdichtung nahezu ausnahmslos herrscherliche Tugenden, vor allem die *milte*, die die Ehre des Gepriesenen begründen, Sang zählt nicht dazu und seine Prestigetragfähigkeit als 'höfisches Zeremonialhandeln' wird heute vermutlich überschätzt. Eher gehören Bücher, aufwendige Handschriften zur repräsentativen Selbstdarstellung der Herrschenden – vom Evangeliar Heinrichs des Löwen bis eben zur 'Manessischen Handschrift' (auch im 'Rolandslied'-Epilog ist von *buoch*, nicht vom *maere* als Ehre des Reiches die Rede). Ehre bringt den Manessen – außer Rüdiger II. auch seinem Sohn Johannes – zuerst das Buch, dann aber auch der Inhalt: der Frauenpreis. Die Damen zu ehren, gehört zu den gepriesenen Herrschereigenschaften, z.B. bei dem Lob Rudolfs von Habsburg durch den Unverzagten (Lied 8, III,1). Von einer Pflege des Sings als Aufführung ist in dem genannten Lied nicht die Rede, und die Baum-Metapher spricht wohl nicht nur zufällig von Stamm und Wurzeln, aber nicht von Blüten.²⁴ In der abschließenden Frauenpreis-Strophe ist allerdings die alte Vortragsformel *singet unde seit* (Lied 8, III,9) und parallel dazu *geticht und gedoene* benutzt. Die Aussagen sind aber ganz allgemein gehalten und definieren Minnesang als Einheit von Ton und Wort, ohne jedoch zu sagen, daß er in dieser Form in aktuellen Aufführungen in Zürich realisiert wurde. Vergleichbar ist die auf den Klingenberger, Bischof Heinrich von Konstanz, gemünzte Lobformel *er kan wise unde wort* (Lied 2, XIII,3). Er verstehe etwas von Minnesang, heißt noch längst nicht, daß er ihn selbst aufführte oder aufführen ließ, sondern eher, daß er ihn schätzte und – sammelte: Man hält ihn für den Auftraggeber der Liederhandschrift B.²⁵ Die Existenzform 'Performanz', die Ulrich von Liechtenstein noch immer wieder anspricht – er singt ein Lied, andere singen es nach –, spielt nun nicht nur in dem 'Manesse-Lied' keine Rolle, sondern wird auch sonst im *Œuvre* Hadloub's nicht evoziert. Weder in den 'Erzähl Liedern' noch in den subjektiven oder objektiven mit anderen Themen wird ein 'ich singe' ausgesprochen – mit Ausnahme des Wächtergesangs in den Tageliedern 14, 34 und 50, wo dies jedoch durch die epische Situation bedingt ist. Das überrascht bei einem so traditionskundigen Autor wie Had-

²² Zu den Häusern vgl. RENK (wie Anm. 2), S. 57 (sie spricht S. 58 auch vom „MUSENHOF“!); LEPPIN (wie Anm. 2), S. 144, assoziiert passend „Fürstenhof“.

²³ Die Lieder Neidharts, hg. von EDMUND WIESSNER, 4. rev. Auflage von PAUL SAPPLER (ATB 44), Tübingen 1984.

²⁴ Zur Baum-Metapher vgl. LAMBERTUS OKKEN, Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 57), Amsterdam 1984, Bd. 1, S. 247f., zu v. 4738-4750; LEPPIN (wie Anm. 2), S. 144, assoziiert „Stammbaum“ (der Familie).

²⁵ RENK (wie Anm. 2), S. 45.

loub, denn das Thema Schweigen – Singen für die Gesellschaft gehört zu den topischen des klassischen Minnesangs (Reinmar MF 168,36; 164,34; 177,28; Morungen MF 137,34; 138,3; Walther, ‘Sumerlaten-Lied’ L. 72,33). Auch die Auseinandersetzung mit dem Singen anderer ‘Sänger’, wie es bei Walther thematisch wird (u.a. L. 61,33) gibt es bei Hadloub nicht, und der Schluß liegt nahe, daß er nicht im eigentlichen Sinn ‘gesungen’ hat. Seine Lieder sind keine Aufführungsyrik mehr, sondern Leselyrik, in der mögliche Dichtungsanlässe imaginiert und evoziert werden, nicht aber Aufführungssituationen mit ihrem Spiel mit der Sängerrolle und dem Publikum, den Freunden und Gegnern; Hadloub’s Publikum ist ein fiktives, dem kein reales gegenüber steht. Das ist nicht nur in der exzessiven Verwendung des Natureingangs²⁶ deutlich, der Anlässe nach den bekannten Mustern genug bereithält, sondern auch in den Herbstliedern, in denen die breite Darstellung der Tafelfreuden mit kulinarischem Katalog wieder eine Plattform abgibt für Liebesklagen (Lied 18, II,7; 18, II,10; 18, IV,4f.) oder *huote*-Schelte (Lied 43) oder eine Pastourellensituation (Erntelied 22). Bei Hadloub’s Vorbild, Steinmar (SMS XIX,1), ist die Konstruktion genau andersherum: Da muß das Herbstlob mit der Vergeblichkeit der Frauenwerbung begründet werden²⁷ – ganz ähnlich wie die Wendung zu Gott mit dem ausbleibenden Lohn der Dame im Kreuzlied. Bei Hadloub ist dagegen die herbstliche Völlerei die (fiktive) Realität, nicht ein geschuldeter Frauenpreis: Letzterer allein bedarf der Begründung, nicht die Wendung zu den Freuden des Herbstes. Vergleichbar ist die Verwendung anderer literarischer Modelle: das Haussorge-Motiv²⁸, für das Hartmann in seinem ‘Iwein’ (Gaweins Rat), Wolfram im ‘Parzival’ (Erzählerrolle) und Neidhart Pate gestanden haben; letzterer wird (mit *Riuwental* und *Siuftenhein*, nach WL 8: *siuftenhecke*) zum Anlaß, die Liebesnot als die bedrängendere zu beklagen. Das Motiv des gesichtsverbergenden Hutes (Lied 11), das aus Walthers ‘Traumliebe-Lied’ stammt (L. 74,20) und durch Anklänge an das ‘Preislied’ (L. 56,14) ergänzt wird, führt über einen allgemeinen Frauenpreis zur Liebesklage über *diu guote*, und in den beiden Blumenbettliedern (Lied 35 und 41) wird die Situation aus Walthers ‘Lindenlied’ (L. 39,11) nicht einfach übernommen, sondern zur Sängeringeneration anläßlich der sommerlichen Jahreszeit. Gerade hier wird noch einmal die Abwesenheit der Performanz-Diskussion deutlich: Walthers ‘Lindenlied’ entfaltet seine Aussage als Rollenlied in der Differenz von Rollen-Ich und Sänger-Ich und verzichtet daher auf eine epische Einleitung. Hadloub hingegen braucht auch dafür den erzählten Anlaß: den Beginn der schönen Jahreszeit, der ihn dazu bringt, die Liebe im Grünen zu phantasieren. Im zweiten Blumenbettlied ist die Nähe zur mittellateinischen Pastourelle wegen der (ironisch gebrochenen) Imagination von Gewaltanwendung²⁹ größer, auch hier folgt der Sänger dem Gebot der Variation mit Hilfe traditioneller Topik. Hadloub kennt keine echten Rollenlieder mit Ausnahme der Wächterlieder 14, 33 und 50. Nur beim so weit verbreiteten Tageliedtypus rechnete Hadloub anscheinend damit, daß die ‘Spielregeln’ nicht erst im Lied selber genannt werden müßten. Er knüpft an Wolframs 4. Lied

²⁶ WOLFGANG ADAM, Die ‘*wandelunge*’. Studien zum Jahreszeitentopos in der mhd. Literatur (Beihefte zum *Euphoriion* 15), Heidelberg 1979, S. 35-65, vgl. auch LEPPIN (wie Anm. 2), S. 195f.

²⁷ LEPPIN (wie Anm. 2), S. 194f.; vgl. auch VIOLA BOLDUAN, *Minne zwischen Ideal und Wirklichkeit. Studien zum späten Schweizer Minnesang*, Frankfurt a.M. 1982, S. 119-125.

²⁸ ANTON SCHWOB, ‘*Hüssorge tuot sô wê*’. Beobachtungen zu einer Variante der Armutsklage in der mittelhochdeutschen Lyrik, *JOWG* I (1980/1981), S. 77-97.

²⁹ Vgl. auch Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, hg. von KARL LACHMANN, Leipzig/Berlin 1926, v. 525,21 und v.a. 601,17-19, wo der Erzähler Gewaltanwendung empfiehlt.

Von *der zinnen* (MF 6,10) mit der Problematisierung der Wächterfigur an, die Ulrich von Liechtenstein in seiner 'realistischen' Kritik an der Wächterfigur (Str. 1621-1631) fortgeführt hatte. In Lied 14, einem 'Wächtersolo', hat dieser am meisten Angst um sich selbst, in Lied 33 wird er zur höfischen Instanz, die *die mätze wol* (Lied 33, III,3) lehrt, und in Lied 50 schleicht sich das Wächter-Rollen-Ich davon und markiert damit einen passenden Schluß für die Reihe dieser Lieder, macht Platz für die Alternative, die 'Serena'.³⁰

Ulrichs Kritik am Wächter des Tagelieds (Str. 1622-1631) ist, wie ALOIS WOLF³¹ gesehen hat, nicht von einem 'realistischen' Wahrheitsbegriff motiviert. Daß der ständisch inferiore und daher unzuverlässige Wächter, der mit seinem lauten Warnesang das Gegenteil bewirken müßte, durch die diskrete Zofe abgelöst wird, ist dem Gebot der innovativen Variation des Tagelieds geschuldet, und Ulrich folgt ihm, indem er ein anderes Motiv aus der literarischen Tradition, das der Vertrauten, heranzieht, die allerdings auch prompt versagt und das Paar zu spät weckt. In unserem Zusammenhang ist die Frage wichtig, warum Ulrich das in seinem 'Razo' überhaupt begründen muß. Er tut es mit dem Wahrscheinlichkeitsargument, weil er mit seiner fiktiven Dichter-Liebe-Lebensgeschichte in außerpoetologische Begründungszwänge eingetreten ist: Das Lied ist nicht mehr durch die Aufführung, sondern durch fiktive biographische Gegebenheiten beglaubigt, und in diesen Alltagszusammenhang wird auch das Tagelied eingebunden. Nicht jedoch dergestalt, daß sich Ulrich als Liebhaber oder Wächter inszenierte, sondern er unternimmt eine bewußt den *meistern* nachgemachte, gegenüber dem ersten Tagelied aus innerpoetologischen Gründen variierte Kunstübung im Dienst seiner Dame, die nur in der allgemeinen Erfahrung *leit tuot trûric, lieb tuot vrô* (Str. 1632), die Ulrich teilt, ihre persönliche Grundlage hat. Die Variation kann weder mit biographischen noch mit poetologischen Argumenten, sondern nur mit allgemeiner Wahrscheinlichkeit begründet werden. Das Tagelied erweist sich hier als ein fest etabliertes Genre, das keiner lebensgeschichtlichen Rechtfertigung bedarf, sondern als fiktionale Gattung eben wegen seiner fundamentalen Distanz zur Realität so sehr akzeptiert ist – worauf schon Walther nur noch parodistisch reagieren konnte. Einzig in diesem Genre also kann Hadloub Rollenlieder verfassen, die nicht 'inszeniert' werden müssen, auch wenn sie nicht aufgeführt werden, weil der rein fiktionale Charakter bereits durch Signale wie *ein warnen singen* (Lied 14, I,1), *tougen lige* (Lied 33, I,1), *dise nacht gehüetet* (Lied 50, I,1), signalisiert wird; dem weniger charakteristischen Beginn von Lied 34 *Nach liebe gât leit!* folgt dann dafür die Inquit-Formel *sang ein wachter*.

Als letzter und abschließender Fall bleibt die 'Serena' (Lied 51) zu diskutieren. Sind in den vier eigentlichen Tageliedern die Variationen gegenüber der Tradition nur gering, und anders als in Ulrichs 2. Lied daher auch außerhalb des Aufführungsrahmens nicht begründungspflichtig, so geht Hadloub in dem letzten Lied seiner Folge weiter: Er integriert einen brauchtümlichen Vorgang aus dem Bereich der Nachtfreierei, den sogenannten Hengert, wie DIETZ-RÜDIGER MOSER nachgewiesen hat³²: den einverständlich heimlichen Besuch eines Bauernburschen bei einem Mädchen am späten Abend mit anschließendem Bleiben über Nacht. Dieser

³⁰ DIETZ-RÜDIGER MOSER, Johann Hadloub's 'Nachtlied'. Zum Problem des Wirklichkeitsbezugs im späten Minnesang, Schweizer Archiv für Volkskunde 66 (1970), S. 194-211; RENA LEPPIN, Johannes Hadloub's 'Nachtlied', JOWG 3 (1984/85), S. 203-231; dies. (wie Anm. 2), S. 312-317.

³¹ ALOIS WOLF, Variation und Interpretation. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern (Impulse der Forschung 29), Darmstadt 1979, S. 151.

³² Vgl. MOSER (wie Anm. 30).

Brauch dient der Einleitung der Ehe, und die Gemeinsamkeiten mit Hadloub's Darstellung sind überzeugend: Der Aufbruch des Ritters in der Abenddämmerung, das Ausschauhhalten der Dame, sein leises Klopfen am Tor, die ritualisierte Frage, das Einlassen, Führen zum Bett, Entkleiden, alles das ist brauchtümlich bezeugt und durch einen deutlichen Reflex in der 'Minnelehre' des Johann von Konstanz auch lokal und zeitlich für Hadloub gut gesichert. Seine 'Serena' ist jedoch nicht als Ganzes innovativ, sondern greift auf Vorbilder bei Otto von Botenloben (KLD 41,IX, auf die Wächterfigur dort reagiert vielleicht Ulrich), dem Burggrafen von Lüenz (KLD 36,I, wo allerdings noch der Wächter als Mittler zwischen Ritter und Dame eingeschaltet ist) und Ulrichs erstem Tagelied zurück. Hadloub hat also durch die Übernahme brauchtümlicher Momente eine in der Tradition bereits vorgegebene Variante des Tagelieds seinerseits variiert. Das ist im Minnesang nichts Ungewöhnliches, Walther ist mit seiner Übernahme des Mailehen-Brauchs (der Tanzpartnerschaft für den Sommer) in das 'Traumliebe-Lied' vorangegangen³³, und bei Neidhart gibt es ebenfalls mutmaßlich brauchtümliche Elemente. Hadloub's Vorgehen ist also nicht als eine Umgestaltung des Tagelieds aus realistischer Grundhaltung anzusehen, sondern als rein literarischer Vorgang, denn für die Züricher Stadtbürger war der Hengert kaum die übliche Form der Eheanbahnung. Auch die 'Serena' Hadloub's ist also poetologisch in sich so gut motiviert, daß sie keiner situativen Begründung bedurfte.

Daß Hadloub seine Liebesdichtung als Dichterliebe inszeniert, weil es keine Sängerperformanz mehr gibt, gilt also nicht ausnahmslos – das Tagelied erweist sich als so fest etablierte Fiktion, daß es nicht ausdrücklich biographisch begründet wird und werden könnte. Mit dem Neidhart-Genre verhält es sich anscheinend anders, da muß der Autor den Streit um das Dorfmadchen noch als zuschauend erlebt in Szene setzen: *Ich was, dâ ich sach* (Lied 15, I,1). Alle subjektiven Liebeslieder des Hadloub-Œuvres stehen generell unter der 'biographischen' Vorgabe der Romanzen, mit denen die Sammlung der Lieder beginnt: Liebeswerbung, Frauenpreis und Klage sind Resultat der zu Anfang etablierten Minnebeziehung. Wegen der Nähe des Autors zur Anlage der Sammlung nimmt man an, daß die Liederfolge seinen Intentionen entspreche. Und da mutet sie auf den ersten Blick wenig überzeugend an. Weder ist sie, wie Heines 'Dichterliebe' (auf die mein Titel anspielt) oder Ulrichs 'Fraudienst' als Liebesroman angeordnet, noch nach Themengruppen³⁴ oder dem Prinzip der Verkettung durch Wortanklänge. Man hat angenommen, es handle sich um die Folge der zeitlichen Entstehung, aber das ist nur eine nicht zu belegende Notlösung. Der Beginn jedenfalls mit den beiden 'Titelbild'-Romanzen und dem Manesse-Buch-Lied ist als Grundlegung eines buchlyrischen Œuvres in Ablösung von der Aufführungslyrik zu verstehen. Damit ist das Verständnis der folgenden Lieder vorgegeben, die sich ohnehin gar nicht in biographisch-zyklischer Form anordnen ließen, da sie dem alten Prinzip des Minnesangs, dem Umkreisen und Variieren von topischen Situationen gehorchen. Die 'Serena' (Lied 51) setzt insofern einen Schlußpunkt für die Tagelied-Reihe, weil das vor-

³³ Vgl. auch 'Carmen buranum' CB 149 und 168, dazu den Hinweis von HUGO KUHN in: *Carmina Burana*. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe, Übersetzung der lat. Texte von CARL FISCHER, der mhd. Texte von HUGO KUHN, Anm. und Nachwort von GÜNTER BERNT, 5. revidierte Aufl., München 1991, S. 938 und S. 943.

³⁴ Thematisch ähnliche Lieder stehen selten nebeneinander, und dann sind auch die weniger ähnlichen zusammengbracht: Tagelied 33 (Wächter); 34 (alle drei Rollen); Herbstlied 22 (mit Pastourelle); 23 (mit kontrastiver Klage); 43 (mit *huote*-Scheffe); 44 (mit Klage).

hergehende Lied mit dem davongelaufenen Wächter poetologisch zum Anlaß nimmt, die Situation selbst (und nicht nur das Personal) unter anderen Vorzeichen zu zeigen. Die beiden Erzähllieder 5 und 6 schließen den biographischen Rahmen, öffnen jedoch auf Fortsetzbarkeit, weil die Minnesituation als unbegrenzte erscheint. Die Dame stellt in Lied 5 die Distanz zum Sänger her, indem sie sich 'verschließt', in Lied 6 wird ein neues Treffen in Aussicht genommen und die Permanenz der Leid-Klage ausgesprochen (Str. 6). Nach der fiktiven Nähe der 'Serena' ist die Distanz erneut fingiert, die den Impuls für weitere 'Minneszenen' liefern könnte. So kommt die biographisierte Folge zu einem sinnvollen Ende, das keinen Schluß darstellt.³⁵ Wie sollte denn ein 'Minneroman' aufhören? Ulrich hat entsprechende Schlußprobleme mit dem seinigen und konstatiert ebenfalls seine prinzipielle aus der lyrischen Gattung abgeleitete Fortsetzbarkeit: *noch wil ich vrowen lop niht lân: | ich wil si gerne loben mê. | swer welle, daz ez hier an stê, | swenne ichz gesinge, der schribe es dran* (Str. 1847). Die Folge der Lieder in der Hadloub-Sammlung realisiert das Prinzip der abwechslungsreichen Variation, so bietet sie ein kontinuierliches Lesevergnügen. Sie ist zugleich eine Musterkarte seiner Verfügung über die Traditionen und seiner Anverwandlungsfähigkeiten – das reicht vom Kurenberger-Stil (Strophenform in Lied 32) über Walther und Neidhart (Lieder 7 und 15) bis zu rezenten Neuerungen wie Herbstlied und Serena. Vor den Schluß hat Hadloub die formalvirtuosen Leichs gestellt, sie bilden als ultimative poésie formelle den Gegenpol zu dem Rahmen der 'Romanzen' mit ihrer literarisch inszenierten Authentizität.

Gottfried Keller sah richtig, wenn er die Pflegemutter der Fides, der Adressatin der Lieder seines Helden, sagen läßt: „Das fehlte uns, daß wir dergleichen Mummenschanz in unserem Hause aufführen! [...] Alte Mären lesen wir in den Büchern, aber wir spielen sie nicht selbst wieder ab [...]“. Der Grund dafür wird nun nicht, wie Keller meint, im stärkeren Realitätssinn der Züricher zu suchen sein, die „bei Handel und Wandel und nicht auf Hofburgen und in Zaubergärten“ leben und „für Kraut und Gemüse sorgen und an Haber und Hirse“³⁶ denken müssen wie weiland Gawains Krautjunker, den er Iwein als Schreckbild vorhält, und keine Zeit für Repräsentation durch festlich agierten Sang haben, sondern 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'.³⁷ Doch

³⁵ Zur Diskussion des 'Rahmens' vgl. LEPPIN (wie Anm. 2), S. 128 (Formanalogien von Lied 2, 5, 6) und S. 350.

³⁶ Gottfried Keller, Hadlaub, in: ders., Züricher Novellen, hg. von CHRISTOPH LAUMONT, Basel 1990, S. 25-112, hier S. 69.

³⁷ Vgl. THOMAS CRAMER, Minnesang in der Stadt. Überlegungen zur Lyrik Konrads von Würzburg, in: Literatur – Publikum – historischer Kontext, hg. von GERT KAISER (Beiträge zur Älteren Deutschen Literaturgeschichte 1), Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 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“ resultiert habe (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, Subjektivität fingierende

schon Ulrich von Liechtenstein setzt für die Bewahrung seiner Lieder auf die Schriftlichkeit und wohl nicht nur für die Bewahrung, 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. Hadloub 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 Hadloub 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 generierte – bis hin zu Gottfried Keller und uns Wissenschaftlern eines Zeitalters, in dem ein neuer Medienwechsel erfolgt, der die Sinnlichkeit, die die gesungene Liebesdichtung auch als zu lesende Dichterliebe durch die individuelle Handschrift auf dem Pergament, und selbst in der Typographie des gedruckten Buches noch hatte, endgültig in die Imagination verlagern wird.

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