

KULTURELLER AUSTAUSCH UND LITERATURGESCHICHTE  
IM MITTELALTER

TRANSFERTS CULTURELS ET HISTOIRE LITTÉRAIRE  
AU MOYEN ÂGE



*deutsches*  
*historisches*  
**institut**  
*historique*  
*allemand*

BEIHEFTE DER FRANCIA

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

Band 43

KULTURELLER AUSTAUSCH  
UND LITERATURGESCHICHTE  
IM MITTELALTER

TRANSFERTS CULTURELS  
ET HISTOIRE LITTÉRAIRE  
AU MOYEN ÂGE

herausgegeben von  
publié par

Ingrid Kasten, Werner Paravicini, René Pérennec



JAN THORBECKE VERLAG SIGMARINGEN  
1998

KULTURELLER AUSTAUSCH  
UND LITERATURGESCHICHTE  
IM MITTELALTER

TRANSFERTS CULTURELS  
ET HISTOIRE LITTÉRAIRE  
AU MOYEN ÂGE

Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris  
Colloque tenu à l'Institut Historique Allemand de Paris  
16. – 18. 3. 1995

Organisiert mit Unterstützung von:  
Organisé avec le soutien de:

CNRS, DFG, Université François Rabelais à Tours  
Freie Universität Berlin  
Mission Historique Française en Allemagne à Göttingen

herausgegeben von  
publié par

Ingrid Kasten, Werner Paravicini, René Pérennec



JAN THORBECKE VERLAG SIGMARINGEN  
1998

VOLKER MERTENS

›BIOGRAPHISIERUNG‹  
IN DER SPÄTMITTELALTERLICHEN LYRIK  
DANTE – HADLOUB – OSWALD VON WOLKENSTEIN

Als Lorenzo da Ponte die Erfolgskomödie der Vorrevolution, »Le Mariage de Figaro« von Beaumarchais, für Mozart als Libretto einrichtete, erinnerte er sich an einer Stelle an ein Gedicht von seinem Lieblingsdichter Dante. Bei Beaumarchais singt der junge Page Cherubin eine Romanze von einem verirrten Knappen, in der er seine Verliebt-heit in seine belle marraine, seine schöne Patin, die Contessa Almaviva, wenig ver-borgen äußert. Da Ponte ersetzt das Lied im genre objectif durch ein subjektives: Cherubino fragt die Frauen, was es mit seinen Verwirrungen auf sich habe: *Voi che sapete che cosa è amor, / Donne, vedete, s'io l'ho nel cor* – »sagt, holde Frauen, die ihr sie kennt, sagt ist es Liebe, was da so brennt,« in der gängigen deutschen Übersetzung. Der Anfang greift auf die berühmte erste Canzone aus Dantes »Vita nova« zurück, die der Autor selbst im Purgatorio seiner »Divina commedia« zitiert: er trifft im 24. Gesang auf Buonagiunta von Lucca, der ihn anspricht: *Ma di, s'io veggio qui colui che fore / trasse le nuove rime cominciando: / Donne ch' a avete intelletto d'Amore* – »Doch sag, ob ich den hier erblicke, der einst die neuen Verse schuf, beginnend / ›O Frauen, die ihr wißt, was Liebe ist.«

Cherubino zeigt sich in der Oper literarisch geschult, er weiß das Spiel mit der höfischen Liebe in Versen zu spielen und benutzt diese ähnlich wie fünfhundert Jahre früher Dante in seinem »Büchlein vom Neuen Leben«, an einer Schnittstelle von Fiktion und fiktiver biographischer Realität – die Contessa bleibt ja von seiner Wer-bung nicht ganz unbeeindruckt. Die genannte Schnittstelle zwischen Dichtung und Leben ist hier der Vortrag, die Aufführung der Canzonetta Cherubinos – anders als die Romanze bei Beaumarchais enthält sie keine direkten Bezüge auf die schöne Patin, die er umwirbt, erst in dieser Situation wird das Lied nur ihr gewidmet, sie ist die *Donna*, die die Liebe in seinem Herzen verstehen und annehmen soll. Das Lied des Pagen ist zunächst in seiner schriftlichen Form nicht unidirektional, nicht allein auf die Contessa gerichtet – er gibt Susanna ein Blatt mit seiner Canzonetta und sagt: »Lies es der Herrin vor, lies es dir selbst, Barbarina, Marcellina, jeder Frau im Palast vor« – *Leggila alla padrona, leggila tu medesima, leggila a Barbarina, a Marcellina. Leggila ad ogni donna del palazzo!* Er ist ein Trobador im echten Sinne, verliebt in die Liebe, spricht er über Liebe mit sich (*parlo d'amor con me*), und dieses Sprechen kann in der Auffüh-rung als Werbung vereindeutigt werden, dann ist es kein Selbstgespräch mehr, sondern ein Dialog, bei dem die Partnerin zwar stumm bleibt, aber doch nonverbal mitagiert durch Gesichtsausdruck, Haltung, Beifall usw.

Dieses Beispiel zeigt deutlich die Bedeutung der ›Aufführung‹ (Performanz) speziell in der Liebeslyrik.<sup>1</sup> Der Text ist in seiner schriftlichen Fassung nicht an eine bestimmte

1 Paul ZUMTHOR, Einführung in die mündliche Dichtung, Berlin 1990, S. 133 ff; Jan-Dirk MÜLLER, ›R

Person gerichtet, selbst wenn der Verfasser an sie gedacht, sie aber nicht angesprochen hat, ist er in unterschiedlichen Situationen auch variabel adressierbar. Mit der Aufführung gewinnt er eine Eindeutigkeit und Eindringlichkeit, die der nur schriftlich überbrachte Text nicht besitzt; die reale Präsenz des Sängers, seine Stimme, seine Erscheinung verleihen dem Liebeslied eine besondere Authentizität und Faszination. Das sensuelle Faszinosum des Gesangs ist seit je Signum der Sänger, und seine Wirkung bekennen daher auch die mittelalterlichen Hörer(innen): von der Sprecherin, die einen Ritter *vil wol singen / in Kürenberges wise* hört,<sup>2</sup> über Gottfried von Straßburg, der vor allem die Stimme (nicht die Texte) Walthers rühmt,<sup>3</sup> bis zu Hilde, die durch Hôrants Gesang für die Ehe mit Hetel gewonnen wird: *kome er mir ze mâze, / ich wolte im ligen bi, / ob dû mir woltest singen / den âbent und den morgen* (Kudrun 405).<sup>4</sup> Der Vortrag hat aber nicht nur die sinnliche Dimension des ›Ich-singe-hier-für-dich‹. Selbst wenn dieses Gegenüber bei der nächsten Aufführung ein anderes ist, bleibt dem Vortrag der Authentizitätsvorsprung dem schriftlich verbreiteten Text gegenüber bestehen. Die ›persönliche‹ Zusendung nimmt eine Zwischenstellung ein: sie besitzt Authentizität; das Faszinosum der Schrift und des Pergaments dürfte jedoch hinter dem der Aufführung zurückgeblieben haben. Wie beim Vortrag erfolgen Reaktionen – persönliche Antwort-Botschaften z. B., diese sind jedoch weniger unmittelbar und wirken nicht mehr auf die Präsentation des Textes selbst ein.

Meine These ist, daß ›Biographisierung‹ in der Liebeslyrik mit dem Spannungsfeld von mündlicher und schriftlicher Existenz der Lieder zu tun hat, daß der Verlust an sinnlicher Präsenz und körperlicher Beglaubigung durch den Sänger, den die schriftliche Tradierung bedeutet, durch ›Biographisierung‹ kompensiert werden soll. Ich suche diese These durch die Betrachtung dreier Fälle zu belegen: Dantes Jugendsichtung »Vita nova«, das lyrische Werk Johannes Hadloub's, wie es die Manessische Handschrift überliefert, und die Ehelieder Oswalds von Wolkenstein.

Dante fingiert die Entstehungsgeschichte seiner Canzone, ähnlich wie Cherubino, als Gespräch mit sich und als Wendung zu allen edlen Frauen: an einem locus amoenus (auch der kommt bei da Ponte vor) ergreift ihn der Wunsch, auszusprechen, was er fühlt – aber von ihr zu sprechen, scheint ihm nicht schicklich, sondern an die edlen Frauen will er die Worte richten: »Und dann sage ich, daß meine Zunge wie durch sich selbst bewegt sprach und sagte ›O Frauen, die ihr wißt, was Liebe sei‹ – *Allora*

sult sprechen willekomen.« Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19 (1994) S. 1–21, hier S. 7; Volker MERTENS, Der Hof, die Liebe, die Dame und ihr Sänger, in: Walthers von der Vogelweide. Actes du Colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne 15./16.1.1995, Greifswald 1995 (Wodan 52) S. 75–93; ders., Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide, in: So wold ich in froiden singen. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag, hg. von Carla DAUVEN-VAN KNIPPENBERG / Helmut BIRKHAN, Amsterdam 1995 (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 43–44) S. 379–397.

- 2 Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausg. von Karl LACHMANN bearb. von Hugo MOSER / Helmut TERVOOREN, Stuttgart <sup>38</sup>1988, S. 25 (Der von Kurenberg II,2).
- 3 ... *diu von der Vogelweide. / hi wie diu über heide / mit höher stimme schellet! / waz wunders si stellet! / wie spaehel s'organieret! / wie s'ir sanc wandelieret* – Gottfried von Straßburg, Tristan und Isold, hg. von Friedrich RANKE, Dublin/Zürich <sup>14</sup>1969, v. 4801–4806.
- 4 Kudrun, hg. von Karl BARTSCH, Neue ergänzte Ausgabe der fünften Auflage, überarbeitet und neu eingeleitet von Karl STACKMANN, Wiesbaden 1980.

*dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa e disse: Donne ch'avete intelletto d'amore.*<sup>5</sup> Er nimmt darauf diese Zeile als Beginn einer fünfstrophigen Canzone, die er »unter den Leuten« verbreitet, anscheinend mündlich, denn er spricht wiederholt vom »Hören« des Liedes. Ein Freund ermutigt ihn dann zu seinem nächsten Gedicht, weil er *che è Amore* – was die Liebe sei – also die ewige Frage der Trobadors, diskutieren soll. Tritt hier die mutmaßlich ursprüngliche Existenzform der frühen Gedichte Dantes, nämlich der mündliche Austausch von Gedichten innerhalb eines elitären Kreises, der sich gegen die *molti*, die *troppi*, die (zu) Vielen abgrenzt, noch ganz deutlich hervor, so ist die Inspirationslegende dieses und der meisten Gedichte der »Vita nova« anders biographisiert: der eigentliche Antrieb, über die Liebe zu sprechen, kommt nicht aus den Selbstbestätigungsritualen einer gebildeten jeunesse dorée, sondern aus einem, so formalisiert es auch erlebt wird, doch letztlich existentiellen Liebeserlebnis: der Liebe zu einer *gentilissima donna*, die *Beatrice* genannt wird.

Nachdem Dante vor etwa 700 Jahren sein »Libello« verfaßte, gehören sein und Beatrices Name zu denen der mythischen Liebespaare wie Romeo und Julia und Tristan und Isolde – nur daß in seinem Fall wenigstens der männliche Partner eine historische Figur ist. Auch Beatrice wollte und will man seit Boccaccio als eine solche sehen, *la piccola Portinari* soll es gewesen sein, die verheiratete Signora Bardi. Dante gibt allerdings schon zu Beginn der »Vita nova« einen deutlichen Hinweis auf die allegorische Bedeutung des Namens: *La gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare* – »die strahlende Herrin meines Herzens, die von vielen, die nicht wußten, wie sie sie nennen sollten, Beatrice genannt wurde« – die »Glücklichmacherin« bedeutet ihr Name, und diese Rolle – auch, wie es in der Liebe so ist, die gegenteilige – gibt ihr Dante.

Zuerst ein kurzes Resumee des äußeren Ablaufs des Minneromans: Er beginnt mit der ersten Begegnung, die zwischen Mitte April und Mitte Mai 1274 stattgefunden haben soll, als er noch nicht ganz 9, Beatrice 8 Jahre war und sie ein blutrotes Kleid trug. (Ich lasse mich auf die Fiktion ein und identifiziere hier Ich-Erzähler, Lyriker und Dante). Neun Jahre später – Dante nutzt diese Symbolzahl stark aus – trifft er sie wieder, diesmal in einem weißen Kleid. Sie gewährt ihm ihren Gruß (natürlich in der neunten Stunde). Es ist dies die Stunde von Jesu Tod, also die *hora salutis* schlechthin. Insgesamt gibt es neun (nach anderer Zählung sieben) Begegnungen oder Visionen. Bei der dritten Begegnung in einer Kirche schaut er so intensiv zu ihr hin, daß die

5 Zit. nach Dante Alighieri, *Vita nuova e rime, a cura di Guido Davico BONINO*, Milano 1985 (Oscar Classici 67). – Aus der umfangreichen Literatur habe ich benutzt: Giorgio BÁRBERI SQUAROTTI, *In Nome di Beatrice e altri voci*, Torino 1989; Robert P. HARRISON, *Approaching the Vita nuova*, in: *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by Rachel JACOFF, Cambridge 1993, S. 34–44; ders., *The Body of Beatrice*, Baltimore 1988; Robert HOLLANDER, *Studies in Dante*, Ravenna 1980 (*L'interprete* 16); Jerome MAZZARO, *The Figure of Dante. An Essay on the Vita nuova*, Princeton 1981; Mark MUSA, *Aspetti d'amore dalla Vita nuova alla Commedia*, Ospedaletto 1991 (Saggi critici 24); Michelangelo PICONE, *La Vita Nuova: fra autobiografia e tipologia*, in: M. P. / Gian C. ALESSIO, *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna 1987; Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della Vita nuova*, Firenze 1961; Kurt RUH, *Dichterliebe im europäischen Minnesang*, in: K. R., *Kleine Schriften I*, Berlin 1984, S. 324–345; Karl STANGE, *Beatrice in Dantes Jugenddichtung*, Göttingen u. a. 1959; John F. TOOK, *Dante. Lyric poet and philosopher. An Introduction to the Minor Works*, Oxford 1990; Winfried WEHLE, *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986.

Leute es bemerken, seine Blicke aber auf eine *gentile donna* beziehen, die in direkter Linie zwischen Dante und Beatrice sitzt. Sie wählt er zum *schermo de la veritade* (V,3) und um ›die Anderen‹ irrezuleiten, schreibt er Gedichte auf sie – vielleicht will er sie implizit mit der Fioretta oder Violetta aus frühen Balladen (*Per una ghirlandetta; Deb, Violetta, che in ombra d'Amore*)<sup>6</sup> identifizieren, denn es gibt in diesen eine Reihe von verschiedenen Adressatinnen – außer den genannten noch die *Pargoletta* etwa aus der Entstehungszeit der »Vita nova« und die *donnapietra* seit 1296. Er verfaßt, als die Schirmdame die Stadt verläßt, ein Klagegedicht im traditionellen Stil *O voi che per la via d'Amor passate*, in dem es, trotz Dantes gegenteiliger Behauptung, keine unverkennbaren Bezüge auf Beatrice gibt: sie werden erst durch seine Erläuterung *che la mia donna fue immediata cagione di certe parole*, »daß meine Herrin der unmittelbare Anlaß zu gewissen Worten war« dazu: *Amor . . . mi posa in vita sì dolce e soave* – »Amor hat mich in ein so süßes und angenehmes Leben versetzt«. Ähnlich rein deklarativ ist der Bezug auf Beatrice in den beiden Sonetten auf eine verstorbene *donna giovane* aus dem Umkreis der *gentilissima*. Dante erhält von Amor nun eine zweite Schirmdame *a . . . novo piacere*, »zu neuem Vergnügen« zugewiesen, und widmet sich ihr so intensiv, daß die Leute reden und Beatrice ihm bei der vierten Begegnung den Gruß verweigert – Boccaccios Aussage, Dante habe zeitlebens der Luxuria, der Wollust, gefrönt, mag hier eine ihrer Grundlagen haben. Das nächste Zusammentreffen mit Beatrice im Kreise vieler Frauen führt ihn an die Grenze seiner Existenz, so sehr erschüttert sie ihn, was dann die Damen dazu bringt, mit der *Gentilissima* Scherze darüber zu machen. Dante verfaßt Sonette, in denen er seinen Zustand beschreibt und analysiert, wird aber von einem Kreis von Frauen von dieser selbstbezogenen zu einer neuen Haltung, der des Frauenpreises, gebracht – an dieser zentralen Stelle steht die eingangs zitierte Canzone, sie ist die Antwort auf die minnetheoretische Frage der Damen nach dem Ziel seiner Liebe, *lo fine di cotale amore*. Dieses Ziel, die Seligkeit (*beatitudine*) der Liebe, liegt im Preislied selbst (*in quelle parole che lodano la donna mia*) – eine psychologisierend vorgeführte Begründung des traditionellen trobadoresken Zirkels von Singen und Lieben.<sup>7</sup> Auf diese Canzone reagiert nun nicht etwa Beatrice, sondern, ganz nach den Regeln des Spiels, ein Dichterfreund, der von Dante, wie oben erwähnt, mit einem Sonett eine Antwort erhält. Ob diese Antwort mündlich oder schriftlich war, bleibt unerwähnt – die mündliche Verbreitung (*udisse*) kann Fiktion sein. Die nächste Episode zeigt Beatrice im Spiegel der Äußerungen von Frauen, die über ihre Reaktionen auf den Tod ihres Vaters sprechen. Dante sieht sie selbst nicht, verfaßt aber zwei Sonette, die ihre Trauer thematisieren – wobei diese Thematisierung so allgemein ist, daß ein Bezug zur in der Prosa geschilderten Situation in den Gedichten völlig offen bleibt. Der Einbruch des Todes in den Lebensbereich Beatrices führt zu einer Krise, die in einer apokalyptischen Vision – Verfinsterung der Sonne, Sternenfall, Vogelsterben, Erdbeben – ihren bildlichen Ausdruck findet und in einer Phantasie von ihrem Tode gipfelt; poetisch gefaßt erscheint dies in der zweiten Canzone *Donna pietosa*. Das Gegenbild zu dieser Szene folgt in der nächsten, der letzten Begegnung: zuerst kommt Giovanna, die Dame Cavalcantis, dann Beatrice – Dante spielt mit den Namen, Giovanna ist die ›Vorläuferin‹ wie ihr Namenspatron, der hl. Johannes, sie wird *Pri-*

6 Ausg. von BONINO (wie Anm. 5) S. 88 und 90.

7 Anders: TOOK (wie Anm. 5) S. 51.

*mavera*, ›Frühling‹, genannt, was als *prima verrà* – sie wird als erste (vor Beatrice) kommen, gedeutet wird. In diesen Bezügen erscheint *Primavera* als trobadoreskes Senhal für Giovanna, sie und Beatrice werden allerdings in diesem Lied ausdrücklich mit Namen genannt, was nicht den Normen der provenzalischen Liebesdichtung entspricht (Giovanna nennt Dante auch im Sonett an Cavalcanti *Guido, i vorrei che tu e Lippo ed io*, Beatrice in dem nicht in die ›Vita nova‹ integrierten *Lo doloroso amor*).<sup>8</sup> Dante nimmt nun seine Lobdichtung wieder auf, als er jedoch seine 3. Canzone begonnen hat, erfährt er die Nachricht vom Tode Beatrices und nimmt in die folgenden 5 Strophen dieses Ereignis auf; das anschließende Sonett und die 4. Canzone sprechen ebenfalls vom Tod der Herrin: Hier ist die Verklammerung von Prosatext und Liedern enger als sonst; vor allem weil die Totenklage auf die Geliebte nicht zu den herkömmlichen Gattungen gehört, könnte man sich diese Gedichte am ehesten als im Zusammenhang mit der Erzählung (das Ereignis ist vielleicht fiktriv) entstanden vorstellen. Als nächstes inszeniert der Autor die Probe auf sein Liebesverständnis, die Begegnung mit der ›Frau im Fenster‹: sie hat Mitleid mit dem Leidenden, er erhofft von ihr neues Glück und verfaßt Sonette auf sie, bzw. auf seinen Zustand, in dem die Augen und das Herz miteinander streiten, ein Topos der Trobadordichtung. (*L'amaro lagrimar che voi facest* ...) Die Gefährdung der Liebe zur Einzigen durch eine andere Frau gehört zur Tradition der mittelalterlichen Liebesdichtung – die Isolde-Weißhand-Handlung im ›Tristan‹ ist das wichtigste epische Beispiel, und wie die Weißhändige Tristan durch ihren Namen an die Blonde erinnert und ihn damit bannt,<sup>9</sup> so tut es die *donna pietosa* durch die bleiche Farbe ihres Antlitzes, mit der sie Beatrice gleicht. Dante rückt später, im ›Convivio‹, von diesem symbolischen Verständnis der *donna gentile* ab und interpretiert sie im 2. Kapitel des 2. Traktats in der Tradition des Boethius als Allegorie der Philosophie.<sup>10</sup> Eine neue Vision Beatrices im blutroten Kleid der ersten Begegnung führt ihn zurück zur Liebe zu ihr, im letzten Sonett *Oltre la spera* vollzieht sich die Visio beatifica: Der Gedanke schaut Beatrice im Paradies und entzieht sich direkter Umsetzung in Sprache. Der daraus resultierende Entschluß, nur noch *dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna* – »in einer Weise von ihr zu sprechen, wie noch von keiner (Frau) gesprochen wurde«, leitet über zur ›Divina Commedia‹, so daß das Werk letztlich die Dimension des *Accessus ad auctorem* bekommt, der in die Form einer Vita in die lateinischen Schulautoren einführt.<sup>11</sup>

Die Anregungen, die Dante in der ›Vita nova‹ benutzt, kommen aus verschiedenen Bereichen: Man hat auf die *Vidas* und *Razos* zur Trobadorlyrik verwiesen,<sup>12</sup> für die in Oberitalien besonderes Interesse bestand – alle Handschriften, die solche Texte überliefern, stammen von dort. Hagiographische und autobiographische Traditionen gehen

8 Ausgabe von BONINO (wie Anm. 5) S. 87 und 102.

9 Vgl. Gottfried (wie Anm. 3) v. 18972–18975: *und wan si Isôt was genant, / ... / sô wart er von dem namen ie / sô riuwec und so vrüedelôs.* – v. 19012–19015: *mich dunket ie genôte, / als ieman iht von dirre maget / in Isôte namen saget, / daz ich Isôte vunden habe.*

10 Dante Alighieri, *Il Convivio*, ed. Giovanni BUSNELLI / Giuseppe VANDELLI, Firenze 1953, Vol. I, S. 103 ff., vgl. auch Reg.

11 Vgl. Günter GLAUCHE, *Schullektüre im Mittelalter. Entstehungen und Wandlungen des Lektürekansons bis 1200 nach den Quellen dargestellt*, München 1970 (Münchener Beitr. zur Mediävistik und Renaissanceforschung 5).

12 U. a. RUH (wie Anm. 5).



ein, so daß man eine »Vita Sanctae Beatricis« ebenso herausdestillieren konnte wie eine erotisch-philologische *Confessio*.<sup>13</sup> Die theologische Kommentartradition spielt für die allegorischen Auslegungen und die Divisiones der Gedichtlerläuterungen eine große Rolle (*Cantici canticorum Amoris novae commentarius*); schließlich ist der Einfluß der liebeskasuistischen Literatur, vor allem des Andreas Capellanus, unverkennbar: *Beatrice sive de amore libellum*.<sup>14</sup> Dessen »Drei Bücher über die Liebe« waren den Stilnovisti gut bekannt, Cavalcanti spielt gelegentlich darauf an, so in der Motette *Gianni, quel Guido salute* (an Gianni Alfani), wo der Bogen des Liebesgottes als der des Andreas bezeichnet wird (*d'Andrea coll'arco in mano*),<sup>15</sup> und die auffällige Hinwendung Dantes zu den Frauen, die *intelletto d'amore* haben und daher über die Liebe urteilen können, ist wohl von den weiblich besetzten Liebesgerichten bei Andreas beeinflusst.

Den Bezug zu den Freunden, den *fedeli d'Amore*, thematisiert Dante wiederholt: ihnen übermittelt er mündlich, aber sicher auch schriftlich, seine Lieder, sie reagieren darauf (auf das erste Sonett sind allein drei Antwortsonette erhalten), sie regen ihn zu neuen Dichtungen an. Er wendet sich in seinen Liedern viel mehr an sie als an die Damen oder gar an Beatrice, Publikum sind alle *di gentil core*, nicht jedoch die »Vielen«. Man hat das Programm der »Vita nova« als Überwindung der Liebesauffassung Cavalcantis gedeutet und könnte dann das »Büchlein« als Teil eines virtuellen Partimens verstehen, sei dieses nun mündlich oder symbolisch durch die Übersendung an eine bestimmte Person bzw. »Veröffentlichung« in einem Kreis realisiert worden. »Büchlein« bedeutet zumindest in der deutschen Tradition einen gereimten Liebes-Traktat, so nennt Ulrich von Lichtenstein seine drei großen gereimten Liebesbriefe.<sup>16</sup>

Das Modell »Vita« erweist sich im Rückgriff auf Gebrauchstypen als integrativ und damit mehrdimensional: die trobadoreske Literatur gibt die *Vida* mit dem Thema der »Liebe«, die gelehrte den Accessus mit der Funktion der Hinführung auf das Hauptwerk und die theologische das Heiligenleben mit seiner heilsgeschichtlichen Dimension. Dante hätte also versucht, seinen Konkurrenten Cavalcanti durch die Integration trobadoresker und stilnovistischer Traditionen mit verschiedenen gelehrten und theologischen Modellen zu überbieten. Dieses Unternehmen ist dem des Capellanus vergleichbar, geht aber in der liebesheilsgeschichtlichen Dimension darüber hinaus. Die Widersprüche zu einer stringenten »exklusiven« »Dichterliebe«-Konzeption (die beiden Schirm-Damen, die »Frau im Fenster«) erklären sich dann aus zwei Motiven: einmal dem Bestreben, verschiedene Liebeskasus einzubauen, dann auch daher, möglichst viele Jugendlidungen, teils in bearbeiteter Form, zu integrieren und damit eine Musterkarte des Könnens abzugeben. Durch die Aufnahme der Lieder in die »Vita nova« verlieren sie ihre frühere Existenzform als »Aufführungsllyrik« (sei diese nun oral

13 Vgl. Alfredo SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma 21943, S. 121 ff.; auch Vittore BRANCA, *Poetica del rinnoramento e tradizione agiografica nella »Vita Nuova«* in: *Studi in onore di Italo Siciliano*, ed. Alfredo CAVALIERE, Firenze 1966 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum 1/86) S. 123–148 und Mario PAZZAGLIA, *La »Vita nuova« fra agiografia e letteratura*, in: M.P., *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna 1989 (La parola letteraria 9) S. 73–96 zur Hagiographie; PICONE zur Autobiographie (wie Anm. 5).

14 DE ROBERTIS (wie Anm. 5).

15 Guido Cavalcanti, *Rime*, ed. Marcello CICCUTO, Milano 1978, Nr. XLIII, S. 150 f.

16 Ulrich's von Liechtenstein *Frauendienst*, hg. von Reinhold BECHSTEIN, 2 Bde, Leipzig 1888, nach Str. 161, 449, 1136.

oder symbolisch realisiert worden); diese Dimension wird jedoch durch die Fingierung von Entstehungsumständen teilweise wieder eingebracht. Dennoch entsteht durch die Transportation in das *libello* ein Defizit an Authentizität.

Die Performanzsituation hat der konservierenden schriftlichen Sammlung die Ver-eindeutigung der Offenheit eines Textes voraus (wie wir bei Cherubino gesehen haben): das Ich des Textes ist nicht ein beliebiges, die Leerstelle wird gefüllt durch den Sänger, der ›ich‹ sagt, bzw. das persönlich schreibende und sendende ›Ich‹. Bei subjektiven Männerliedern ›biographisiert‹ die Aufführungs- oder Absendesituation das Lied. Die *Vidas* und *Razos* der *Trobadors* reagieren auf die Defizite der schriftlichen Tradierung gegenüber der Aufführung, indem sie durch die Fingierung der Entstehungsumstände der Lieder und die Einbettung in eine Biographie die Texte als authentische Zeugnisse gelebter Liebe präsentieren. Man rechnet damit, daß im 13. Jahrhundert eine *Razo* vor einem Lied als Einstimmung referiert wurde, um das Defizit gegenüber der ursprünglichen Situation zu kompensieren – das Defizit weniger an Information, als an lebensgeschichtlichen Konnotationen. Dante reagiert mit der *Beatrice*-Fiktion – ähnlich wie die *Vida*- und *Razo*-Autoren – auf den Faszinations- und Authentizitätsverlust seiner Jugendlyrik. Sogar der Name von Dantes *gentilissima* könnte aus dem Umkreis der *trobadoresken* Texte stammen: *Beatrice* heißt die Dame des *Raimbaut de Vacqueiras* in der *Vida*.<sup>17</sup> Die Erfindung *Beatrices* war um so notwendiger, weil er an ihr nicht nur eindringliche Liebessituationen und die Reaktion auf sie vorführen, sondern eine Entwicklung von der konventionellen Liebes- und Selbstanalyse zum ›hohen Lob‹ und zur beseligenden Schau gestalten wollte, so daß am Ende die neue, eigentliche Liebeskonzeption als Ergebnis nicht nur eines stilnovistischen Reflexionsprozesses, sondern auch biographischer Erfahrungen erscheint. Diese Biographisierung der Lyrik, die in den Liedtexten nur ansatzweise vorgegeben ist, fügt sich zu der für die Liebesdichtung des späten 13. Jahrhunderts konstatierten Verdinglichung und Konkretisierung, sie geht aber darüber hinaus, indem sie das alte Problem der anthropologischen Authentizität der Liebe in einer *poésie* formelle weniger in den Gedichten selbst, als in der Prosaerzählung angeht.

So kann man in der »*Vita nova*« drei verschiedene Ich-Rollen unterscheiden: die des lyrischen Ich, die des v. a. formal kommentierenden und die des biographisch-erzählenden. Diese drei Rollen stehen in einem komplexen Interaktionsverhältnis, das vor allem durch die im Rahmen des *libello* veränderten Existenzform der lyrischen Texte bedingt ist. Die Herauslösung aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang führt zu dem genannten Faszinations- und Authentizitätsdefizit, wobei letzteres nicht nur die anthropologische, sondern auch die artifizielle Dimension der Liebeslyrik umfaßt: als Liebesang für die *fedeli d'Amore* stehen die Lieder in der Tradition des formalisierten öffentlichen Liebesdiskurses, und der Vortrag (bzw. die Übersendung) selbst weist den Dichter-Sänger als Teilhaber eben daran und damit als kompetenten Künstler aus. Den Verlust dieser Gegebenheit kompensieren die formalen Erklärungen der Lieder, den Verlust der Faszination und der anthropologischen Authentizität (beides hängt eng zusammen) die Ich-Erzählung der Liebesgeschichte. Eben weil Dante

17 Jean BOUTIÈRE / Alexander H. SCHUTZ, *Biographie des Troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle*. Ed. refondue, augmentée d'une traduction française, d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le ›trobar‹, <sup>2</sup>Paris 1964 (Les classiques d'oc) S. 447 ff.

nicht nur ein »Libellum de amore« verfassen, sondern auch das artistische Funktionieren der Liebesdichtung, wahrscheinlich mit dem Ziel, Cavalcanti zu überbieten, rekreieren wollte, erfand er Beatrice; weil er die »Divina commedia« schreiben wollte, mußte sie sterben. Die Biographisierung legte so den Grundstein für sein Hauptwerk, darüber hinaus gelang sie so gut, daß beider Name zum Mythos wurde.

Bescheidener sind die Ansprüche und Wirkungen bei Dantes Zeitgenossen Johannes Hadloub mit seinen 51 Liedern und drei Leichs,<sup>18</sup> wir können bei ihm jedoch eine Biographisierung der Lyrik beobachten, die im Kern dem Danteschen Vorgehen vergleichbar ist – das *libello* zu seinen Liedern stammt aber nun nicht von ihm selbst, sondern von Gottfried Keller: seine Novelle »Hadloub«, die zuerst 1876 erschienen ist. Er knüpfte an eine Liedgruppe an, die im Rahmen der breiten Repräsentanz nahezu sämtlicher traditioneller und aktueller Lyrik-Typen in Hadloub's Werk einen eigenen Typus verwirklicht: die ›Romanzen‹ oder ›Erzähllieder‹ 1, 2, 4–6 und 8 nach der Ausgabe von Bartsch.<sup>19</sup> Sie sind auch deshalb in seinem Œuvre ausgezeichnet, weil der Schreiber im ›Manessischen‹ Codex sie an den Beginn der Liederfolge stellte: Lied 1, 2, dann 8 (Manessepreis) und 3 (huote-Kritik), 4, darauf die beiden konventionellen Minnelieder 9 und 10, schließlich 5 und 6 und der Illustrator aus Lied 1 und 2 die Motive für das Doppelbild in der Handschrift nahm. Daß die Hand, die allein seine Lieder und nichts sonst aufgezeichnet hat, seine eigene ist, bleibt bloße Vermutung (bei Keller ist es die von Rüdiger Manesse selbst), seine Nähe zur entstehenden Liederhandschrift ist jedoch unbestritten. Daß die beiden Bilder die in den Liedern 2 und 1 geschilderten Situationen mit Abweichungen umsetzen (im oberen Bild beißt nicht die Dame, sondern das – nachträglich hinzugefügte – Schoßhündchen den Sänger in die Hand,<sup>20</sup> im unteren hängt der Liebhaber der Dame beim Betreten, nicht beim Verlassen der Kirche das Brieflein an), liegt vermutlich an der Eigengesetzlichkeit ikonographischer Traditionen, die wohl für das Betreten eher als für das Verlassen von Kirchen über Vorlagen verfügten, für beißende Damen aber wahrscheinlich gar nicht.

Die geschilderten ›biographischen‹ Szenen sind stark literarisch erfunden: in Lied 1 verkleidet der Sänger sich wie Tristan als Pilger, um der Dame bei einem Kirchgang zu nahen, auch Ulrichs von Lichtenstein Kirchenbesuch in Frauenkleidern, so daß er mit der Gräfin den Friedenskuß tauschen darf (›Frauendienst‹ Str. 536 ff.), ist vielleicht assoziiert. Im zweiten Lied wird das Thema der Kinderminne angeschlagen, der Ohnmacht des Sängers bei der Abwendung seiner Dame – hier dürfte Flore aus Konrad Flecks Roman das Modell des übersensiblen Helden abgegeben haben, vielleicht auf Iweins Wahnsinn angespielt werden<sup>21</sup> und auch Ulrichs Verwendung des Topos ›Liebe

18 Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausg. von Karl BARTSCH neu bearbeitet und hg. von Max SCHIENDORFER, Tübingen 1990, Nr. 30; Rena LEPPIN (Hg.), Johannes Hadloub. Lieder und Leichs, Stuttgart 1995.

19 Die Schweizer Minnesänger, Frauenfeld 1886. Die Reihenfolge in der Handschrift ist 1, 2, 8, 3, 4, 9, 10, 7, 11 ... 5 und 6 sind die letzten Lieder. Die Reihenfolge der Handschrift jetzt bei LEPPIN (wie Anm. 18) zur Anordnung vgl. *ibid.* S. 19–28. Der Terminus ›Romanzen‹ stammt von Herta-Elisabeth RENK, *Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift*, Stuttgart u.a. 1974 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 33) S. 160 ff., die jedoch 10 Lieder dazu rechnet. LEPPIN nennt 6 bzw. 7 (1, 2, 8, 4, 13, 5, 6).

20 LEPPIN (wie Anm. 18) S. 131 ff. sieht in der Miniatur die Situation der Str. 2 dargestellt, das Hündchen beiße nicht, sondern sei lediglich Attribut der höfischen Dame.

21 LEPPIN (wie Anm. 18) S. 131 zur Stelle.

von Jugend auf nicht ohne Einfluß gewesen sein (Str. 15 ff.). Der Biß der Dame stellt das Wörtlichnehmen eines »Iwein«-Zitats dar: *min vrouwe enbizet iuwer niht*, sagt Lunete zu dem verlegen schweigenden Iwein (v. 2269). Zu den weiteren Liedern existieren keine direkten epischen Bezüge – die Szene in Lied 4, wo die Dame ein Kind liebkost und der Sänger sich an dessen Stelle imaginiert, die »Mißglückte Vermittlung« in Lied 5, wo die Dame einem Mittelsmann verspricht, dem Sänger den Gruß zu gewähren und es nicht hält, die großlose Begegnung vor der Stadt in Lied 6. Die beiden letztgenannten Lieder variieren Motive aus dem lyrischen Fundus, so könnte sich in Lied 6 eine Pastourellen-Situation anbahnen, die der Dame unangemessen wäre. In Hadloub's »Blumenbett«-Liedern 35 und 41 wird ein gemeinsamer Spaziergang nach dem Muster der mittellateinischen Pastourelle (etwa CB 158 und 163a, 165a und 185 mit möglicher Gewaltanwendung<sup>22</sup>) imaginiert und in Lied 47 spielt er auf eine ähnliche Situation an. In den Minneallegorien des 14. Jahrhunderts wird die Spaziergangeinleitung dann zur typischen Eröffnungsformel, sie bereitet die Begegnung mit dem Besonderen vor. In Lied 5 hält sich die Dame mit ihren Freundinnen draußen auf, ihr großloses Weggehen führt zur Erinnerung an eine frühere vergleichbare Situation, daraus resultiert eine Klagerede an Frau Minne.

Hadloub baut seine »Romanzen« so auf, daß er zunächst in Kombination und Weiterentwicklung vorgegebener literarischer Motive eine »biographische« Situation an einem bestimmten Ort mit konkretem Personal entwirft. Die Lokalitäten – Kirche, Stadthaus, Vorstadt – bleiben im Rahmen einer aktuell erfahrbaren Realität in Zürich um 1300, wenngleich sie untypisch genug dargestellt sind. Bei den Personen werden in Lied 2 (»Damenbiß«) und 5 (»Mißglückte Vermittlung«) historische Personen aus Hadloub's Umgebung genannt, zusammen mit dem Manesse-Lobpreis in Lied 8 hat man daraus eine kulturell-politische Gruppierung, den sog. »Manessekreis« erschließen wollen, Max Schiendorfer hat jedoch nachgewiesen,<sup>23</sup> daß es sich um eine fiktive Konstellation von führenden Stadtbürgern handelt, die in dieser Zusammensetzung wenn überhaupt, so nur kurzfristig bestanden hat. Hadloub fingiert hier idealtypische Situationen, die soviel Realität einbeziehen, daß sie als »real« nachvollziehbar sind. Wenn einige Begebenheiten (Grußverweigerung, Dame unter anderen Frauen, mitleidige Helfer) auch zunächst frappierende Ähnlichkeiten mit Dantes Begegnungen aufweisen, so sind diese doch unabhängig voneinander aus traditionellen Motiven entwickelt. Während bei dem Florentiner Autor der Übergang in das Medium »Buch« die epische Biographisierung als Kompensation des Faszinations- und Authentizitätsdefizits bedingt, so ist sie bei Hadloub als Reaktion auf die petrifizierende Wirkung der Tradition im Bereich des typisierten Subjektliedes in eben dieses integriert. Die Lieder selbst weisen keine Aufführungsbezüge auf, so daß nicht zu entscheiden ist, ob sie noch für eine mündliche Performanz oder schon ausschließlich für die Lektüre bestimmt sind – beides erscheint möglich. Frauenpreis und vor allem Minneklage durch Variation authentischer zu machen, gehört schon zu den grundlegenden Strategien des klassischen Minnesangs. Die Alternative dazu ist das Ausweichen in objektive Gattungen, oder wie

22 Carmina burana. Texte und Übersetzungen, hg. von Benedikt Konrad VOLLMANN, Frankfurt a. M. 1987 (Bibliothek des Mittelalters 13).

23 Max SCHIENDORFER, Ein regionalpolitisches Zeugnis bei Johannes Hadlaub (SMS 2), in: Zeitschrift für deutsche Philologie 112 (1993) S. 37–65.

hier, in die Gattungsmischung, die schon Walther und vor allem Neidhart praktiziert haben. Die Variationstechnik bezieht sich also nicht auf den subjektiven Teil der Lieder (der ist hochkonventionell), sondern auf die Findung ›realitätsintensiver‹ objektiver Szenen, die das lyrische Ich als authentisch Liebenden vorführen. Daß diese Szenen fingiert sind, beschädigt die Authentizität nicht, da diese immer eine ›Binnenwahrheit‹ des Sängers in der Aufführung war. Hadloub's ›Romanzen‹ transportieren nun ihre fiktive ›Stunde der wahren Empfindung‹ in den lyrischen Text und lösen sich damit potentiell von der Aufführung. Gerade in der sängerischen Performanz aber würde der Fiktionscharakter der Begebenheiten offenkundig, weil sie in der differentiellen realen Vortragssituation gespiegelt sind – ›Theater auf dem Theater‹ weist der aktuellen Performanz den Charakter einer ›zweiten Realität‹ zu. Da die im Text inszenierten Situationen zwar mit literarischen Motiven arbeiten, aber nicht aus dem Traditionsfundus der lyrischen Typen des genre objectif schöpfen, wird eine gegenüber Tagelied und Pastourelle stärkere Subjektivität fingiert. Die beiden textinternen Ich-Rollen der Romanzen, das (subjektive) Gegenwarts-Ich und das (›objektive‹) Ich der Erzählung werden durch den fingierten Realitätscharakter einander angenähert, das Vergnügen der literarisch gebildeten Leser (vielleicht auch noch Zuhörer) bestand aber vermutlich gerade in der Wahrnehmung der Differenz und ihrer gestalterischen Mittel.

Biographisierung ist bei Hadloub ein Mittel, die Aufführungssituation artistisch zu konstituieren, sie lesend nachvollziehbar zu machen oder aktuell neu zu beleben. Sie vermag jedoch das anthropologische Authentizitätsdefizit nicht zu beheben, da die Fiktivität der biographischen Situation einem Publikum der Aufführung und den lesenden Kennern offensichtlich sein mußte, wohl aber die künstlerische Autorität des Autors zu festigen – im Fall Hadloub's dient die demonstrative Verfügung über alle Formen und Typen, über die Summe der Tradition in seinen 51 Liedern dem gleichen Ziel.

Die Biographisierung markiert den Übergang von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit insofern, als sie über die fiktive Situierung den minnesängerischen Anlaß für das Subjektlied vorführt und für den lesenden Nachvollzug präpariert. Es ist kein Zufall, daß nicht etwa die dichterische Qualität von Hadloub's *Œuvre* (an der nicht zu zweifeln ist), sondern die Inszenierung der Anlässe im Lied selbst den Impuls zu den neuzeitlichen *Vidas* bei Meister und Keller gegeben hat – das ist nur eine Fortsetzung der biographisierenden Tendenz des Autors mit anderen Mitteln. Im Unterschied zu Ulrich von Lichtenstein, dessen Einfluß in Hadloub's Werk spürbar ist, hat der Züricher Autor die ›Biographie‹ in seine Lieder integriert, um sein *Œuvre* in die Tradition des *meister sanges* (Lied 8) einzupassen, dessen Sammlung er preist: nur so waren sie in die ›Manessische‹ Handschrift einbeziehbar. Die Erzähllieder stehen in voller Absicht am aufgezeichneten Beginn von Hadloub's *Œuvre*: sie geben den Authentizitäts-Rahmen, in dem sich das ganze Lieder-Spiel souverän entfaltet. Die Bilder, die in der Manessischen Handschrift nicht selten erzählenden Charakter haben und damit so etwas wie visualisierte *Vidas* und *Razos* darstellen, sind bei Hadloub noch weit stärker als sonst episierd und individualisiert: sie geben dem Leser seines Werks in der Handschrift den ersten Hinweis auf ein ›Dichter-Leben‹, dem die aufgezeichneten Lieder zu entspringen scheinen.

Einen ähnlichen Souveränitätsanspruch finden wir einhundert Jahre später bei Oswald von Wolkenstein, auch er führt seine Meisterschaft in nahezu sämtlichen über-

kommenen Liedtypen vor. Hier interessiert einer, der noch relativ jung war: das Ehe-  
lied, in dem ihm nur Hugo von Montfort vorangegangen ist.

In 8 Liedern (33, 68, 69, 71, 75, 77, 87, 97)<sup>24</sup> wird der Name der Ehefrau Margarete von Schwangau genannt – meist in der Kurzform *Gret*, bzw. dem Hypokoristikum *Gretli*, *Greteli* (75, 77), als Anagramm (68, Vorbild Hugo von Montfort *Got gruess die lieben vinen*), oder nur die Initiale (87); im Haussorge-Lied 104 erwähnt er *ain weib ... von Swangau* als seine Ehefrau, in Lied 110 preist er den roten Mund *von Swaben her* und die *stolze Swäbin* in einem detaillierten Schönheitspreis vom Scheitel bis zur Sohle mit viel »dazwischen«. In drei Liedern, dem Neujahrslied 71, dem Badelied 75 und der Treueversicherung Lied 77 erscheint *Os*, bzw. *Öslein* als Dialogpartner, eine Kurzform von Oswald. Auch andere Lieder hat man auf Margarete bezogen, v. a. *Ain jetterin*, eine Pastourelle (83): wegen der Melodiegleichheit mit Lied 87 (mit der Initiale). Man hat die Lieder gerne biographisch gedeutet, sie als Zeugnis einer sexuell erfreulich gut funktionierenden Ehe genommen und Oswald als Vorreiter eines ganzheitlichen Liebeskonzepts verstanden, die Margarete-Lieder sozusagen als lyrische Vorform von Schlegels »Lucinde«. Denn daß hier Biographisierung vorliegt, kann keinem Zweifel unterliegen. Oswald kennt zwar auch das Rollenlied mit Allgemeinamen wie *Elselein* und *Nickel* im Dialog Nr. 73, aber hier tritt zu dem Ich in der lebensgeschichtlichen Rolle, das Oswald so ausgiebig verwendet, daß die Ich-Rollenlieder für die Biographie ausgewertet wurden, das Du. Mag der Schönheitspreis mit Namensnennung der Ehefrau noch angehen, so befremden doch die personalisierten Lieder mit sexueller Thematik, v. a. das Badelied 75, danach das Tagelied des Einsamen (33) und das Duett (77), wo – harmlos genug – *Gret* ihre Lust bei dem Drücken ihres Brüstleins äußert. Das Spiel mit dem sexuellen Besitz der Ehefrau erlaubt sich schon Wolfram von Eschenbach im »Willehalm«: *ich grîfe ouch billich an daz mîn* (100,8), aber das bleibt allgemein, ohne Namensnennung – wir wissen nicht ob Wolfram verheiratet war – und gehört in den Bereich seiner Selbststilisierung als eines sexuell empfänglichen und aktiven Mannes. Als solcher inszeniert sich auch Oswald in verschiedenen Ich-Rollen-Liedern, so der »Bergwaldpastourelle« (83) und der »Graserin« (76). Von ebenso großer Deutlichkeit ist das genannte Badelied; wo der Minnesänger

24 Die Lieder Oswalds von Wolkenstein, hg. von Karl Kurt KLEIN, 3. Auflage von Hans MOSER u. a. Tübingen 1987 (Altdeutsche Textbibliothek 55). Von der Oswald-Literatur habe ich v. a. benutzt: Albrecht CLASSEN, Liebes- und Ehelieder in den Gedichten Oswalds von Wolkenstein, in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 445–464; Francesco DELBONO, Oswald von Wolkenstein Lied KL 18: »Werblied« par Margareta e moraleggiante addio al celibato, in: *Annali, Sez. Germanica* 28/29 (1985/86) S. 101–117; Dagmar HIRSCHBERG, Zum Verhältnis von Minnethematik und biographischer Realität bei Oswald von Wolkenstein (KL 1 und 18), in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 3 (1984/85) S. 79–114; Maria E. MÜLLER, Höfische Literatur ohne Hof. Bemerkungen zur sozialen Gebrauchssituation der Lieder Oswalds von Wolkenstein, in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 3 (1984/85) S. 163–185; Alan ROBERTSHAW, Oswald von Wolkenstein und Sabina Jäger: Liebe oder Liebesroman?, in: Hans-Dieter MÜCK / Ulrich MÜLLER (Hgg.), *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977*, Göppingen 1978 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 206) S. 455–482; Walter RÖLL, *Oswald von Wolkenstein*, Darmstadt 1981 (Erträge der Forschung 160); Anton SCHWOB, *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie*, Bozen <sup>3</sup>1979; Anton SCHWOB, *Historische Realität und literarische Umsetzung. Beobachtungen zur Stilisierung der Gefangenschaft in den Liedern Oswalds von Wolkenstein*, Innsbruck 1979 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 9).

sich die Brust aufreißt, läßt Oswald die Hose herunter und hebt den Rock der Ehefrau obendrein. Oswald bezieht sich vermutlich auf den Brauch des verjüngenden Märzbadés,<sup>25</sup> das er in seinen beiden Kalendergedichten (28 *Menschlichen got*, 67 *Genner beschneid*) erwähnt: *Adrianus, der ward gesund / phinztages in merzischem bad* (67,14 f.). Doch weder der Verweis auf jahreszeitlich-brauchtümlich zensierte Sinnenfreiheit noch auf die Nonchalance adligen Umgangs mit Körperlichkeit kann den Voyeurismus des Liedes hinreichend motivieren.

Soziale Voraussetzung für Oswalds Badelied wäre also eine niedrige Schamswelle unter Standesgenossen, vor allem im institutionalisierten Rahmen des brauchtümlichen Märzbadés. Literarisch gehen verschiedene Traditionen ein: die Selbststilisierung im Stil Wolframs oder Wilhelms, des ersten Trobadors, die sexuelle Thematik in der Neidhardt-Tradition und die Biographisierung der Liebeslieder zu Eheliedern wie bei Hugo von Montfort. (Schon Wolfram hatte das indirekt im viel diskutierten 4. Tagelied *Der helden minne ir klage* getan. Dennoch bleibt eine Irritation, daß Oswald seine Standesgenossen zu Voyeuren oder wenigstens Voyants beim Liebesspiel mit seiner Ehefrau macht. Warum beließ er es nicht bei Rollennamen wie in Lied 73, wo *Nickel* und *Els* einander ihre sexuelle Treue versichern: *Ich wolt e springen über den fels / e mich beslieff kain ander man?* Die Frage führt uns zur mutmaßlichen Aufführungssituation von Oswalds Liedern. Generell wird nicht daran gezweifelt, daß es Aufführungen gegeben hat, obwohl keine belegt ist – was allerdings als das Übliche zu gelten hat; daß keine der Urkunden Oswald als Dichter bezeugt, er in keinem Brief von seinen Liedern spricht, erstaunt nicht weiter: im Unterschied zum *cantor* Walther von der Vogelweide war er eben kein Berufsdichter. Das einzige Zeugnis, in dem Oswald vom *tichten* spricht, meint ›erfinden‹ im Unterschied zur gerichtsnotorischen Wahrheit – es geht dort um Rechtsdinge.<sup>26</sup> Für seine Lieder als Vortragsdichtung scheinen zuallererst die in den Handschriften A und B überlieferten Melodien zu sprechen, wobei jedoch zweifelhaft bleibt, ob Oswald seine mehrstimmigen Lieder, – (die fast ausnahmslos Neutextierungen französischer und italienischer Sätze sind)<sup>27</sup> wirklich selbst vorzutragen bzw. beim Vortrag mitzuwirken vermochte. Die sehr schmale Überlieferung außerhalb der Familientradition – nur 12 Lieder von 126 in den Haupthandschriften – spricht jedenfalls nicht für eine vitale Aufführungstradition. Keines der ›Ehelieder‹ ist in die Streuüberlieferung eingegangen. Die beiden mehrstimmigen unter ihnen (85, 77) gehören nicht zu den Kontrafakta, sondern zu den »bodenständigen Tenorliedern« in usueller Zweistimmigkeit. Die Anlage der Handschriften hat sich als planvoll erwiesen, die Lieder sind »thematisch-chronologisch« zusammengestellt,<sup>28</sup> man hat das Oswald-Liederbuch deshalb mit Petrarca's »Canzoniere« verglichen.<sup>29</sup> Es sei die These gewagt, daß Oswalds Lieder mehrheitlich weniger Vortragslyrik sind, als

25 Vgl. Oswald von Wolkenstein. Die Lieder. Mhd.-dt. In Text und Melodien neu übertragen und kommentiert von Klaus J. SCHÖNMETZLER, München 1979, S. 442.

26 SCHWOB, Biographie (wie Anm. 24) S. 267.

27 Ivana PELNAR, Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein, München 1981 (Münchner Editionen zur Musikgeschichte 2).

28 Norbert MAYR, Oswalds von Wolkenstein Liederhandschrift A in neuer Sicht, in: MÜCK/MÜLLER (wie Anm. 24) S. 351–371.

29 Albrecht CLASSEN, Zur Rezeption norditalienischer Kultur des Trecento im Werk Oswalds von Wolkenstein, Göppingen 1987 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 471).

Buchlyrik, die durch die Beigabe eigens geschaffener oder übernommener Melodien als Aufführungslieder lediglich inszeniert sind. Das Bild des ›letzten Minnesängers‹ wäre dann von Oswald selbst planvoll als Memoria geschaffen, die Handschrift B mit dem aufwendigen Bild – das Oswald als Politiker mit diversen Orden und nicht als Autor zeigt<sup>30</sup> – wäre dann eigentliches Ziel der Liederdichtung und nicht bloß deren nachträgliche Sammlung. Das ›höfische Zeremonialhandeln‹ als standesspezifisches Ritual des Minnesangs hätte sich dann im 14. Jahrhundert vom Vortrag auf die Anlage der repräsentativen Codices verlagert, als erstes Zeugnis dafür kann der Manesse-Codex gelten. Hätte es zu Oswalds Zeit noch ein Forum für den öffentlichen Liedvortrag gegeben, wäre es erstaunlich, daß es so gut wie keine anderen Sänger aus dieser Zeit gibt. Der Memoria-Charakter der Überlieferung wäre dann für die sehr weitgehende Biographisierung des Liedtextes selbst verantwortlich: nur das Lied, das die Autor-Rolle als biographische mitinszeniert, kann zum ›Gedächtnis‹ wirkungsvoll und unverwechselbar beitragen. Die biographischen ›Texte‹ und die Verfügung über nahezu sämtliche Typen des Sanges literarisch wie musikalisch zeigen der Nachwelt ›überlebensgroß Herrn Oswald‹.

Die impliziten Aufführungssituationen – von denen wir nicht wissen, ob oder wie viel Realitätscharakter sie haben – unterscheiden sich von denen bei Hadloub durch einen weniger repräsentativ-öffentlichen Gestus.<sup>31</sup> Man hat von ›Privatisierung‹ gesprochen, sie wirken jedenfalls weniger formell, man könnte das subinstitutionell nennen: Ort dafür wäre nicht der Hoftag, sondern das Gelage hinterher, das natürlich nicht privat ist, sondern eine soziale Funktion hat, wie etwa die Lösung von Spannungen. Politische Differenzen erscheinen dort als persönliche, soziale Konkurrenz kann hier als erotische inszeniert werden. Das sexuell demonstrative Moment spielt für Oswald generell eine wichtige Rolle, das alte trobadoreske Ineins von *chanter* und *aimer* wird bei ihm gleichzeitig unmittelbar und vulgär. Das für die Minnelyrik typische Stilisierungsmoment besteht im Fall des ›Badeliedes‹ nicht in der Sprache, sondern in der kunstreichen Form der Zweistimmigkeit, die die sexuellen Formulierungen durch die Gleichzeitigkeit der klingenden Stimmen mehr erahnbar als verstehbar macht, damit die Obszönität verhüllt und in der Artistik der ›Aufführung‹ die künstlerische Kompetenz des Autors demonstriert. Ob diese ›conviviale‹ Inszenierung der Lieder einer Aufführungsrealität entspricht, muß offen bleiben, die reale Präsenz von Oswalds Liebeslyrik bietet jedenfalls das Buch zu seinem Gedächtnis. Nur dort ist nämlich Biographisierung wirklich nötig, in der Aufführung, erst recht in der ›con-

30 Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B, hg. von Hans MOSER / Ulrich MÜLLER, Göttingen 1972 (Litterae 12); Maria Theresia LAUSSERMAYER, Ist das Porträt Oswalds von Wolkenstein in Hs. B ein Werk Pisanellos?, in: Egon KÜHEBACHER (Hg.), Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973, Innsbruck 1974 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 1) S. 63–67. Auch das Porträt in A zeigt Oswald in modischer Hoftracht mit dem Greifenorden und einem Notenblatt, d. h. mit den ›Insignien‹ des Politikers und Sängers, aber nicht als Aufführenden: Francesco DELBONO, Oswald von Wolkenstein. Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz 1977 (Codices selecti 59).

31 Vgl. MÜLLER (wie Anm. 22); Hartmut KOKOTT, Oswald von Wolkenstein; in: Winfried FREY / Walter RAITZ / Dieter SEITZ (Hgg.), Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts, Bd. 2: Patriziat und Landesherrschaft, 13.–15. Jahrhundert, Opladen 1982, S. 80–113.



vivialen«, steht das Vortrags-Ich dafür ein. Da diese informeller ist und eine stärkere individualisierte Ich-Präsenz erlaubt, wird sie in den Liedern Oswalds der höfisch-repräsentativen vorgezogen: Die biographisierte Lyrik wäre also nicht Reflex einer »convivialen« Aufführungssituation, sondern der Autor inszeniert diese, weil sie ein höheres Maß an Konkretheit der »Biographie« erlaubt als das konventionelle »hohe« Minnelied.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die spezifische Form der Konkretisierung in der Liebeslyrik, die wir bei Dante, Hadloub und Oswald finden, die Biographisierung, findet sich an der Schnittstelle von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Dante biographisiert seine Jugendsichtung planvoll, um einerseits die Entwicklung eines neuen Liebeskonzepts vorzuführen, andererseits um seine Lieder unverrückbar im formalen und thematischen Liebesdiskurs der stilnovisti (und an der Grenze dazu) zu verorten. Er erschafft Beatrice als auslösendes und stabilisierendes Element einer »Dichterbiographie« und bereitet damit seine große Dichtung vor.

Hadloub hat die Situation der Zürcher Minnesangpflege vor Augen, ist womöglich an der Sammlung und schriftlichen Kodifizierung des Lieder-Erbes beteiligt. Auf die Existenz des Sanges im Buch richtet er seine Lieder aus. Die »Romanzen« geben nicht nur in der Mikro-, sondern auch in der Makrostruktur seiner »gesammelten Lieder« den Rahmen für die lesende Nachwelt.

Oswald konzipiert seine Lieder nur mehr für eine fingierte Mündlichkeit, selbst wenn einige auch vorgetragen wurden, so zielt ihre hoch biographische Dimension unmittelbar auf das »Gedächtnis« seiner Person im Liederbuch. Daß sein Œuvre darüber hinausgeht, ist Zeichen seiner künstlerischen Potenz, die noch heute fasziniert und damit das Ziel, das Faszinations- und Authentizitätsdefizit gegenüber der realen Aufführung zu kompensieren, wirklich erreicht hat.

Ich kehre kurz zu Cherubinos Irrungen und Wirrungen, mit denen ich begonnen hatte, zurück. Lebensbestimmend für ihn wird nicht das Blatt mit der Liebeskanzone, sondern das mit dem Offizierspatent. Die Herzen der Zuhörerinnen auf der Bühne und des Publikums gewinnt er jedoch als *Cherubino d'amore*. Unsere Poeten wußten, warum sie ihre Liebeslyrik biographisierten, denn sie hatten *intelletto d'amore*, wußten vielleicht auch nicht mehr als andere Sterbliche, was Liebe ist, wohl aber, welche Faszination man mit dem authentisierten Sprechen davon auszuüben vermag.