

Höfische Literatur  
Hofgesellschaft  
Höfische Lebensformen  
um 1200

# Studia humaniora

Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance

Herausgegeben von

Wilhelm Busse, Hans Hecker, Rudolf Hiestand,  
Gert Kaiser, Hans Schadewaldt, Ludwig Schrader,  
Hubertus Schulte Herbrüggen, Josef Semmler  
und Peter Wunderli

Band 6

Höfische Literatur  
Hofgesellschaft  
Höfische Lebensformen  
um 1200

Kolloquium am Zentrum  
für Interdisziplinäre Forschung  
der Universität Bielefeld  
(3. bis 5. November 1983)

Herausgegeben von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller

Droste Verlag

Volker Mertens (Berlin)

## Kaiser und Spielmann Vortragsrollen in der höfischen Lyrik

*der keiser wurde ir spileman,  
umbe also wünnecliche gebe,  
da keiser spil. nein, herre keiser, anderswâ!*

In seinem Lied L 62,6 *Ob ich mich selben rüemen sol* spielt Walther mit drei Vortragsrollen des höfischen Liedes: der des um *getragene wât* singenden Spielmann, der eigenen, des höfischen Minnesängers, der nicht um materiellen Lohn singt (*getragene wât ich nie genam*) und der des Kaisers. Mit Kaiser und Spielmann sind die beiden Extreme in der sozialen Rangordnung der Rollen vorgestellt.

Das Problem der Vortragsrollen soll auf zwei Ebenen angegangen werden: 1. der literarischen (oder literarisierten): durch Untersuchung der Liedzuweisungen im *Roman de la Rose ou Guillaume de Dôle* des Jean Renart (Hg. von F. Lecoy, Paris 1979; übers. von H. Birkhan, Wien 1982), 2. der »realen«: durch Auswertung historischer und literarischer Zeugnisse über die Möglichkeiten v. a. des Fürsten (Kaisers).

### I.

Der *Roman de la Rose* ist im 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts in der Champagne entstanden.<sup>1</sup> Es ist der erste Roman mit eingelegten Liedern und Liedstrophen – der Autor behauptet im Prolog sogar, die Bewahrung dieser Lieder sei der Hauptzweck seiner Erzählung<sup>2</sup> und je nach Gelegenheit könne man daraus (die Erzählung) vorlesen oder (die Lieder) singen.<sup>3</sup> Die Form wurde imitiert von Gerbert de Montreuil im *Roman de la Violette*. Die Lieder sind keine Eigenschöpfungen (wie in der Prosa-

1 Ausgabe von F. Lecoy, S. VI ff.

2 *Cil qui mist cest conte en romans,  
ou il a fet noter biaux chans  
por ramenbrance des chançons (1 ff.)*

Zur Identifikation der Liedstrophen bzw. -anfänge vgl. die Ausgabe von Lecoy, S. XXII-XXIX.

3 *s'en vieult, l'en i chante et lit (19)*

Chantefable *Aucassin et Nicolette*), sondern stammen teils von bekannten Trobadors und Trouvères, teils sind sie anonym: volkstümliche Romanzen und Mädchenlieder, Chansons de toile, Pastourellen. Der Roman versucht, den Vortrag der Lieder weniger vom Anlaß, der höfischen repräsentativen Vortragssituation, als situativ und psychologisch zu motivieren: »einem jeden wird es scheinen, daß der Autor des Romans alle Texte der Lieder selbst gedichtet habe, so gut stimmen sie zu den Worten der Erzählung«.⁴ Diese Tendenz teilt der Roman mit den trobadoresken ›Razos‹ und ›Vidas‹, die Anfang des 13. Jahrhunderts in Oberitalien und Südfrankreich entstehen: Reflex eines bereits antiquarisch-nostalgischen Interesses an der Trobadorpoesie, dem der ursprüngliche Funktionszusammenhang nicht mehr einsichtig ist.⁵ In der *Vida* des Uc de Saint Circ heißt es: »Sehr gute Kanzonen und gute Melodien und gute Coblas hat er geschaffen . . . , aber niemals war er richtig verliebt, verstand es jedoch mit seinen schönen Worten, so zu tun, als sei er es.«⁶ Die Vorstellung, eigentlich müßten die Liebeslieder eines Trobadors wahrhaftiger Ausdruck seiner seelischen Situation sein, ist eine sentimentale Idealisierung der höfischen Poesie.

Die Vortragssituationen im *Roman de la Rose* sind einmal die »klassisch«-repräsentativen: höfisches Fest mit Mahl und Tanz, im Saal oder im Freien, dann wird häufig auf gemeinsamen Ritten gesungen, weiterhin in kleinem Rahmen: der Kaiser läßt sich allein vorsingen, die Mutter und Schwester Guillaumes singen in der Kemenate, schließlich singen Personen auch für sich allein zum Ausdruck ihrer seelischen Befindlichkeit. Diese »Privatsituation« kann durchaus die Literarisierung der Entwicklung zur »Privatlektüre« gewesen sein (wie es Konrad von Würzburg exemplarisch am Beginn von *Der Welt Lohn* vorstellt): Wir dürfen vermuten, daß Minnelieder auch »im Leben« von literaturkundigen Personen gelesen, memoriert oder auch gesungen wurden, um die eigene Situation darin zu reflektieren – wie Gottfried in seinem *Tristan* den *edelen senedaeren* empfiehlt und auch seine Helden sich mit den Erzählungen von *Phyllis*, *Kandaze*, *Byblis* und *Dido* beschäftigen (17186 ff.). Ähnlich liest auf der Waltram-Miniatur der Großen Heidelberger Liederhandschrift die Dame

4 *s'est avis a chascun et samble  
que cil qui a fet le romans  
qu'il trovast toz les moz des chans,  
si afierent a ceuls del conte* (26 ff.)

5 J. Boutière/A. H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Paris 1964. Vgl. U. Mölk, *Trobadorlyrik*, München/Zürich 1982, S. 110 ff.

6 *Cansos fez de fort bonas e de bos sons e de bonas coblas . . . mas ben se saup feingner enamoratz ad ellas ab son bel parlar*. Boutière/Schutz, S. 240.

mit ihrem Diener den *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven (von Paolos und Francescas fataler Privatlektüre ganz zu schweigen).

Der *Roman de la Rose* enthält 48 Lieder und Liedstropfen, die vom Kaiser, von Herzögen, Grafen, Rittern und Knappen, von edlen Damen, von Spielmännern und -frauen gesungen werden. Ich gehe davon aus, daß Literatur hier die realen Möglichkeiten reflektiert – eine zu weitgehende Divergenz hätte dem Publikum wohl nicht zugemutet werden können. Weiterhin nehme ich an, daß die erschließbaren Verhältnisse einen für die europäische Hofkultur insgesamt repräsentativen Wert haben. Am reichsten sind der Kaiser (zehn Lieder) und der Spielmann mit dem sprechenden Namen Jouglet bedacht, der außer fünf Liedern den ›Lai de l'ombre‹ des Autors nacherzählend vorträgt und einen jungen Edelmann bei einer Chanson de toile auf der Fiedel begleitet.

Der Kaiser Konrad (H. Birkhan denkt an Konrad II. mit Zügen Friedrichs Barbarossa)<sup>7</sup> singt folgendes: 1. mit Jouglet zusammen eine Frauenstrophe von Gace Brulé, nachdem der Spielmann die Schönheit Liënors, der Schwester des Titelhelden Guillaume geschildert und damit beim Kaiser Liebe vom Hörensagen erweckt hat. Er imaginiert sich in der Frauenstrophe in die Rolle des von der Sprecherin geliebten Mannes: »an das, was ohnehin niemals eintreten wird, will ich wenigstens denken«<sup>8</sup> (846–852). 2. Morgens allein im Bett eine Minnestrophe des Kastellans von Coucy (923–930). 3. Ein Lied der hohen Minne des Renaut de Beaujeu, während er die Ankunft Guillaumes erwartet, »um sich . . . aufzuheitern«<sup>9</sup> (1456–1462). 4. Während eines Rittes mit Guillaume ein anonymes Minnelied, nachdem er ihm gesagt hat, daß er seine Schwester Liënors zur Frau nehmen will (3107–3114). Die Strophe handelt von der Verschwiegenheit in der Liebe. 5. Während er nach dem Mahl in den Obstgarten schaut und die Vögel singen hört, dichtet er selbst ein (sonst unbekanntes) Minnelied (3180–3195): der locus amoenus wendet seine Gedanken auf die Liebe, er fürchtet sich vor den Verleumdern. (Diese Strophe ist eine Vorausdeutung auf die Verleumdung, durch die der – auf die Bevorzugung Guillaumes eifersüchtige – Seneschall die Verbindung des Kaisers mit Liënors zerstören will.) 6. Eine Strophe von Gace Brulé über die Torheit der Eifersucht bei einem traurig-einsamen Ritt über die Felder, nachdem der Seneschall

7 S. 30 f.

8 *Mes por ce qu'el n'i porroit mie  
avenir, i voel ge penser* (835 f.)

9 *por son cors plus esteecier,  
de joie dou bon bacheler  
conmença lués droit a chanter.* (1453 ff.)

behauptet hat, Liënors defloriert zu haben (3625–3631). 7. Eine Strophe vom Kastellan von Coucy, die Amor anklagt wegen seiner Liebesnot – der Kaiser kann nämlich Liënors nicht vergessen und versucht vergebens Haltung zu gewinnen (3751–3759). 8. Eine vergleichbare Strophe des Renaut de Sableœil in ähnlicher Situation (3883–3898). 9. Vor versammeltem Hof »fliegt ihm vor Freude dieses Lied aus dem Herzen«<sup>10</sup> als sich die Unschuld Liënors herausgestellt hat: ein anonymes Mädchenlied (5106–5111). (Alle antworten mit einer weiteren anonymen Strophe (5113–5115)). 10. Beim Festmahl ein anonymes höfisches Tanzlied (5440–5445) als Replik auf ein (Mädchen-)Reigenlied (5427–5432).

Bis auf zwei (9, 10) sind alles Lieder der hohen Minne. Das muß nun nicht heißen, daß das Vortragsrepertoire eines hohen Adligen vornehmlich daraus bestand, aber die literarische Ständeklausel könnte eine reale reflektieren. Als Protagonisten in der Liebeshandlung mit den Situationen Verliebtheit, Trennung (Fernliebe), Liebestrauer bietet der hohe Sang das geeignete Motivrepertoire – das Liebesglück dagegen wird entsprechend in Mädchenliedern besungen. Die erhabene Person ist eben auch für die erhabenen Gefühle zuständig: das mag durchaus realen Vortragsrollen entsprochen haben. Ob es Mannes- oder Frauenstrophen sind, spielt anscheinend keine Rolle, der Kaiser kann grundsätzlich beides vortragen. Der Anlaß ist nur in einem Fall (10) höfisch-repräsentativ, der zweite Vortrag vor dem Hof (9) wird als spontane Reaktion vorgestellt – im Sinn der oben angeführten Sentimentalisierung. Wenn auch gerade eine solche »Vortragssituation« in der Realität undenkbar scheint, so reflektiert die Konzentration auf das Singen ganz allein oder in der Gegenwart nur weniger Vertrauter ein mögliches Spätstadium der höfischen Lyrik, den »Gebrauch des Gebrauchs« (Hugo Kuhn).

Bei den anderen adligen Sängern im *Roman de la Rose* sind der »niedere« Typus Mädchenlied und Pastourelle häufiger vertreten: der haben von der Handlung her weniger Grund zu emotional motiviertem hohem Sang. So singen beim Mahl im Freien der Graf von Savoyen ein anonymes Mädchenlied (318–322), ebenso Galeran, der Herzog von Limburg, anläßlich eines Reigentanzes (2369–2374), der Sohn des Grafen von Maastricht bei gleicher Gelegenheit eine *Chanson de toile* (2379–2385). Die Strophe eines Minnelieds, die der Graf von Luxemburg beim Mahl singt (329–333), wird wiederum psychologisch motiviert: »er betete voll Liebe eine Dame dort an« und singt »aus Liebe zu ihr«.<sup>11</sup> Während eines Ritts singt

10 *De la joie qui l'en reheté*  
*li est ciz chans dou cuer volez.* (5104 f.)

11 *qui amoit iloeç par amor*  
*une dame de grant solaz . . .*  
*por l'amor de li conmença.* (324 f., 328)

Guillaume mit seinen Gefährten »wegen des vergnüglichen Vogelkonzerts«<sup>12</sup> das *Lanquan li jorn sont lonc en may* des Jaufre Rudel (1301–1307), bei gleicher Gelegenheit singt ein Ritter *Can vei la lauzeta mover*, das ›Lerchenlied‹ des Bernart von Ventadorn (5212–5227)<sup>13</sup> und ebenfalls beim Reiten ein junger Edelmann ein höfisches Minnelied des Gautier de Soignies (5232–5252).

Zum Sommerfest singen die Ritter (gemeinsam?) anonyme Mädchenlieder (291–292; 295–299) und desgleichen die Knappen beim Reigen (514–519; 522–527), bei gleicher Gelegenheit werden auch Chansons de toile (2379–2385) gesungen. Edelleuten und Knappen steht nahezu das gleiche Repertoire – vom Minnelied bis zu Mädchenlied und Chanson de toile zu Gebote. Vielleicht ist die dominierende Rolle der »Jungen« bei höfischen Tänzen in der häufigeren Zuteilung der »Gebrauchstypen«: Reigen- und Mädchenliedern literarisiert.

Die Spielleute kennen ebenfalls keine Repertoirebegrenzung. Jouglet, der auch als Vertrauter und Bote fungiert, singt für den Kaiser und Guillaume ein Minnelied im hohen Stil (1769–1776), und später noch einmal eine Strophe von Gace Brulé (2027–2035), als er Guillaume begleitet, singt er ihm ein Mädchenlied ins Ohr<sup>14</sup> (1579–1584) – und zwar trägt er in der Situation, als Guillaume elegant gekleidet und geschmückt von den Leuten bewundert wird, eine Strophe vor, in der die schön gekleidete Aaliz an ihren Geliebten denkt:<sup>15</sup> die Parallelen sind der schöne Aufputz und die Disposition zur Liebe – unabhängig vom Geschlecht. Zusammen mit einem Fräulein musiziert Jouglet zur Fiedel ein Mädchenlied (1846–1851).<sup>16</sup> Auch einen jungen Edelmann, der eine Chanson de toile singt, begleitet er auf der Fiedel (2234–2294). Die anderen Spielleute haben ähnliche Repertoires: Pastourelle (3403–3406), Tanzlied (3419–3430), Minnelied (4587–4593) und Preislied (2398–2404).

12 *por le deduit des oisellons*  
*que chascuns fet en son buisson,*  
*de joie ont comencié cest son* (1298 ff.)

Das Lied ist hier ins afrz. umgesetzt. *Lors que li jor sont lonc en mai . . .*

13 Ebenfalls afrz.: *Quant voi l'aloete moder . . .*

14 *li chante en l'orelle*. (1578)

15 *Aaliz main se leva.*  
*Bon jor ait qui mon cuer a!*  
*Biau se vesti et para,*  
*Desoz l'aunoi.*  
*Bon jor ait qui mon cuer a!*  
*N'est pas o moi.*

16 Zur Identifikation vgl. Übers. von Birkhan, S. 26 f.

Bei den Damen sieht es anders aus: sie singen nur Tanz- und Mädchenlieder (304 f.: die »blonde Jungfrau«; 310–315; 514–519: »Schwester des Herzogs von Mainz«; 542–547: »Herzogin von Österreich«) bei Fest und Reigen und in der Kemenate Chansons de toile (1159–1166, 1183–1192, 1203–1216). Keine singt ein Lied der hohen Minne, Liénors allerdings »hätte« eines »singen können«, und zwar von Daude de Prades (4653–4659) – sie hört es aber nur von einem Sänger. Auch die Spielfrauen singen keine Minnelieder: Pastourelle (4568–4583) und erzählende Dichtung (Damen-tournoi? 3419–3430), *Roman de Troie* (1335–1367) sind ihre Gattungen, wie die Spielleute auch von Perceval und Ronceval vortragen (1749). Anscheinend war die hohe Minnelyrik ideologisch auf die Männerrolle fixiert und nur adlige Dilettanten oder Spielmänner konnten sie vortragen – auch die Frauenstrophen scheinen nicht von Frauen gesungen worden zu sein. Mit der Rolle der höfischen Dame vertrug sich der ideologische und repräsentative Anspruch der Gattung nicht – sie war auf die funktionalen und »intimen« Typen wie Reigenlied und Chanson de toile festgelegt. Für die Mitwirkung adliger Damen beim Reigen gibt es eine Reihe literarischer Zeugnisse (nach dem mndl. *Lanzelet* soll sogar Königin Ginover Tanzlieder gemacht haben, 16210 ff., 18133 ff.), nicht aber für den Vortrag von Minneliedern – eine Ausnahme, die wohl von der gegenüber Nordfrankreich und dem Reich abweichenden Rechtsstellung der Frau zu erklären ist, stellen die Trobairitz dar<sup>17</sup> (wobei nicht gesagt ist, daß sie ihre Lieder selbst vortrugen – ähnlich wie mancher Trobador den Vortrag seinem Jongleur überließ).<sup>18</sup> Robert de Blois scheint mit seinen Zeilen im *Chastoiement des Dames*<sup>19</sup> (etwa gleichzeitig mit dem *Roman de la Rose*) ebenfalls am ehesten die Mitwirkung bei Reigenliedern zu meinen: es sei *une chose molt plaisanz*, wenn Damen sängen *beaux chanters en leu et en tans* (455 f.) – *en compaignie de gent de pris* (463 f.); sicher ist dies jedoch in Chrétiens *Erec et Enide*<sup>20</sup> 2047 f.: *Puceles carolent et dancent / Trestuit de joie feire tacent* – obwohl das auch Spielfrauen gewesen sein können: 2036 ist bei dem gleichen Hoffest von *menestrel* die Rede – die zitierte Stelle schließt unmittelbar an die Tätigkeit der Spielleute an (*Li uns conte, li autre chante, Li uns sifle, li autre note, Cil sert de harpe, cil de rote . . .* 2042 ff.). Die auch in historischen Quellen belegte Mitwirkung von Spielfrauen bei höfischen

17 M. Bogin, *The Woman Troubadours*, Scarborough 1976.

18 D. Rieger, *Die altprovenzalische Lyrik*, in: *Lyrik des Mittelalters I*, hg. von H. Bergner, Stuttgart 1983, S. 222.

19 J. Ulrich (Hg.), *Die didactischen und religiösen Dichtungen Roberts von Blois (II. Le Chastoiement des Dames)*, Berlin 1895, Nachdruck Genève 1978 (Robert von Blois. *Sämtliche Werke*, hg. von J. U.).

20 Hg. von W. Foerster, Halle a.S. 1934.

Festen (Gislebert von Mons zum Mainzer Hoftag 1184 z. B.),<sup>21</sup> besagt nicht, daß sie Minnelieder vortrugen – das (allerdings schmale) Zeugnis des *Roman de la Rose* scheint eher dagegen zu sprechen.

Während die Auftritts- und Repertoiremöglichkeiten für Damen und Spielfrauen anscheinend begrenzt waren, gilt das nicht für adlige Dilettanten und Spielleute. Ihnen steht das gesamte Repertoire zur Verfügung – auch ohne Beschränkung auf die Geschlechterrollen-Strophen, d. h., Männer konnten ohne weiteres Frauenstrophen und Mädchenlieder singen. Ob der Vortrag dann mit veränderter Stimmlage, also im Falsett, stattfand, wird von der Notwendigkeit, Sprecherwechsel deutlich zu machen, bedingt gewesen sein und von den Fähigkeiten des Aufführenden. Gerade Dialoglieder müssen für einen virtuosen Sänger reizvoll gewesen sein. (Dialogarien zwischen einer Frau und einem Mann für einen Sänger im Baß- und Falsettregister gehören noch zu den Virtuosenstücken der Oper des frühen 19. Jahrhunderts – im 13. Jahrhundert ist der *Courtois d'Arras*<sup>22</sup> ein Beispiel: Unterhaltung eines jungen Mannes mit zwei Dirnen, die ihn zu verführen suchen.) Anscheinend war der Vortrag weiblicher Rollenlyrik durch Männer von der Tradition gedeckt (Akzeptanz des Falsett als »ernsthaft« z. B.) – ähnlich wie im geistlichen Spiel, wo auch Kleriker die drei Marien am Grabe z. B. darstellen. Das entspricht dem artifiziellen Charakter der höfischen Lyrik, die ja im *Roman de la Rose* erst sekundär als Empfindungsträger eingesetzt ist. Auch wenn der Kaiser einmal seine Stimmungen und Gefühle in ein Lied gießt, das er angeblich selbst dichtet, auch dann ist dem Publikum des Romans klar, daß es nicht die Gefühlslage des Autors, sondern die der literarischen Figur ist, die sich ausspricht.

## II.

Der Kaiser erscheint im *Roman de la Rose* nur einmal in einer eigentlichen Auftrittssituation und einmal als Autor – sonst eher als Literaturkundiger, der im geeigneten Augenblick das passende Gedicht parat hat, vortragen läßt und darauf reagiert: Die Möglichkeit der Produktion von höfischen Liedern scheint identisch zu sein mit der Möglichkeit des Vortrags, denn daß die Tätigkeit des Trobadors auch als *cantar* bezeichnet wird, wenn er

21 *et ioculatoribus et ioculatricibus data sunt, scilicet e qui, vestes preciose, aurum et argentum. Chronicon Hanoniense*, hg. von G. H. Pertz (*MGH, SS rerum Germ. in us. scholarum* 29), Hannover 1869, S. 143.

22 Hg. von E. Faral (*Bibliothèque de la Faculté des Lettres, Univ. de Paris* 20), Paris 1905.

nicht selbst, sondern ein Jongleur sein Lied singt, weist darauf, daß *trobar* und *cantar* in eins gedacht werden.

Läßt sich nun der reale Auftritt von hohen Adligen, eines Kaisers etwa, wahrscheinlich machen vom Rollenverständnis her? Die Große Heidelberger Liederhandschrift beginnt die Sammlung von Minnesängern mit den Liedern von ›Kaiser Heinrich‹ – ebenso verfährt die Weingartner, verfährt also auch die gemeinsame Vorlage. Voran steht ein Bild des Kaisers als *Rex et poeta*: als ersteren weist ihn Krone und Schwert, als letzteren (wie jeden Dichter der Handschrift) das Spruchband in der Linken aus. Das Kaiserbild ist nicht nur Aushängeschild, soll nicht den Minnesang (oder die antiquarische Beschäftigung damit) im Wortsinn adeln, sondern es bezeichnet die Autor- und Sängerschaft des Barbarossasohnes Heinrich VI. Skepsis wegen mangelnder psychologischer Stimmigkeit (wie könnte der »finstere, herrschgewaltige« Kaiser Minnelieder gemacht haben?) ist angesichts des formal-repräsentativen Charakters dieser Lyrik unangebracht: vereinbar sein sollte sie vor allem mit der sozialen Rolle des Kaisers.

Abfassung und Vortrag von Sangdichtung, wohl auch kultischer Tanz gehört zum Bild des germanischen Herrschers – wie schriftliche und archäologische Quellen beweisen. So fand sich im Königsgrab von Sutton Hoo eine Harfe, und ähnliche Instrumente sind aus anderen Adelsgräbern bekannt. Bei den norwegischen Königen gab es eine skaldische Tradition: außer von Harald dem Harten sind noch von Harald Harfagr, Olaf Tryggvason und Olaf Haraldson, dem Heiligen, Skaldenstrophen überliefert. Die germanische Tradition scheint auch auf deutschem Boden lange nachzuwirken: im 11. Jahrhundert trat Bischof Gunther von Bamberg, der Auftraggeber des *Ezzolieds*, bei der Aufführung einer Dietrichballade in der Amalungrolle auf – zumindest läßt sich das Zeugnis des Domscholasters Meinrad so interpretieren.<sup>23</sup> Der Zusammenhang mit den Möglichkeiten der germanischen Herrscherrolle war bei ihm und dann erst recht am Ende des 12. Jahrhunderts subjektiv wohl kaum mehr relevant, genetisch dürfte er jedoch wirksam gewesen sein.

Mit Sicherheit war allerdings den Fürsten das biblische Vorbild bewußt: der königliche Psalmist David:<sup>24</sup> Karl der Große, der sich mit dem alttestamentlichen Namen nennen ließ, stellte sich in die Tradition des Propheten und *princeps litteratus*, als er Papst Hadrian einen Psalter mit dem musizierenden David auf dem Elfenbeindeckel schenkte. Die David-Ikonographie hat das Vorbild für die Kaiserdarstellung in der Mannessi-

23 Karl Hauck: *Zur Genealogie und Gestalt des staufischen Ludus de Antichristo*, GRM 33 (1951/52), S. 11–26, hier S. 14.

24 H. Steger, *David Rex et Propheta* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6), Nürnberg 1961.

schen Handschrift geliefert, der Wilde Alexander, der den Abstieg der einst königlichen Sangeskunst beklagt, rät den Adligen, wieder Saitenspiel und Tanz auszuüben wie David vor der Bundeslade (II, 12, 13), und noch bei den Meistersingern ist es König Davids Bild, mit dem der Sieger im Wettstreit geschmückt wird. Gesang und Tanz ist in der religiös geprägten Vorstellung durchaus Aufgabe des Herrschers: Wenn die Engel im Himmel Tanzlieder singen, wie es Philipp der Kartäuser in seinem *Marienleben* beschreibt, und Christus selbst mit einem Blumenkranz den Reigen anführt, konnte auch der irdische König in musikalisch-mimetisch-tänzerischen Aufführungsformen hervortreten. So läßt sich also die These formulieren: Dichtungsvortrag gehörte zu den fakultativen Herrschaftszeichen, war Ausfüllung einer historisch legitimierten Möglichkeit der fürstlichen Position, war Repräsentatio.<sup>25</sup>

Zeitgenössische Zeugnisse dafür sind ebenfalls beizubringen – außerliterarische und literarische Quellen erwähnen zwar den dichterisch-musikalischen Auftritt von historischen Herrschern nur selten: bei Wilhelm IX. von Aquitanien (s. u.), bei Richard Löwenherz (dort allerdings im Kirchengesang), bei König Manfred, bei Friedrich dem Streitbaren von Österreich (?), vgl. Neidhart WL 29:

*wê, wer singet uns den sumer niuwiu minneliet?  
daz tuot mîn her Træstelîn  
und mîn hoveherre.*<sup>26</sup>

ferner bei Herzog Leopold VI., von dem Jans Enikel im *Fürstenbuch* sagt:

*wer singet uns nû vor  
ze Wiene ûf dem kôr,  
als er vil dicke hât getân,  
der vil tugenthafte man?  
wer stiftet uns nû reien  
in dem herbst und in dem meien? (2027 ff.)*

...  
*wer singet uns nû niuwe reien? (2049)*

Daß das Leitbild des idealen Fürsten entsprechende Fähigkeiten und ihre Ausübung also nicht nur im kultischen Rahmen wie bei David einschloß, können wir weiteren Zeugnissen entnehmen: solchen über literarische

25 K.-B. Knappe, *Repräsentation und Herrschaftszeichen. Zur Herrscherdarstellung in der frühhöfischen Epik*, München 1974; A. Zimmermann (Hg.), *Der Begriff der repräsentatio im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia 8)*, Berlin/New York 1971; E. Kleinschmidt, *Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln*, Arch. f. Kulturgesch. 58 (1976) 35–76.

26 Daß *hoveherre* hier die Bedeutung ›Hofhund‹ hat und die Bedeutung dieser Stelle satirisch sei (Tröstelin hätte dann Minnelieder »gebellt«) scheint mir wenig glaubhaft.

Personen. Im *Ruodlieb* z. B. zeigt der adlige Held in der Episode bei der Burgherrin seine künstlerische Überlegenheit über den Spielmann: als er hört, wie sogar der beste Harfner sein Lied schlecht vorträgt, läßt er sich selbst ein Instrument bringen und singt dazu (XI, 27 ff.). *Ruodlieb* gehörte zwar wohl von Haus aus nicht dem hohen, sondern dem niederen Adel an, ist aber an der entsprechenden Stelle bereits zum »signifer«, Bannerträger des Königs, avanciert und gewiß eine als vorbildlich dargestellte Person auf dem Weg zum Herrscheramt.

In Lamprechts *Alexander* wird die musikalische Ausbildung des jungen Königssohns beschrieben:

*der ander meister den er gewan,  
der lertin wol musicam  
unt lertin seitin ziehen  
daz alle thoni dar in giengen,  
rohten unt ouch der liren chlanc  
unt uon ime selbe heuen daz gesanc (177 ff.)*

Der Königssohn Lanzelet bei Ulrich von Zatzikhoven erhält ebenfalls entsprechende Unterweisung:

*harpfen unde gîgen  
und allerhande seiten spil,  
des kund er mê danne vil,  
wand ez was dâ lantsite.  
die vrouwen lêrten in dâ mite  
balliche singen (262 ff.).*

Auch der hochgeborene Herr Heinrich von Aue *sanc vil wol von minnen* (71).

Eine überragende Rolle spielen schließlich Dichtung und Musik im *Tristan* für die Bildung des Helden und die junge Isold.<sup>27</sup> Mag auch die Meisterschaft des adligen Dilettanten in der Realität die des professionellen Sänger-Instrumentalisten – anders als im Fall *Ruodliebs* und *Tristans* – kaum übertroffen haben und die höfische Idealvorstellung von der Ausbildung des jungen Adligen oft nur unvollkommen realisiert worden sein, so wird doch mit zunehmender Bedeutung der Schulbildung für den Fürsten – im 12. Jahrhundert kommt das vielzitierte Wort auf: *rex illiteratus est quasi asinus coronatus* – auch die Musik, die in der Schule als Theorie und praktische Übung einen festen Ort hatte, gepflegt worden sein. So konnte der Platz, den Sangversvortrag in der traditionellen Herrscherrolle hatte,

27 P. K. Stein, *Die Musik in Gotfrieds von Strassburg »Tristan« – ihre Bedeutung im epischen Gefüge*, in: *Sprache-Text-Geschichte*, hg. von P. K. Stein (GAG 304), Göttingen 1980, S. 569–694.

mit neuen Bildungsidealen gefüllt werden. Aus den älteren Zeugnissen ist nicht ersichtlich, was für Lieder die Adligen singen – wir dürften zuerst an Heldenlieder, die traditionelle adlige Gattung, die wohl auch Haustraditionen wahrte, denken. Beim *Armen Heinrich* ist es jedoch die neue Gattung, der Minnesang (auch im *Lanzelet* lehren die Frauen den Helden wohl eher Liebes- als Heldenlieder). Laikales adliges Selbstbewußtsein artikuliert sich oben in höfischer Liebeslyrik. Denn wenn am Ende des 12. Jahrhunderts in Deutschland ein Fürst als Minnesänger auftrat, war er nicht nur von der überkommenen Konfiguration seiner Stellung – und dieser Bezug betraf ja zunächst vor allem kultisch gebundenes Agieren –, sondern auch von der Tradition der neuen weltlichen Gattung legitimiert.

Die höfische Lyrik tritt als adlige, ja fürstliche Standesdichtung ins Licht der Überlieferung. Der erste namentlich und von seinen Liedern bekannte Sänger ist Wilhelm IX. von Aquitanien; über ihn haben wir auch eines der wenigen außerliterarischen Zeugnisse von sängerischer Tätigkeit: *coram regibus et magnatis . . . retulit rithmicis uersibus cum facietis modulationibus* – »Vor Königen und Großen trug er Lieder mit gefälligen Melodien vor« – berichtet Ordericus Vitalis;<sup>28</sup> der ältesten Generation gehört auch Eble II. Vizegraf von Ventadorn an, von dem jedoch keine Lieder erhalten sind. Wenig später singt Jaufre Rudel, Graf von Blaya. Ob den ältesten erhaltenen Sangversen hochadliger Herren solche von Dienstadligen vorausgingen, ist umstritten.<sup>29</sup> Das Argument von Ursula Peters,<sup>30</sup> der Feudalherr habe aus politischen Gründen das Dienstethos in die Minnebeziehung transponiert und damit ein – ihm nützlich – gemeinsames Standesbewußtsein von Châtelains und Vasallen etablieren wollen, ist durch ein literarisch-kulturelles zu ergänzen: gerade die Umkehrung der realen gesellschaftlichen Situation, daß nämlich ein Hochadliger einer Dame freiwillig Dienst leistet, ist die eigentliche poetische Pointe; die Strahlkraft dieses Gedankens wird erst recht verständlich, wenn man von der Priorität

28 *Historia Ecclesiastica* Buch X, 21; hg. von M. Chibnall, V, Oxford 1975, S. 342.

29 Vgl. E. Köhler, *Die Rolle des niederen Rittertums bei der Entstehung der Troubadorlyrik*, in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt a.M./Bonn 1966, S. 9–27, wieder in: *Das Rittertum im Mittelalter*, hg. von A. Borst (WdF 349). Darmstadt 1976, S. 293–314. *Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und deutschen Minnesang*, in: K. H. Borck/R. Henß (Hrg.), *Der Berliner Germanistentag, Vorträge und Berichte*, Heidelberg 1970, S. 61–76; W. Raitz, *Über die gesellschaftliche Funktion von Kreuzzugslyrik und Minnesang zur Zeit der Kreuzzüge Friedrichs I. und Heinrichs VI.*, in: *Literatur in der Schule*, Bd. 2,2, hg. von H. Brackert u. a., München 1976, S. 170–215.

30 U. Peters, *Niederer Rittertum oder hoher Adel? Zu Erich Köhlers historisch-soziologischer Deutung der altprovenzalischen und mhd. Minnelyrik*, Euphorion 67 (1973) 244–260.

der paradoxen Situation des um Minne dienenden Feudalherren ausgeht, die erst später – und dann als Imitation des Adelsattributs – von den französischen Vasallen und im deutschen Reich von den Ministerialen übernommen wurde.<sup>31</sup> Nicht nur die Überlieferung und die denkbare politische Motivation, auch die größere literarisch-kulturelle Prägnanz sprechen dafür, daß die höfische Liebeslyrik bei ihrem ersten Auftreten in Südfrankreich und auch in Deutschland tatsächlich Herrendichtung war.

Von den ältesten deutschen Autoren ist zwar der Stand des Kürenbergers und Dietmars von Aist unsicher (die Große Heidelberger Liederhandschrift, die jedoch bei so entfernten Autoren wenig verlässlich ist, ordnet beide unter die Freiherren ein), aber mit den Burgrafen von Regensburg und Rietenburg und dem Grafen Rudolf von Fenis und Neuenburg hat der hohe Adel bereits am Beginn der Gattung den wichtigsten Anteil – hinzu kommt als Ranghöchster der Kaiser selbst.<sup>32</sup>

Der Kaiser war als Minnesänger von seiner historisch gewordenen Rolle und ihrem zeitgenössischen Verständnis für den Liedvortrag legitimiert, ebenso legte die Genese der neuen Kunst ihm ihre Ausübung nahe. Hinzu kommt als dritte Bedingung die Funktion seines Auftretens in der spezifischen geschichtlichen Situation. In seinem Lied 4,17 verwendet er den »Kaisertopos«: *Wol hôher dannez riche bin ich al die zît, / sô sô gütliche diu guote bî mir lîr*. Er kann seine besondere Aussagekraft gerade im Munde des Barbarossa-Nachfolgers entfalten. Spätere Lyriker wie Hausen, Rugge, Morungen, Walther werden den Herrschertopos häufiger verwenden; hier aber und im ersten Lied (*Ich grüeze mit gesange die suezzen*) wird das reale, nicht nur als Sängerrolle imaginierte Selbstverständnis als Kaiser parallelisiert mit dem Selbstverständnis als erfolgreicher Minner. Der Minnelohn wird mit in der Wirklichkeit gedeckter Authentizität als oberstes Gut verkündet: er verleiht höhere Würde als das Imperium. Minne ist also nicht rein subjektives Hochgefühl, sondern real-gesellschaftlicher Wert. Das formuliert die zweite Strophe als Rollenrede der Dame noch deutlicher; *Ich hân den lîp gewendet an einen riter guot. / daz ist alsô verendet daz*

31 U. Mölk, *Trobadorlyrik*, München/Zürich 1982, S. 43; E. Köhler, *sens et fonction de terme »jeunesse« dans la poésie des troubadours*, in: *Mélanges R. Crozet, I*, Poitiers 1966, S. 569–583.

32 J. Bumke, *Ministerialität und Ritterdichtung*, München 1976; J. Fleckenstein, *Friedrich Barbarossa und das Rittertum*, in: *Festschrift H. Heimpel II*, Göttingen 1972, S. 1023–1041; H. Jungbluth, *Die Lieder Kaiser Heinrichs*, PBB 85 (Tübingen 1963), S. 65–82; P. Bründl, *unde bringe den wehsel, als ich waen, durch ir liebe ze grabe. Eine Studie zur Rolle des Sängers im Minnesang von Kaiser Heinrich bis Neidhart von Reuenthal*, DVjs 44 (1970), S. 409–432; P. Wapnewski, *Kaiserlied und Kaisertopos*, in: *Waz ist minne?* München 1979, S. 47–64.

*ich bin wol gemuot: der Geliebte*, hier der Kaisersohn, wird *riter guot* genannt, nicht eine funktionale, sondern eine kulturpolitische Terminologie, die ihren besonderen Stellenwert in der historischen Situation besitzt, in der wir die Lieder Heinrichs ansetzen müssen. Aus stilchronologischen Gründen gehören sie in die Zeit vor 1190 – zwei Lieder bleiben inhaltlich und formal im Bann der donauländischen Schule, das dritte füllt die neue Kanzonenform mit dem alten Minneideal der Gegenseitigkeit – wir gehen kaum fehl, wenn wir den Hoftag 1184 zu Mainz als möglichen Vortragsanlaß betrachten. Dort war die Schwertleite der Barbarossasöhne erfolgt, wie die Geliebte im Gedicht nennt der Chronist Heinrich und seinen Bruder Friedrich Ritter, *militēs*. Kaiser Friedrich selbst war bei den Ritterspielen persönlich hervorgetreten und hatte sich damit als Förderer ritterlich-höfischer Repräsentation gezeigt. Allerdings waren die Fürsten von Flandern und Hennegau vor allem, aber auch die Ludowinger, Zähringer und Welfen aufgrund ihrer territorialen und verwandtschaftlichen Beziehungen zum Westen, den Staufern in der Übernahme der neuen Ideale schon vorangegangen: der Hoftag markiert den Willen des Kaisers, auch kulturell die Führungsrolle von seinen Fürsten zu übernehmen und die höfischen Lebensformen als verbindlich für die Gesellschaft zu proklamieren. Der Kaiser stellt sich beim Turnier an die Spitze der Ritter – König Heinrich erweist sich bei eben dieser Gelegenheit als vorbildlicher Herrscher durch den Vortrag von Minneliedern, er ist damit den kulturell progressiven fürstlichen Mäzenen aus Thüringen und dem deutschen Südwesten noch überlegen. Das politische Ziel war es, den Dienst für den Kaiser und höfisch-ritterlichen Dienst unter einer gemeinsamen Vorstellung zu verbinden und eine politisch und kulturell einheitliche höfische Gesellschaft zu propagieren. So verwirklichte König Heinrich sicher nicht primär individuelle Neigungen als Lyriker, sondern machte seine – deutlich erkennbare – poetische Begabung im Rahmen herrscherlicher Repräsentation dienstbar einem politischen Zweck: dem der Integration der partikularen Fürsten und der Ministerialen in eine einheitliche höfische Gesellschaft unter Führung der staufischen Herrscher.

Wie Kaiser Heinrich sind auch die dichtenden Fürsten der Folgezeit bei ihrem Auftreten legitimiert durch die Funktion von Sangdichtung als fakultatives Herrschaftszeichen und die Tradition der höfischen Liebeslyrik – das Vorbild des Kaisers mochte den Verlust an Exklusivität der Gattung, die in der weiteren Entfaltung nicht an den Adel gebunden bleibt, zusätzlich kompensieren.

Kaiser und Spielmann: Der Kaiser als Sänger – das ist also nicht nur eine literarische, sondern auch eine reale soziale Rolle. Für seinen Antipoden, den Spielmann, steht das außer Frage. Walther selbst rechnet sich allerdings nicht zu den Spielleuten – die Reiserrechnung des Wolfger von

Erla nennt ihn *cantor*: wohl weniger eine Amtsbezeichnung als eine Einordnung in die Hierarchie der mittelalterlichen Berufsmusiker: zwischen den lediglich reproduzierenden *joculatores* und den gelehrten *musici* ist der *cantor* anzusiedeln, der Musik (und Verse) macht, aber nicht theoretisiert – entsprechend dem provenzalischen »cantador«, dem Trobador. Der von Buwenburc sagt: *swer getragene kleider gert / der ist niht minnesanges wert.* – gegen die untere Gruppe der Spielleute grenzt sich Walther ab, und Wolfger gab ihm ja auch keinen getragenen, sondern Geld für einen neuen Pelzrock. Auch in anderen Liedern (*Ir sult sprechen willekomen, Ob ieman spreche, der nû lebe*) weist er die Einordnung als Gerender ab – er ist *minnesanges wert*, will es zumindest sein, vom sozialen (und nicht nur literarischen) Anspruch her.

Die Betrachtung der Vortragsrollen im Zusammenhang mit den Vortrags-situationen im *Roman de la Rose* hat auch in dieser stark literarisierten Form gezeigt, daß Liedvortrag grundsätzlich allen Mitgliedern der höfischen Gesellschaft vom Kaiser bis zum Spielmann zukam. Wenn der Kaiser im Roman besonders ausführlich bedacht ist, liegt das an seiner literarischen Protagonistenrolle. Sie dürfte aber die Literarisierung realer Möglichkeiten gewesen sein, und Walthers Aufforderung, der Kaiser möge für die Dame musizieren, spielt mit diesen Rollenvorgaben. Das Spiel mit der Furcht, der Kaiser könne es doch tun – *nein, herre keiser, anderswâl* – nimmt die Möglichkeit des Kaisers, als Sänger, als Spielmann aufzutreten, beim Wort.

Guiraut de Bornelh beschuldigt in einem Partimen mit König Alfons II. den Herrscher, er zöge das »Beiliegen« dem »guten Hoffen« vor, deshalb nehme der Frauendienst Schaden.<sup>33</sup> Zwar versichert Alfons – ähnlich wie Kaiser Heinrich – er übe im Frauendienst keine Macht aus, aber Walthers Abwehr von des Kaisers Werbung um seine Dame mag sich gegen die nicht nur literarisierten Möglichkeiten richten, daß der Mächtige die Gunst einer Dame auf andere Weise als durch Sangeskunst erlangen könnte, seine sozialen Privilegien ausnutze und sich nicht an die Bedingungen artistischer Idealkonkurrenz halte. Kaiser Heinrich hat sich in seinem dritten Lied darauf bezogen; nur bei der Geliebten sind ihm *diu rîche und diu lant undertân* – wenn er von ihr scheidet, ist ihm Gewalt und Macht zerronnen, nur das Liebesglück gebe die wahre Gipfelstellung in der höfischen Gesellschaft. Bewußt ordnet sich der Kaiser unter das neue Ideal, in dem zwischen ihm, dem Spielmann und dem lehenslosen Minnesänger Walther kein Unterschied mehr ist, ideale Gleichheit in der artistischen Konkurrenz<sup>34</sup> herrscht, wie die gleichen Möglichkeiten der Vortragsrollen beweisen.

33 U. Mölk, *Trobadorlyrik*, München/Zürich 1982, S. 44.

34 H. Kuhn, *Determinanten der Minne*, LiLi 7 (1977), H. 26, S. 83–94.

#### Diskussion:

Die Übertragung der Spielmannsrolle auf den Kaiser deutet Sprandel als Mittel der Aufwertung analog der Verwendung des Ritterbegriffs für König Artus, somit möglicherweise als eine Erfindung der Spielleute zur Förderung ihrer eigenen sozialen Promotion. Mertens hingegen versteht jenes Phänomen eher umgekehrt, nämlich als Erfindung der Kaiser, die in einer Idealkonkurrenz mit anderen aufgrund ihrer artistischen Kompetenz eine Spitzenstellung einnehmen wollten. So hält er auch – gegen einen Einwand Wunderlis – an seiner grundsätzlichen Differenz zu Erich Köhler fest, da nach seiner Meinung die eigentliche Pointe der Trobadorlyrik nicht in einem direkten Abbildungsverhältnis läge, sondern darin, daß sich der Fürst bewußt (und zuerst) in die Rolle des Dienenden literarisch hineinbegebe. Bedenken hinsichtlich des ganz konkreten Realitätscharakters jener literarischen Rolle werden geäußert, was die Bedeutung solcher Rollenangebote als Muster (fiktiver) Selbststilisierung für einen Herrscher nach Meinung Ragotzkys jedoch nicht in Frage stellt. Schreiner hingegen bezweifelt ein Interesse der Kaiser, von einem solchen Rollenangebot Gebrauch zu machen. Demgegenüber argumentiert Mertens, daß die tatsächliche Annahme des Rollenangebots aufgrund seiner Konkretheit wie beispielsweise bei Heinrich VI. durchaus vorstellbar sei.

In einer Nachbemerkung bestreitet Schreiner die Ansicht, daß man einen Tatbestand, der nicht urkundlich erwiesen ist, nicht zum Element eines Vorverständnisses des Interpretationsrahmens machen dürfe: Auch die Historiker kämen ohne eine Theorie der historischen Möglichkeit nicht aus, weil vieles, was sie wissen wollten, nicht in den Quellen stehe. Ohne eine solche Theorie der historischen Möglichkeit sei auch Historie im strengen Sinn nicht denkbar.