

VORTRÄGE DES
AUGSBURGER GERMANISTENTAGS 1991

*Kultureller Wandel und die Germanistik
in der Bundesrepublik*

Herausgegeben von
JOHANNES JANOTA

Band 3

Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis

Herausgegeben von
JOHANNES JANOTA

MAX NIEMEYER VERLAG
TÜBINGEN 1993



Volker Mertens (Berlin)

Intertristanisches –

Tristan-Lieder von Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim
und Heinrich von Veldeke

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen
Ist dem Tode schon anheimgegeben
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen
Und doch wird er vor dem Tode beben
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen! –

so lautet die erste Strophe eines ‚Tristan‘ betitelten Gedichts von August von Platen von 1825, vollständig aufgeführt in Thomas Manns Platen-Rede von 1930 – und während Platen sich auf den Prosa-Tristan des ‚Buches der Liebe‘¹ und auf Gottfried von Straßburg bezieht, spielen bei Thomas Mann Wagners ‚Tristan und Isolde‘, die zur mythischen Gestalt gewordene Figur des Don Quixote und – unausgesprochen – seine eigene Lebensproblematik in die Platen-Rede hinein.

Ein ‚intertristanisches‘ Spiel, angedeutete Dialoge zwischen literarischen Figuren – solche Bezüge sind nicht erst in der jüngeren Literatur zu entdecken. Die Deutlichkeit der intertextuellen Markierungen kann zu allen Zeiten sehr unterschiedlich sein – in unserem Beispiel kann sie von der lediglich im Titel genannten Tristan-Figur, die im Bezug auf den Mythos schwebend bleibt, bei Platen, bis zur explikativen Benennung bei Thomas Mann (und zu in anderer Weise schwebenden Bezügen) gehen. Eine der deutlichsten intertextuellen Markierungen² ist die Anführung einer Beispielfigur mit der Ausführung eines Vergleichs *Plus trac pena d’amor / De Tristan l’amador / Que.n sofri manhta dolor / Per Izeut la blonda*: „ich erdulde mehr Liebesqual als Tristan der Liebende“ heißt es bei Bernart de Ventadorn³ Lied 44: hier wird aus dem durch die Namensnennung evozierten Sinnhorizont durch den Vergleich ein Element herausgehoben und fixiert.

¹ Vier Briefe August von Platens an Eduard Gerhard, hg. von Hellmut Sichtermann, in: Das deutsche Archäologische Institut, Geschichte und Dokumente Bd. 4, Mainz 1979, S. 14.

² Ulrich Broich, Formen der Markierung von Intertextualität, in: U.B., M. Pfister, Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 31–47; vgl. darin den einführenden Beitrag von M. Pfister (S. 1–30) und v.a. Friedrich Wolfzettel, Zum Stand und Problem der Intertextualitätsforschung im Mittelalter (aus romanischer Sicht) in: Artusroman und Intertextualität, hg. von F.W., Gießen 1990, S. 1. 17. Ich verstehe meinen Beitrag, ohne in die Themendiskussion einzusteigen, als „Fallstudie“.

³ Bernart von Ventadorn, hg. von Carl Appel, Halle 1915; M. Lazar, Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle. Chansons d’amour, Paris 1966 (= Bibliothèque française et romane B/4).

Beispielfiguren aus Bibel und Antike, aus Chanson de geste und höfischer Literatur sind nicht selten bei den Trobadors;⁴ Tristan erscheint zuerst um 1170, außer bei Bernart noch bei Raimbaut d'Aurenga, der den Bezug auf literarische Figuren liebt, (in Lied 27).⁵ Vergleichspunkt ist bei ihm einmal das ungetragene Hemd der Isolde als Symbol der ersten Hingabe, die er sich von seiner Herrin erbittet und dann der Liebestrank, den er als Symbol der Liebe, die unauflösbar bindet, versteht.

De midonz fatz dompn'e seignor,	Meine Geliebte mache ich zur Herrin und zum Gebieter
Cals que s'ia.il destinada,	was immer mein Schicksal sein wird.
Car ieu begui de la amor,	Denn ich habe von der Liebe getrunken,
Que ja.us dei amar, celada.	der heimlichen, daß ich immer lieben muß.
Tristan, qan la.il det Yseus gen,	5 Tristan, als Isolde, die Schöne, ihm sie (die Liebe) gab,
La bela, no.n saup als faire,	konnte nichts anderes tun,
Et ieu am per aital coven	und ich liebe meine Geliebte durch solches Gebot,
Midonz, don no.m posc estraire.	von dem ich mich nicht befreien kann.

Von dieser Strophe ließ sich Chrétien de Troyes in einer seiner beiden Kanzonen inspirieren⁶ und sie wurde wiederum zum Ausgangspunkt einer Nachdichtung Berngers von Horheim und einer freieren Umformung Heinrichs von Veldeke.

Wir haben also eine literarische Reihe von drei Liedern, die sich dialogisch in die literarisch-mythische Tristan-Konzeption stellen, alle in der gleichen Gattung des ‚großen höfischen Sanges‘,⁷ aber geprägt durch unterschiedliche Literaturkreise und Kulturprovinzen: die Korrespondenzen und Differenzen der Aufnahme des Tristan-Bezugs sollen ein genaueres Erfassen der Eigenart der jeweiligen literarisch-kulturellen Zirkel ermöglichen und zu grundsätzlichen Einsichten in Bedingungen des Minnesangs und der höfischen Literatur überhaupt führen.

1. Chrétien de Troyes

Der Begründer des Artusromans gehört auch zu den ersten nordfranzösischen Autoren im Bereich der höfischen Liebeslyrik, man hat ihn den ersten Trouvère genannt. Die Trouvèrelyrik ist von der Liebesdichtung der Trobadors angeregt, aber ebenso wenig eine blasse Nachahmung derselben wie der deutsche Minnesang. Die Kluft

⁴ Adolf Birch-Hirschfeld, Über die den provenzalischen Troubadours des XII. und XIII. Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe, *Habil.-Schr.* Leipzig 1878; I.M. Cluzel, *Les plus anciens Troubadours et la légende amoureuse de Tristan et Iseut*, in: *Mélanges I. Frank*, Saarbrücken 1957, S. 155–170; R. Lejeune, *Mentions de Tristan chez les troubadours*, in: *BBSIAG* 6 (1954), S. 96f.

⁵ *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, hg. von Walter T. Pattison, Minneapolis 1952.

⁶ A. Roncaglia, *Carestia*, in: *Cultura neolatina* 18 (1958), S. 121–138; dazu C. di Girolamo, *Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes*, in: *Medioevo romanzo* 9 (1984), S. 17–26.

⁷ Roger Dragonetti, *La Technique poétique des Trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge 1960.

zwischen laikaler und klerikaler Welt war im Norden geringer als in Okzitanien, die höfische Kultur Nordfrankreichs war stärker als die des Südens von Intellektuellen, von Klerikern also, getragen.⁸ Damit wurde für die volkssprachliche Literatur die antike Tradition wichtiger: im Norden entstehen die drei großen Antikenromane als ‚Geburtshelfer‘ der neuen Gattung des höfischen Romans, hier avanciert Ovid zum Kirchenlehrer der weltlichen Liebes-Religion, die mit den Mitteln der an den Kathedral- und Klosterschulen entwickelten philosophischen Dialektik modifiziert, differenziert und verfeinert wird. Das läßt sich beispielhaft an Chrétiens Kanzone zeigen.⁹

D'Amors, qui m'a tolu a moi
n'a soi ne me veut retenir,
me plaing ensi, qu'adés otroi
que de moi face son plesir.
Et si ne me repuis tenir
que ne m'en plaigne, et di por quoi:
car ceus qui la traissent voi
souvent a lor joie venir
et g'i fail par ma bone foi.

Über die Liebe, die mich mir selbst genommen hat,
mich aber auch nicht bei sich behalten will,
beklage ich mich so, daß ich sogleich zustimme,
daß sie mit mir nach ihrem Belieben verfährt.
5 Und dennoch kann ich mich nicht zurückhalten,
daß ich mich darüber beklage – und ich sage, warum:
denn die, die sie (die Liebe) verraten, sehe ich
oft zu ihrer Freude kommen,
und ich aber bin erfolglos in meinem richtigen Glauben.

Thema ist Abhängigkeit und Selbstentfremdung durch die Liebe. Chrétien spricht über die Liebe – nicht über die Dame, noch spricht er sie an –, *Amors* ist keine Allegorie oder Personifikation, sondern ein *Abstractum agens*, eine handelnde Abstraktion, wie sie dem klerikal gebildeten Chrétien aus der Theologie vertraut war – dort erscheinen die Eigenschaften Gottes, die Weisheit oder auch die Liebe z.B. als agierende Kräfte. Zwar gibt es diese Form des Sprechens von der Liebe als handelnder auch bei den Trobadors, aber im Norden ist es häufiger und wird eher programmatisch eingesetzt: ‚*Amors*‘ ist generalisierender und objektiver als ‚*Dame*‘ – das abgehandelte Problem wird als ein grundsätzliches präsentiert. Eines der zentralen Themen der höfischen Liebeslyrik ist das der Selbstentfremdung – Chrétien faßt es hier mit dem klassischen Bildbereich der feudalen Abhängigkeit. Die Liebe ist oberste Lehens- und Gerichtsautorität, die dem Sänger-Ich die Verfügungsgewalt über sich selbst genommen hat, es aber andererseits auch nicht als Vasallen annimmt – darüber führt das Ich Klage – bei der Gerichtsinstanz, der gleich die Entscheidung anheimgegeben wird, und das ist die Liebe: der Zirkel der Gewalten ist ein Bild für die ausweglose Unterwerfung. Der Selbstverlust, den das Ich in der Klage zu begreifen vermag, kann in der idealen Liebeshaltung überwunden werden, und diese Idealität zu prüfen und zu demonstrieren wird zum eigentlichen Hauptthema des Liedes: Die beständige Klage beglaubigt die richtige Liebe, indem sie sie

⁸ Antonio Viscardi, *Storia delle letterature d'oc et d'oïl*, Mailand 1967; Jean Frappier, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle*, in: *Cahiers de la Civilisation Médiévale* 2 (1959), S. 135–156.

⁹ *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes*. Edition critique avec introduction, notes et commentaire, hg. von Marie-Claire Zai, Bern, Frankfurt/M. 1974 (= *Publications Universitaires Européennes Série XIII*, 27).

als erlebtes, nicht als literarisch-topisches Gefühl suggeriert, darum ist die Liebe des Sängers *bone foi*. Das Wort steht in zwei Sinnbezirken: im feudalen ist es der aufrichtige Treueeid, im christlichen der richtige Glaube. Damit geht Chrétien vom sozialen zum religiösen Bildbereich über: er unterscheidet nun richtige und falsche Liebesreligion: die Liebesketzerei der Verräter – *qui la traissent* – gibt *joie*, Freude; die Orthodoxie aber, der der Sänger folgt, führt dagegen in das Leid; die Freude war eine unvollkommene in Analogie zur vergänglichen irdischen Freude, im christlichen Glauben. Die Aufhebung der Selbstentfremdung wird in der 2. Strophe durch die Religions-Analogie herbeigeführt:

<p>S'Amors pour essaucier sa loi veut ses anemis convertir, de sens li vient, si com je croi, qu'as siens ne puet ele faillir. Et je, qui ne m'en puis partir de celi vers qui me souploi, mon cuer, qui siens est, li envoi; mes de noient la cuit servir se ce li rent que je li doi.</p>	<p>10</p> <p>15</p>	<p>Wenn die Liebe, um ihr Gesetz zu erheben, ihre Feinde bekehren will, ist sie vernünftig, so wie ich glaube, daß sie die Ihren nicht im Stich lassen kann. Und ich, der ich mich nicht trennen kann von der, vor der ich mich verneige, schicke ihr mein Herz, das ihres ist, aber mit nichts glaube ich ihr zu dienen, wenn ich ihr das übergebe, was ich ihr schulde.</p>
---	---------------------	---

Die Feinde des rechten Liebesglaubens sollen durch einen Beweis bekehrt werden. *Amors*, die Liebe, verläßt die Ihren nicht, ebensowenig wie der Christengott die Seinen. Da die Verpflichtung der Liebe sich nicht – wie in Strophe 1 vorgeführt – aus dem Vasallitätsvertrag begründen ließ, argumentiert der Sänger mit der immanenten Rationalität des richtigen Glaubens: dieser zeigt seine Überlegenheit im Beistand für die Gläubigen wie schon der Jahwe-Glaube des Alten Testaments. Die Versicherung unverbrüchlicher Treue kann sich jetzt an die Dame richten, die zunächst nur pronominal eingeführt wird (*celi*) und daher mit der Liebe (auch im afz. weiblich) zu einer Fast-Identität kommt. Die Dienstterminologie: *souploier*-verneigen, *servir*-dienen, *rendre*-übergeben, *devoir*-schulden, ist hier sowohl feudal wie religiös, als Gottesdienst, verstanden. Die gängige, recht konventionelle ovidianische Formel von der Hingabe des Herzens wird interessant durch den Platz, den sie im Argumentationszusammenhang einnimmt: die Annahme des Dienstes, die als vasallitischer in Strophe 1 verweigert worden war, ist in der zweiten mit Hilfe der Religionsanalogie herbeigeführt worden, und so kann die Strophe 3 zu Beginn feststellen: „Herrin, ich bin der Eure“; das verlorene Selbst hat sich bei der Dame wiedergefunden. Die beiden ersten Strophen, die durch die gleichen Reime (*coblas doblas*) gebunden sind, haben eine Art Syllogismus vorgeführt, eine Folgerung durch Einordnung in eine höhere Kategorie: der Dienst, der im Rahmen der feudalen Argumentationsstruktur nicht angenommen wurde, muß im höheren Rahmen in Analogie zum Gottesdienst akzeptiert werden, wahrhaftig ein *essaucier*, erhöhen, *exaltare* des Gesetzes der höfischen Liebe, wie es einem philosophisch ausgebildeten Kleriker gut einfallen konnte. Dieses ‚Gesetz der höfischen Liebe‘ wird nun im Folgenden näher bestimmt. Strophe 3 zeigt, daß Annahme des Dienstes noch nicht Lohn und Dank bedingt.

Dame, de ce que vostres sui,
dites moi se gre m'en savez. 20
Nenil, se j'onques vous conui,
ainz vous poise quant vous m'avez.
Et puis que vos ne me volez,
dont sui je vostres par ennui.
Mes se ja devez de nului 25
merci avoir, si me souffrez,
que je ne sai servir autrui.

Herrin, daß ich der Eure bin,
sagt mir, ob Ihr mir Dank wißt dafür.
„Nein“ – wenn ich Euch jemals gekannt habe;
vielmehr beschwert es Euch, wenn Ihr mich habt.
Und da Ihr mich also nicht haben wollt,
bin ich der Eure zum Ärger.
Aber wenn Ihr je mit jemand
Erbarmen haben solltet, ertragt doch mich,
der ich keiner anderen zu dienen verstehe.

Die ausbleibende Gunst, der mangelnde Lohn gehören zur richtigen Liebe, nur die Verräter, hatte der Sänger gesagt, kommen zur *joie*, zur Freude. Im Wissen, richtig zu lieben, kann der Sänger beständig sein. Wie Strophe 2 die Annahme des Dienstes herbeiargumentiert hatte, tut es Strophe 4 mit dem Dank, afrz. *gre*, lat. *gratia*, ebenfalls ein Wort aus dem Sinnbezirk der Religion: hier ist es die Gnade des Höchsten Wesens. Die richtige Liebe muß aber noch genauer eingegrenzt werden, denn nicht sie allein ist durch Entsagung und Qual gekennzeichnet – das ist eine Form der falschen Liebe auch: die Trankliebe Tristans, die nicht auf dem freien Willensentschluß beruht.

Onques du buvrage ne bui
dont Tristan fu enpoisonnez;
mes plus me fet amer que lui 30
fins cuers et bone volentez.
Bien en doit estre miens li grez,
qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
fors que tant que mes euz en crui,
par cui sui en la voie entrez
donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.

Niemals habe ich von dem Trank getrunken,
mit dem Tristan vergiftet wurde;
mehr als er lieben läßt mich
ein edles Herz und guter Wille.
Bestimmt muß der Dank dafür mein sein,
denn dazu wurde ich durch nichts gezwungen
– außer in dem, daß ich meinen Augen glaubte,
durch die ich auf den Weg gekommen bin,
von dem ich nie weiche, auf dem ich nie ermüdete.

Hinter dem Tristanvergleich steht die trobadoreske Tradition dieser Exempelfigur, die Lieder 44 von Bernart de Ventadorn und Lied 27 von Raimbaut d'Aurenga. In Bernarts Lied ‚Tant ai mo cor ple de joya‘ geht es um die Dialektik von Freude und Leid in der Liebe – für letzteres stellt Tristan den Überbietungstopos: „mehr Liebesqual als Tristan erdulde ich“, sagt der Sänger. Raimbauts Lied 27 ist vermutlich als Antwort auf Bernarts Kanzone entstanden. Er wendet das Tristan-Exempel, das sich bei ihm über 3 Strophen erstreckt, anders: nicht die Qual ist der Vergleichspunkt, sondern der Liebestrank, er begründet eine heimliche und beständige, unverbrüchliche Liebe – die anderen Episoden werden dann werbend zitiert: er wünscht sich von ihr das ungetragene Hemd Iseuts, also die erste Liebeshingabe, und nennt, vergewissernd und rechtfertigend, den gefälschten Eid als Beispiel für Gottes Schutz der Liebenden, für die Akzeptanz dieser Liebe im transzendentalen Bezug. Chrétien benutzt beide Lieder, bezieht sich auf die in ihnen artikulierte Affirmation der ‚magischen‘ Tristanliebe und damit auf den Tristanroman, wohl die sog. ‚Estoire‘. Der unmittelbare intertextuelle Bezug geht also auf die mythische Romanfigur, der vermittelte auf die beiden Trobadorkanzonen – dieser ist der literarisch subtilere, denn Chrétien entnimmt beiden Vergleichen je ein Moment: die Qual von Bernart,

den Trank von Raimbaut. Auch Tristan litt an der Liebe – aber durch das Gift, sein Leiden wurde durch den Trank verursacht. Anders das Sänger-Ich Chrétiens: nicht der Gifttrank macht es lieben, sondern edles Herz und guter Wille, *fins cuers et bone volentez*. Er lehnt die Trankliebe als äußere Zwangliebe ab und begründet seine Liebe in Herz und Willen. Damit sind zwei Prozesse genannt, die im Folgenden ausgeführt werden: ein erkenntnistheoretischer und ein moralphilosophischer. Zuerst zur Liebes-Erkenntnis-Theorie. Die Liebe entsteht im Innern, sie wird nicht von außen herangetragen, die Entstehung aber wurde möglich durch die Augen, die die Geliebte erblickten. Die Augen als Einfallstor der Sinnenliebe: das ist ein erkenntnistheoretischer Topos, der sich bis Augustinus und den Neuplatonismus zurückführen läßt, er war so gängig, daß Andreas Capellanus in seinen ‚Drei Büchern über die Liebe‘ feststellte, Blinde könnten nicht lieben, und die Moraltheologen mit der Autorität von Mt. 5,28, daß, wer eine Frau anschauet, schon die Ehe mit ihr in seinem Herzen gebrochen habe, gegen den Blick polemisierten. Der Anblick ist nach der Ovidianischen Lehre der erste der fünf Grade der Liebe, wie sie z.B. das Carmen buranum Nr. 72 formuliert: „den Blick, das Gespräch, das Berühren, den Kuß zu genießen, hat mir das Mädchen gestattet. Doch fehlte die letzte und bessere Stufe der Liebe“: *Visu, colloquio / contactu, basio / frui virgo dederat; / sed aberat / linea posterior / et melior / amori*. Die Entstehung der Liebe hat sich beim Sänger also ganz im Sinne des Ovidianischen Dogmas vollzogen: das Sehen hat die Empfindung im Herzen ausgelöst. Hier setzt jetzt der moralphilosophische Prozeß ein, der freie Wille kommt ins Spiel: er hat die Entscheidung für diese Liebe gefällt. Diese Differenzierung entspricht genau der moraltheologischen Diskussion der Willensfreiheit im 12. Jahrhundert auf der Basis augustinichen Gedankenguts: So wird in der Schule Anselms von Laon gelehrt, daß der freie Wille ursprünglich auf der Unterscheidung und Abwägung der Vernunft beruhe (*discretio et deliberatio rationis*) und entscheiden kann, etwas zu tun oder nicht zu tun. Durch den Sündenfall ist die Vernunft vielfach in der Erkenntnis behindert, jedoch durch die Sakramente der Kirche und Bemühungen um gute Werke werde die Freiheit der Vernunftwahl wiederhergestellt, die auf die Liebe zum Ewigen zielt (Traktat ‚Voluntas‘, v. 128ff., 193ff.).¹⁰ Dante läßt Vergil im 18. Gesang des ‚Purgatorio‘ sagen: „Gesetzt, Notwendigkeit mag euch umstricken / Zu jeder Liebesglut in eurem Leben; / Macht habt ihr, daß sie sich muß fugsam schicken. / Solch edle Kraft nennt Beatrice eben / Die Willensfreiheit ...“ – *Onde pognam che di necessitate / surga ogni amor che dentro a voi s’ accende, / di ritenerlo  in voi la feodestate. / La nobile virt Beatrice intende / per libero arbitrio [...]*. (v. 70–74).¹¹

Wie aktuell das Problem des freien Willens ist zu dieser Zeit, davon legt in der Volkssprache das Gespräch Gregorius – Abt in Hartmanns Legendenroman Zeugnis ab, wo der Klostermann von der *vren wal* spricht, die Gott dem Menschen in bezug

¹⁰ Abgedruckt bei Odon Lottin, *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e sicles*, V, *Problèmes d’histoire littéraire. L’cole d’Anselme de Laon et de Guillaume de Champeux*, Gembloux 1959, S. 342–351.

¹¹ Dante, *La vita nuova. La Divina Commedia*, ital. u. deutsch, hg. von Richard Zozmann, Berlin, Darmstadt 1962.

auf Leib und Sinn gegeben hat (v. 1439), oder Chrétien selbst im ‚Karrenritter‘: die ‚Sünde‘ Lancelots besteht im Zögern beim Besteigen des Karrens, weil die unmittelbar gefällte Entscheidung des Willens durch liebesfremde Erwägungen verhindert wird (v. 369ff.).

Chrétien hat in der 4. Strophe also Folgendes gemacht: er hat den Unterschied von richtiger und falscher Liebe weiter differenziert, indem er den trobadoresken *fin'amors* mit den Mitteln der gelehrten Erkenntnis- und Morallehre unter Einbeziehung der Ovidianischen Theorie von der Entstehung der Liebe bestimmt. Inhaltlich ist das nicht neu, auch für den Trobador ist die Liebe keine zwanghafte äußere Schicksalsmacht, sondern freier Entschluß, der aus dem Inneren kommt – neu ist aber das Vorgehen: der Einsatz moderner wissenschaftlicher Methoden. Die Aufdeckung, daß zwischen Erkenntnis und Liebe kein automatischer Zusammenhang besteht, sondern der Willensentschluß dazukommt, macht klar, daß Entsagung und Leid – das war der Ausgangspunkt – demnach nicht Verhängnis, sondern selbst gewählte Konsequenz aus dem Entschluß zur Liebe ist und deshalb der Sänger den Dank, *gre*, verdient, der in Strophe 3 ausgeblieben war. Der freie Wille des Sängers ist durch den richtigen Glauben (*bone foi*) auf der hohen Stufe wie vor dem Sündenfall: er kann daher die falschen Versuchungen abweisen und sich für die wahre Liebe entscheiden: das Liebesheil ist in Analogie gesetzt zum ewigen Heil. Also kann er den Weg der Liebe ohne Schwanken und Zaudern bis zum Ende gehen, ohne Irrewerden durch fehlende Gegenliebe – so führt er in Strophe 5 aus.

Cuers, se ma dame ne t'a chier,
ja mar por cou t'en partiras:
Tous jours soies en son dangier,
puis qu'empris et comencié l'as.
Ja, mon los, plenté n'amerás,
ne pour chier tans ne t'esmaier;
biens adoucist par delaier,
et quant plus desiré l'aurás,
plus t'en ert douls à l'essaier.

Herz, wenn meine Herrin dich nicht liebt,
wirst du dich niemals deshalb von ihr trennen:
immerzu sollst du in ihrer Macht sein,
40 da du es nun einmal unternommen und begonnen hast.
Nie, meiner Treu, wirst du die Fülle lieben,
nicht wegen harter Zeiten dich beunruhigen.
Das Gute wird süßer durch den Aufschub,
und je mehr du es begehrt haben wirst,
45 um so süßer wird es sein, wenn du es kostest.

Harte Zeiten und die Verlockung falscher Fülle – die Freude der Liebesverräter aus Str. 1 – werden ihn nicht zur Aufgabe des Abhängigkeitsverhältnisses bewegen. Daran, daß die Erhöhung und Beglückung unzweifelhaft eintreten wird, erlaubt sich das Subjekt keinen Zweifel. Diese Gewißheit stammt aus der Religionsanalogie: keine Prüfung, selbst die der Gottferne nicht, darf dem wahren Gläubigen die letzte Heilsgewißheit rauben, ja, sie ist Voraussetzung des Heils – hier dürfte das in der Theologie viel diskutierte Buch Hiob das Verständnismodell geliefert haben. Da Chrétien aber den ‚richtigen‘ Weg der Autonomie am Liebesthema entfaltet, wird das Ziel mit einer erotischen Vorstellung beschworen, die von Ovid stammt, und somit von der moralischen auf die sexualpsychologische Ebene versetzt: daß nämlich der Verzug den Liebesgenuß süßer mache: „Lust, die uns ohne Gefahr zuteil wird, ist nicht so willkommen“ – *Quae venit ex tuto, minus est accepta voluptas*, heißt es in der ‚Ars amatoria‘ (III, 603), und in der mittellateinischen Lyrik ist das ein gern verwendeter Topos.

Merci trovasse au mien cuidier,
 s'ele fust en tout le compas
 du monde, la où je la quier;
 mes bien croi qu'ele n'i est pas
 car ainz ne fui faintis ne las 50
 de ma douce dame proier:
 Proi et reproi sanz exploitier,
 comme cil qui ne set a gas
 amors servir ne losengier.

Erbarmen hätte ich nach meiner Vorstellung gefunden,
 wenn es existierte im ganzen Kreis
 der Welt, dort, wo ich es suche.
 Aber ich glaube fest, daß es nicht existiert,
 weil ich nie müde noch faul war,
 meine süße Herrin anzuflehen:
 Ich bitte und bitte wieder ohne Erfolg,
 wie einer, der nicht weiß, wie man nur zum Spaß
 der Liebe dienen und schmeicheln kann.

Die Strophe 6 umkreist das Thema der richtigen und falschen Liebe variierend weiter: mit Beständigkeit und Aufrichtigkeit, dem Dienst, kann nicht wie im ‚Tristan‘ mit der höfischen Konvention zum Scherz, *à gas* (zu *gap* „Spott, Unernst“) gespielt werden: der Dienst ist Folge des inneren Entschlusses. *gas* ist Leitwort der närrischen Tristanliebe in der ‚Folie de Berne‘ (v. 189, 471, 558).

Chrétien's Bestimmung der *fine amour* sieht also so aus: Die Liebe ist nicht durch kulturelle oder ethische Leistungen gerechtfertigt worden, sondern diese sind – wie Frustrationstoleranz und hohe Beständigkeit – Sekundärphänomene, sind nur die Konsequenz des freien Entschlusses: in diesem gründet Wert und Ehre des Subjekts. Diese Absolutsetzung der Autonomie des Gewissens bedient sich, wie ich gezeigt habe, der analytischen Methoden, die die klerikale Bildung des Autors vorgab und steht darüber hinaus inhaltlich in ihrer individualisierenden Tendenz auf dem Boden der scholastischen Intellektualität der nordfranzösischen Gelehrtenschulen.¹²

Schließlich noch ein Blick auf die Form: die gleichversige Achtsilblerkanzone spiegelt in ihrer Ausgewogenheit und Symmetrie nicht nur die ideale höfische *mezura*, die *mâze*, sondern symbolisiert auch das Gelingen der poetischen Fiktion der richtigen Liebe aus *fin cuers* und *bone volentez*.

In neun der dreizehn Textzeugen sind Melodien beigegeben¹³ – Musiküberlieferung ist typisch für die Trouvèreliryk: zu neunzig Prozent der Lieder gibt es Noten, während es bei den Trobadors nur zehn Prozent sind. Auch hier wird sich die größere Nähe der nordfranzösischen Hofkultur zu den Bildungsinstitutionen der Kirche spiegeln, die die Technik für die Aufzeichnung bereitstellten. Die Melodie – ich beziehe mich auf die meistüberlieferte – korrespondiert der Symmetrie der Metrik: Kanzonenschema mit wiederholtem zweiteiligen Aufgesang, einem in zwei korrespondierende Glieder geteilten Abgesang mit Schlußzeile, die gemäßigte Verzierungstechnik (Melismatik) ist typisch für einen zwar zeremoniösen, aber luziden Stil. Der fallende Melodietypus mit der höchsten Lage zu Beginn unterstreicht den

¹² Martin Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben* Bd. III, München 1956; Ernest A. Moody, *Truth and Consequence in Mediaeval Logic*, Amsterdam 1953.

¹³ Vgl. Zai (Anm. 9), in P steht die Melodie zweimal; W. Müller-Blattau, *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924), S. 95f. nach T, a, R, V und K; ders., *Trouvères und Minnesänger II. Kritische Ausgabe der Weisen*, Saarbrücken 1956 nach allen Textzeugen. Die Melodien in K L N X P (beide) sind nahezu identisch, T und a bieten Varianten dazu, R und V haben eigenständige Melodien. Ich beziehe mich auf die Version von K.

raisonierenden, Affekte beschreibenden und nicht beschwörenden Gestus im Unterschied zu dem höher gespannten Melodietypus mit Gipfelbildung zu Beginn des Abgesangs. Die Motivik ist bewegt, wie wir es eher mit Tanzliedern assoziieren, aber nicht von deren Stereotypie, auch nicht rezitativisch wie in Epen- oder Sangspruchstrophen. Die Melodie entspricht also dem ‚hohen höfischen Stil‘ des Textes: formal ausgewogen, mit maßvoller Verwendung dekorativer Elemente, ohne Manierismen, aber auch ohne Schematik und Trivialität. Die Kanzone Chrétien stellt sich somit als typisches Erzeugnis der champagnischen Hofkultur dar, die eine Symbiose von Latein und Volkssprache, gelehrter und folkloristischer Thematik, Religiösem und Weltlichem bildete.¹⁴ Unser Lied griff die laikale Liebesthematik und die höfische Darbietungsform im Dialog mit den Trobadors auf, bezog sich auf das volkstümlich-mythische Trankmotiv aus der *matière de Bretagne* und griff in der logischen und philosophischen Aufarbeitung auf die wissenschaftlichen Modelle zurück. Die Liebesthematik dient lediglich als Vehikel der Entfaltung von Subjektivität: eine Partnerin ist nur als theoretisches Gegenüber da, in der Auseinandersetzung mit dem das Subjekt die Bedingungen seiner Autonomie in der Willensfreiheit definiert. Daher können die präntendierten Reaktionen der *Dame*, ihr *Nenil* auch keine Reaktion hervorrufen: die Gewißheit der ‚Erhöhung‘, die in Str. 5 vorausgesetzt wird, gründet in der gefundenen Autonomie des Subjekts. Bei den Trobadors gab es noch Liebesklage und -werbung, war das Thema der Geschlechterliebe noch in gewissem Umfang präsent: das ist bei Chrétien reduziert auf die – wohl ursprüngliche – Funktion der Thematik. Chrétien präpariert sozusagen das Skelett der Liebesdiskussion heraus, er zeigt, was ein logisch und philosophisch geschulter Gelehrter in der Volkssprache mit dem großen Thema der laikalen Literatur anfangen kann – daß der champagnische Hof ihm dabei folgen konnte, dürfte ein – legitimes – Elitebewußtsein gestützt haben.

2. Bernger von Horheim

könnte sie übernommen haben – sicher ist es jedenfalls für die Strophenform. Weitere drei seiner insgesamt sechs Lieder gelten mit mehr oder weniger großer Zuverlässigkeit als Kontrafakta, als formale Nachbildungen romanischer Vorbilder, hier, mit vermutlich einer Ausnahme, von nordfranzösischen Liedern.¹⁵ Durch die inhaltliche Nähe zu Chrétien ist der Rezeptionsfall bei Lied I unumstritten, der Vorgang aber im Einzelnen zu untersuchen.

Bernger gehört zu den wenigen urkundlich belegten Minnesängern – zweimal im Jahre 1196 bei Philipp von Schwaben in Italien. Deswegen und aufgrund formaler und inhaltlicher Eigenarten rechnet man ihn zur ‚ersten staufischen Schule‘, zum

¹⁴ J. F. Benton, *The Court of Champagne as a literary Center*, in: *Speculum* 36 (1961), S. 551–591; C. D. Eldridge, *An Introductory Study of the State of Secular Letters at the Court of Champagne in the 12th Century*, University of North Carolina 1942; Jean Frappier, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'œuvre*, Paris ²1968.

¹⁵ Günther Schweikle, B.v.H., in *VL*², Bd I (1978), Sp. 749–752.

sogenannten Hausen-Kreis mit seiner Orientierung an der romanischen Formkunst, seiner Spiritualisierung des Frauendienstes, der einseitigen Selbstaussprache des männlichen Rollen-Ich. Chrétiens Kanzone entsprach zumindest vordergründig durchaus diesem Ideal. Vermutlich war die Nennung Tristans das auslösende Moment für die Adaptation: literarische Beispielfiguren sind im deutschen Minnesang sonst selten – Friedrich von Hausen war mit seiner Aeneas-Dido-Strophe (MF 42,3) vorangegangen, wahrscheinlich in Reaktion auf Veldekes Aeneas-Roman von 1184/85,¹⁶ und auch für Bernger könnte eine literarische Novität, der wohl Anfang der neunziger Jahre entstandene ‚Tristrant‘ Eilharts von Oberge¹⁷ motivierend gewesen sein. Jedenfalls setzt er gleich mit der Tristan-Strophe ein, die Kette von Chrétiens Strophen 1–4: Selbstverlust durch Nichtannahme des Dienstes, Herbeiargumentieren der Annahme; fehlender Dank, Herbeiargumentieren des Danks, wird aufgebrochen. Momente aus den beiden ersten Strophen Chrétiens wird Bernger dann später aufnehmen.

Nu enbeiz ich doch des trankes nie,
 dâ von Tristran in kumber kam.
 noch herzeclicher minne ich sie
 danne er Isalden, daz ist mîn wân.
 Daz habent diu ougen mîn getân.
 daz leite mich, daz ich dar [] gie,
 dâ mich diu minne alrêst vie,
 der ich deheine mâze hân.
 sô kumberliche gelêbte ich noch nîe!

Nun kostete ich doch nie vom Trank,
 durch den Tristan in Not kam,
 und noch mehr mit dem Herzen liebe ich sie
 als er Ysalde – das ist meine Absicht.

5 Das haben meine Augen gemacht:
 das verleitete mich, daß ich dorthin kam,
 wo mich die Liebe zuerst gefangen nahm,
 in der ich kein Maß kenne:
 So voll Kummer lebte ich noch nie.

Der Beginn ist fast wörtlich aus dem Altfranzösischen übersetzt, das wichtigste Stichwort Chrétiens, *bone volentez*, ist wohl mit *wân* wiedergegeben, das wird hier „Absicht“ heißen (wie zum Beispiel in der Formel *wân unde wille*). Nicht der Gegensatz Zwangsliebe - Willensliebe wird entwickelt, da Chrétiens Vorgabe, die Unterscheidung von falscher und richtiger Liebesqual durch Offenlegung der Liebesbegründung nicht rezipiert wurde, sondern die Tristanfigur steht lediglich als Überbietungstopos wie bei Bernart von Ventadorn: „Ich liebe mehr als Tristan und kenne kein Maß in der Liebe“, sagt der Sänger, Chrétien gründlich mißverstehend. Statt im Trank begründet der Sänger seine Liebe in den Augen als den Instrumenten der Erkenntnis, doch dies ist, wie wir bei der Diskussion Chrétiens gesehen haben, nur eine andere Art von Zwang – Freiheit garantiert nur der Wille. Die Liebe als handelnde Macht (Z. 7), stammt aus Chrétiens Strophe 1, auch die Vorstellung von der Abhängigkeit – bei Bernger nicht mit dem feudalen Bildbereich, sondern als Liebesgefangenschaft (und damit gewalttätig – zwanghafter) gefaßt: das reflektiert das Fehlen des Freiheits-Moments.

¹⁶ Die Datierung ergibt sich aus dem Bezug auf den Mainzer Hoftag von 1184 und auf Margarethe von Kleve, Gemahlin Ludwigs III., deren Ehe 1186 geschieden wurde (v. 352,38ff.).

¹⁷ V. Mertens, Eilhart, der Herzog und der Truchseß, in: *Tristan et Iseut, mythe européenne et mondiale*, hg. von Danielle Buschinger, Göttingen 1987 (= GAG 472), S. 262–282.

- | | |
|--|--|
| <p>Ez ist ein wúnder, daz ich niht verzage, 10
 sô lange ich ungetroestet bin;
 als ich ir mînen kumber klage,
 daz gât ir leider lützel in.
 Daz hât mir mîne vröide hin.
 doch vlîze ich mich alle tage,
 daz ich ir ein staetez herze trage.
 nu wîse mich got an solhen sin,
 daz ich nôch getuo, daz ir behage.</p> | <p>Es ist ein Wunder, daß ich nicht aufgebe,
 wo ich doch so lange ohne Trost bin.
 So oft ich ihr auch meinen Kummer klage –
 das geht ihr leider nicht sehr nah.
 Das nimmt mir meine Freude weg,
 15 dennoch bin ich alle Tage eifrig,
 ihr ein treues Herz zu bewahren.
 Jetzt leite mich Gott zu solcher Erkenntnis,
 daß ich weiterhin tue, was ihr gefällt.</p> |
|--|--|

Berngers Strophe 2 thematisiert die Beständigkeit bei fehlendem Lohn, sie mischt Vorstellungen aus Chrétiens Strophen 5 und 3: die *staete*, die Abweisung durch die Dame, wobei der Sänger Chrétiens ironische Wendung in Strophe 3 „Nein“ – wenn ich euch jemals gekannt habe“, mit *daz gât ir leider lützel in* „das geht ihr leider nicht sehr nah“, entsprechend aufnimmt. Typisch für den staufischen Sang wird Berngers Schluß: Gott wird um Beistand angerufen im richtigen Frauendienst. Hausens Lied MF 50,19 ‚Ich lobe got der sîner güete‘ zeigt die gleiche Berufung auf die Transzendenz. Bei Chrétien kam die richtige Einstellung aus der Autonomie von *fins cuers* und *bone volentez*, Bernger dagegen rekurriert auf die Transzendenz: Gott soll zur Erkenntnis leiten. Chrétiens Subjektivitäts-Konzept ist nur denkbar im Rahmen der Intellektuellen- und Gelehrten-Mentalität Nordfrankreichs. Am Stauferhof ist diese Form der Grundlegung der richtigen Liebe im Subjekt nicht rezipierbar, Bernger reduziert daher die Tristan-Antithese auf einen Vergleich im Sinne Bernarts und greift dann zum religiös-klerikalen Sinngebungs-Konzept. Statt der autonomen Legitimationsmuster wird eine andere Verbindlichkeit aufgerufen: die für alle vorgegebene Transzendenz, und das weltliche Liebesheil wird in das überweltliche Erlösungsheil integriert. Daneben gibt es, wie die 3. Strophe zeigt, Ansätze zur Fundierung der Liebe in der Subjektivität des höfischen Menschen und zwar mit Hilfe der aristotelisch-neuplatonischen Erkenntnistheorie, die bereits in der 1. Strophe dargestellt war, der Folge Augen-Herz-Ich.

- | | |
|--|---|
| <p>Swer nû deheine vröide hât,
 des vingerzeige muoz ich sîn.
 swes herze in guoten gebiten stât,
 die selben vorhte die sint mîn.
 Daz sî mir tuon ir nîden schîn!
 doch singe ich, swie ez dar umbe ergât,
 und klage, daz sî mich trûren lât.
 herze, die schulde wâren dîn:
 du gaebe mir an sî den rât!</p> | <p>Wer jetzt irgendeine Freude besitzt,
 20 der wird mit Fingern auf mich zeigen,
 wessen Herz aber in schöner Hoffnung verharrt,
 dessen Ängste sind auch meine:
 sollen sie mir ihren Haß zeigen.
 Dennoch singe ich, wie es auch kommt,
 25 und klage, daß sie mich trauern läßt.
 Herz, die Schuld war dein:
 du hast mir zu ihr geraten.</p> |
|--|---|

Bernger greift zunächst wieder Gedanken Chrétiens über die richtige und falsche Liebe aus der 1. Strophe auf, konkretisiert sie jedoch viel stärker durch die gestisch vorgeführten Gegner, die mit den Fingern auf ihn zeigen. Aber die Freude, die die Falschen haben, kontrastiert zum *guoten gebiten* (Chrétiens *bone foi*): das haben nur die Richtigen. Neu gegenüber Chrétiens Lied wird die Konkretisierung des Minnedienstes im Sang eingeführt – das Lied erscheint als Weihegabe. Das ist zwar ein

grundständiges Konzept der höfischen Lyrik, wir finden es aber besonders ausgeprägt am Stauferhof, schon bei Kaiser Heinrich selbst (MF 5,16). Der Dienst als Sang entspricht in besonderem Maße der zeremoniösen Repräsentation am Kaiserhof. In der letzten Doppelzeile greift Bernger Chrétiens Anrede an das Herz vom Anfang der 5. Strophe auf, wendet sie jedoch anders: das Sänger-Ich gibt dem Herzen die Schuld an der Liebe und damit am Leid – ausgespart bleibt der freie Wille des Sänger-Ichs. Subjektivität ist also wohl im Erkenntnisbereich gegeben, nicht hingegen im voluntativen. Nur auf die Kette Augen-Herz-Ich als Darstellung von Subjektivität konnte Bernger eingehen, denn sie gehörte zu den bereits etablierten erkenntnistheoretischen Konzepten – so erscheint sie in Hausens ‚Mîn herze und mîn lip‘ (MF 47,9), in Hartmanns ‚Klagebüchlein‘ (v. 581ff.) und schließlich in leicht ironischer Verwendung im ‚Iwein‘ bei dessen Liebesgeständnis (v. 2384ff.). Im Rahmen der staufischen höfischen Literatur war das volle Autonomie-Konzept, daß das Ich dem Rat des Herzens aus freiem Willensentschluß folgt, nicht aufnehmbar – das wird erst in Gottfrieds ‚Tristan‘ unter anderen Vorzeichen erfolgen.¹⁸ Aus anderen Gründen wurde der Gedanke des höheren Genusses durch längeren Aufschub, der bei Chrétien den Schluß von Strophe 5 bildet, nicht rezipiert: die deutschen Sänger meiden Anspielungen auf die sexuelle Liebe (und gerade diese Vorstellung erscheint in Minnesangs Frühling nur einmal bei Rudolf von Feis [MF 84,10] in Nachahmung eines Trobador-Liedes). Im Vergleich zu Chrétiens Lied ist Berngers einerseits durch Reduktion, andererseits durch Erweiterungen gekennzeichnet: reduziert ist Chrétiens dialektische und syllogistische Gedankenführung und die moralphilosophische Konzeption – sie war nur im gelehrt-intellektuellen Umfeld Nordfrankreichs rezipierbar. Die sexualpsychologische Dimension galt als moralisch bedenklich. Und der intertextuelle Tristan-Bezug, der bei Chrétien zur dialogischen Auseinandersetzung mit dem Sinnsystem der transrationalen Liebe gedient hatte, wird auf den Überbietungstopos reduziert. Als neues Legitimationsmuster wurde der Rekurs auf Gott eingeführt. Die Konkurrenz falsche-richtige Liebe, die bei Chrétien philosophisch abstrakt bleibt, wird konkret und plastisch vorgeführt in Liebesklage und Werbung, ebenso wie Verdinglichung des Minnediensts als Sang: man sieht förmlich den angefeindeten Sänger inmitten der Gegner aufrecht dastehn und auf sein Herz als Legitimation deuten. Die hier erfolgende Inszenierung der Aufführungssituation demonstriert die Repräsentationsfunktion des höfischen Sanges, die am Kaiserhof vielleicht nicht unumstritten war. Die volkssprachliche Kultur stand in starker Konkurrenz mit der am Hof gepflegten lateinischen: schon unter Barbarossa war lateinische Epik und Panegyrik gepflegt worden, für seine lateinkundigen Söhne schrieben Gunther von Pairs, Petrus de Ebulo und der Autor der ‚Gesta Henrici Sexti‘.¹⁹ Der Legitimationsdruck auf den deutschen Sang war vor allem deshalb groß, weil die Sänger – anders als Chrétien und auch anders als König, bzw. Kaiser Heinrich selbst – nicht lateinisch gebildet waren. Die Änderungen Berngers zielen auf eine doppelte Legitimation des Minnesangs, die Ethisierung

¹⁸ Vgl. v. 11741ff., 12031 *ein herze unde einen willen*; Tristans Annahme des *ewellichen sterbens* (doppeldeutig!) v. 12494.

¹⁹ Joachim Bumke, *Mäzene des Mittelalters*, München 1979, S. 148ff.

und Spiritualisierung, die Ausklammerung der bei Chrétien nur symbolisch verstandenen Sexualität und die Einbeziehung der transzendenten Sinngebung ist eine Anpassung an die traditionellen geistlichen Muster, die Betonung der repräsentativ-zeremoniellen Dimension hingegen eine Anbindung an die Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Herrschaft: der Minnesang stellte sich zu anderen adligen Herrschaftszeichen wie Turnier, Festmahl und Festkrönung. Dazu paßt die Übernahme der Form Chrétiens, der ‚großen höfischen Kanzone‘: indem der Rezeptionsvorgang auf die artistisch höchste Form zielt, artikuliert er den kulturellen Anspruch des Kaiserhofs und wird zum formalen Äquivalent des *splendor imperii*. Dieser ‚hohe Sang‘ hatte am Stauferhof bereits Tradition: Hausen, Fenis, Gutenberg, Hartwig von Rute hatten entsprechende romanische Formen übernommen. Der Nachvollzug der hoch artistischen Melodie- und Strophenkunst am deutschen Kaiserhof ist als bedeutende kulturelle Leistung zu würdigen, die Rezeptions- und Integrationsfähigkeit als Zeichen großer höfischer Kompetenz anzuerkennen und der Blick darauf darf nicht durch anachronistische Originalitätskonzepte verstellt werden. Die Aneignung der Formkunst als ganz eigener Existenzweise der Liebeslyrik genoß hier anscheinend Priorität vor den inhaltlichen Dimensionen des Liedes. Die volkssprachliche staufische Hofkultur nutzte die Anlehnung an die romanische, um ihre Bedeutung und Eigenständigkeit gegenüber der gelehrt-lateinischen am Hof zu entwickeln. Der ‚romanisierende‘ Sang der ‚ersten staufischen Schule‘ ist also nicht in einer zeitlichen Rangfolge als Durchgangsstufe zu einer autonomen deutschen Liebeslyrik zu sehen, sondern der spezifische Beitrag eines kultursoziologisch umgrenzten Zentrums, parallel zu anderen Zentren.

3. Heinrich von Veldeke

Als Angehöriger des klerikalen Standes wäre Veldeke von seinen gelehrten Bildungsvoraussetzungen her zur nachvollziehenden inhaltlichen Rezeption der Chrétienschen Kanzone wahrscheinlich in der Lage gewesen: daß er sich von seinem Vorbild wesentlich weiter entfernt als dieser, wird andere Gründe haben. Wie Bernger beginnt er mit der Tristan-Strophe, übersetzt sie jedoch wesentlich genauer.

Tristan muose sunder sînen danc
 staete sîn der kûneginne,
 wan in daz poisûn dar zuo twanc
 mêre danne diu kraft der minne.
 Des sol mîr diu guote sagen danc,
 wîzzen, daz ich sôlhen tranc
 nie genam und ich sî doch minne
 baz danne er, und mac daz sîn.
 wol getâne,
 valsches âne,
 lâ mich wesen dîn
 unde wis dû mîn.

Tristan mußte gegen seinen Willen
 der Königin treu sein,
 weil ihn der Gifttrank dazu zwang
 mehr als die Macht der Liebe.
 5 Dafür soll mir die Edle Dank
 wissen, daß ich solchen Trank
 nie genoß, und ich sie dennoch liebe
 mehr als er, wenn das sein kann.
 Schöne,
 10 Reine,
 laß mich dein sein
 und sei du mein.

Veldeke muß Chrétiens Zentralthema erkannt haben, es steht gleich in der ersten Zeile: *âne sinen danc* „gegen seinen Willen“ liebte Tristan, der Sänger aber liebt ohne Trank mehr als dieser und deshalb soll ihm die Dame Dank wissen – ganz so wie Chrétien. Aber anders als er – und auch als Bernger – schreitet er nicht zum erkenntnistheoretischen Prozeß und dem Ergebnis des Willensentschlusses zu unwandelbarem Dienst fort, sondern knüpft Werbung und Liebesbitte an mit der Zueignungsformel „ich bin dein – du bist mein“, die uns durch die Aufnahme in ‚Des Minnesangs Frühling‘ aus dem Tegernseer Liebesbrief einer Dame von etwa 1180 vertraut ist, also aus lateinisch-gebildetem Kontext stammt und nicht unbefragt als „volkstümlich“ gelten darf.²⁰ Der hier mit diesem Thema verbundene Rhythmuswechsel zu Kurzzeilen ist ebenfalls typisch für mittellateinische Lyrik. Die zweite Strophe, ein Winter-Naturbild, ist parallelisiert mit den traurigen Empfindungen des Sängers.

Sit diu sunne ir lichten schîn
 gegen der kelte hât geneiget
 und diu kleinen vogellîn
 15 fr sânges sint gesweiget,
 Trûric ist daz herze mîn.
 ich waene, ez wil winter sîn,
 der uns sîne kraft erzeiget
 an den bluomen, die man siht
 20 in lichter varwe
 erblichen garwe;
 dâ von mir beschiht
 leit und anders niht.

Seit die Sonne ihren hellen Schein
 zur kalten Jahreszeit hin gesenkt hat
 und die kleinen Vögel
 mit ihrem Gesang verstummt sind,
 ist mein Herz niedergeschlagen.
 Ich glaube, es wird Winter,
 der uns seine Macht zeigt
 an den Blumen, die man sieht
 an heller Farbe
 ganz erblichen.
 Dadurch geschieht mir
 Leid und sonst nichts.

Naturbilder sind bei Veldeke²¹ ein im Unterschied zum Stauferkreis relativ häufig verwendetes Mittel der Intensivierung und Generalisierung: der Sänger zeigt sich dem allgemeinen Gesetz der Natur verpflichtet, daß nach der Zeit des Sommers und der Freude die des Winters und der Trauer kommt. Auch hier möchte ich eher an mittellateinischen als an volkstümlichen Einfluß denken, zumal die ‚gelehrte‘ Note, daß die kalte Jahreszeit durch den flacheren Einfallswinkel der Sonnenstrahlen entsteht, nicht überhört werden darf – zu verweisen ist auf die vielen Naturbilder in den ‚Carmina burana‘, nicht selten mit ähnlichen gelehrten Aspekten. Die Strophe 2 schließt ganz unvermittelt an die erste an. Sie muß als *revocatio*, als Widerruf des freudigen Werbungsoptimismus der ersten verstanden werden: die in der Zueignungsformel postulierte Liebeserfüllung findet nicht statt, die Trauer als Signum der inneren Wahrheit und der Beständigkeit der Sängeriiebe ist das einzige, was bleibt. Die in der ersten Strophe vorgeführte Willens-Liebe als die gegenüber der Tranklie-

²⁰ Friedrich Ohly, *Du bist mein, ich bin dein – du in mir, ich in dir – ich du, du ich*, in: Fs. W. Schröder, Berlin 1974, S. 371–415.

²¹ Zur relativ umfangreichen Literatur über Veldekes Lieder vgl. die Bibliographien bei Gabriele Schieb, *Henric van Veldeken*, Stuttgart 1965 (= Sammlung Metzler, Bd. 42) und im VL², Bd. III (1981), Sp. 916f.; ferner Helmut Tervooren, Hartmut Beckers, *Literatur und Sprache im rheinisch-maasländischen Raum zwischen 1150 und 1450*, ZfdPh 108 (1989), Sonderheft.

be richtige Auffassung schließt den Verzicht auf die körperlich erfüllte Sexualität ein. Die *revocatio* bezieht sich deshalb auf das in der Zueignungsformel artikulierte Begehren: dieses ist die falsche Folge der ‚richtigen‘ Liebe, und Veldeke propagiert nun genau wie Chrétien nur Beständigkeit und Trauer als Konsequenz. Für Veldeke ist auch in anderen Liedern das Insistieren auf der Frage nach der Liebesvereinigung typisch, genau wie hier wird sie in den meisten Fällen negativ beantwortet.²² Während Chrétien also den Unterschied von richtiger und falscher Liebe diskutiert, fragt Veldeke gleich nach den Konsequenzen der richtigen Liebe und findet die gleiche höfische Antwort, die sich für Chrétien quasi automatisch folgerichtig ergeben hatte. Das Darstellungsmittel des harten Schnitts und der unvermittelten Gegenüberstellung von richtiger Liebe, falscher Konsequenz und Korrektur, steht in Kontrast zu Chrétiens Verknüpfungs- und Folgerungstechnik. Eine gewisse Sprunghaftigkeit ist zwar generell typisch für das höfische Liebeslied, aber hier ist sie ungewöhnlich groß. Der Sänger stellt die Verknüpfung nicht selbst her, sondern gibt sie dem Publikum auf, es muß die Verbindung zwischen beiden Strophen aufgrund seiner Kenntnis der minnesängerischen poetischen Chiffren und des Rahmens, in dem sie funktionieren, leisten, muß die Syntax sozusagen selbst mit Hilfe der bekannten Regeln generieren. Dieses Abrufen der Publikumsfähigkeiten setzt eine darauf eingespielte Gesellschaft voraus, das Funktionieren eines bekannten Codes, ähnlich wie bei den Streitgedichten der Trobadors und Trouvères. Hier wird ganz deutlich, daß Minnesang Teil eines universalen höfischen ‚Intertexts‘ ist, der hyperliterarische Phänomene,²³ Geselligkeitsformen wie Musik und Tanz einschließt. Aus dem 14. Jahrhundert haben wir aus Oberitalien ein ‚Lamento di Tristano‘ überliefert,²⁴ einen zweiteiligen Tanz mit langsamem Hauptteil und schnellem Nachtanz (Rotta). Die Zweiteiligkeit von Veldekes Strophe (die bei ihm häufiger vorkommt) ließe sich nach eben diesem Muster verstehen: dem metrischen Schema Zeile 1–8 durchgereimte Kanzone, Zeile 9–12 refrainartige Coda, entspräche dann musikalisch: erster Teil langsamer Tanz, zweiter schneller Nachtanz. Ob dieser Tanz nun von der Gesellschaft ausagiert wurde (wie Neidhart suggeriert) oder als imaginiertes vorgeführt wurde, ist nicht feststellbar – in jedem Fall aber ist eine gemeinschaftliche Aktion anvisiert. Bei der Aufführung hätten die Gegensätze von erster und zweiter Strophe durch Melodievarianten (z.B. ‚optimistischer‘ erster Refrain mit b-durum, ‚klagender‘ zweiter mit b-molle) verstärkt werden können – in jedem Fall vermittelt schon die metrische Struktur Dimensionen des Kontrasts und der Spannung, eine sinnliche Lebendigkeit, die der zeremoniösen Kanzone fehlen.

²² Friedrich Maurer, „Rechte“ Minne bei Heinrich von Veldeke, in: Archiv f.d. Studium d. neueren Sprachen 187 (1950), S. 1–9; H. Thomas, Zu den Liedern und Sprüchen Heinrichs von Veldeke, PBB (Halle) 78 (1956), S. 158–264; E. Lea, Erziehen - im Wert erhöhen - Gemeinschaft in Liebe, PBB (Halle) 89 (1967), S. 254–281; St.J. Kaplowitt, Heinrich von Veldeke's Song Cycle of ‚Hohe Minne‘, in: Seminar 11 (1975), S. 125–140.

²³ G. Ginette, Palimpsestes, Paris 1982.

²⁴ London, British Museum Add. 29987, geschrieben kurz vor 1400 in Umbrien oder der Toscana. Mehrfach auf Tonträgerem eingespielt, u.a. vom Studio der frühen Musik an der Schola Cantorum Basiliensis bei EMI im Jahre 1974.

Damit wäre Veldekes Lied die Transposition der höfisch-klerikalen Kanzone Chrétiens in einen Kontext, in dem weniger theoretische Erwägungen über die Liebe oder Analysen subjektiver Prozesse interessant waren, auch die gesellschaftsstiftende Macht des Liebesdiskurses weniger in der vorgeführten Repräsentation lag als bei Bernger, sondern sich vornehmlich im gemeinschaftlichen Funktionieren der Verständigung selbst herstellte, also nicht so sehr die intellektuell-inhaltliche Dimension, oder die artistisch-zeremoniöse aktualisiert, sondern eine kollektive Aktion abgerufen wurde. Formal-musikalisch findet gegenüber Chrétien/Bernger eine ähnliche Verschiebung statt: bei Chrétien ‚le grand chant courtois‘ als Beweis der artistischen Kompetenz in der Aneignung der Trobadorkunst, bei Bernger das ‚große höfische Lied‘ als Repräsentation des Kaiserglanzes, bei Veldeke eine kolloquialere Form, weniger ‚erhaben‘, stärker gesellig-gesellschaftlich-aktional.

Wo wir Veldekes Publikum zu suchen haben, ist ein offenes Problem: man rechnet damit, daß seine Liedkunst sein erzählendes Schaffen von etwa 1170 bis 1190 begleitet hat²⁵ und findet Parallelen zur Minnediskussion im Aeneas-Roman. Für eine Datierung unserer Strophen ist es schwer, sichere Anhaltspunkte zu finden. Chrétiens Kanzone gehört mit ziemlicher Sicherheit an das Ende der siebziger Jahre an den Hof der Marie de Champagne. Mir scheint es gute Gründe zu geben, Veldekes Lied – wie die meisten anderen an den Thüringer Hof zu legen, das hieße nach 1183/84. Hier finden wir einen Hof, der entwickelte Geselligkeitsformen besessen haben wird.²⁶ Veldekes eigene Schilderung von Aeneas' Hochzeit steht dafür, und einer der Ludowinger war vermutlich am französischen Königshof mit der entwickelten Hofkultur in enge Berührung gekommen. Auch der Minnesang wurde schon früh gepflegt: der in Heinrichs von dem Türlin ‚Crône‘ als Minnesänger genannte Hugo von Salza ist 1174 in Thüringen belegt.²⁷ Heinrich von Morungen zeigt dann deutlichen Einfluß Veldekes in seinen ungleichversigen Strophenformen mit Tempowechsel, mit den Naturbildern knüpft er bei ihm ebenso an, wie mit der Zitierung von Beispielfiguren. Das tänzerische Element, das beiden gemeinsam ist, wird durch Wolframs ‚Parzival‘ als ‚thüringisch‘ bezeugt: beim Tanz auf Schastelmarveile gibt es nur alte Tänze, nicht die neuen aus Thüringen (v. 639,10ff.). Mit einiger Vorsicht können wir auch ein tänzerisches Repertoire von Walther-Liedern rekonstruieren, das man in seiner Meißner Zeit ansiedelt:²⁸ Walthers Gönner Dietrich IV. von Meißner hätte dann von seinem Schwiegervater Hermann von Thüringen die Vorliebe für jahreszeittypische Tanzlieder übernommen. So wäre es auch kein Zufall, daß Walther im Lob Hermanns *Ich bin des milten lantgrâven ingesinde* (L. 35,7) gerade ein Naturbild verwendet: *der Dürnge bluome schînet dur den snê: / sumer und winter blüet sîn lop als in den êsten jâren*, „Die Blumenpracht des Thüringers leuchtet selbst im Winter. Im Sommer wie im Winter blüht sein Ruhm

²⁵ So Ludwig Wolff in VL², Bd. III (1981), Sp. 902.

²⁶ Vgl. Joachim Bumke, *Mäzene im Mittelalter*, München 1979, S. 159ff.

²⁷ Günther Schweikle in VL², Bd. IV (1983), Sp. 226.

²⁸ Karl Plenio, Über die sogenannte Dreiteiligkeit und Zweiteiligkeit in der mhd. Strophik, *Archiv* 136 (1917), S. 16–23; ders., *Bausteine zur altdeutschen Strophik*, PBB 42 (1917), S. 411–502; Carl von Kraus, *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen*, Berlin, Leipzig 1935 zu L 74,20; 94,11; 39,11; 75,25; 62,36; 47,16; 73,23 (mit Tomada wie Morungen MF 137,21).

wie in den frühen Jahren“ (L. 35,15f.). Die Beliebtheit Neidharts am Landgrafenhof, die durch den ‚Willehalm‘ (312,12) ungewöhnlich früh bezeugt ist, paßt gut in diesen Rahmen. Die thüringische Liedkunst wäre dann – wie an Veldekes Lied gezeigt – romanisch und mittellateinisch geprägt, nicht aber volkstümlich: die Naturbilder und die tänzerischen Momente hätten ihre nächsten Verwandten in den Liedern der ‚Carmina burana‘, nicht in Brauchtümlichem. Dieser Bezug zur Vagantenlyrik, der ja auch für Walthers ‚meißnische‘ Lieder gilt, war im Unterschied zum Stauferhof deshalb möglich, weil in Thüringen (außer der Hauschronistik) keine lateinische Hofliteratur existierte: die volkssprachliche Lyrik und Epik²⁹ konnte die lateinischen Anregungen integrieren, weil sie nicht in Konkurrenz zu einer weltlichen Literatur in der Gelehrtensprache stand.

Das sind noch unscharfe Konturen einer ludowingischen Minnesang-Kultur, für die das thüringische Tanzlied mit Naturbild eine Leitform darstellt. Veldekes Lieder wären dann ihre ersten erhaltenen Ausprägungen – da das Tristan-Lied mit dem Typus ziemlich frei umgeht und ihn als Verständnisrahmen voraussetzt, dürfte es nicht an den Anfang gehören. Vielleicht war es ebenfalls eine Reaktion auf das Erscheinen von Eilharts ‚Tristrant‘-Roman und entstand in zeitlicher Nachbarschaft zu Berngers Lied, womöglich sogar in Konkurrenz zu ihm. Bernger hat Chrétien formal genauer nachgeahmt, Veldeke ihn genauer verstehen und weiterentwickeln können.

Chrétiens vom philosophisch-intellektuellen Milieu am champagnischen Hof geprägtes Lied wurde in Deutschland in unterschiedlichem Sinn rezipiert: einmal in seinem artistisch-formalen Geltungsanspruch für den *splendor imperii* des Stauferhofes, dann im Rahmen der laikalen landesfürstlichen Kultur des Ludowingerhofs, die sich deutlicher an der mittellateinischen ausrichtet. Wir fassen also zwei etwa zeitgleiche Minnesang-Kulturen verschiedener Ausprägung: einerseits den Kaiserhof mit dem stärkeren Legitimationsbedarf für volkssprachliche Dichtung, der durch Herausstellung ihrer ethischen und spirituellen Dimension und ihrer Funktionalisierung in der höfischen Zeremonialität als Herrschaftszeichen gekennzeichnet ist, andererseits den Thüringer Landgrafenhof mit wahrscheinlich vagantisch inspirierten freieren, spielerisch-geselligen Formen, die dann bei Morungen und bei Walther neue Experimente der Subjektivität erlauben. Der Minnesang ist also weniger nach Entwicklungsphasen zu gliedern, als nach vielleicht konkurrierenden literarischen Provinzen.

Gemeinsamkeit aller drei untersuchten Lieder war der tristanische Trank und damit komme ich abschließend zu der Frage, was die Herbeizitierung in den jeweiligen literarischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen bedeutet. Das Skandalon der Tristanliebe für Chrétien ist hier der keine Autonomie erlaubende Trank, nicht die daraus resultierende ehebrecherische Beziehung, mit der er sich im ‚Cli-

²⁹ Die lateinische Epik spielt für die thüringische eine wichtige Rolle: Heinrich von Veldeke hat für den Eneas-Roman auch Vergil benutzt, für Herbot von Fritzlar ist ein Rückgriff auf Guido de Columnis mindestens zu erwägen; zu verweisen ist ferner auf Albrechts von Halberstadt Ovid-Adaptation.

gès' auseinandersetzt.³⁰ Der Trank bleibt es auch bei den deutschen Sängern: seine Wirkung wird bei Bernger immerhin durch die richtige Erkenntnis-Liebe des Sängers überboten und bei Veldeke wird dem *poisûn*, dem Gifttrunk, die *kraft der minne*, der höfischen Willensliebe positiv gegenübergestellt. Die Lieder nehmen also den Dialog auf mit den epischen Gestaltungen der Tristan-Geschichte in bezug auf den Angelpunkt der Erzählung (das ist der Liebestrank) nicht nur stoffgeschichtlich, sondern auch in den Tristan-Romanen des 12. Jahrhunderts, die mythisierte Liebesentstehung, die bei Eilhart als Entschuldigung für das Verbrechen des Ehebruchs dient, bei Thomas und Gottfried zur Diskussion eines höfisch-rationalen Liebeskonzepts ähnlich wie bei Chrétien genutzt wird. Es ist hier nicht der Ort, auf die Diskussion über die Bedeutung des Tranks in der ‚höfischen‘ Version einzugehen – eines jedenfalls läßt sich feststellen: in allen Fassungen behält er eine mythische Dimension. Wenn wir nun annehmen dürfen, daß eine Gesellschaft in ihren Mythen ungelöste Probleme unbewußt symbolisiert, so kann uns die Konjunktur des Liebestrank-Mythos – sei es Intra- oder Inter-Tristanisch – seit der Mitte des 12. Jahrhunderts etwas über diese Probleme und die Gesellschaft sagen.

Die laikale Adelskultur hatte mit dem Thema der Geschlechterliebe ein Verständigungspotential gefunden, das mit den großen Themen der lateinisch-gelehrt-kirchlichen Literatur erfolgreich konkurrierte. Ihrer Sinndeutung des menschlichen Lebens aus seiner Beziehung zu Gott, die im Augenblick des Todes ihren kritischen Punkt erreicht, wird das Weltdeutungskonzept der höfischen Liebe entgegengestellt – der exklusiven Form der Liebe, die zur ethischen wie artistischen und damit gesellschaftlichen Vollkommenheit und damit völlig im fremden Rahmen funktionalisiert führt: „alle Menschen müssen sterben, aber nur wir wissen zu lieben“. Eine solche elitäre Konzeption schließt die unerklärliche Zwangsliebe aus, da sie jede und jeden befallen kann und keine ethische oder moralisch-philosophische Perfektionsarbeit umfaßt. Die menschliche Grunderfahrung von der Unmanipulierbarkeit und Unregierbarkeit des Eros wird damit wegrationalisiert und droht als Thema verloren zu gehen, sie wird daher im Trank mythisiert. In den Rahmen des laikalen Liebesheils-Konzepts war sie nicht integrierbar – im klerikalen Entwurf blieb sie ohnehin Teufelswerk und Sünde. Der Mythos vom liebebegründenden Trank bewahrt den transrationalen Eros, grenzt ihn wohl gesellschaftlich aus, aber ohne ihn zu poenalisieren, wie es die Kirche tut. Die höfische Gesellschaft vergewissert sich damit ihrer Möglichkeiten und Grenzen – sie weiß, daß draußen, jenseits ihrer Fiktion des ‚Liebes‘-Heils, das unheimliche, das „wüste Land“ liegt.³¹ Nicht zufällig eignet der höfischen Liebe in ihrem *paradoxe amoureux*, der immer wieder produktiven unaufhebbaren Spannung von Begehren und Nichterfüllung, ein Moment von Zwangsrationalität, ja von Liebesverachtung, das neuzeitliche Interpretieren immer wieder zu sozialpsychologischen und psychoanalytischen Deutungen provoziert hat – bis hin zur Diagnose einer „ekklesiogenen Kollektivneurose“. Vor dem

³⁰ Aus der umfangreichen Diskussion erwähne ich nur R. Baehr, Chrétien de Troyes und der Tristan, in: Sprachkunst 2 (1971), S. 43–58.

³¹ Thomas S. Eliot, *The Waste Land* (1922): eine intertextuelle Referenz auf den Gralroman (*terre gaste*) mit einem Zitat aus Wagners ‚Tristan‘: *oed und leer das Meer*.

Hintergrund der Mythisierung des Liebestrankes erscheint selbst das restriktive, letztlich erosvernichtende Moment der höfischen Liebe aber weder als psychologische noch als machtpolitische Repression, als etwa von der Kirche herbeigeführte oder auferlegte Unterdrückung, sondern als notwendige Konsequenz des elitären Charakters des Liebeskonzepts, das allein in der Autonomie des Subjekts gründen darf.

Die intertextuelle Interpretation der drei Lieder hat gezeigt, daß die Nennung der Beispielfigur Tristan zum Angelpunkt der Diskussion des zugrundeliegenden Systems der höfischen vs. der mythischen Liebe dient – schon die adäquate zeitgenössische Rezeption setzt diesen Akt der Intertextualisierung voraus. Darüber hinaus sind die Lieder nicht nur „intertristanisch“ zu verstehen, sondern als Teil eines universalen kulturellen Intertexts, der hyperliterarische, ja hyperästhetische Bezüge einschließt. Minnesang wird so als System von Texten verstanden, das im Rahmen einer weiteren kulturellen Semantik funktioniert – über das Verhältnis dieser zu einer sozialen und gar politischen Realität wollte ich mich mit Andeutungen begnügen – diese Frage ist mit diesem Instrumentarium nicht zu beantworten.