

Meisterschaft im Prozess

Deutsche Literatur. Studien und Quellen
Band 10

Herausgegeben von
Beate Kellner und Claudia Stockinger

Franziska Wenzel

Meisterschaft im Prozess

Der Lange Ton Frauenlobs – Texte und Studien

Mit einem Beitrag zu
vormoderner Textualität und Autorschaft



Akademie Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Akademie Verlag GmbH, Berlin
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Einbandgestaltung: hauser lacour unter Verwendung eines Fotos: Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Cod.Pal. germ. 848, Blatt 355v. Wikimedia Commons.
Gesamtherstellung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-005838-2
eISBN 978-3-05-006062-0

Vorwort

Nach vier Jahren lege ich die Arbeit am Langen Ton Frauenlobs vorerst aus der Hand, eine Arbeit, die gerade erst begonnen hat. Dieser beinahe paradoxe Eindruck schließt die für mich fundamentale Erfahrung ein, dass jede meiner Auseinandersetzungen mit dem überlieferten Material immer wieder am Anfang stand und stehen wird. Ich kann nicht sagen, dass die vorliegenden Studien das Spruchmaterial Frauenlobs letztgültig erschlossen haben. Es sind Interpretamente, die Gültigkeit im Horizont meiner Erfahrungen beanspruchen dürfen. Dass sie jedem einzelnen Leser schlüssig erscheinen, wäre eine falsche Erwartung. Dass sie genügend Interesse wecken für einen Gegenstand, der weder episch noch liedlyrisch zu nennen ist, hoffe ich dennoch. Die Strophen im Langen Ton Frauenlobs bergen in ihrer Breite mehr in sich, als man dem Sangspruch zugehen möchte.

Mein Interesse an den Überlieferungsträgern, dem Ton, seinen frühen und späten Strophenverbänden entsprang dem Wunsch, den Zusammenhang spruchmeisterlicher Äußerungen an ihrem materiell fassbaren Anfang zu ergründen. Der Einzelstrophe ist im mittelalterlichen Gattungsgefüge nie die Aufmerksamkeit verwehrt gewesen. Das tonale Gefüge der Spruchdichtung steht dagegen noch immer nicht im Recht. Diese Einsicht ist prozessual so wie das Projekt selbst, das ebenso wie das Buch Ausdruck eines Wandels meiner wissenschaftlichen Erkenntnis ist. War es in den Anfängen das Frauenlobbild, das unter dem Eindruck der Autorschaftsdebatten erörtert werden sollte, so war es später das meisterliche Frauenlobbild als Idee, der sich die Analyse der bildkünstlerischen und literarischen Aussagen nähern konnte. Dass der rezeptionsästhetische Ansatz mit den erörterten Meisterschaftsdebatten produktionsästhetisch eingeholt wurde, ist ein liebgewordener Effekt, der die Bindung kategorialer Differenzen an die jeweilige hermeneutische Perspektive nur allzu deutlich ausstellt.

Der Ton als textuelle Formation ist zum analytischen Gegenstand avanciert. Doch zeigt der oftmals deskriptive, das Material reihende Zugriff auch die Nöte eines wissenschaftlichen Umgehens mit einem ungewohnten textuellen Gefüge, dem liedlyrische Ganzheit und epischer Anfang, Schluss sowie narrativer Faden fehlen. Eine fortlaufende Lektüre der Studien erfordert Geduld und das in einer Zeit, der der Langmut abhanden gekommen ist. Doch liegt es beim Betrachter, *unmüdezeit* und Ertrag für potentielle Studien zu wägen.

„Wer immer etwas will, sich für etwas entscheidet, etwas so oder eben anders sieht und bewertet als ein anderer, kann dies nur tun, weil dies oder jenes ihm etwas bedeutet, weil es für ihn bedeutsam ist.“¹

München, im April 2012

Franziska Wenzel

¹ Jochen Hörisch, *Bedeutsamkeit* (2009), S. 33.

Inhalt

1. Teil: Studien	11
I. Texttheoretische Prämissen	13
1. Sangspruchdichtung und Mehrstrophigkeit	13
2. Mittelalterliche Textualität	18
3. Textuelle Einheit, Sangspruchton und Wissen	21
4. Prozessierung des Wissens	29
5. Autor-Werk-Konzept und die textuelle Formation des Langer Tons	35
6. (Ton-)Autorschaft und Meisterschaft	39
II. Textuelle Formation	53
1. Manessische Liederhandschrift C – Langer Ton	53
1.1 Inhaltliches Referat	53
1.2 Gliederung der Strophen nach formalen und thematischen Kriterien	55
1.3 Beschreibung der Strophen in ihrer Anordnung im Textcorpus	56
1.4 Formen der Kohärenzbildung und -vermeidung	57
2. Jenaer Liederhandschrift J – Langer Ton	57
2.1 Inhaltliches Referat	57
2.2 Gliederung der Strophen nach formalen und thematischen Kriterien	61
2.3 Beschreibung der Strophen in ihrer Anordnung im Textcorpus	63
2.4 Formen der Kohärenzbildung und -vermeidung	65
3. Weimarer Meisterliederhandschrift F – Langer Ton	65
3.1 Inhaltliches Referat	65
3.2 Gliederung der Bare und Strophengruppen nach formalen und thematischen Kriterien	67

3.3	Beschreibung der Bare und Strophengruppen in ihrer Anordnung im Textcorpus	68
3.4	Formen der Kohärenzbildung und -vermeidung	70
4.	Kolmarer Meisterliederhandschrift k – Langer Ton	70
4.1	Inhaltliches Referat	70
4.2	Gliederung der Bare und Strophengruppen nach formalen und thematischen Kriterien	79
4.3	Beschreibung der Bare und Strophengruppen in ihrer Anordnung im Textcorpus	82
4.4	Formen der Kohärenzbildung und -vermeidung	84
III. Wissen und Meisterschaft		85
1.	Die Verschränkung von Wissen und Poesie in der älteren Überlieferung	85
1.1	Meisterschaftsansprüche und ihre Begründung im Wissen	85
1.2	Die Formen des Wissens und ihre Bearbeitung in C 31–47	121
1.3	Auslegungsverpflichtung, Vernunft und Deutungskompetenz (Resümee)	122
2.	Die Verschränkung von Wissen und Poesie im Langen Ton von J	125
2.1	Verhaltenssteuerung durch Wissen, Unterweisung und Deutung (J 1–9)	127
2.2	Meisterschaft als sprachtheoretische Reflexion des Namens (J 10–12)	137
2.3	Fiktive Gegnerschaft als Folie des Meisterschaftsanspruchs (J 13–17)	141
2.4	Selbstbezüglichkeit des Lobs als Ausdruck der Meisterschaft (J 18–23)	145
2.5	Die Arbeit am Wissen zwischen religiöser und literarischer Rede (J 24)	152
2.6	Wissensgeschichte und die Wahrheit des <i>vrouwen</i> -Lobs (J 25–33)	161
2.7	Meisterliche Reflexionen und feudalhöfische Kulturmuster (J 34–53)	170
2.8	Die Formen des Wissens und ihre Bearbeitung in J 1–53	181
2.9	Verfahren der Deutung und Verhaltensbildung (Resümee)	183
3.	Die Verschränkung von Wissen und Poesie im Langen Ton von F	187
3.1	Herrscherlob, Eigenlob und der Redemodus des Lobens (F 90–94)	189
3.2	Weltlicher Wandel, menschliche Gesinnung und freier Wille (F 95–97)	193

3.3	Die bedingte Freiheit des Willens (F 98–100)	196
3.4	Weltlicher Wandel und Gesinnungsstabilität (F 101–104)	198
3.5	Die Moralisierung des freien Willens (F 105–110)	200
3.6	Instabilität und Situativität von Wahrheit und Wissen (F 111–114)	203
3.7	Gesinnungslenkung, <i>staeter wandel</i> , Ratgeben und Ratnehmen (F 115–119)	205
3.8	Rat und Lob als Redeformen der Gesinnungsbildung (F 120–126)	209
3.9	Gesinnungslenkung, Gesinnungsstabilität und Morallehre (F 127–143)	212
3.10	<i>Māze, minne, vuoge</i> und <i>triuwe</i> als <i>a priori</i> des Verhaltens (F 144–153)	220
3.11	Der Nachtrag: F 166–172	224
3.12	Die Formen des Wissens und ihre Bearbeitung in F 90–172	225
3.13	Pseudophilosophische Reflexionen, Entwerfen, Rat und Lob (Resümee)	226
4.	Die Verschränkung von Wissen und Poesie im Langen Ton von k	232
4.1	Der Barverbund in k (Bartsch, k 47– 84, 91–108)	232
4.2	Religiosität, Wissen und Meisterschaft in k	233
4.3	Biblisches und frömmigkeitspraktisches Wissen als Funktion des Lobs (Resümee).....	278
5.	Versuch einer Typologie der poetischen Formung des Wissens im Langen Ton	282
IV.	Meisterschaft und Überlieferung	288
1.	Der Meisterschaftsentwurf in der älteren und in der jüngeren Überlieferung	288
2.	Meisterschaftsentwürfe im Langen Ton von C	289
3.	Meisterschaft im Langen Ton von J.....	293
4.	Meisterschaft im Langen Ton von F	296
5.	Der Meisterschaftsentwurf im Langen Ton von k	300
6.	Meisterschaft und Kontinuität	304
7.	Erneuern und Tradieren	307
8.	Traditionalität und Identität	310
9.	Parallelität, Stabilität und Wandel	313
10.	Meisterschaft im Prozess: Stabilität und Wandel des Frauenlobs	320

2. Teil: Materialien	325
I. Überlieferung	327
1. Vorbemerkungen	327
2. Handschriftenbeschreibungen	327
2.1 Die Corpushandschriften C, J, F, k	327
2.2 Die Streuüberlieferung und die Fragmente	332
II. Richtlinien der Textpräsentation	340
1. Einrichtung der Texte	341
2. Handschriftenspezifische Normalisierungsregeln	342
III. Edition: Der Lange Ton Frauenlobs als textuelle Formation	343
Der Lange Ton nach der Manessischen Liederhandschrift	343
Der Lange Ton nach der Jenaer Liederhandschrift	354
Der Lange Ton nach der Weimarer Liederhandschrift	386
Der Lange Ton nach der Kolmarer Liederhandschrift	429
IV. Konkordanzen	551
Konkordanz nach C	551
Konkordanz nach J	552
Konkordanz nach F	553
Konkordanz nach k	556
V. Literaturverzeichnis	563
1. Textausgaben	563
2. Forschungsbeiträge	565
VI. Register	586

1. Teil: Studien

I. Texttheoretische Prämissen

1. Sangspruchdichtung und Mehrstrophigkeit

Die Altgermanistik ist seit etwas mehr als 30 Jahren verstärkt an Fragen der Sangspruchdichtung interessiert, ohne dass der Aufmerksamkeit für epische und minnelyrische Texte der Rang streitig gemacht worden wäre. Das fachliche Interesse am Sangspruch wurde maßgeblich durch die Überlieferungsheuristik des Repertoriums der Sangsprüche und Meisterlieder² geweckt, mit dem das gesamte Material empirisch umfassend aufbereitet vorliegt.³ Doch wurde durch dieses Gesamtverzeichnis zugleich sichtbar, dass das Material aufgrund seiner Fülle und Weitläufigkeit vergleichsweise schlecht erschlossen ist und wohl aus diesem Grunde editorische und analytische Bemühungen lange Zeit auf einzelne Autoren gerichtet blieben.⁴

Doch waren es gerade die Arbeiten von Karl Stackmann⁵ und die von Burghart Wachinger⁶, die im Blick auf die komplizierte Überlieferungslage den Weg für eine methodisch neu fundierte Forschung zu dieser Gattung und zu Frauenlob als einem Sangspruchautor prägten. Mit den jüngeren Arbeiten von Christoph Huber, Ralf-Henning Steinmetz, Jens Haustein, Helmut Tervooren, Michael Stolz, Gert Hübner, dem ZfdPh-Sonderheft von Horst Brunner und Helmut Tervooren oder aber den Untersuchungen von Margreth Egidi, Nine Miedema, Karin Brem, Susanne Köbele, Dietlind Gade und

² Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12.–18. Jahrhunderts, hg. v. Horst Brunner u. Burghart Wachinger, Bd. 1–13, Tübingen 1986–1994.

³ Eine Beschreibung des gesamten repertorisierten Materials in Zahlen bei Johannes Janota, *Forschungsaufgaben* (2007), S. 3–16.

⁴ Sangspruchtradition (Egidi / Mertens / Miedema 2004), hier S. 1.

⁵ Stackmann, *Bild* (1972); Stackmann, *Redebloemen* (1975); Stackmann, *Probleme der Frauenlob-Überlieferung* (1976); Stackmann, *Kleinere Anmerkungen* (1977); Stackmann, *Tarsillas Rat* (1980); Stackmann, *Über die wechselseitige Abhängigkeit* (1983); Stackmann, *Frauenlob Verführer* (1988); Stackmann, *Frauenlob und Wolfram* (1989); Stackmann, *Frauenlob Bilanz* (1992); Stackmann, *Wiederverwerteter Frauenlob* (1998); Stackmann, *Quaedam Poetica* (1995); Stackmann, *Minne* (1995); Stackmann, *Varianz* (1997); Stackmann, *Das anonyme meisterliche Lied* (1999).

⁶ Wachinger, *Bedeutung der Meistersingerhandschriften* (1968); Wachinger, *Sängerkrieg* (1973); Wachinger, *Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift* (1987); Wachinger, *Sängerstreit* (2004).

Claudia Lauer ist diese Umorientierung dann namentlich geworden.⁷ Ohne die philologische Aufarbeitung des Materials von Frieder Schanze⁸ und ohne das Repertorium wären neuere methodische Ansätze kaum realisierbar gewesen.⁹ Deren Anstöße wiederum regten Untersuchungen an wie die von Michael Baldzuhn zur Kolmarer Liederhandschrift¹⁰ oder den Sammelband von Dorothea Klein, Trude Ehlert und Elisabeth Schmid, der nach Abschluss der Arbeiten zum Repertorium neue Perspektiven für die Sangspruchdichtung aufzuzeigen sucht und der in der Zusammenschau die Gattung als solche neu ausschreitet, um sie als eine mit anderen Texttypen interferierende ‚offene‘ Gattung zu konturieren.¹¹

In den Anfängen der Forschung wurde ein zusammenschauender Umgang mit dem Material durch eine Schiefelage im Bereich der Forschungsprämissen erschwert, die u. a. durch die Gattungsbestimmung hervorgerufen wurde. In einem normativen Sinne bezeichnete man mit dem Begriff der Sangspruchdichtung diejenige lyrisch-strophische Dichtung seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, die nicht der Minne- oder Liedlyrik zuzurechnen ist und die dem Prinzip der Einstrophigkeit folgt, obgleich bereits Hugo Moser die Einstrophigkeit als ein primäres Merkmal der Spruchdichtung nicht aufrechterhalten wollte.¹² Die diese Bestimmung

⁷ Huber, *Wort sint der Dinge zeichen* (1977); Huber, *Alanus* (1988); Steinmetz, *Liebe als universales Prinzip* (1994); Haustein, *Märner-Studien* (1995); Tervooren, *Einzelstrophe oder Strophenbindung?* (1967); Tervooren, *Sangspruchdichtung* (2001); Stolz, *‚Tum‘-Studien* (1996); Hübner, *Lobblumen* (2000); *Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung* (Brunner / Tervooren 2002); Egidi, *Höfische Liebe* (2002); Miedema, *Konrad von Würzburg* (2002); Brem, *Gattungsinterferenzen* (2003); Köbele, *Lieder* (2003); Gade, *Wissen – Glaube – Dichtung* (2005); Lauer, *Ästhetik der Identität* (2008).

⁸ Schanze, *Meisterliche Liedkunst* (1983/84).

⁹ Weitere Arbeiten, die sich thematischen Fragestellungen widmen, die u. a. die Gattung und Gattungsinterferenzen diskutieren, sind etwa: Sabine Obermaier, *Nachtigallen* (1995); *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln*. Fs. für Karl Stackmann (Haustein / Steinmetz 2002); Stackmann, *Frauenlob, Heinrich von Mügeln* (Haustein 2002).

¹⁰ Baldzuhn, *Vom Sangspruch zum Meisterlied* (2002).

¹¹ Wegweisend sind neben einer neuen Perspektivierung der Forschung durch Janota, *Forschungsaufgaben* (2007) insbesondere die Beiträge von Burghart Wachinger, *Sangspruchdichtung* (2007), und Freimut Löser, *Von kleinen und von großen Meistern* (2007).

¹² Hugo Moser, *Minnesang und Spruchdichtung?*, hier S. 377; ders., *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung* (1972), S. 26–30, im Verweis auf Simrocks alte Bestimmung von ‚Spruch‘ in Abgrenzung zum Terminus ‚Lied‘; Hermann Schneider, *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung* (1972), S. 134–145, weist bereits auf mehrstrophige Komplexe im Sangspruch Walthers hin (S. 135); einen Überblick über die Debatte um ‚Lied‘ vs. ‚Spruch‘ bietet Helmut Tervooren, *Spruch und Lied* (1972), S. 1–15. Karl Stackmann, *Heinrich von Mügeln* (1958), S. 30, diskutiert frühe Ansätze von in der alten Forschung erkannter Mehrstrophigkeit, die aber nie das Diktum Simrocks ablösen konnten. Frieder Schanze, *Meisterliche Liedkunst* (1983/84), Bd. 1, S. 1, nimmt als Vorreiter einer prozessual orientierten Forschung eine offene Perspektivierung vor. Er überblickt einen weiten Zeitraum, sieht ein Gattungskontinuum vom Ende des 12. Jhs. bis ins 18. Jh. hinein, zu dem er Sangspruch und Meistergesang gleichermaßen rechnet, und dessen zentrales Konstituens er im spezifischen Strophentyp, der gesungenen Spruchstrophe, sieht sowie in der jahrhundertelangen Weiterverwen-

fundierende formale Abgrenzung von Minnelied und Sangspruch, die sich in den Gattungsbezeichnungen niederschlägt, ist in ihrer frühen Dogmatik der prinzipiellen Einstrophigkeit des Sangspruchs gegenüber der Mehrstrophigkeit des Minnelieds nicht haltbar gewesen.¹³ Helmut Tervooren generalisiert diese Einsicht, insofern er der Spruchstrophe zwar eine relative Geschlossenheit attestiert, zugleich aber ihre mehrstrophige Anlage betont,¹⁴ strophige Zusammenhänge etwa (vor der Durchsetzung der Mehrstrophigkeit im Meisterlied)¹⁵, die durch die Überlieferung selbst vorgegeben sind. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass es schon von Beginn an im Bereich des Sangspruchs mehrstrophige Gebilde gibt,¹⁶ von der lockeren Sangspruchreihe bei Walther von der Vogelweide über dialogisch verknüpfte Strophen wie Rätsel und Lösung etwa im vierstrophigen Streit zwischen Singûf und Rumelant (J 44rv)¹⁷ bis hin zu komplexeren Gebilden: Hier ist z. B. an das Streitgedicht „Minne und Welt“ Frauenlobs (GA IV,1–21) zu denken¹⁸ oder an die in C und J überlieferten Strophenge-

dung einer einmal gefundenen Form und einer einmal gefundenen Melodie (Tongebrauch). Schanze konstatiert Kontinuität und zugleich tiefgreifende Wandlungen der Gattung, die er unter anderem am divergierenden Gebrauch und der unterschiedlichen Interessenlage festmacht. Daneben grenzt er den frühen Sangspruch des 13. Jahrhunderts als mehrteils und konzeptionell einstrophige Dichtung vom Bar, als der Basiseinheit ab der Mitte des 14. Jahrhunderts, ab, ebd., S. 2. Er diskutiert die Problematik der Begriffsbildungen ‚Spruch‘, ‚Spruchlied‘ im Bezug zum Terminus ‚Lied‘ und zur Durchsetzung der Mehrstrophigkeit, ebd., S. 8f.; Egidi, *Höfische Liebe* (2002), S. 37–70, bietet den reflektiertesten Beitrag zur Relation von Sangspruchdichtung und Minnesang und plädiert für einen historisierten Gattungsbegriff im Rekurs auf Kurt Ruh, *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem* (1968); vgl. zuletzt Brem, *Gattungsinterferenzen* (2003), S. 9–46, zur Auseinandersetzung mit den Überlegungen Kurt Ruhs, S. 26f.

¹³ Vgl. Stackmann, *Heinrich von Mûgeln* (1958), S. 29f.; Schanze, *Meisterliche Liedkunst* (1983/84); Holger Runow u. Franziska Wenzel, Art. „Spruch, Spruchdichtung“, in: *EM 12* (2007), Sp. 1116–1123, hier Sp. 1116f.

¹⁴ Helmut Tervooren, Art. „Mittelhochdeutsche Spruchdichtung“, in: *²RL 4* (1984), Sp. 160b–169b, hier Sp. 161b, ähnlich in: Tervooren, *Sangspruchdichtung* (²2001), S. 81–89.

¹⁵ Vgl. dazu die jungen Beiträge von Baldzuhn, *Vom Sangspruch zum Meisterlied* (2002), hier S. 55–68, und Wachinger, *Sangspruchdichtung* (2007), hier S. 19.

¹⁶ Die Monografie von Brem, *Gattungsinterferenzen* (2003), ist ein Belegort für die Fülle der Interferenzen zwischen den lyrischen Formen, die dem mittelalterlichen lyrischen System seit seinen Anfängen eignet.

¹⁷ Freimut Löser, *Rätsel lösen* (1998); ders., *Feind* (2002); Texte und kurzer Kommentar in: *Kleinere Spruchdichter, Collmann-Weiß* (2005), S. 131, 138–140, 142f.; s. auch den Kommentar zu den Rumelant-Streitstrophen bei Holger Runow, *Rumelant* (2011), S. 265–267 (¹Rum/8/2–3) u. S. 277–280 (¹Rum/11/1–2).

¹⁸ Die in der Göttinger Frauenlobausgabe (GA) edierte Reihenfolge der Strophen weicht im Mittelteil des Streitgedichts von der überlieferten Strophenreihenfolge (Weimarer Liederhandschrift F) wie folgt ab: GA IV, 1–8 = F 231–238, GA IV, 9f. = F 243f., GA IV, 11–13 = F 240–242; GA IV, 14 = F 239, GA IV, 15 = F 245; GA IV, 16–21 = F 246–251 und präsentiert damit ein eigenes Sinngefüge neben dem der Handschrift.

Zum Streitgedicht bzw. zum Sängerstreit vgl. grundlegend Hermann Jantzen, *Geschichte* (1896); Ingrid Kasten, *Studien Streitgedicht* (1973); Gustav Bebermeyer, Art. „Streitgedicht / Streitge-

füge „Fürstenlob“ und „Rätselspiel“ (C 1–25, 26–66; J 1–24, 27–77, 77k-u, 78–119)¹⁹ oder an die in C und J überlieferte Wechselrede zwischen Keie und Gawan über das Verhalten bei Hofe.²⁰ Solche Textgebilde mehrteils dialogisch verknüpfter Strophen, die Michael Baldzuhn unter der Rubrik ‚fingierte Sängerkriege‘ erfasst, ebnet den Weg der Herausbildung mehrstrophiger Lieder im 14. Jahrhundert.²¹

Beate Kellner und Peter Strohschneider führen mit ihren Forschungen zur Poetik des Krieges ins Zentrum des von mir verfolgten Ansatzes: Die Metapher des *krieg[es]* ist für sie eine im „Wartburgkrieg“-Komplex zentrale Metapher der Selbstbeschreibung. Sie verstehen sie zum einen als produktionsästhetisch rekurrente Formel im Bereich des Sangspruchs und im Übergangsfeld zum Meisterlied und zum anderen als ein Textmuster, das durch die „Prinzipien des Agonalen und des Dialogischen“ auf „Textgenerierung“ angelegt ist und damit per se Mehrstrophigkeit produziert.²² Dass Agonalität, formal umgesetzt im Gegeneinander der Meinungen, auch ohne die direkte Rede eines Gegners funktionieren kann, zeigen exemplarisch die Selbstdarstellungen meisterlichen Vermögens im Frauenlobcorpus von C nach dem Frauenlob-Regenbogen-Streit (Meister: C 40–47). Das Sprecher-Ich geriert sich im Gefüge dieser 17 Strophen durchgängig im Blick und im Bezug auf die Tradition der alten Meister, so dass eine eigenständige Position zur literarischen Arbeit mit dem Fortschreiten der aufgenommenen Aspekte der anderen Arten von Meisterschaft Kontur gewinnt. Eine solche Form des Dialogischen im Bachtin’schen Sinne, gemeint ist das Verweben unterschiedlicher Stimmen auf der Ebene des Wortes, auf der der gebotenen Perspektiven und auf der der Relationierung des Verschiedenen,²³ erweist sich als Modus der Textgenerierung.

Diese Form des Aufgreifens und Inbezugsetzens von Vorausliegendem und Nachfolgendem zeigen vor allem die relativ umfänglichen Strophengefüge des Langen Tons der Weimarer Liederhandschrift F und der Kolmarer Liederhandschrift k. Dort sind es die

spräch“, in: ²RL 4 (1984), Sp. 228–242, und zuletzt Christian Kiening, Art. „Streitgespräch“, in: ³RL 3 (2003), S. 525–528; daneben Löser, Feind (2002); ders., Rätsel lösen (1989).

¹⁹ Die verschiedenen Überlieferungsgefüge, gerade des sogenannten „Rätselspiels“, sind in ihrer Disparatheit seit den frühen Forschungen zum „Wartburgkrieg“ reflektiert, ohne dass ein strophiger Zusammenhang je Rätsel in Abrede gestellt wurde, Burghart Wachinger, Sängerkrieg (1973), S. 83–89.

²⁰ Das Streitgespräch zwischen Gawein und Keie ist in C in der Alment, einem Ton Stollens, jedoch im Autorcorpus des Tugendhaften Schreibers überliefert (307r). In J steht es unter dem Tonaufbau (7rv). Vgl. Gisela Kornrumpf, Art. „Tugendhafter Schreiber“, in: VL² 9 (1995), Sp. 1138–1141; dies., Art. „Stolle“, in: ebd., Sp. 356–359. Vgl. auch „Disput zwischen Gawan und Keie“ (Mittelalter. Texte und Zeugnisse, ²1988), S. 829–831; Kasten, Studien Streitgedicht (1973), S. 68–73; Franziska Wenzel, Keie und Kalogrenant (2001), hier S. 93.

²¹ Baldzuhn, Vom Sangspruch zum Meisterlied (2002), S. 137–141, besonders S. 140.

²² Kellner / Strohschneider, Poetik des Krieges (2007), hier S. 340.

²³ Das Dialogische in einem weiten Sinn umfasst die Mehrdeutigkeit des Wortes ebenso wie intratextuelle und intertextuelle Bezüge. Hingewiesen sei hier allein auf den die Bachtin’sche Theorie und dabei auch die dehnbare Kategorie der Dialogizität resümierenden Beitrag von Ingrid Kasten, Bachtin und der höfische Roman (1995), hier S. 54 u. passim.

Schreiber, die durch die Anordnung der Strophen im frauenlobschen Langen Ton Kohärenzsignale aufgenommen und umgesetzt haben. Wobei ich mit Kohärenz nicht literarisch intendierte Textkohärenz im engen Sinn meine. Vielmehr ist damit die Zusammengehörigkeit durch den Ton und durch strophenübergreifende Ideen gemeint, die auch ganz punktueller, assoziativer Art sein können. Gemeint ist nicht ein inhaltliches Zusammenwachsen zu einer Ganzheit. Wie dies geschehen ist und welches ‚frauenlobsche Bild‘ sich auf diese Weise formt, muss eine Erschließung der Strophengefüge, die über die Interpretation der Einzelstrophe hinausreicht, herausarbeiten.

Eine weitere Form der Strophenverknüpfung liegt mit dem narrativen Sangspruch²⁴ vor, der der Barbildung vorausgehend mehrstrophige Gebilde bezeichnet, wie etwa „Zabulons Buch“ im Rahmen der „Wartburgkrieg“-Überlieferung der Manessischen Liederhandschrift und der Kolmarer Liederhandschrift zeigt.²⁵ Man hat es hierbei mit einer Strophengruppe zu tun, die durch eine erzählte Geschichte zum Verbund zusammenrückt, auch wenn der Plot durch eine Fülle von nicht immer eindeutig integriertem ‚Zusatz‘-Wissen im Sinne der *dilatatio materiae* aufgefüllt ist.²⁶ Mehrstrophigkeit ist damit von Anfang an im Bereich der Sangspruchdichtung ein produktions- und im Sinne des Strophengefüges eben auch ein rezeptionsästhetischer Modus – begreift man die Schreibertätigkeit als eine rezipierende Tätigkeit –, und das auch, wenn die Strophen nicht in Lieder, Zyklen oder Bare eingebunden sind.

Arbeiten, die sich nun einerseits von der Prämisse autorgebundener konzeptioneller Einheitlichkeit leiten lassen – deren Berechtigung nicht in Frage steht – und andererseits von der Einstrophigkeit der Sangspruchdichtung, rücken immer von der Überlieferung ab und können nicht anders, als die Uneinheitlichkeit des überlieferten Materials zu bestätigen. Selektionskriterien wie diese treffen eine Auswahl, die das Material in der Regel wertend differenziert. Das Phänomen der Mehrstrophigkeit und die Wahrnehmung des Tons als Strophengefüge bleiben bei einem derartigen Ansatz zumeist unberücksichtigt, da Tonautorschaft nicht als sinnvolles Selektionskriterium aufgefasst wird. Wenn ich hier Strophenverknüpfungen und Einzelstrophen als voneinander geschiedene Gegenstände auffasse, dann unterscheide ich abhängig vom Autor-Werk-Verständnis zwei analytische Perspektiven, welche Texte bzw. textuelle Gefüge anders wahrnehmen. Mit dem unterschiedlich gewählten Ausgangspunkt ist ein jeweils anderes Text-

²⁴ Zum Begriff, zur Beschreibung und zur Analyse dieses Phänomens vgl. Franziska Wenzel, Textkohärenz und Erzählprinzip (2005). Schanze, Meisterliche Liedkunst (1983/84), Bd. 1, S. 24, differenziert einen ähnlich gelagerten Fall für den Bereich der Meisterliedüberlieferung, einen Texttyp, der „fast vollständig untergegangen ist, obwohl er gang und gäbe gewesen sein muss: als Einzelüberlieferung von längeren, meist narrativen Liedtexten“. Auf dieses Phänomen der Strophenverknüpfung zielt auch die Bezeichnung ‚Sangspruchdichtung im Erzählton‘ von Michael Baldzuhn, Wege ins Meisterlied (2002), S. 252–277, hier S. 256.

²⁵ Zum „Wartburgkrieg“-Komplex verweise ich nur auf den Überblick bei Burghart Wachinger, Art. „Wartburgkrieg“, in: VL² 10 (1999), Sp. 740–766, sowie auf Kellner / Strohschneider, Geltung des Sings (1998) und Kellner / Strohschneider, Wartburgkriege (2004).

²⁶ Zu „Zabulons Buch“ in C und k Peter Strohschneider, Oberkrieg (2001), S. 482–505.

verständnis verbunden: Zum einen fasst man die vom Autor verantwortete und an diesen gebundene Strophe als einen inhaltlich stimmigen Text auf, der sich, den Wertmaßstäben entsprechend, mit anderen Strophen zu einem relativ kohärenten Autor-Œuvre zusammenfügt. Zum anderen erfasst man das durch den Ton bzw. die Tonauteurschaft hervorgerufene und vom Schreiber geordnete Strophengefüge als eine textuelle Formation, deren Kohärenzsignale deutlich schwächer sind und deren textuelle Struktur zuletzt erst bestimmt werden muss. Doch die Differenzierung des überlieferten Strophenmaterials ist in der Orientierung am überlieferten Befund nicht sekundär getroffen, und hierin liegt der entscheidende Unterschied, nämlich dass textuelle Fügungen aus der historischen Distanz heraus mit weniger Vorannahmen und weniger forciert konstruiert werden.

2. Mittelalterliche Textualität

Um die Identität des Tons und dessen Strophengefüge als textuelle Formationen genauer bestimmen zu können, greife ich etwas weiter aus, zunächst mit Blick auf die rezente Forschung zum mittelalterlichen Text. Die kulturwissenschaftliche Orientierung auch der Germanistischen Mediävistik führte in den vergangenen Jahrzehnten zu einer intensiven Beteiligung an fachüberschreitenden Diskussionsforen. Im Rahmen der jüngeren Debatten, v. a. im Anschluss an New Philology, New Historicism, Gender Studies und die Historische Anthropologie,²⁷ beginnen sich bestimmte Perspektiven des Faches ein weiteres Mal zu verschieben. Der anfängliche Enthusiasmus weicht mehr und mehr einer nüchternen Überprüfung und einer Historisierung der für die Statusbestimmung mittelhochdeutscher Literatur maßgeblichen Termini.²⁸ Dabei wird die Erprobung der

²⁷ Zur Dokumentation der altgermanistischen Beteiligung an diesen Debatten sollen hier genügen: Jan-Dirk Müller, *Neue Altgermanistik* (1995); *Alte und neue Philologie* (Gleißner / Lebsanft 1997); *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte* (Tervooren / Wenzel 1997); *Text und Kultur* (Peters 2001), hier die Beiträge der Sektion „I. Textkonstitution und Vermittlung“, S. 1–188; Freimut Löser, *Postmodernes Mittelalter? ‚New Philology‘ und Überlieferungsgeschichte* 2004; Ursula Peters, *Zwischen New Historicism und Gender-Forschung. Neuere Wege der älteren Germanistik* (1997); *Der unfeste Text* (Sabel / Bucher 2001) mit einem Beitrag von Mireille Schnyder zum ‚unfesten Text‘; *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter* (Bennewitz / Kasten 2001); Judith Klinger, *Gender-Theorien* (2002); *Queer denken* (Krass 2003); sowie Ursula Peters, *Historische Anthropologie* (2004); Christian Kiening, *Anthropologische Zugänge* (1996); ders., *Zwischen Körper und Schrift* (2003).

²⁸ Vgl. exemplarisch für die im Rahmen dieser Arbeit relevanten Begriffe Burghart Wachinger, *Autorschaft und Überlieferung* (1991); Peter Strohschneider, *Situationen des Textes* (1997); Joachim Bumke, *Autor und Werk* (1997); Rüdiger Schnell, *Autor und Werk* (1998); Thomas Bein, *Zum ‚Autor‘* (1999); Jan-Dirk Müller, *Aufführung – Autor – Werk*. (1999); Klaus Grubmüller, *Überlieferung – Text – Autor* (2002); *Text und Kontext* (Peters 2000); Bruno Quast, *Der feste Text* (2001); *Der unfeste Text* (Sabel / Bucher 2001); Udo Friedrich, *Ordnungen des Wissens* (2002); ders.,

großen kulturtheoretischen Paradigmen von einer Besinnung auf den eigentlichen, den historischen Gegenstand des Faches überlagert, von einer Besinnung auf den überlieferten Text.²⁹ Und obgleich die Vielschichtigkeit des Zugangs zum literarischen Text nach wie vor das Bild des Faches prägt, steigt der Stellenwert des Textes an seinem historischen, seinem datierbaren und lokalisierbaren Ort, nämlich den Handschriften, beständig. Diese Tendenz geht einher mit methodisch-theoretischer Reflektiertheit und einer fachlichen Sensibilität für die Texte selbst. Ihren Ausdruck finden diese Veränderungen in einer Vielzahl von Editionsprojekten³⁰ und in einer Fülle von hermeneutischen Studien, die vom überlieferten Material ausgehen.³¹

Der Text wird als Träger eines literarisch geformten historischen Wissens wahrgenommen, als poetisches *Tableau vivant* kultureller Erfahrungen. Eine solch ethisch-ästhetische Bearbeitung vorgegebener Botschaften aus Natur, Geschichte und Gesellschaft lässt sich auch als literarische Bearbeitung historisch konkreter Verstehensmodelle und Deutungsmuster erfassen. Will man diese erschließen, ist der Versuch, die literarischen, kulturhistorischen und gesellschaftlich-ideologischen Referenzbereiche zu verstehen, unerlässlich. Jan-Dirk Müller erfasst derlei kulturelle Vorgaben begrifflich als ‚Kulturmuster‘, die literarisch produktiv werden und zugleich eine grenzziehende Funktion innehaben können.³² Dass immer wieder eine partielle Befreiung literarischer Texte auch der Vormoderne aus heteronomen Zwängen der Kultur zu beobachten ist, ist zugleich ein Hinweis auf die eigenen, nämlich spezifisch literarischen Regeln, nach denen die kulturellen Vorgaben konfiguriert sind.³³ Sucht man die Kulturmuster im Rahmen einer Kulturgeschichte vom Text gleichermaßen als kulturelle Vorgaben und als literarisch konfigurierte Muster auf, richtet sich das Augenmerk ganz zentral auf die

Wandel der Wissensordnungen (2004); Retextualisierung (Bumke / Peters 2005); Text und Kontext (Müller 2007), bes. die Einleitung, S. VII–XI.

²⁹ Dass diese Wende methodisch und theoretisch reflektiert wird, darauf verweisen die Sammelbände von Ursula Peters, Text und Kultur (2001); Text und Kontext (2000) sowie der gleichnamige Band von Jan-Dirk Müller, Text und Kontext (2007), ebenso wie die umsichtige Standortbestimmung gegenwärtiger altgermanistischer Forschungen von Ursula Peters, Texte vor der Literatur? (2007). Peter Strohschneider, Reden und Schreiben (2005), spricht auf S. 310 davon, dass diskutabel geworden ist, was „ein Text sei; wie sich seine Identität und seine sprachliche Integrität zueinander verhielten; wie Varianz und Konstanz von Schriftgestalt, Sprachgestalt oder Sinngehalt gewichtet werden könnten; wie überhaupt Kodikalität, Skripturalität, Textualität und Literarizität in mittelalterlichen Überlieferungen gekoppelt seien; und wie sich derartige Fragen diskurstraditionell und kommunikationsoziologisch spezifizieren ließen“.

³⁰ In den letzten Jahren ist eine Fülle von Textausgaben zur Epik, Lyrik, Sangespruchdichtung und zum geistlichen sowie weltlichen Spiel erschienen, die hier nicht eigens summiert werden müssen. Allein die auf Mediävum angezeigten Editionsprojekte sind dafür ein beredtes Zeugnis.

³¹ Bei Peters, Texte vor der Literatur (2007), S. 86f. Anm. 88–91, ist ein Überblick über materialphilologische Arbeiten, die die Handschrift in der Verschränkung von Text und Kontext als *mise-en-page*-Phänomen erfassen, zu finden sowie Arbeiten, die die Textumschreibung in den Blick rücken, und solche, die Textprozesse der Corpusbildung beleuchten.

³² Jan-Dirk Müller, Höfische Kompromisse (2007), hier S. 6.

³³ Ebd., S. 7.

sinnhafte ‚Besetzung‘ der Kulturmuster und auf deren Literarisierung.³⁴ Jan-Dirk Müller spezifiziert diese vorgängigen sinnhaften Besetzungen, wenn er von ‚gedachten Ordnungen‘ spricht und sie als Einstellungen, Selbst- und Fremdbilder, Wertungen, Hierarchien, Wünsche, Begehrlichkeiten usf. umreißt,³⁵ die als Habitus, Muster, Ritual, Rolle oder Routine auch in den Texten greifbar werden.³⁶

Das Interesse für die referentielle Verbindung zwischen den gedachten Ordnungen und den literarischen Imaginationen ist in der mediävistischen Forschung ungebrochen, wie gerade jüngere intertextuelle und diskursanalytische Ansätze demonstrieren.³⁷ Mit einem solchen methodischen Zugriff wird die binäre Text-Kontext-Relation geöffnet hin zu einer Vorstellung vom inkohärenten, nicht homogenen, nicht geschlossenen Text. Texte, und das trifft auch für poetische Texte zu, werden als Teil zeitgenössischer Diskurse verstanden. Ja sie selbst werden – eingedenk ihrer Besonderheit, ihrer Literarizität – als Funktion diskursiver Vernetzungen begriffen. So gesehen sind sie im Blick auf die mittelalterliche Textualität interdiskursiv,³⁸ doch formen sie die dispersen Wissensselemente, die von Brauchtum, Magie und Literatur bis zu Heilsgeschichte und As-

³⁴ Sozialphilosophische Ansätze wie die von Cornelius Castoriades bemühen eine Perspektive, die hinter diese Schnittstelle der Text-Kontext-Relation zurückgreift. Wie weit die Adaptation eines solchen Ansatzes zur Erklärung der Text-Kontext-Relation trägt (Müller greift den Begriff des gesellschaftlich Imaginären auf), weiß ich nicht zu sagen. Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution* (1990). Nachvollziehbar ist, dass das Imaginäre im Sinne einer vorinstitutionellen Begehrendynamik ein Vorausliegendes ist, das als Motor der Gestaltwerdung gedachter Ordnungen fungiert. Erörtert man jedoch in dieser Richtung weiter, wird die eigene Rede metaphorisch. Castoriadis, ebd., S. 221, zielt mit seiner Idee von der ‚ursprünglichen Besetzung der Welt‘ tiefer in die Geschichte, er zielt auf das ‚Wie‘ und das ‚Warum‘, die die, jedes christlich-menschliche Tun (unbewusst) bedingenden, fundamentalen Ordnungen / Gesetze, die monotheistische Religion und das römische Recht, Gestalt werden ließen. Und er greift in diesen Bereich des Unbestimmten, Ungeformten aus mit der Metapher vom Magma, die er nicht als ‚Bild von‘ etwas, sondern als Schöpfung *ex nihilo* verstehen möchte. Aber: Mag der Bildspenderbereich dieser Metapher Evolutionsgeschichte oder Vulkanologie sein, immer ist das vorausliegende Fließende, Geschmeidige, Instabile, Formlose bereits stofflich gedacht, auch wenn es, so Rainer Warning, identitäts- und mengenlogisch unbestimmt ist: Warning, *Fiktion und Transgression* (2009), hier S. 43.

³⁵ Müllers Ansatz auf einer Ebene nach der des gesellschaftlich Imaginären ist sinnvoll, weil dieser Ansatz analytisch ertragreich zu sein verspricht: Die literarischen Entwürfe werden so als Bearbeitungen von etwas Vorausliegendem kenntlich. Die Tradition dieser ‚weichen‘ Ordnungen ist mit der Mentalitätsgeschichte seit der Annales-Schule vorgegeben, doch liest Müller sie nicht im Sinne einer ergänzenden Geschichte, sondern betont die Verklammerung von ‚Realem‘ und ‚Imaginärem‘, Müller, *Höfische Kompromisse* (2007), S. 12. Zur Geschichte der Mentalitätsforschung vgl. Schrift und Materie (Honegger 1977); Rolf Reichardt, *Histoire des Mentalités* (1978); Ernst Hinrichs, *Zum Stand der historischen Mentalitätsforschung* (1979/80); Volker Sellin, *Mentalität und Mentalitätsgeschichte* (1985); *Mentalitäten-Geschichte* (Raulff 1989); Annette Riecks, *Französische Sozial- und Mentalitätsgeschichte* (1989).

³⁶ Vgl. auch Müller, *Imaginäre Ordnungen* (2003).

³⁷ Ulrike Draesner, *Wege* (1993), S. 26–68; Beate Kellner, *Ursprung und Kontinuität* (2004), S. 92–104; Udo Friedrich, *Menschentier und Tiermensch* (2009), S. 9–39.

³⁸ Manfred Frank, *Zum Diskursbegriff bei Foucault* (2001).

tronomie reichen können, auf ganz eigene poetische Weise.³⁹ Das Spezifische mittelalterlicher Texte liegt für mich darin, dass sie nicht in erster Instanz Produkt ihrer Kontexte oder deren Fortschreibungen sind. Da sie in einer selektiven Differenz zum kontextuellen ‚Umfeld‘ stehen, treten sie im Rahmen der handschriftlichen Überlieferung immer auch in Differenz zum kotextuellen ‚Textfeld‘.⁴⁰ Aus dieser Differenz heraus stehen sie in Auseinandersetzung mit dem vorhandenen Anderen und sind zugleich mit diesem (textuell) verflochten.

3. Textuelle Einheit, Sangspruchton und Wissen

Betrachtet man zum Beispiel die Strophenteile in ihrem Bezug zueinander, die Bezüge zwischen den Strophen, diejenigen zum Strophengefüge des Tons und diejenigen zwischen den Strophengefügen verschiedener Überlieferungsträger, dann erhellen solche intertextuellen Verflechtungen die Überlieferungssituation gerade des spätmittelalterlichen, in Tönen überlieferten Sangspruchs.⁴¹ Das intertextuelle Geflecht der Sangspruchstrophen in den Handschriften weist deren Textualität in einer Weise als dynamische aus, die jede Vorstellung vom in sich kohärenten Text ausschließt. Die Verschiebung des Textverständnisses, die dem vorausgeht, ist jene, die ich bereits beschrieben habe; es ist das über die Einzelstrophe hinaus zusammenstehende Strophen-

³⁹ Michel Foucault, *Das Denken des Draußen* (1988); vgl. zur Idee der Literatur als einem ‚Gegendiskurs‘ auch Rainer Warning, *Poetische Konterdiskursivität* (1999).

⁴⁰ Die beiden Begriffe Umfeld und Textfeld sind hier vorterminologisch gemeint und beziehen sich zum einen auf jene Referenzen, die über die handschriftliche Überlieferung hinausweisen, und andererseits auf diejenigen innerhalb der handschriftlichen Überlieferung.

⁴¹ Die Bezüge lassen sich differenziert benennen: Zwischen Textteilen, zwischen den Stollen einer Strophe oder zwischen den Strophen einer Strophengruppe etc. besteht eine intratextuelle Relation. Das Verhältnis bestimmter Textteile zum Textganzen ist infratextuell und meint die Relation der Stollen zur Strophe oder der Strophen zur Strophengruppe oder der Strophengruppen zum gesamten Strophenzusammenhang eines Tons einer Handschrift. Gattungsbedingte, literarische und gesellschaftliche Bezüge sind intertextuell und extratextuell. Sie lassen sich als Bezüge zu epischen Erzählkomplexen und Relationen zwischen den hier in Rede stehenden Hauptüberlieferungszeugen C, J, F und k erfassen oder als Bezüge zu kulturspezifischen Diskursen. Vgl. Dorothea Franck, Art.: ‚Kontext und Kotext‘, in: *Sprachphilosophie. Ein interdisziplinäres Handbuch zeitgenössischer Forschung*, hg. v. M. Dascal u. a. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 7,2), Berlin / New York 1996, S. 1323–1335, hier S. 1325. In ihrer Einleitung, *Text und Kontext* (Peters 2000), S. 11, unterscheidet Ursula Peters im Bereich extratextueller Referenzen (und damit meint sie Deutungsmuster, Sinnstrukturen, Denkmodelle, kollektive Bilder und Symbole) eine faktische und eine imaginäre Seite. Möglicherweise lässt sich hier der Gedanke Jan-Dirk Müllers analogisieren mit der Differenz zwischen Kulturmuster und gedachter Ordnung. Verständlich wird dann, dass die literarischen Entwürfe Imaginationen zweiter Ordnung sind und der Abstand zur faktischen Seite ein zweites Mal gebrochen ist.

gefüge des Tons, das in den Blick geraten ist und das auch mit einem anderen Kohärenzverständnis verknüpft werden muss.

Das, was man im Rahmen der Sangspruchüberlieferung unter einem Text verstehen kann, verlangt, wie ich meine, eine andere Sichtweise als die der einmaligen, in sich geschlossenen und also auch festen Einheit. Bereits die Textgrenze spielt in diesem Rahmen eine eher untergeordnete Rolle, denn anstelle eines Textes im oben genannten Sinne sind es Strophenteile und Strophen, die aufeinander referieren, sind es Strophen im Strophengefüge eines Tons, die sich aufeinander beziehen. Darüber hinaus sind intertextuelle und extratextuelle Referenzen sowohl synchron als auch diachron vorhanden, was bedeutet, dass Strophen mehrfach überliefert worden sind. Was auch bedeutet, dass textuelle Einheiten im Längen Ton Frauenlobs in den frühen und späten Handschriften in Beziehung treten. Insofern können sie vergleichend bearbeitet werden, ohne den Einwänden eines klassischen Textverständnisses legitimierend begegnen zu müssen.⁴²

An die Stelle der vom Autor-Werk-Konzept geprägten Größe Text rücke ich deshalb die kleinere, unspezifischere, dabei aber im Bereich des Lyrischen, wie mir scheint, historisch relevante Größe der textuellen Einheit. Textuelle Einheiten werden für den Analytiker konkret, folgt er den handschrifteninternen Gliederungsmerkmalen. Autornamen respektive Autorenbilder, Tonnamen, Barbezeichnungen, Initialen, metasprachliche Markierungen, *nota*-Zeichen, Leerspalten etc. markieren eine textuelle Formation in ihrer Begrenztheit und heben sie aus ihrer textuellen Umgebung heraus. Sie grenzen Strophengruppen, Strophen und Strophenteile zuerst einmal optisch voneinander ab.⁴³ Die Notwendigkeit der textuellen Gliederung und der Abgrenzung textueller Einheiten voneinander war offensichtlich vorhanden, doch eine hierarchische Graduierung der Gliederungsgrößen liegt nicht vor. Mithin muss für alle Gliederungsgrößen eine mehr oder weniger starke identitätsstiftende Funktion angenommen werden. Ist eine textuelle Einheit wie die Strophe eine identitätsstiftende Größe, ist sie überlieferungsfähig. Sie ist als textuelle Einheit erkennbar und übertragbar.⁴⁴

Die Parameter, die hier ins Licht rücken, Identität, Varianz und Festigkeit, sind für das Verständnis mittelalterlicher Textualität auf ihre historische Relevanz für die Sangspruchdichtung im Längen Ton zu überprüfen. Im Rahmen der Sangspruchdichtung

⁴² Ein so gelagertes dynamisches Textverständnis kommt mittelalterlicher Textualität entgegen, dem auch die Verschiebung des Blicks bei Jan-Dirk Müller entspricht, der narrative Scripts, Erzählmuster und Erzählkerne im diskursiven Netzwerk mittelalterlicher Textualität fokussiert. Müller, Höfische Kompromisse (2007), S. 17–41. Zum Problemfeld vormoderner Textualität vgl. den die Perspektiven bündelnden Überblick bei Peter Strohschneider, Reden und Schreiben (2005), S. 309–314.

⁴³ Virgel und Punkt als syntaktische Gliederungsmittel sind in diesem Zusammenhang zu vernachlässigende Größen.

⁴⁴ Eben diesen Prozess der Übertragung beschreibt Konrad Ehlich, Text und sprachliches Handeln (²1993), S. 32, handlungstheoretisch: Wird eine Sprachhandlung über eine Sprechsituation hinaus für eine weitere Sprechsituation bewahrt, wird sie zum Text.

sind Parallel- und Mehrfachüberlieferungen von Strophen, Strophengruppen und Strophenteilen, auch im Rahmen einer Handschrift, keine Seltenheit. Aus analytischer Sicht spricht man in Fällen der Mehrfachüberlieferung davon, dass der Text nur im Plural existiere.⁴⁵ Mit dieser Annahme befindet man sich dann im Erklärungsnotstand, wenn man verdeutlichen möchte, was den Text trotz seiner Varianz erkennbar macht, so dass er, mit einer bestimmten Stabilität ausgerüstet, überliefert werden kann. Schaut man auf den Überlieferungsvorgang, dann konnte der Schreiber einer Handschrift die analytische Perspektive des pluralen Textes in der Regel nicht einnehmen. Er übertrug eine textuelle Einheit aus einer Handschrift A in eine Handschrift B. Dass sich das Interesse an dieser textuellen Einheit wiederholen konnte und sie in einer anderen Überlieferungssituation ein weiteres Mal abgeschrieben werden konnte, spielt für das Textualitätsverständnis der Schreiber und der Rezipienten der jeweiligen Handschrift keine Rolle. Ihnen lag in der Regel nur eine textuelle Einheit vor. Möglicherweise, falls die Handschrift vollständig rezipiert wurde, konnte die Aufmerksamkeit auf eine handschriftenintern parallel überlieferte Strophe fallen, doch mir scheint, dass dieser Aufmerksamkeit in den seltensten Fällen ein analytischer Impetus eigen war. Varianz und Festigkeit spielen im Vorgang der Überlieferung eine marginale Rolle. Insofern sind Varianz und Festigkeit keine pragmatischen, sondern analytische Größen. Es sind die bereits genannten handschrifteninternen Gliederungsgrößen, die textuelle Einheiten voneinander abgrenzen und ihre Überlieferung, bzw. ihre Übertragung in einen anderen handschriftlichen Kontext ermöglichen. Vergleichbares lässt sich für das dritte Kriterium, das der Textidentität, sagen: Für die Textualität im Bereich der Sangspruchdichtung ist es konstitutiv, dass die Abweichungen auf morphologischer, syntaktischer und semantisch-stilistischer Ebene in der Regel nicht unerheblich waren, so dass Alteritätserfahrungen bei der Bestimmung der Identität einer textuellen Einheit relativ groß sind, auch weil eine solche Bestimmung nur allzu gerne an die vertraute analytische Größe der Festigkeit gebunden wird. Die textuelle Einheit an ihrem historischen Ort, der Handschrift, zeigt hingegen, dass es pragmatische Kriterien waren, die eine textuelle Einheit in den Prozess der Überlieferung gestellt haben.

Angesichts dieser Überlieferungssituation ist es müßig, im Rahmen der Sangspruchdichtung nach Kriterien für die Wiedererkennung eines Textes zu suchen.⁴⁶ Das überlieferte Material ist hinsichtlich moderner textueller Kriterien wie Ganzheit und Identität so unspezifisch, dass es für die Analysen angebracht ist, sich im Rahmen der formalen Abschnitte Ton, Bar, Strophengruppe, Strophe und Strophenteil zu bewegen. Das Stro-

⁴⁵ Müller, *Aufführung – Autor – Werk* (1999), hier S. 150.

⁴⁶ Wiedererkennung, Wiederholung und Wiedergebrauch haben im Bezug auf die Vorstellung von der mittelalterlichen Textualität in der Altgermanistik in den letzten Jahrzehnten Furore gemacht, gemeinsam mit dem wechselnden Interesse für die Fassungen und Varianten eines Textes, für v. a. epische Muster / Erzählmuster und Schemata. Verweisen möchte ich stellvertretend auf Grubmüller, *Überlieferung* (2002); Lieb, *Potenz des Stoffes* (2005); ders., *Poetik der Wiederholung* (2001); Strohschneider, *Rezension Bumke* (1998); ders., *Situationen des Textes* (1997); ders., *Textualität* (1999); Worstbrock, *Wiedererzählen* (1999), ders., *Erfindung* (2009).

phenmodell des Tons ist die für meine Studien relevante identitätsstiftende Größe, die Strophen und Strophengruppen unterschiedlicher Thematik vereint. Da die Sortierung der Strophen im Formmodell des Tons, hier des Langen Tons, als einheitsstiftend begriffen wird, rückt die von Handschrift zu Handschrift je andere Strophenreihenfolge und die je andere Auswahl, Organisation und Literarisierung des diskursiven Wissens in den Blick. Obgleich die Strophen des Langen Tons weder thematisch noch durch eine übergreifende semantische Aussage zusammengehalten werden und Ganzheitlichkeit sowie Einheitlichkeit nicht als konstitutive Kriterien zu veranschlagen sind, ist das Strophengefüge des Tons eine begrenzte und geordnete, also auch strukturierte Formation textueller Einheiten. Es lässt sich als Summe textueller Formationen zwischen zwei formalen Grenzen, die der Ton vorgibt, beschreiben. Das dynamische, prozessuale Textualitätsverständnis ermöglicht es, die Strophengefüge eines Tons verschiedener Handschriften vergleichend zu handhaben, ohne mit Kriterien der Werkhaftigkeit oder Originalität umgehen zu müssen. Der Ton schafft symmetrische bzw. egale Bedingungen für einen solchen Vergleich, bei dem die unterhalb des Tones liegenden textuellen Einheiten der Strophengruppe und Strophe die formalen Träger des literarisch geformten Wissens sind.

Eine solche Behauptung unterstellt, dass es einen Unterschied zwischen dem Wissen und dem Literarischen gibt, dass das Literarische im Mittelalter nicht nur ein Diskurs neben anderen Diskursen ist, sondern dass es eine Sonderstellung innehat, aus der heraus sich sein Status durch eben jene Unterscheidung bestimmt. Gemeint ist hier nicht die Unterscheidung von Wirklichkeit und Literatur, wie das vor vielen Jahren von Gerhard Oexle formuliert wurde, der für die Geschichts- und Literaturwissenschaft forderte, dass sie zu einer Geschichte des Wissens werden müsste, da nie die Wirklichkeit, sondern immer nur das Wissen in den ‚Texten‘ sedimentiert sei.⁴⁷ Was demgegenüber beschrieben werden muss, sind die verschiedenen Wissenspartikel, ihre Vernetzungen und ihre Bearbeitung im jeweils konkreten Text.

⁴⁷ Eine solche Wissensgeschichte hätte verschiedene Perspektiven; sie ließe sich erkenntnistheoretisch als Spannung zwischen gelehrtem Wissen, abstraktem Weltwissen und episodischem Alltagswissen beschreiben; sozialgeschichtlich wäre der je spezifische historisch-kulturelle Kontext aufschlussreich für die Formen der Wissenspräsentation und kommunikationsgeschichtlich ließe sich nach der Verfügbarkeit des Wissens, nach impliziter oder expliziter Form und nach der Art der Verbalisierung fragen. Auf sprachgeschichtlicher Ebene würde sie die großteils implizit verfügbaren grammatikalischen, semantischen und syntaktischen Regeln des Sprachgebrauchs in ihrer literarischen Umsetzung erörtern. Ein solches apriorisch zu nennendes Wissen ist für die sprachtheoretischen Reflexionen im Rahmen des Frauenlob-Corpus relevant, da der demonstrative und forcierte Gestus der Sprecher in beinahe jedem Fall an die Bedeutung kulturspezifischer Begriffe bzw. adliger Qualifikationen gebunden ist. Immer ist jedoch der je spezifische Gebrauch des Wissens in den Blick zu rücken und die Frage nach den Formen der Wissensumsetzung, nach der analytischen und imaginativen Dimension ihrer literarischen Bearbeitung, lässt sich sinnvoll nur vom Gegenstand her, über eingehende Textstudien und -analysen, beantworten.

Statische Vorstellungen vom kulturellen Wissen als dem gesellschaftlichen Hintergrund der Literatur tragen bei einem intertextuellen und diskursanalytischen Ansatz nicht mehr, auch nicht die Vorstellungen kausaler Abhängigkeiten und personal zurechenbarer Einflüsse zwischen Literatur und Wissen. Das literarisierte Wissen bestimmter Textformationen und jenes, das sich als inter- und extratextuelles Wissen beschreiben lässt, sind nicht unmittelbar aufeinander abbildbar.⁴⁸ Versucht man hingegen, die Verflechtungen zwischen den mittelalterlichen Diskursen etwas genauer zu bestimmen, dann ist von einer Differenz auszugehen zwischen stabilen und instabilen Diskursen. Einerseits haben wir die konturierten, relativ festen diskursiven Formationen, die offiziell institutionalisiert sind, wie die Diskurse der Kirche, der Schule und der Universität (Artes-Wissen, Geographie, Geschichte, Medizin, Recht usw.), andererseits sind es sozial instabilere diskursive Formationen, wie eben jene der volkssprachlichen Literatur, die mit den sie flankierenden diskursiven Formationen des Ethisch-Didaktischen, des Anthropologischen, des Höfischen, des Künstlerischen stark vernetzt sind. Diese Mischung volkssprachlichen Wissens kann man sich als ein Netzwerk flexibler Einheiten vorstellen, das mehr oder weniger stark in den Texten zum Tragen kommen kann, und das zugleich geformt wird, aber auch formend wirken kann, wenn der literarische Diskurs an stabileren diskursiven Formationen partizipiert, aus denen er für den eigenen Diskurs relevantes Wissen entnimmt.

Mittelalterliche literarische Texte ziehen ihre Geltung aus dem Verweis auf historische Exempla, doch auch wissenschaftliche Texte rechtfertigen ihre Ansichten anhand von literarischen Figuren. Dieser Umstand, dass der literarische Diskurs kaum als eigenständige mittelalterliche Wissensordnung konturiert ist und die Diskurse offenbar gegeneinander durchlässig waren, markiert, dass die Sonderstellung, die für die Literatur behauptet wird, nur in der Art der anderen Bearbeitung des unterschiedlichen Wissens liegen kann. Literarische Texte gehen nicht mit einem, im engen Sinne, spezifischen Wissen um, so dass man ebenso vom literarischen Wissen sprechen könnte wie vom medizinischen Wissen des medizinischen Diskurses oder vom Rechtswissen des Rechtsdiskurses. Literarische Texte haben an literarischen Geschichten, Erzählmustern und rhetorischen Redeformen ebenso Anteil wie an ethischem, dynastischem, juridischem, naturwissenschaftlichem oder religiösem Wissen. Eine Sonderstellung des literarischen Wissens ist hier nicht auszumachen.

Die deutlich körper- und sinnesorientierte Darstellung bzw. Vermittlung des Wissens spricht hingegen für die Sonderstellung der höfischen Literatur, respektive der Sangspruchdichtung. Die etymologische Seite des Wissensbegriffs verdeutlicht eindringlich, dass das Wissen im Sinne eines ‚erblickt, gesehen haben‘ eine genuin sinnliche Bedeu-

⁴⁸ Vgl. die Beschreibung der Relation von Text und Kontext sowie ihre diskursgeschichtliche Reformulierung bei Beate Kellner, *Melinusengeschichten im Mittelalter* (2001), S. 268–295, hier S. 268–274.

zung trug.⁴⁹ So zeichnen sich körperhafte Brechungen abstrakter Inhalte beispielsweise auf den Bildfeldern der Spruchdichtung Frauenlobs ab.⁵⁰ Doch auch die gelehrte Vermittlung des Artes-Wissens im Mittelalter ist in ihrer Darstellung oftmals körpergebundene Vermittlung, wenn sie über bildhafte Unterweisungen und allegorische Darstellungen funktioniert.⁵¹ Die Schriften der Chartrener z. B., allen voran der „Anticlaudianus“ des Alanus ab Insulis, sind in ihren Grundzügen mit den Vermittlungsformen der frauenlobschen Sangspruchdichtung verglichen worden,⁵² gerade weil diese Schule zur Verbindung von wissenschaftlicher Theorie und Poesie neigt.⁵³ Gelehrte und literarische Texte können also dieselben Formen der Wissensvermittlung nutzen, so dass sich die Sonderstellung literarischer Wissensverarbeitung, ich betonte es bereits, immer nur vom konkreten Textmaterial und der transgredierenden Bearbeitung her erschließen lässt.

Worin demnach das Besondere des Literarischen gesehen werden muss, ist mit dem Begriff des ‚Konterdiskurses‘ von Rainer Warning bildhaft ausgedrückt. Das textübergreifende Spezifikum des Literarischen liegt in der ganz anderen Organisation des Wissens.⁵⁴ Die gelehrten lateinischen Bemühungen um die Organisation des Wissens basieren auf dem antiken System der *artes liberales* mit ihren sieben Fächern⁵⁵ und die hierarchische Organisation des Wissen spiegelt sich in klassischen Ordnungssystemen

⁴⁹ Alois Walde u. Julius Pokorny, Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen, 3 Bde., Berlin 1973 [ND der Ausgabe Berlin / Leipzig 1927–30], Bd. 1, S. 236f.

⁵⁰ Für die bildhafte Vergegenwärtigung, die bildhafte Erinnerung des Wissens, finden sich im Rahmen der frauenlobschen Spruchdichtung u. a. Bilder wie Baum, See, Fluss, Weg und Wettstreit. Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (2004), weist daneben auf die Bilder Haus, Stufen, Reise hin, S. 85, 88, 94, 109. Die den Metaphern inhärente sinnlich-räumliche Komponente ist Ausdruck der Spezifik mittelalterlicher Wissensträger, ist doch die mittelalterliche Kultur eine der Bewahrung und Erinnerung des Wissens, eine Memorialkultur, nicht aber schon eine Kultur der (Neu-)Entdeckung. Eine Beschreibung der Erinnerungstechniken handschriftlicher Textproduktion, die mit Metrum, Vers und Reim arbeiten, ebenso wie mit Metaphern, Isotopienketten und Erinnerungsortern (*loci communes*) bietet Friedrich, *Ordnungen des Wissens* (2002), S. 93.

⁵¹ Bei Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (2004), S. 20, 27, finden sich Hinweise auf antike Modelle, die dieser Vermittlungsform vorgängig sind.

⁵² Vgl. hier Huber, Alanus (1988), S. 136–199.

⁵³ Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (2004), S. 36.

⁵⁴ Warning, *Poetische Konterdiskursivität* (1999).

⁵⁵ Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (2004); vgl. auch *Artes im Mittelalter* (1999). Vgl. auch Schäfer, *Artes im Mittelalter. Eine Einleitung* (1999), Sarnowsky, *artes* (1999); Steer, *Imagines mundi-Texte* (1987). Wenn Stolz mit der metaphorischen und allegorischen Darstellungsweise Analogien zwischen laikaler und klerikaler Wissensliteratur beschreibt, sieht Steer darin einen Gegensatz von rationaler und prä- bzw. parascholastischer Wissenschaftlichkeit. Vgl. auch Burghart Wachinger, *Wissen und Wissenschaft als Faszinosum für Laien* (2002), der ähnlich wie Stolz auf die allegorischen und moralischen bzw. geistlichen Deutungen der abstrakt-sachlichen Wissensinhalte hinweist.

wie dem des Wissensbaums wider.⁵⁶ Dieses System reicht in seinen Grundzügen bis zu Denis Diderots „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“. Das gelehrte Wissen als ein an Schule und Universität gebundenes traditionelles Wissen zielt auf Hierarchisierung und Vermittlung des Wissens. Die literarischen Bearbeitungen zeitgenössischer Wissensgehalte im Bereich der Sangspruchdichtung sind damit nicht zu vergleichen, weil sie in aller Regel Facetten, Ausschnitte oder eine Mischung disperser Wissenspartikel für die Präsentation eines poetologischen Anspruchs nutzen.⁵⁷ Sie folgen nicht einem enzyklopädischen Interesse im Sinne einer summierenden und hierarchisierenden Ordnung, und sie können ihm wegen der textuellen Verfasstheit des Sangspruchs auch gar nicht folgen, denn es sind gerade keine die Tradition bewahrenden und ausgewiesenes Wissen transportierenden Texte.⁵⁸ Bezieht

⁵⁶ Hermann Schadt, *Arbores* (1982), zu den mittelalterlichen Darstellungen S. 61–107; zu den Formen ‚enzyklischer‘ Wissensordnung im Sinne der Auswahl und der bewussten ‚kettensförmigen‘ Anordnung Klaus Vogelsang, *Begriff Enzyklopädie* (2004), S. 15–23.

⁵⁷ Die Strophen und Strophengruppen des Langen Tons weisen disperse Wissens Elemente auf, die im Sinne der Abgrenzung, der textuellen Annäherung und der Überschreitung verarbeitet sind. Die Studien gehen nicht ahistorisch vor, wenn sie davon absehen, solch ein historisches Wissensfeld umfassend aufzuarbeiten, das für den Überlieferungskomplex der Strophen im Langen Ton Frauenlobs etwa Wissen aus den Bereichen Ethik und Herrschaft oder religiöses Wissen aus dem Bereich der Marienfrömmigkeit umgreift. Diese historisch noch wenig ausdifferenzierten und extrem weitläufigen Wissensformationen lassen sich kategorial nur unscharf umreißen. Ihre Aufarbeitung böte im Ergebnis zwar eine umfangreiche Materialsammlung, mit der aber nicht viel mehr als eben die Präsentation dieses Materials gewonnen wäre, weil, und das gilt für den gesamten Komplex der Frauenlob-Überlieferung im Langen Ton, die Teilhabe an diesem Wissen partikular und reduktiv ist. Ich möchte die Arbeiten von Rudolf Kraye, *Frauenlob und die Natur-Allegorese* (1960), Christoph Huber, *Alanus* (1988), zur Aufnahme und Verarbeitung des Alanus von Lille, und die Dissertation von Ralf Henning Steinmetz, *Liebe als universales Prinzip* (1994), in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt lassen, die alle drei wegweisend sind für meine Studien. Sie zeigen jedoch auch, dass es gerade keiner umfassenden motivgeschichtlichen Aufarbeitung möglicher gelehrter Wissensformen bedarf, dass es vielmehr darauf ankommt, historisches Wissen im Sinne einer Sachgeschichte für die Interpretation zu nutzen und auf die Frage nach möglichen Einflüssen zu verzichten. Ein Motivkatalog etwa im Sinne der Salzer’schen Sinnbilder und Beiworte Mariens, vgl. Anselm Salzer, *Sinnbilder* (1964), wäre einer analytischen Aufarbeitung der Texte im Langen Ton in gewissem Umfang zuträglich. Jedoch würde der Strophenzusammenhang der vier Corpushandschriften motivgeschichtlich parzelliert. Ein Effekt, der nicht nur den Prämissen dieser Studien widerspricht, sondern auch den Forderungen der Forschung, etwa das mit den Ausgaben präsentierte Frauenlob-Material auch analytisch zu erhellen; vgl. Christoph Huber, *Rezension zur GA*, in: *PBB* 109 (1987), S. 128–136, hier S. 133.

⁵⁸ Die Art der gelehrten Wissensvermittlung allerdings, die Formen der *quaestio* und *disputatio*, reichen bis zur Gestaltung lehrender Rollen und der entsprechenden Lehrsituationen in der Sangspruchdichtung. Vgl. Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (2004), S. 3. Gleichmaßen sind auch erkenntnistheoretische Parallelen nicht von der Hand zu weisen, insofern die Vermittlung des Wissens beiderseits den Weg von der Erkenntnis der sinnlichen zur intelligiblen Welt nimmt, der zuletzt in die Erkenntnis des Einen mündet. Stolz, *Artes-liberales-Zyklen* (2004), S. 11. Das ist nicht unbedingt bemerkenswert, sind doch die Bibelauslegung und die Ordnung des Wissens seit „*De doctrina christiana*“ miteinander verbunden. Eine Fülle der Demonstrationen gelehrten Wissens, der begriff-

man daneben die textuelle Formation des Tons in das Fragen nach dem Spezifischen der Sangspruchdichtung ein, muss von verschiedenen und verschieden funktionalisierten, aber vergleichbaren Gemengelagen des Wissens in den Strophengefügen der unterschiedlichen Handschriften ausgegangen werden, nicht aber von einem spezifischen und ausgewiesenen Wissen.

Disperse, nicht eindeutig ausgewiesene Wissens Elemente und die Vermittlungsfunktion, die der Sangspruchdichtung von Anfang an zugewiesen wurde, sperren sich gegeneinander. Gerade deshalb nutzt vor allem der spätmittelalterliche Sangspruch, der als Textform der Vermittlung, Mahnung und des Erkenntnisgewinns verstanden werden kann, verstärkt diskursübergreifende Darstellungsformen, an deren Geltung er teilhaben kann. Zu diesen elementaren Formen der Rede,⁵⁹ die Kirche, Schule, Universität und Sangspruchdichtung mehr oder weniger stark gefestigt betreffen, und die zuletzt als Medien der Wissenskonstituierung und -vermittlung bezeichnet wurden⁶⁰, gehören *lectio* und *oratio*, *predicatio* sowie *quaestio* und *disputatio*⁶¹, die ihren Niederschlag in literarisierten Formen etwa der Auslegung, der Erörterung, des Gebets / der Bitte, der Ermahnung, des Wettstreits und der Unterweisung gefunden haben.⁶² Die Anschaulichkeit der Vermittlung ist weithin einer metaphorischen und allegorischen Darstellungsweise verpflichtet, die wiederum Schule und Sangspruchdichtung gleichermaßen nutzen.

Der konterdiskursive Charakter des literarischen Diskurses umfasst nun sowohl die Einbettung solch elementarer Darstellungsformen als auch die Einbettung externer Wissenspartikel und deren literarische Bearbeitung. Er umgreift daneben die Überschreitung diskursiver Formationen⁶³ im Sinne poetologischer Ansprüche, mit denen ich v. a. das Be- und Hinterfragen, desgleichen die Argumentation des vermittelten, in Rede gestellten Wissens meine. Bezogen auf die Sangspruchdichtung im Langen Ton Frauenlobs reichen die Modi der literarischen Argumentation weit, denn sie umfassen neben der Selektion, der Verknappung und der Reduktion des diskursiven Wissens, etwa auf

lichen Reflexionen, der Lehrsituationen im Rahmen des Langen Tons stehen entweder im Horizont mittelalterlicher Religiosität oder sie sind orientiert auf religiöse und transzendente Erkenntnis.

⁵⁹ Vgl. zu den diskurstransgredierenden ‚elementaren Formen‘ die Arbeiten von Jürgen Link, *Elementare Literatur* (1983), S. 9–24, S. 170; Michael Titzmann, *Textanalyse* (21989); ders., *Kulturelles Wissen* (1989), hier S. 51–53, und Fohrmann, *Textzugänge* (1997).

⁶⁰ Bezogen auf die *disputatio* als einem Leitmedium des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Universitätsbetriebs vgl. die Einleitung in den Tagungsband: *Disputatio* (Gindhart / Kundert 2010), S. 1–20.

⁶¹ Olga Weijters, *The various kinds of disputation in the faculties of arts, theology and law* (2010).

⁶² Es muss als Tatsache begriffen werden, dass diese Redeformen in den verschiedenen Diskursen jeweils anders etabliert, konturiert, gefestigt und instrumentalisiert waren. Wenn *lectio* (Lesung) und *oratio* (Gebet) als basale Abfolge des Wortgottesdienstes fungierten, wenn *lectio* und *quaestio disputata* im universitären Gebrauch registrare Redeformen mit typischer Argumentationsstruktur waren, so darf Gleiches nicht für die in der Spruchdichtung literarisierten Formen der Bitte, der Unterweisung und des Wettstreits unterstellt werden.

⁶³ Dazu Gerhard Neumann, *Einleitung* (2003), S. 11.

Schlüsselwörter im Sinne der Stackmann'schen Gerüstwörter,⁶⁴ auch Formen der Modifikation, der Umbesetzung und der Umkodierung sowie die Ausweitung und formale sowie semantische Umarbeitungen. So lassen sich die Strophen im Langen Ton, die das Material für diese Studien liefern, als literarisch geformtes, komplexes Beziehungsgefüge eines facettenreichen, wenngleich punktuellen Wissens beschreiben. Das poetische Wissen schließt die Selbstdarstellung und sprachtheoretisch bestimmte Selbstreflexion des Sangspruchdichters ebenso ein wie den Anspruch auf Meisterschaft und das Eingeständnis der Abhängigkeit im Herrscherlob. Dieses Wissen steht in Spannung zu unverwandten Formen religiösen Wissens (Marienpreis, Gebet, Gotteslob, Predigt), zu Formen heils- und naturgeschichtlichen Wissens, zu Formen literaturgeschichtlichen Wissens (Heldenepik, Minnelyrik) sowie zu Formen ethischen Wissens im weitesten Sinne, welche von der Unterweisung des Jünglings (Tugendlehre) über die (politische) Unterweisung des Fürsten und Klerikers bis zur Unterweisung der Mutter Gottes reichen. Inwiefern sich dieses komplexe Beziehungsgefüge ertragreich erörtern lässt, wird sich bei der Analyse vor allem der oben genannten Darstellungsformen zeigen, in denen ich die literarisierten Träger poetischer Wissensverarbeitung sehe.

4. Prozessierung des Wissens

Herausgegriffen sei nochmals der Punkt des Erneuerns, der zugleich Vorstellungen der Wiederholung und des Wiedergebrauchs betrifft. Bislang fielen vor allem die Relationen zwischen dem Stoff und seiner literarischen Reaktivierung im Sinne des Aufgreifens, Bearbeitens und Transgredierens ins Auge. Unter derselben Perspektive ist gleichermaßen nach dem Verhältnis der vier Hauptüberlieferungszeugen zueinander zu fragen, um die Art und Weise der Weitergabe des Wissens zwischen den frühen und späten Trägermedien und des in ihnen sedimentierten Wissens bestimmen zu können. Damit verbunden soll dasjenige neu bestimmt werden, was man die Tradierung des Wissens nennt. Die implizite Zeitlichkeit des Erneuerungsprozesses lässt nach sozialgeschichtlichen Formen der Wissenweitergabe fragen, nach dem, was man gemeinhin Tradierung nennt.

Hat man mit dem Stichwort des Erneuerns vor allem die Rezeption des Stoffes fokussiert, lenken die Stichwörter ‚Überliefern‘ und ‚Übergeben‘ die Aufmerksamkeit auf den Vollzug, nämlich auf den Akt der Tradierung in seiner strukturellen und temporalen Dimension, der sowohl synchrone als auch diachrone Wissensweitergabe umschließt. Als *actus tradendi* geht jede Überlieferung auf die archaische Übergabesemantik des Gebens und Nehmens zurück, die sich bereits in der Antike im gemeinschaftlichen,

⁶⁴ Stackmann, Bild (1972).

politischen und wirtschaftlichen Bereich ausdifferenziert hat.⁶⁵ Gemeint ist der kommunikative Akt der Weitergabe, der Wissenstransfer und -bewahrung in der Zeit gleichermaßen meint und der mit Alaida und Jan Assmann als lebendige Form der Wissenssicherung und -speicherung im kommunikativen Gedächtnis einer kulturellen Gemeinschaft zu denken ist.⁶⁶ Bis in die Neuzeit hinein haben sich insbesondere der verpflichtende und der werthafte Charakter der Übergabesemantik bewahrt. Die Vielfalt kultureller Bereiche und ideologischer Ausrichtungen, die Fülle möglicher Vermittlungsinstanzen ebenso wie die Differenz von mündlicher und schriftlicher Überlieferung weist die Tradierung als einen kulturell prozessualen und dynamischen Vorgang aus.

Greift man nicht den normativen Traditionsbegriff auf, der das Wissen einer Kultur rückwärtsgewandt fixiert, sondern verwendet den dynamischen Begriff der Tradierung, durch den die Formen der Traditionsbildung – die Betonung liegt auf dem Modus des Bildens – umgriffen sind, dann treten die überlieferten Inhalte im Sinne dokumentierter Wissensseinheiten zurück zugunsten der Bedingungen und Modalitäten der Überlieferung von Wissen. So verstanden ist Traditionsbildung zuerst ein Vorgang der Übertragung des Wissens von einer Situation A in eine Situation B.⁶⁷

Nicht die Geschichtlichkeit des Wissens, nicht ihr schierer Positivismus prägt das Selbstverständnis einer Gemeinschaft, sondern der Akt der Weitergabe des Wissens und, um einen weiteren dynamischen Begriff zu nennen, der Vorgang der Traditions-

⁶⁵ Ganz grundsätzlich gehören ‚Tradieren‘ bzw. ‚Überliefern‘ zur Gruppe der Verben des Gebens und Nehmens, die für ein fundamentales Handlungsmodell stehen, für die Interaktion von Handlungsträgern im Zusammenhang der Übermittlung einer Sache. Siegfried Wiedenhofer, Art. „Tradition, Traditionalismus“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe* 6 (1990), S. 607–650, hier S. 607f.; Walter Magaß, *Klassik* (1980), S. 20–23, 52–54, erweitert den Zusammenhang von Geben und Nehmen auf die Quadriga von Geben-Nehmen-Bewahren-Weitergeben und betont damit den Aspekt des Lernens als einen traditionsimmanenten Aspekt. Vgl. auch Volker Steenblock, Art. „Tradition“, in: *HWbPh* 10 (1998), Sp. 1315–1329.

⁶⁶ Zur Unterscheidung zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis bezogen auf kommunikative bzw. soziale Aspekte und ihre je eigene Zeitstruktur vgl. Jan Assmann, *Religion* (2000), S. 11–20, 28–44. Assmann führt den Kommunikationsbegriff und das kommunikative, etwa drei Generationen andauernde Gedächtnis zusammen – er spricht auch von verkörperter Erinnerung – und bindet analog dazu den Traditionsbegriff an das kulturelle Gedächtnis, betont jedoch einerseits die wechselseitige und andererseits die vertikale Vermittlung des Wissen. Vgl. dazu die einleitenden Ausführungen zu vier verschiedenen Traditionsmodellen von Alaida Assmann, *Zeit und Tradition* (1999), S. 63–66.

⁶⁷ Der Vorgang der Überlieferung, wie ihn Konrad Ehlich, *Text und sprachliches Handeln* (1993), beschrieben hat, klingt hier an und er ist kommunikationsgeschichtlich und handlungstheoretisch ebenso vielversprechend wie weitreichend für jene Formen der Tradierung im Bereich mittelalterlicher Sangspruchdichtung, die im Zentrum dieser Studien stehen. Es ist mit der Idee der zerdehnten Kommunikationssituation ein Verständnis, dass die aktive und körpergebundene Übermittlung des Wissens im Raum wechselseitiger Wahrnehmung und zugleich die Übermittlung in der Zeit betont.

pfllege.⁶⁸ Niemals drückt sich Traditionspflege allein in der Stetigkeit des Immergleichen aus, niemals ruht sie in der Konstanz des Vorgegebenen und dessen zyklischer Wiederkehr. Immer ist Erinnerung den gemeinschaftlichen Rahmenbedingungen entsprechend angepasst, wird idealisiert, verändert, imaginiert, gar entworfen, ohne dass diese Formen des Sich-Wandelns in jedem Falle sichtbar werden.⁶⁹ Traditionalität und Prozessualität sind damit keine gegenläufigen Prinzipien, sondern sie umreißen interferierend Stabilität und Wandel epistemischer Ordnungen.

Mittelalterliche, nichtliterarische Wissensordnungen, etwa rechtliche, religiöse oder handwerkliche, sind vornehmlich traditional organisiert. Ihren Wahrheitsanspruch, ihre Legitimität und Identität beziehen sie rückwärtsgerichtet, aus der Orientierung hin auf die Autorität eines Ursprungs⁷⁰ (Bibel, römisches Recht, Zunftordnung) und aus der Praxis gewohnten Handelns (kirchlicher Ritus, Gewohnheitsrecht, handwerkliche Abläufe).⁷¹ Ein solches, normatives Traditionsverständnis sieht den Tradenten in der Verpflichtung hin auf ein werthafte Vorgegebenes, das es für die folgenden Generationen als normative Orientierung zu bewahren gilt. Die dafür eingesetzten Wissensorganisationsformen, die etwa mit den Begriffen der Genealogie und auch des Herkommens⁷²

⁶⁸ Gelebte Tradition ist in Form des kommunikativen Gedächtnisses zu denken. Tritt die Kommunikationsgemeinschaft in zeitliche Distanz zum erinnerten Wissen, wird Tradition reflexiv, gerät sie in den Fokus der Traditionskritik oder der Traditionspflege. Das kollektive und das kommunikative Gedächtnis rücken auseinander ebenso wie die normative und die gelebte Tradition. Das eine wird zum Prüfstein des anderen. Vgl. Steenblock, Art. „Tradition“ (wie Anm. 65), Sp. 1315. Doch ist Traditionspflege nicht schlicht affirmativ zu denken. Allein die reflexive Distanz, die ein ‚Nachdenken über‘ impliziert, lädt den Vorgang der Pflege dynamisch auf, bezieht Bewahrung und Bearbeitung entsprechend den je aktuellen situativen Bedingungen der Gemeinschaft ein. Vgl. Hans-Joachim Gehrke, *Gepflegte Erinnerung* (1996), S. 383–387.

⁶⁹ Dass hier graduelle Unterschiede zwischen etwa der Weitergabe religiösen und juristischen Wissens und der Weitergabe von Fachwissen zu kalkulieren sind, ist dem Status und dem Gebrauch der jeweiligen Wissensformen geschuldet.

⁷⁰ Kellner, *Ursprung und Kontinuität* (2004), S. 92.

⁷¹ Damit ist nicht gesagt, dass Gewohnheit und Tradition in eins zu setzen wären. Gewohnheiten funktionieren ungefragt in ihrem lebensweltlichen Kontext. Der Tradition ist funktionale Evidenz gerade abzusprechen. Traditionen lassen sich im Angesicht sozialen und historischen Wandels als aus lebensweltlichen Zusammenhängen gelöste, reflexiv gewordene und normativ überhöhte Gewohnheiten, Werte und Ordnungen verstehen. In meinen Beispielen arbeiten beide Formen des Verhaltens zusammen, indem die Handlungen die normativen Vorgaben adaptieren, diese bestätigen und in der Nachahmung der gemeinschaftlichen Identität Gewissheit, Selbstsicherheit und Orientierung verschaffen. Vgl. Aleida Assmann, *Zeit und Tradition* (1999), S. 71–73.

⁷² Gerhard Wolf, *Von der Chronik zum Weltbuch* (2002), S. 467f., betont den konstruktivistischen Charakter der von ihm untersuchten dynastischen Eigengeschichten, wie sie beispielhaft mit der „Zimmerischen Chronik“ vorliegt, die angesichts der Komplexität der Geschichte historische Wirklichkeit erzeuge.

erfasst wurden, sichern strukturell die Kontinuität des Wissens und ein entsprechendes Handeln.⁷³

Ein wertneutrales Verständnis negiert nicht den Bezug zu normativen Vorgaben, versteht diese aber als (situativ zu prüfende) Orientierung, als einen „Ermöglichungsrahmen“ für den Tradenten. Ein solches Verständnis erfasst den Akt der Überlieferung als Arbeit an der Tradition.⁷⁴ Traditionalität lässt sich damit handlungsbezogen als Dreischritt bestimmen aus aufgenommenener und partiell auch konstruierter Erinnerung, der Weitergabe von beglaubigtem Wissen und dessen produktiver Umsetzung.⁷⁵ Produktiv meint im Rahmen der Sangspruchdichtung immer schon eine Analogie zur Typologie, insofern das Neue sich das Alte nicht nur aktualisierend aneignete, sondern vielmehr die Verheißungen des Alten im Moment seiner Erfüllung zugleich überbietet.

Auch für den Bereich literarischer Traditionalität ist das Vorgegebene als ein Erinnerungsreservoir, das der Aktualisierung und Erfüllung bedarf, zu bestimmen. Das Arsenal des zu Erinnernden wurde hinlänglich oft mit dem Begriff der *materia* erfasst.⁷⁶ Dieser Terminus konkretisiert sich im weiten Feld diskursgeschichtlicher Vorgaben. Inwiefern diese Vorgaben einen normativen Status haben, ist vom jeweiligen Kommunikationszusammenhang abhängig. Die Leitdifferenz für die Bearbeitung vorgegebenen Wissens liegt zwischen Autorität und Vernunft,⁷⁷ wobei die Autorität des Wissens aus dem kollektiven Gedächtnis der im Fall der Sangspruchdichtung höfischen Gemein-

⁷³ Kellner, *Ursprung und Kontinuität* (2004), S. 45. Beate Kellner hat das genealogische Modell als eines der dominanten mittelalterlichen Organisationsmodelle des Wissens analytisch umgreifend erschlossen und theoretisch aufbereitet. Der Hiat zwischen der Stabilität und dem Wandel epistemischer Ordnungen wurde dabei als ein Katalysator solcher Modelle kenntlich. Ihre zentralen genealogischen Kategorien Ursprung und Kontinuität markieren die Eckpunkte im Feld der Sicherungsmaßnahmen, um dem gesellschaftlichen bzw. gemeinschaftlichen Wandel mit der Stabilität des Wissens zu begegnen. Vgl. dazu auch Aleida Assmann, *Genealogie als Modell für Kontinuität* (1999), S. 91, die das Genealogische als eine spezifische Vorkehrung bestimmt, mit der sich per se unwahrscheinliche Kontinuität erzeugen und stabilisieren lässt.

⁷⁴ Renate Lachmann / Caroline Schramm, Art. „Tradition“, in: ³RL (2003), S. 660–663, hier S. 661.

⁷⁵ Für die Strophenfolgen im Langen Ton gilt es, das Bild ‚frauenlobischer‘ Meisterschaft im Vergleich auszuziehen, um die traditionsbildenden Größen zu erfassen, das was der Vorstellung von Meisterschaft Kontinuität zusichert, so viel sei vorweggeschickt. In F und k wandelt sich das Verständnis von Meisterschaft. Tradiert wird in den F-Strophen vorderhand der gnomische Gestus einer Meisterschaft, insbesondere Verhaltens- sowie Tugendlehre, die auf einem vulgarisierten ethischen Wissen beruhen. In den k-Strophen ist es der Texttyp des Frauenlobs, vor allem als Marienlob, der weitergeführt wird.

⁷⁶ Vgl. den Überblick bei Bumke / Peters, *Einleitung* (2005), S. 1–5.

⁷⁷ Ein normatives Verständnis der Weitergabe von Wissen, das auf *universitas*, *antiquitas* und *consensio* gründet, ist durch die Überlieferung und deren Autorität bestimmt. Ein prozessuales Verständnis der Tradition hat die Vernunft als den bestimmenden Handlungsfaktor zu kalkulieren. Vgl. zu dieser Opposition den Sammelband „Antiqui und Moderni“ (1974), besonders die Beiträge von Wilfried Hartmann, Elisabeth Gössmann und Joachim Ehlers, S. 21–79, die die Spannungen zwischen Tradition und Neuerung vor allem bezogen auf das 12. Jahrhundert in den Blick nehmen.

schaft heraus gesichert wird, und es Entscheidungen der Vernunft im Rahmen des jeweiligen Gebrauchszusammenhangs sind, die für eine situational angepasste Aufbereitung des Wissens sorgen.

Befragt man die bislang entfalteten Vorstellungen zu Prozessualität und Traditionalität literarischen Wissens im Rahmen der aktuellen Forschungsdebatten zur mittelalterlichen Textualität, fällt neben den Begriffen des Wiedergebrauchs bzw. der Wiedergebrauchsrede⁷⁸ auch der Begriff der Retextualisierung auf.⁷⁹ Konnotiert wird mit diesem Begriff zuerst, dass der Text als literarische Formation immer ein retextualisierter ist, insofern er sich immer zu einem alten Text verhält, diesen aufgreift und auf verschiedene Weisen fortschreibt. Es sind ganz unterschiedliche Sachverhalte, angefangen von der Übernahme, vom Kompilieren, Aus-, Um- und Fortschreiben über die Kontraktur und die Parodie bis hin zur Übersetzung, die das Phänomen des Retextualisierens umschreiben und die in der Summe als Formen der Bearbeitung und noch vorläufiger als Formen produktiver Rezeption⁸⁰ bezeichnet werden sollen. Angesprochen ist damit ein Verhältnis zweier Terme, die in der Fachdiskussion als Relation von Text und Retext umrissen werden. Vorausgesetzt wird dabei, dass der Text eine relativ stabile Einheit ist, von der aus eine „Arbeit am Text“⁸¹ erst gedacht werden kann. Für die Beschreibung literarischer Prozessualität reicht der Gedanke der Arbeit oder Bearbeitung über den Retext-Begriff hinaus, wenn man das Verhältnis der beiden Terme in ihrer Dynamik erfasst: Veränderung muss rekursiv und prospektiv zugleich gedacht werden. Man könnte die Text-Retext-Vorstellung mit gleichem Recht die intertextuell-genealogische Dimension des mittelalterlichen Textes nennen, um für die Beschreibungssprache mittelalterlicher Textualität die Idee der Kontinuität in ihrer Paradoxie einzublenden, insofern Überlieferung nicht ohne Ausgangspunkt gedacht werden kann, der Ausgangspunkt jedoch immer selbst Produkt eines anderen Ausgangspunktes und Teil intertextueller Relationen ist.

⁷⁸ Peter Strohschneider, *Textualität* (1999), S. 21f., 28; Worstbrock, *Wiedererzählen* (1999).

⁷⁹ Bumke / Peters, *Einleitung* (2005), S. 1–5, stellen die unterschiedlichen Konzepte einer Beschreibung mittelalterlicher Traditionalität und ihre jeweilige Terminologie vor. Ihre Beschreibung des Phänomens, der Differenz von Prä- und Retext, geht dabei aus vom Späteren, durch das bzw. von dem her das Frühere sich bestimme und arbeitet sich damit ab an der Vorstellung einer Kontinuität, – die Vorstellung einer „kontinuierlichen Unschreibpraxis“, S. 2, wird laut –, die jedoch die Dynamik der Traditionsbildung, weiter perspektiviert auch die Geschichtsdynamik begrifflich nicht zu erfassen vermag.

⁸⁰ Der Begriff der Rezeption ist ein für das Aufführungsparadigma zentraler Begriff, der auf das passive oder reaktive Hören bzw. Lesen bezogen wird. Er erfährt eine rezeptionsästhetische Dynamisierung mit dem Blick auf die literarische Arbeit, die mit dem Dreischritt von *imitatio*, *exercitatio* und *aemulatio* als rezeptive Arbeit kenntlich wird. Bumke, *Retextualisierungen* (2005), S. 46, benutzt diesen Begriff, um die Erprobung und Diskussion des Vorhandenen zu betonen.

⁸¹ Bumke / Peters, *Einleitung* (2005), S. 2.

Dieser prozessuale Vorgang literarischer Überlieferung lässt sich für die Sangspruchdichtung anhand der allgegenwärtigen Schritte rhetorischer Praxis beschreiben.⁸² *Imitatio*, *exercitatio* und *aemulatio* markieren das Dazwischen⁸³ der beiden Terme Text und Retext und damit die Permanenz des Übergangs und der Veränderung. Es ist von nur sekundärer Bedeutung, ob die beiden Terme synchron oder diachron zueinander stehen, ob der eine Term ein Text, eine Wissensform, eine diskursive Formation oder ein kulturelles Denkmodell ist. Eine kommunikationsgeschichtlich erhellende Erklärung ihrer Relationierung gibt weder ein elaboriertes Text-Kontext-Modell noch auch ein binäres Modell, das mit den Begriffen Tradition vs. Innovation, alt vs. neu, Norm vs. Verstand oder Traditions- vs. Erfahrungswissens umrissen wäre.⁸⁴ Ausschlaggebend für die Beschreibung des Verhältnisses der beiden Terme ist der Sachverhalt des Übens. Jede Form literarischer Tradierung ist eine Form der Übung mit dem Ziel, das Nachgeahmte (*imitatio*) im Wettstreit zu übertreffen (*aemulatio*).⁸⁵ Der Gedanke des Fertigstellens oder der Vervollkommnung eines Vorgegebenen erklärt die Fülle an Variationen, Mehrfachüberlieferungen und *Mouvance* (noch) nicht hinreichend. Entscheidender Anstoß dafür ist nicht allein die Verpflichtung auf eine Besserung, sondern das Übertreffen der Fertigkeiten des Anderen / der alten Meister. Bezogen auf den Sangspruch liegt in diesem Argument die Ursache meisterlicher Auseinandersetzung. Der Reichtum dieser

⁸² Siegfried Wiedenhofer, Art. „Tradition, Traditionalismus“ (wie Anm. 65), S. 612, weist darauf hin, dass im von der Rhetorik gelenkten Bereich antiker Bildung und Erziehung *tradere* und *docere* synonym gebraucht wurden, sich im Lehren ein Überliefern findet und im Lernen ein Empfangen.

⁸³ Die Figur des Dritten ist Teil einer philosophischen, soziologischen und literaturwissenschaftlichen Debatte, die hier ausgeblendet bleibt. Ich wende mich dem Phänomen induktiv zu, ohne es zu theoretisieren.

⁸⁴ Die Begegnung des Alten und Neuen für die Frühe Neuzeit in Bezug auf die Verbreitung des Wissens ist beispielhaft beschrieben bei Jan-Dirk Müller, ‚Alt‘ und ‚neu‘ (1991). Knapp zehn Jahre zuvor ist Horst Brunner, Tradition und Innovation (1983), noch genötigt, den Vorwurf der Epigonalität für jede Neuerung, die dem traditionellen System entwächst, abzuwenden.

⁸⁵ In diesen Zusammenhang gehören Überlegungen zum Minnesang als Variationskunst, die die Varianz der Lieder auf die Fülle der Vorträge zurückführen oder *Mouvance* als eine Arbeit am geschriebenen Text erfassen: Max Schiendorfer, Mehrfachzuweisungen (1985), S. 66–94; Thomas Cramer, *Was hilfet* (1998), S. 50, beschreibt die Arbeit am Text als ein planvolles Vorgehen, das eine Literaturästhetik dokumentiere, „die das Werk des Autors prinzipiell offenhält für Veränderungen“. Cramer spricht vom „Spiel mit dem vom Autor bereitgestellten Wort- und Formmaterial“, postuliert dabei eine feste Größe, einen Ursprungstext, von dem aus die Bearbeitungen zu beginnen haben. Ohne die Prämissen des klassischen Autor-Werk-Konzepts ist jede textuelle Form der Bearbeitung als Arbeit an einem vorgegebenen „Wort- und Formmaterial“ zu erfassen, rückt auch der Text eines ‚Autors‘ als Bearbeitung vorausliegender *materia* in den Prozess der Traditionsbildung ein. Die Varianten eines Textes sind, bezogen auf den Minnesang, Zeugen eines *exercitatio*-Prozesses, der sich sehr gut auf die Situation verschiedener Sängervorträge beziehen lässt. Genauso überzeugend lassen sich Mehrfachüberlieferungen als die Varianten eines übenden Autors verstehen oder als Bearbeitungen eines dem rhetorischen Dreischritt von *imitatio*, *exercitatio* und *aemulatio* verpflichteten Dritten. Cramer, ebd., S. 184, bestimmt Reproduzieren und Wiederholen in der Konsequenz als „eine Auseinandersetzung mit der Konventionalität der Sprache“.

Vorstellung des Übertreffens erstreckt sich vom agonalen Überbieten der eigenen und der anderen Rede über die schmückende Einkleidung und Erhöhung des Alten bis hin zu dessen übersteigender Erfüllung.

5. Autor-Werk-Konzept und die textuelle Formation des Langen Tons

Im Rahmen der Frauenlob-Forschung wird die Arbeit des Erneuerns mehrheitlich an die Vorstellung vom Autor Frauenlob als einer textvorgängigen Instanz zurückgebunden. Dies geschieht auf der Grundlage der Vermittlungsleistung textueller Spuren. Die Frauenlob-Forschung wird durch die editionsphilologischen (Vor-)Arbeiten von Helmuth Thomas, die Ausgaben und Forschungen Jens Hausteins und Karl Stackmanns⁸⁶ sowie die Arbeiten von Egidi, Huber, Köbele und Wachinger⁸⁷ konturiert. Sie basiert auf dem klassischen Autor-Werk-Konzept. Angesichts einer weit zerstreuten Überlieferung von Tönen und Strophen, die Frauenlob zugeschrieben werden, und einer kruden Überlieferung, die vom 14. Jahrhundert bis in die Barockzeit reicht, ist das klassische Autorkonzept eine der Möglichkeiten, um die Zahl der überlieferten Strophen durch das Selektionskriterium der Echtheit handhabbar zu bekommen. Auf diesem Kriterium basierte bereits die Ausgabe von Ludwig Ettmüller⁸⁸ und auf ihm basieren die beiden für die Frauenlob-Forschung zentralen Editionen, die Göttinger Frauenlob-Ausgabe (GA) und ihr Supplement (GA-S). Die Herausgeber sind sich der Probleme ihres Selektionskriteriums durchaus bewusst, doch sind sie den Vorarbeiten von Helmuth Thomas und seinen Echtheitsentscheidungen verpflichtet.⁸⁹ Die konzeptionelle Schwierigkeit einer damit verbundenen Unterscheidung zwischen ‚Frauenlob‘ und ‚Pseudo-Frauenlob‘ tritt darin zutage, dass der Punkt der Ablösung des einen Textensembles vom anderen in der

⁸⁶ Helmuth Thomas, *Untersuchungen* (1939); *Frauenlob* (Heinrich von Meissen). *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, 2 Bde., aufgrund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann und Karl Bertau (*Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse III*, 119 / 120), Göttingen 1981 (zitiert: GA); *Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe*, 2 Bde., unter Mitarbeit v. Thomas Riebe u. Christoph Fasbender, hg. v. Jens Haustin u. Karl Stackmann (*Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse III*, 232), Göttingen 2000 (zitiert: GA-S); vgl. die Arbeiten von Karl Stackmann (Anm 5).

⁸⁷ Egidi, *Höfische Liebe* (2002); Huber, Alanus (1988); Huber, *Wort sint der Dinge zeichen* (1977); Köbele, *Liedautor* (1998); dies., *Lieder* (2003); Wachinger, *Sängerkrieg* (1973).

⁸⁸ Heinrich von Meissen, *des Frauenlobes Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder*, erl. u. hg. v. Ludwig Ettmüller, Amsterdam 1966 [ND der Ausgabe Quedlinburg / Leipzig 1843].

⁸⁹ Echtheitsfragen haben für ein ‚Frauenlob-Œuvre‘ keine letztgültigen Antworten; Karl Stackmann, *Über die wechselseitige Abhängigkeit* (1983), S. 48.

Überlieferung nicht genau bestimmt werden, weshalb klassisches Autorschafts-Konzept und Überlieferung damit unvereinbar scheinen.⁹⁰

Die innerhalb des Faches fundamentale und viel diskutierte Autor-Werk-Kategorie, gleichermaßen das umstrittene Verhältnis von Überlieferung und Autorschaft, ist in der Arbeit von Albrecht Hausmann zur Lyrik Reinmars des Alten zentral bearbeitet worden.⁹¹ Hausmann versucht zwischen der Autorschaft als einer unverzichtbaren Kategorie der Literaturwissenschaft und der Fülle der Überlieferungsträger zu vermitteln. Nicht im Verzicht auf Handschriftennähe, sondern aufbauend auf den Überlieferungszeugen, und zwar als solchen der Rezeption, wird für ihn der Autor in den Konkretisationen der Handschriften greifbar. Maßgeblich ist nicht die Echtheit der Überlieferung, sondern ihre ‚gestufte historische Relevanz‘. Wobei Hausmann historische Relevanz aus der Überlieferungsdichte ableitet und an die Stelle der Echtheit zunächst ein quantifizierendes Kriterium rückt, das in einem zweiten Schritt durch inhaltliche Argumente gestützt wird. Um der historisch relevanten Autorkonkretisation nahe zu kommen, sind es wiederum stemmatologische Konstrukte, die die historisch relevanten Überlieferungsreihen organisieren, um die eigene Autorvorstellung mit der historischen Autorkonkretisation zur Deckung zu bringen.⁹²

Der Zugang zum historischen Material, den die Forschung jeweils sucht, könnte nicht unterschiedlicher sein. Neben dem vom klassischen Autorkonzept her gedachten produktionsgeschichtlichen Rekonstruktionsversuch, der den Hiatus wertend überschreitet und auf diese Weise Differenzierungen vornimmt, stellt Hausmann einen rezeptionsgeschichtlichen Zugriff, um die Differenz zwischen Materialcorpus und Autor-Œuvre zu überbrücken und hermeneutisch reflektiert zu meistern.

Auch bei Susanne Köbele bleiben die Überlieferung und das Verhältnis zum Autor im Blick. Sie behält den Standpunkt mittelalterlicher Autorschaft bei, genauerhin fragt sie nach einer ‚autorspezifischen Stilhaltung‘, einem ‚individuellen Sprach- und Formverhalten‘ des Liedautors im gattungsgeschichtlichen, intertextuellen und diskursgeschichtlichen Zugriff.⁹³ Mit ihrem Ansatz kann sie die Lieder Frauenlobs in den unter-

⁹⁰ Karl Stackmann führt in der Einleitung zur GA, S. 167 aus, dass „nicht genau festzustellen ist, wann und wo sich in unserer Überlieferung die Ablösung der Dichtung in frauenlobscher Manier vom Dichter Frauenlob vollzieht“. Das ist einer der Gründe, warum ich den Begriff ‚Meisterliche Dichtung‘ bevorzuge. Eine solche Perspektive ist nicht auf Punkte der Ablösung oder Abgrenzung der Textcorpora gerichtet, sondern auf Formen der Prozessualität im Rahmen der Überlieferung.

⁹¹ Hausmann, Reinmar als Autor (1999).

⁹² Vgl. ebd., S. 60f. Genau referierend, Argumentum und Zirkel ausziehend, Susanne Köbele, Lieder (2003), S. 28–33.

⁹³ Köbele, Lieder (2003), S. 20, sucht die Lieder Frauenlobs „in den Kontexten ihrer Überlieferung und Rezeption“ auf, vor allem im Blick auf Heinrich von Mügeln; Margreth Egidi, Höfische Liebe (2002), stellt sich in ihrer Arbeit zum höfischen Liebesdiskurs im Sangspruch dem Problem der Materialfülle durch gattungsgeschichtliche Selektion: Sie liest die literarischen Liebesentwürfe der Sangspruchdichter vor dem Hintergrund jener Entwürfe des Minnesangs und der Gattungstraditionen des Sangspruchs. Doch rückt sie mit diesem Ansatz von den Überlieferungszeugen ab und fokussiert im Falle Frauenlobs die Spruchstrophen des in der GA gebotenen Autor-Œuvres.

schiedlichen ‚Kontextbeziehungen‘ beleuchten. Da der „Hiat zwischen Autor und Überlieferung [...] für den Liedautor Frauenlob außerordentlich weit“ klafft,⁹⁴ bestimmt Köbele die Überlieferung – dasjenige, was „als ‚frauenlobisch‘ wahrgenommen worden“ ist – als hermeneutisch relevant für das historische Verständnis des Liedautors. Auf diese Weise möchte sie im Vergleich und in der Abgrenzung von den überlieferten Aussagen, die das ‚Frauenlobische‘ ausmachen, zu einer „hypothetischen Autoridentität“ gelangen, einer „Merkmalsebene“ des Besonderen, die „vor der Überlieferung“ liegt.⁹⁵ Der Autor als „Funktion der Überlieferung“ ist damit nur als rezipierte Größe zu erreichen.⁹⁶

Da die Corpora in der Sangspruchdichtung, um die es mir geht, in der Regel nach Tönen geordnet sind und der Punkt der Ablösung von ‚originärem‘ Frauenlob und Nachfolgern nicht exakt zu bestimmen ist, bleibt die Interpretation dessen, was den Autor Frauenlob in seiner Besonderheit ausgemacht habe, immer dem Vorwurf ausgesetzt, historisch Uneinholbares zu rekonstruieren.⁹⁷ Mir scheint nun, dass das Kriterium der Tonautorschaft gegenüber der Autorschaft in historischer Perspektive ein Ordnungskriterium besonderer Relevanz gewesen ist. Ich nehme diese Perspektive ein, auch wenn ich damit den „philologischen (editorischen und interpretatorischen) Anstrengungen“⁹⁸ einer Rekonstruktion des Autors ‚vor der Überlieferung‘ ausweiche und im Blick

⁹⁴ Köbele, *Lieder* (2003), S. 15, S. 33.

⁹⁵ Susanne Köbele geht nicht in jedem Fall zu den Handschriften zurück, sondern akzeptiert die Aporien der GA, etwa dass die in der späten (!) Weimarer Liederhandschrift F überlieferten ‚Lieder Frauenlobs‘ aufgrund der textkritisch rekonstruierenden Erwägungen (F gilt als Abschrift einer verlorenen niederdeutschen Sammlung *F) von den sogenannten späten ‚Anlagerungen‘ in ‚frauenlobischer Manier‘ geschieden wurden. Damit wird der „Erschließungswert“ dieser Lieder „für das historische Verständnis des Liedautors Frauenlob“ ausgeblendet; ebd., S. 34, S. 38.

⁹⁶ Ebd., S. 33. Für einen überlieferungsgeschichtlichen und gattungstypologischen Zugriff auf das Material treten Autorschaftsfragen in den Hintergrund. Ein solcher Zugriff, wie ihn Frieder Schanze und Michael Baldzuhn für die Meisterliederhandschriften wählen, ist in systematischer Hinsicht für die Forschung ein großer Gewinn: Das Material ist heuristisch hervorragend erfasst und beschrieben, so dass sich die Strophen und ihr textuelles Umfeld in den Handschriften aufeinander beziehen lassen. Eine solche philologisch genaue und umfassende Erschließung der Handschriften vom Sangspruch bis zu den Grenzen des Meistergesangs steht entweder als Materialheuristik für sich oder sie bietet daneben, unverbunden und ausschnitthaft, eine theoretisch reflektierte, literaturwissenschaftliche Analyse der Strophen. Schanze, *Meisterliche Liedkunst* (1983/84); Baldzuhn, *Vom Sangspruch zum Meisterlied* (2002).

⁹⁷ Horst Brunner, *Die alten Meister* (1975), S. 32, unterstrich mit Nachdruck, dass die Rezeption der sogenannten echten Töne unkritisch und ahistorisch gewesen sei, insofern die alten Töne, einmal von ihrem historischen Datum entkoppelt, Muster bis in die Neuzeit blieben, damit die „Geschichtlichkeit der alten Meister“ verwischt sei. Brunner betont den unüberschreitbaren Hiatus zwischen den sogenannten echten Tönen und ihrer Rezeption, der eines verdeutlicht, dass nicht die Autoren, sondern die Töne, in einer, die Zeit transgredierenden Form relevant waren. Was geschieht, so Brunner, ist ein „Bewahren der literarischen Tradition“ im Wiedergebrauch.

⁹⁸ Köbele, *Lieder* (2003), S. 32.

auf die frühe und späte Überlieferung von Strophengefügen im Langen Ton auch ausweichen muss.

Die historisch überlieferte Sortierung der Strophen nach Tönen ist die Maßgabe für die hier favorisierte Materialauswahl.⁹⁹ Und zunächst geht es mir auch darum, wie Burghart Wachinger forderte, den ‚Ton als Ganzen‘, in seiner diachronen Ausdehnung, in den Blick zu nehmen. Auf diese Weise steht meinem Interesse an exemplarischen Erkenntnissen ein Auswahlkriterium zur Seite, das als historisches Kriterium angemessen erscheint und in den Handschriften selbst als distinktives Signal genutzt wird.¹⁰⁰ Es geht mir nicht darum, die Kategorie der Tonautorschaft gegenüber der der Autorschaft aufzuwerten oder Autorschaft als literaturwissenschaftlich relevante Kategorie für die Sangspruchdichtung abzuweisen. Ich möchte mit dieser Entscheidung allein das in einem bestimmten Ton vorliegende Strophenumaterial als rezeptiv erzeugtes Strophengefüge bewusst halten, das darüber hinaus im Vergleich der Handschriften ein jeweils anderes ist, sowohl im Umfang als auch nach der Sortierung der Strophen. Diese historisch vorliegende Differenzierung innerhalb der Überlieferung verstehe ich als Ergebnis eines gelenkten Zugriffs auf das Strophenumaterial. Willkür und Zufall sind in diesem Rahmen keine tragenden Argumente, da sie Teil jeder Ordnungsleistung und nicht ausblenden sind. Der rezeptive Zugriff ist vom Ton und zugleich von einer spezifischen Vorstellung ‚frauenlobscher Manier‘ geleitet. Er schlägt sich in der Strophenfügung als gelenkter Fügung nieder. Entscheidend ist das jeweilig zeitgenössische Verständnis dieser ‚frauenlobschen Manier‘, das sich, wie ich meine, aus der Beschreibung der Strophengefüge und der Analyse der darin aufgehobenen Verschränkung von Poesie und Wissen erschließen lässt. Nicht der Autor und dessen künstlerische Manier vor der Überlieferung rückt in den Blick, vielmehr ist es ein sich in den Strophenfügungen abzeichnender, sich diachron wandelnder Meisterschaftsanspruch, der in der je spezifischen Verschränkung von Episteme und Poesis zum Ausdruck kommt und analysiert werden soll. Überlieferungsnahe Studien zur Sangspruchdichtung, die eine solche Verschränkung in ihrer Prozesshaftigkeit untersuchen und damit die Bearbeitung diskursiven Wissens in einem Ton durch die Jahrhunderte hindurch verfolgen, sind eher die Ausnahme.¹⁰¹

⁹⁹ Burghart Wachinger forderte in seinem wegweisenden Beitrag zur Editionstagung von 1966 in Marbach am Neckar, dass Editionsprojekte zur Sangspruchdichtung des 13. Jhs. und zum meisterlichen Sangspruch des 14. und 15. Jhs. die Textpräsentation nach Tönen und Baren organisieren sollten; vgl. Wachinger, *Bedeutung der Meistersingerhandschriften* (1968), S. 117 und 121: „Es ist für Spruchdichtung und frühen Meistersang [...] wichtig, daß man den Ton vom 13. bis zum 15. Jahrhundert als Ganzen überblicken [...] kann.“

¹⁰⁰ In welcher Weise dies ein Effekt von Rezeptionsprozessen ist, kann ich hier noch nicht beantworten, und es ist für das Problem der Operationalisierbarkeit des Materials vorerst auch nicht belangvoll.

¹⁰¹ Verweisen möchte ich auf zwei ähnlich gelagerte, methodisch aber anders ausgerichtete Forschungsbeiträge: Wachinger, *Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift* (1987); Haustein, *Formen* (2005). Wachinger zeigt im Horizont der sich ändernden Überlieferungssituation den Weg

6. (Ton-)Autorschaft und Meisterschaft

Was der Autor für die volkssprachliche Literatur des Mittelalters gewesen ist, lässt sich aus heutiger Perspektive nur unzureichend beantworten. Für uns, so Burghart Wachinger, wird „ein Autor [...] erst durch die Überlieferung konstituiert.“¹⁰² Andere, teils bereits wieder obsoleete Überlegungen im Bereich mediävistischer Diskussionen um die Kategorien Autor und Autorschaft gehen diesem Diktum voraus. Das frühe Interesse an einem biografischen Autor ist einem weiten Feld textgeleiteter Fragen nach Autor

auf, den die Texte „des jungen und mittleren Frauenlob[s]“ und ihre Inhalte in J zum „späteren Frauenlob und seine[n] Schüler[n]“ in F genommen haben. Haustein untersucht dagegen ‚stoffliche Konstanz und Varianz‘ zwischen dem Sangspruch des 13. und der meisterlichen Dichtung des 14. und 15. Jhs. auf der einen Seite und dem institutionalisierten Meistergesang des 16. und 17. Jhs. auf der anderen Seite am Beispiel ausgewählter Stichwörter des RSM-Registers. Er vermag auf diesem Wege sehr überzeugend unterschiedliche Formen der Bearbeitung des Wissens zwischen Sangspruch und Meisersang zu beschreiben. Burghart Wachinger hat in jüngerer Zeit in einem Beitrag zur Gattungsgeschichte der Sangspruchdichtung drei Entwicklungslinien aufgezeigt, die auf weitere Bearbeitung warten und für meinen Ansatz relevante Schwerpunkte markieren: Barbildung, Sprachartistik und Meistertum sowie Wissensverarbeitung und Diskurszusammenhänge. Wachinger, *Sangspruchdichtung* (2007), S. 19. Töne sind noch kaum als textuelle Formation in den Blick gerückt. Allein Helmut Tervooren, *Einzelstrophe oder Strophenbindung?* (1967), S. 110–121, untersucht den Ton als formale Einheit und kann so perspektiviert verschiedene Formen der Strophenverknüpfung beschreiben. Ich vernachlässige für meinen Ansatz die formgeschichtliche Seite des Langen Tons, für die Horst Brunner immer wieder Aufmerksamkeit eingefordert hat, vgl. zuletzt: Horst Brunner, *Spruchtöne Frauenlobs* (2002), S. 61–80. Zur Bindung der Interpretation an die Melodieführung Shields, *Zum melodischen Aufbau* (1988).

¹⁰² Wachinger, *Autorschaft und Überlieferung* (1991), hier S. 1. Ähnlich auch Karl Stackmann, *Autor – Überlieferung – Editor* (1998), hier S. 28f., in Auseinandersetzung mit Überlegungen zu mittelalterlicher Textualität von Peter Strohschneider, *Situationen des Textes* (1997), hier S. 65–82. Für den Editor ist die Rekonstruktion des Autortextes bzw. eines autornahen Textes der Arbeitsgegenstand. Er bietet der Forschung damit i. d. R. eine textuelle Form, die die beiden Terme Autor und Text eng führt, so dass die textanalytische und wissensgeschichtliche Arbeit kanalisiert ist und mit einem zu bedenkenden (Vor-)Urteil zu beginnen hat. Eine Kopplung der Terme Autorschaft und Überlieferung im Rahmen der Interpretation umgeht mögliche Untiefen subjektzentrierter Prämissen, weil sie einen textanalytischen Ansatz mit dem Blick auf die Materialität der Handschrift und ihre historisch spezifischen Signaturen verknüpft, damit Autorschaftsentwürfe und ihre materiellen Imaginationen zusammenführt. Rüdiger Schnell kritisiert einen solchen Fokus dann, wenn dieser postmoderne Theorien adaptiert und eine auf das Mittelalter übertragene Abschaffung des Autors postuliert. Seine Kritik zielt vor allem auf Pauschalurteile der Mediävisten bezogen auf die Überlieferung, Schnell, *Autor und Werk* (1998), S. 15. In seinem Plädoyer für einen mittelalterlichen Autorbegriff nimmt Schnell mit seinem Gewährsmann Petrarca selbst eine unbedachte Glättung nicht nur der epochalen Differenzen, sondern auch der historisch spezifischen, etwa gattungsbedingten Unterschiede vor. „Individualität“ und „Originalität“ (ebd., S. 20) sind Kategorien, die in den epischen und lyrischen Gattungen des hohen und späten Mittelalters sowie der frühen Neuzeit einen je anderen Stellenwert aufgrund der ambigen Referentialisierung haben, und sie sind wiederum anders zu bewerten etwa in einem Autograf Petrarcas oder einem deutschen Autograf von Hans Sachs.

(re-)konstruktionen und nach Ich-Rollen in Aufführung, Schrift und Bild gewichen.¹⁰³ Überlieferungsgeschichtliche Ansätze gehen noch einen Schritt hinter diese Perspektive zurück und suchen die Autorkonstruktionen handschriftennah auf. Sie öffnen dabei, die Materialität der Handschriften bedenkend, den Textbegriff für das unmittelbare textuelle Umfeld.¹⁰⁴ Rezeptionsgeschichtliche Interessen führten dazu, dass die Ergebnisse dieses Ansatzes partiell generalisiert wurden, um handschriftenübergreifend ein historisch relevantes Autorbild zu rekonstruieren.¹⁰⁵

Alle diese Ansätze arbeiten sich mehr oder weniger systematisch am Problemfeld der Text-Kontext-Relation ab und damit auch am Begriff der Repräsentation. Eine der Schwachstellen bei der Bestimmung mittelalterlicher Autorschaft nimmt Ursula Peters in den Blick, wenn sie auf die Text-Bild-Relationen der Manessischen Liederhandschrift eingeht. Es sind gerade die referentiellen Vernetzungen figurierter Autorschaft und Formen der Repräsentation, die sich in ihrer Ambiguität als eine solche Schwachstelle erweisen. Die uneindeutige Verweiskonstellation der Miniaturen, daneben die klassische Vorstellung eines Autor-Urhebers, führen zu jenen Irritationen und Referentialisierungsversuchen, die die mediävistischen Erörterungen der C-Miniaturen weithin bestimmen.¹⁰⁶ Die Vielfalt der bildkünstlerischen Darstellungen von der Schreibszenen,

¹⁰³ Die jüngeren Beiträge seien hier stellvertretend angezeigt: Brem, *Gattungsinterferenzen* (2003); Albrecht Hausmann, *Wer spricht?* (2007); Jens Haustein, *Gattungsinterferenzen* (2007); Volker Mertens, *Meisterlied* (2004); Lauer, *Ästhetik der Identität* (2008) sowie die reflektierten und weitreichenden Arbeiten von Margreth Egidi, *Dissoziation* (2000); dies., *Text, Geste, Performanz* (2000); dies., *Sängerpolemik* (2002); dies., *Performativer Prozess* (2004). Alle diese Beiträge stehen im Horizont der mediävistischen Performanzdebatte zur Lyrik: vgl. Peter Strohschneider, *Aufführungssituation* (1993); ders., *nu sehent* (1996); Helmut Tervooren, *Aufführung* (1996); Jan-Dirk Müller, *ir sult spreken* (1994); ders., *Aufführung – Autor – Werk* (1999), hier S. 152–156; Thomas Cramer, *Was hilft* (1998), S. 7–20.

¹⁰⁴ Ursula Peters, *Autorbilder* (2000), hier S. 322, weist darauf hin, dass gerade die literaturwissenschaftlichen Debatten um Autorbegriff und Autorschaft zur „Rückbesinnung auf die alte Frage“ nach dem Verhältnis von Autorschaft und Überlieferung führen. Hier sieht sie eine starke Differenzierung der Profilierung der Autorkonzepte nach Texttypen, wenn sie zwischen „prägnantem Autorbewußtsein“ einer „Anonymität der Überlieferung“, „fehlender Autorprofilierung“ und „strikt autorbezogener Tradierung“ unterscheidet. In ihren Reflexionen differenziert sie einen mittelalterlichen Autorbegriff und historisiert ihn texttypspezifisch bzw. gattungs- sowie überlieferungsgeschichtlich.

¹⁰⁵ Ohne die weitläufige Debatte um die Kategorien Autor und Autorschaft detailliert zu belegen, möchte ich auf wenige, in ihrer Art systematische bzw. thesenhaft prägnante oder überlieferungsgeschichtlich relevante Beiträge hinweisen: Wachinger, *Autorschaft und Überlieferung* (1991); Jan-Dirk Müller, *Auctor – actor – author* (1992); ders., *Aufführung – Autor – Werk* (1999), hier S. 156–161; Stackmann, *Autor* (1998); Schnell, *Autor und Werk* (1998); Bein, *Zum Autor* (1999); Hausmann, *Reinmar als Autor* (1999); Helmut Teervooren, *Die Frage nach dem Autor* (2000), und auf die sich mit der Manessischen Liederhandschrift und den Autorprofilen beschäftigenden Beiträge von Ursula Peters, *Autorbilder* (2000); dies., *Ordnungsfunktion* (2001); vgl. auch Sebastian Coxon, *Authorship* (2001); Michael Stolz, *Aura der Autorschaft* (2005); Freimut Löser, *Postmoderne Theorie* (2005).

¹⁰⁶ Peters, *Autorbilder* (2000), S. 323f.

der Dedikation, der Belehrung, über die Repräsentanten von Macht bis hin zu sujethaften Illuminationen ruft in den wenigsten Fällen die Vorstellung eines Autors hervor. Eher zeigen die Miniaturen ein mangelndes Interesse am eigentlichen Urheber der Texte. Sie sind in ihrer unspezifischen Fülle Ausdruck einer *auctoritas*, die unsystematisch mit den ihr folgenden Strophenverbänden verknüpft ist. Und auch die Namen, die immer auf eine Ordnung der Handschrift nach Ständen gedeutet werden, sind in erster Instanz Indikator mittelalterlicher Repräsentationsbestrebungen denn Ausweis einer Autorenhierarchie. Die Ordnungsleistung der Namen scheint mir noch nicht verkoppelt zu sein mit einem Interesse für die Urheber, für den Text als personalisiertes Eigentum und sich daraus ableitender Verantwortung. Sicher geht es um die Darstellung von *auctoritas*, doch nicht bezogen auf einen Urheber, sondern bezogen auf die Vorbildwirkung, die mit den Namen, den Figurationen der Macht, des Glaubens, der Lehre und Unterweisung, der Minne und des Rittertums verbunden ist, und die neben ihrem repräsentativen Duktus die Glaubwürdigkeit der Stropheninhalte zu stärken vermochte.¹⁰⁷

Namen als Ordnungsinstrument einer Handschrift, als Siglen für ein Textcorpus und ihnen zugewiesene Miniaturen, aber auch Selbst- und Fremdsignaturen, Totenklagen, polemische Rede, die poetologischen Entwürfe selbst, all diese Indizien erschließen nicht den Zugang zum Urheber eines Textes, aber sie imaginieren etwas, das man, zunächst ganz abstrakt, eine historische Vorstellung von ‚Autorschaft‘ nennen könnte. Wenn ein Sprecher-Ich in einer Strophe der Heidelberger Liederhandschrift, in einem Textcorpus unter der Sigle *Meister Heinrich Vrouwenlob* als ein *ich, vrouwenlob* (C 32,5) inszeniert ist, liegt es nahe, hinter diesem sprechenden Namen eine poetologische Absicht zu vermuten, die auf das Lob der Frauen gerichtet ist.¹⁰⁸ Dass dieser Gedanke bezogen auf die Manessische Liederhandschrift nicht gänzlich spekulativ ist, zeigt die Anlage des Frauenlob-Corpus.

Zwei Eröffnungen, die Minatur als bildkünstlerische und der „Marienleich“ als textuelle, imaginieren diese Absicht in einer visuellen und einer sprachlichen Darstellung.¹⁰⁹ Die Aufgabe des Meisters ist in seinem Namen Meister Heinrich Frauenlob programmatisch zum Ausdruck gebracht und sie ist heraldisch fixiert in Schild und identitätsmarkierender Helmzier, wie es die vor dem Corpus überlieferte Miniatur

¹⁰⁷ In diesem Sinne und mit Blick auf die Repräsentationshandschrift C ist die Frage nach der Ästhetizität des Literarischen im Mittelalter vorderhand keine Frage individueller Leistung, sondern eine Frage sinnlicher (klanglicher und visueller) Repräsentation. Hier berühre ich einen Fragekomplex, dem sich der noch junge Sammelband zum Ästhetischen widmet, vgl. dazu Das fremde Schöne (Braun / Young 2007).

¹⁰⁸ Diese Beobachtung basiert auf einem Diktum Foucaults: Wenn das (mittelalterliche) Denken in Analogien dazu führt, dass die Regeln der Sprache auf die der Gesellschaft rekurren, dann ist die Betrachtung der Sprache eine Möglichkeit, zugleich die Welt der Dinge zu erfassen wie Abbild und Bild oder Schatten und Ursache. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge (1990), S. 31–66.

¹⁰⁹ Zu Text-Bild-Relationen in der Manessischen Liederhandschrift vgl. Franziska Wenzel, Vom Gestus des Zeigens (2006).

zeigt.¹¹⁰ Name, szenische Darstellung, Schild und Helmzier verweisen nicht zuerst auf den Urheber des Textcorpus, sondern sie repräsentieren eine künstlerische Vorstellung meisterlicher Darbietung. Sie imaginieren das Frauenlob in Wort und Bild: In der Fiktion der szenischen Darstellung nimmt der Meister, in Hermelin gekleidet und auf einem Thron sitzend, zusammen mit Schild und Helmzier die obere Hälfte der Bildfläche ein. Er ist damit räumlich über die Gemeinschaft der Musikanten gestellt und zugleich, durch Hermelinrobe und Thron, symbolisch erhöht. Die Darstellung imaginiert dreierlei: 1. In der spiegelbildlichen Bezogenheit von thronendem Meister und Helmzier, der Bezogenheit der dargestellten Körper des Meisters (Zeigegeste) und der gekrönten *vrouwe* sowie ihrer aufeinander gerichteten Blicke ist die Reziprozität von Meister und Gegenstand nur zu deutlich visualisiert. 2. Die Verdopplung der gekrönten Frauenbüste in Helmzier und Schild ist von zweifacher Funktion. Schildbilder verweisen in der Heraldik auf das Geschlecht und repräsentieren Adel und Besonderheit.¹¹¹ Sprechende Schildfiguren, wie in eben diesem Fall die gekrönte *vrouwe*, verweisen zudem auf den Namen des Schildträgers. Und so sind hier Namen und Besonderheit des Meisters – seine Berufung – im Schildbild vor Augen gestellt. Die doppelte *vrouwe*, in Szene gesetzt als körperhaft anmutende und agierende Frau, bringt zum einen die Nähe von Meister und Gegenstand zum Ausdruck und weist zum anderen auf die Besonderheit des Meisters hin. Als Frauenbüste der Helmzier legitimiert sie den Meisterschaftsanspruch im Kommunikationsraum der Gesellschaft, als idealisierte statische Büste auf dem Schild adelt sie den Gegenstand der Kunst – das Frauenlob – und in der Funktion als Schildfigur adelt sie den Schildträger Meister Heinrich Frauenlob. 3. Die inszenierte Aufführung ist als multiple Handlung mehrerer Beteiligten entworfen: Der Meister selbst ist der, der sprechend oder singend und musikalisch begleitet das Lob der gekrönten (höchsten) *vrouwe* vorträgt. Das hier ein musikalisch untermalter Vortrag gemeint ist, hat seine Rechtfertigung neben dem Geige spielenden Musikanten in den beiden Zeigegesten des Thronenden, die auf die *vrouwe* des Wappens und die Musikanten weisen. Zeigegesten haben in der gesamten Liederhandschrift nicht nur Verweisfunktion, sondern sie sind immer wieder auch kommunikativ instrumentalisiert,

¹¹⁰ Zum Autorenbild der volkssprachlichen Handschriften des Mittelalters sind seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts eine Reihe motivgeschichtlicher, aber auch textanalytisch orientierter Arbeiten erschienen: Vgl. z. B. Siebert-Hotz, *Bild des Minnesängers* (1964); vgl. auch Peter Bloch, Art. „Autorenbild“, in: LCI 1 (1994), Sp. 232–234; zu den Miniaturen in C s. Hella Frühmorgenvoss, *Bildtypen* (1975); Vetter, *Bilder* (1981); ders., *Bildmotive* (1988); vgl. darüber hinaus Horst Wenzel, *Autorenbilder* (1998), und Ursula Peters, *Autorbilder* (2000); dies., *Ordnungsfunktion* (2001).

¹¹¹ Schröder, *Kleine Wappenkunst* (1990), S. 91–114; Scheibelreiter, *Heraldik* (2006), S. 24–45 u. 96–197. Vgl. auch Filip, *Einführung in die Heraldik* (2000); Hildebrandt, *Handbuch der Heraldik* (2007).

so dass sich wohl behaupten lässt: Hier wird höchstes Frauenlob interaktiv vorgeführt.¹¹²

Bereits die das Corpus eröffnende bildkünstlerische und szenisch arrangierte Imago meisterlichen Frauenlobs muss als ein erstes historisch relevantes Rezeptionszeugnis des folgenden literarischen Meisterschaftsentwurfs gelten, der mit dem Marienlob des „Marienleichts“ sofort exemplifiziert ist.¹¹³ Meisterschaft ist im Gefolge dieser Eröffnung vorgetragenes höchstes Frauenlob.

Nicht Autor und Autorschaft, nicht naturrechtliche Kategorien wie Eigentum und Eigenheit, nicht die juridische Frage der Verantwortung sind die Basis dieser Imago. Es sind in Erstinstanz die Modalitäten der Überlieferung, streng genommen Modalitäten des Gebrauchs, die historisch aussagekräftig werden. C präsentiert mit den sekundär ausgeführten Miniaturen und der Strophenanordnung ein Rezeptionszeugnis. Unabhängig davon, welche Vorstellungen im Schöpfer jeder einzelnen Miniatur zusammenflossen, die Miniatur ist eine Form historischer Deutung, die der Sigle *Meister Heinrich Vrouwenlop* ein Gesicht gibt. Sie spiegelt eher ein historisches Interesse am Phänomen der Meisterschaft als an der Autorschaft im modernen Sinne von Urheberschaft und Verfügungsgewalt. Mit hoher Sicherheit ist davon auszugehen, dass durch die je anderen Gebrauchsinteressen, die die Handschriften repräsentieren, eine je andere Aussage zum Problemfeld von Autorschaft und Meisterschaft getroffen ist.

Jeder analytische Versuch einer textuellen bzw. intratextuellen Rekonstruktion eines Autors präsupponiert neuzeitliche Subjektkategorien wie Eigentum, subjektive Schöpfung, Urheberschaft, Verantwortung, die sich in der weiteren Textarbeit nur schwer einlösen lassen. Kaum ein anderer Begriff ist semantisch so stark mit der Subjektvorstellung verbunden wie der des Autors. In der Konsequenz dieser beiden Beobachtungen möchte ich die historische Vorstellung und den Begriff Autorschaft von den Prämissen eines Autorsubjekts frei halten. Die terminologischen Unschärfen, die man sich dennoch mit diesem Begriff einhandeln würde, will man nicht an jedem Punkt der Argumentation erneut auf die geänderten Prämissen hinweisen, werden im Begriff der Meisterschaft neutralisiert. Mit diesem historisch konkreten, das heißt in den Handschriften genutzten und reflektierten Begriff, verschiebt sich der Blick von der Personalisierung der Kunst hin zu einer handwerklichen Funktionsbestimmung. Damit meine ich schlicht das Produzieren mit Hilfe eines Werkzeuges, eines Schmiedehammers oder Kochlöffels, oder auch, in einem unmittelbarerem Sinne, mit Hilfe der Zunge und des

¹¹² Das neben der *lectio difficilior* gleichermaßen der Thronende allein im Sinne einer hierarchischen Vorrangstellung imaginierbar ist, weise ich nicht von der Hand. Mir scheint jedoch, dass das interaktive Potential der Zeigegesten noch zu wenig Beachtung findet.

¹¹³ Üblicherweise stehen Großtexte wie der Leich zu Beginn eines Corpus. Ungeachtet dieser strukturellen Tatsache sind die referentiellen Bezüge von bild- und wortkünstlerischer Eröffnung im Frauenlobcorpus von C deutlich und unbedingt zu beachten. Höchstes Frauenlob ist an diesem repräsentativen Ort mit Bild und Text doppelt inszeniert.

Verstandes.¹¹⁴ So kommt man nicht nur einer historischen Vorstellung hinter den Ich-Aussagen und den poetologischen Entwürfen nahe, sondern konnotiert sind im semantisch weiten Feld dieses Terms Vorstellungen des Ausführens, des Bearbeitens, der Geschicklichkeit, des Könnens, des Ratgebens, Unterweisens und Belehrens. Alle diese Vorstellungen sind in der einen oder anderen Weise (im Bereich der hier relevanten Spruchüberlieferung) literarisiert und, das wäre eine wichtige Beobachtung, sie fließen zu einem in jeder Handschrift eigenständigen Bild zusammen. Dass die Metaphernsprache bezogen auf die Meisterschaftsentwürfe durch solche bildspendenden Bereiche geprägt ist, die die Unmittelbarkeit des Handelns imaginieren und Handwerk, Körper, körperliche Auseinandersetzung (Streit) und Natur umfassen, liegt eben in der handwerklichen Funktionsbestimmung des Meisterschaftsbegriffs begründet. Vielleicht sollte man vorsichtiger auch von wirkender Funktion sprechen; man ließe sich damit auf ein Bildfeld ein, dem die Nutzung und Veränderung eines Materials / Stoffes durch eine bestimmte Form des Einwirkens inhärent wäre. Man hätte so zum einen das Moment der Wiederholung erfasst, das im Rahmen der Vorstellung der Meisterschaft ein spezifisches Erneuern ist,¹¹⁵ und man hätte zum anderen das erfasst, was mit dem schillernden *bliëmen*-Begriff umrissen wird.¹¹⁶

Meisterschaft lässt sich damit zum einen als eine historische, auf die Dichtkunst bezogene überindividuelle Vorstellung begreifen, die im Blick auf die Strophen im Langen Ton Frauenlobs und auf Konrad von Würzburg sowie Heinrich von Mügeln für poetische Darstellungsformen wie etwa die Erörterung, die Ermahnung oder den Streit einsteht.¹¹⁷ Diese Darstellungsformen, die heteronom bestimmt sind durch Kirche,

¹¹⁴ Vgl. den historischen Überblick von der Antike zur Postmoderne von Michael Wetzel, Art. „Autor / Künstler“, in: *Ästhetische Grundbegriffe* 1 (2000), S. 480–544, hier S. 480, der den handwerklichen Charakter künstlerischer Tätigkeit für das Mittelalter betont. Siehe zum Meisterbegriff die gattungsübergreifende Zusammenstellung (und Interpretation) der Belege bei Julius Schwietering, *Demutsformel* (1921), S. 183–199. Zuletzt Kurt Gärtner, *Zu den mittelhochdeutschen Bezeichnungen für den Verfasser eines literarischen Werkes* (1998), der nachweisen kann, dass in erster Generation die Bezeichnung *meister* gegenüber dem *tihtære* mit seinem semantischen Bezug zum *tihten* zunächst unspezifisch Verwendung fand. Dicke / Eikelmann / Hasebrink, *Historische Semantik der deutschen Schriftkultur. Eine Einleitung* (2006), S. 9, rufen die (Um-)Semantisierung des *meister*-Begriffs in der Folgezeit auf und fragen nach einer möglichen Ausdifferenzierung des Verständnisses vom *tihtære*. Jan-Dirk Müller, *schîn* und Verwandtes (2006), S. 295, markiert, dass die Art des Handwerkszeuges zur Ausübung einer Kunst Rückschlüsse auf das Verständnis der Meisterschaft ermögliche, was (die Müller'sche Argumentation hier verkürzend) auch die Differenzen zwischen Konrad von Würzburg, Heinrich von Mügeln und Heinrich von Meissen bedinge, ebd., S. 303.

¹¹⁵ Die beiden Beiträge von Burkhard Hasebrink und Beate Kellner in der Festschrift für Jan-Dirk Müller, *Fiktion und Fiktionalität* markieren die Spielarten der literarischen Kunstform des Erneuerns: Hasebrink, *Ambivalenz des Erneuerns* (2009); Kellner, *ein mære wil i'u niuwen* (2009).

¹¹⁶ Dazu unlängst, alle Facetten ausziehend Müller, *schîn* und Verwandtes (2006).

¹¹⁷ Der Bezug von „Goldener Schmiede“ und „Marienleich“ Frauenlobs bei Freytag, *Beobachtungen* (1988/89) – mit Blick auf Konrad von Würzburg und Heinrich von Mügeln zuletzt Kellner, *Meisterschaft* (2009). V. a. der Vergleich mit Heinrich von Mügeln ist immer wieder ausgestellt worden, etwa durch Huber, *Wort sint der Dinge zeichen* (1977), S. 127–167, bes. S. 129–134; durch Köbe-

Schule, Universität und Spruchdichtung, habe ich als poetisch anverwandelte elementare und somit diskursübergreifende Redeformen (*lectio, oratio, predicatio, quaestio, disputatio*) bestimmt. Als Träger der Wissensvermittlung wird mit ihnen im Rahmen der Dichtung gelehrtes oder autoritativ¹¹⁸ beglaubigtes Wissen aufgegriffen, bejaht, im Für und Wider argumentativ ausgeschritten. Es wird zugleich, im Modus des poetischen Erneuerns, transgrediert,¹¹⁹ so dass Meisterschaft zum anderen, im Bezug auf den Textproduzenten, den Rüdiger Schnell einfordert,¹²⁰ als ein literarischer Anspruch beschreibbar wäre, der in der „Tradition der Erneuerer“¹²¹ steht, zu denen die Epiker, allen voran Wolfram von Eschenbach und Konrad von Würzburg, zählen, und der sich, so möchte ich formulieren, aus einem wirkenden Erneuern zwischen Tradition und Artistik speist. Wobei Artistik gleichermaßen rhetorische Verfahren der Gestaltung umfasst als auch deren Diskussion und Erprobung.¹²²

Bereits Julius Schwietering sah im Begriff des *meisters* einen Bezug zur *kunst*.¹²³ Er betonte für die volkssprachlichen, v. a. epischen Texte, dass der Meistertitel in erster Linie für die „Kunst poetischer Diktion“ einstand, dass er weniger Ausweis der Gelehrsamkeit war, als vielmehr im Bezug auf die „Dichtung anderer“¹²⁴ zuerkannt wurde.

le, Lieder (2003), v. a. S. 47–116, und zuletzt durch Gade, Wissen (2005), S. 321–330, im Rückgriff auf Stolz, ‚Tum‘-Studien (1996), S. 190–204.

¹¹⁸ Hierher zählen biblische Autoritäten, vor allen anderen Aristoteles und auch die alten Meister, die für die literarische Tradition einstehen.

¹¹⁹ Kibelka, *meister* (1963), S. 18, spricht vom kritischen Sondern, vom Neuordnen und Umdeuten. Vgl. den jungen Beitrag von Beate Kellner, Meisterschaft (2009), in dem Meisterschaft als eine Form des artistischen Selbstverständnisses spätmittelalterlicher Autoren begriffen wird und als ein Ort der Etablierung der Dichtkunst neben den anderen *artes*, sowie die rezenten Beiträge von Worstbrock, Erfinden (2009); Kellner, *ein mære wil i'u niuwen* (2009), und Hasebrink, Ambivalenz des Erneuerns (2009), die weniger den Aspekt der Meisterschaft denn den des Erneuerns hinterfragen im Sinne eines rekonstruierenden Erfindens (Worstbrock), des neuartig anordnenden und vielfältig perspektivierenden Wiedererzählens (Kellner) und im Sinne der Spannung zwischen Vorausliegendem und Neuem bezogen auf den literarischen Geltungsanspruch (Hasebrink).

¹²⁰ Rüdiger Schnell, Autor und Werk (1998), S. 30.

¹²¹ Kibelka, *meister* (1963), S. 353. Zum Meister-Begriff vgl. zuletzt Dietlind Gade, Wissen (2005), S. 4f., 108f., 189–197, 319. Dort auch die Belegstellen aus dem ersten Spruchbuch Heinrichs von Mügeln.

¹²² Der Bearbeitung der Tradition durch die Werkzeuge der Poesie wohnt eine Spannung inne, die sich als Ambivalenz von Vergegenwärtigtem und Präsentiertem beschreiben lässt, wohl weil das Präsentierte immer ein Vergegenwärtigtes ist und das Vergegenwärtigte immer ein ‚Gewirktes‘. Wie dieses Wirken im Horizont des Blümens und des Schein(en)s bei Konrad von Würzburg umgesetzt ist, zeigt Jan-Dirk Müller ungemein eloquent, Müller, *schîn* und Verwandtes (2006).

¹²³ Schwietering, Demutsformel (1921), S. 184–188; s. auch Stackmann, Heinrich von Mügeln (1958), S. 95.

¹²⁴ Schwietering, Demutsformel (1921), hier S. 184, auch S. 192, 194. Schwietering zeigt, dass *meister* in der Epik mit dem *wisen* synonym gebraucht wurde, dass aber der Begriff *wise* unspezifisch Verwendung fand und nicht für Gelehrtheit, sondern für herausragende, vorbildhafte Machart der Dichtkunst einstand, ebd., S. 184. Gerade die Fülle an Handwerksmetaphern (z. B. Schmieden, Färben, Schneidern, Bauen) streicht den Umstand künstlerischen Fertigen bezogen auf das stilisti-

Der Meistertitel wurde in den seltensten Fällen explizit selbst beansprucht, weder bei den Epikern noch bei den Spruchdichtern – einzige Ausnahme sei Frauenlob gewesen –, eher wurde das eigene Schaffen entweder im Gestus scholarer Bescheidenheit und Demut oder im Sinne der Behauptung ins Licht der alten Meister gerückt.¹²⁵ Diese Dimensionen der Bezugnahme scheinen mir für das Verständnis von Meisterschaft eine zentrale Rolle zu spielen, insofern sich im Rahmen der Spruchdichtung die immer wieder herausgestellte Verbindung mit dem Vorausliegenden als eine vergegenwärtigende und ‚entbergende‘ Form der Sinnzuschreibung erweist. Und so erweist sich, mit dem Aspekt der Kunstfertigkeit, dem *würken*, Meisterschaft als ein zeitüberschreitender, dialogisch-rekursiver und zugleich sinnkonstituierender literarischer Anspruch.¹²⁶

Die hier forcierten Überlegungen zu Meisterschaft und Überlieferung zielen nicht auf eine Entdifferenzierung des Bildes nach Handschriften bzw. Fassungen. Die weiterführende Prämisse meines Ansatzes liegt in der Idee einer überindividuellen Vorstellung frauenlobischer Meisterschaft, repräsentiert durch die Strophen eines Tons in frühen und späten Überlieferungszeugen. Meisterschaft in den genannten Formen wirkender Rede und in der Spannweite der tonalen Überlieferung ist als Vorstellung prozessual. Die Strophengefüge des Langen Tons in den Einzelhandschriften C, J, F und k sind für sich genommen Stationen eines Wandels, die an ihrem jeweils historischen Ort historisch spezifisches Wissen und historisch spezifisches, literarisches Können verbinden und repräsentieren.

Die überindividuelle Vorstellung von Meisterschaft konkretisiert sich mit dem Ton, der den Transfer eines bestimmten Wissens und die Sukzession eines literarischen Vermögens, das unter dem sprechenden, repräsentativen und vorbildgebenden Label Frauenlob bekannt ist, in der Zeit sichert. Dabei ist meine Skepsis gegenüber dem auf die Spruchdichtung bezogenen Interpretament des dunklen, manierten, sich über die Tradition erhebenden Blümers Frauenlob in ein methodisches Konzept geronnen, das sich an der metaphysischen Vorstellung vom Autor abarbeitet. Die Instanz hinter den in den Handschriften überlieferten Strophen ist multipel, umgreift Dichter, Sammler, Schreiber, Redaktor, Illuminator, Nutzer usw., so dass die vom Urheber der Strophen intendierte Bedeutung nicht rekonstruierbar ist. Das heißt jedoch nicht, dass damit die

sche Vermögen heraus. Im Langen Ton sind beinahe alle Diskussionen um den Begriff des Meisters in Auseinandersetzung zweier Sprecher oder distanzierend im Nachdenken über die Kunst (der Meister) inszeniert. Dass dabei eine autopoietische Schleife zu kalkulieren ist, darauf hat Jens Haustein, *Autopoietische Freiheit* (1997), hingewiesen.

¹²⁵ Die alten Meister wurden zum Vorbild erhoben im Sinne vorausliegender idealer Kunstfertigkeit; ihre Aufgabe war die des Lehrmeisters, wie das exemplarisch Rudolf von Ems im „Alexander“ zum Ausdruck gebracht hat (V.3063–3085).

¹²⁶ Ich beziehe mich hier auf den Beitrag von Burkhard Hasebrink, *Ambivalenz des Erneuerns* (2009), der die typologische Dimension des Erneuerns im vervollkommnenden Überbieten des Alten, ebd., S. 206, erfasst, und der die ihr innewohnende Transgression, die dem Überschuss des Möglichen entwächst, S. 207, vor allem mit der Ästhetik (im Anschluss an Christian Kiening, S. 212) und mit der Schönheit (im Anschluss an Walter Haug, S. 207) in Beziehung setzt.

„Vorstellung vom Autor als Schöpfer einer Bedeutung aufgegeben“ wäre. Eine solche Vorstellung, wenn sie beibehalten wird, arbeitet in jeder mediävistischen Rekonstruktion mit Vorurteilen, mit Setzungen und Vermutungen, die nicht vernachlässigt werden dürfen. Rüdiger Schnell¹²⁷ schlägt eine Adaptation postmoderner Theoreme der Dekonstruktion für mediävistisches Arbeiten aus, ob der Gefahr, dass der Autor als Schöpfer der Bedeutung negiert würde. Richtet sich der dekonstruktivistische Skeptizismus, wie ich meine, gegen eine absolut gesetzte vorschriftliche Autorität des Signifikats / Sinns und eine damit erzeugte Differenz sowie eine Abwertung der Signifikanten als nicht sinnbildende Derivate,¹²⁸ so erhellt ein solcher Skeptizismus meinen Ansatz beim überlieferten Material eines Tons. Der Ton garantiert den Blick für den pluralistischen Produktionsprozess und dessen Niederschlag in den Handschriften, er garantiert den Blick für die Prozessualität und die Vorgänge des Wandels bezogen auf die Konstitution von Bedeutung in den Strophengefügen des Tons.

Rüdiger Schnell, der den ‚Autor‘ als Urheberinstanz mit dem von biografischen Vorannahmen freigestellten ‚Textproduzenten‘ in seiner kritischen Schrift zur Autorfrage weiter denken möchte, hält die Bindung des Begriffs an die Verfasserschaft aufrecht.¹²⁹ Im Sinne seines differentiellen Ansatzes bedeutet dies aber dennoch, dass nicht nur Unterschiede zwischen den Gattungen zu kalkulieren sind, sondern dass von Text zu Text – von Ton zu Ton, von Strophe zu Strophe – zu differenzieren ist, und dass es nicht um Verfasserschaft, sondern allein um eine, literarisch Gestalt gewordene, Idee davon gehen kann.

Die Instanz des Textproduzenten ist, z. B. als *vindaere*, *wildenaere*, *nahtegal* [...] oder *meisterinne von der Vogelweide* („Tristan“, V.4665–4801), eine fiktive Instanz, die im Falle des Tristan’schen Literaturexkurses reflexiv erzeugt und metaphorisch geformt ist. Von referenziellen Bezügen weitestgehend entlastet, wird ihr literarisches Potential in der Inszenierung zum Sprechen gebracht. Auch in dieser hochverdichteten „Tristan“-Passage ist statt eines Urhebers eine auf vielfältige Weise kunstfertige Instanz imaginiert. Es ist eine plurale Instanz, die wiederfindet oder erfindet, die auf fremden Feldern wildert, die singt und eine Gruppe Gleichgesinnter anzuführen vermag. Nicht ‚verfügen über‘, sondern Passfähigkeit (*vuoge*, „Tristan“, V.4822) im Diskursraum der Künste ist

¹²⁷ Rüdiger Schnell, *Autor und Werk* (1998), S. 30.

¹²⁸ Jacques Derrida, *Grammatologie* (³1994), S. 23–48, hier S. 25. Derrida betont, dass der logozentrische christliche Schöpfungsglaube mit der Differenz von *signans* und *signatum* die Schrift als „Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns“ (ebd., S. 27) als „Äußerlichkeit des sinnlichen Diesseits“ dem absoluten (göttlichen) Logos, dem unendlichen schöpferischen Subjekt gegenüberstelle: Die „intelligible Seite des Zeichens bleibt dem Wort und dem Antlitz Gottes zugewandt“, ebd., S. 28. Ohne eine dem Zeichen vorgängige, übergeordnete Wahrheit an einem Ort, an dem es keine Differenz mehr gibt, zu negieren, geht Derrida von einer „Bewegung der Bedeutungen“ (ebd., S. 29) aus, entdifferenziert sprachliches Zeichen und (endliche, sinnlich wahrnehmbare) Schrift, weist hin auf die Metaphorizität einer universalen Schrift der Seele (ebd., S. 30).

¹²⁹ Rüdiger Schnell, *Autor und Werk* (1998), S. 72.

anvisiert, und Kunstfertigkeit sowie Meisterschaft sind auch hier die Schlüssel für das historische Verständnis von Autorschaft.

Die literarische Ich-Instanz, auf die von hier aus ein Blick fallen muss, ist für sich genommen eine Kategorie der Erkenntnis, die weder subjektzentriert noch referentiell zu nennen ist.¹³⁰ Es ist eine Instanz, die zuallererst durch Benennung und Zuweisung konstituiert wird (etwa im Namen oder durch Qualifikationen, eine Geschichte, Rollen, Einordnung in ein kulturelles Muster). Man könnte auch sagen, dass im Ich ein Integrationspunkt von Erfahrungsgehalten gefunden ist, der dem Literarischen als Ort sekundärer Sinnstiftung gilt. Die Überlegungen Klaus Grubmüllers zur Etymologie,¹³¹ die auf der aristotelischen Unterscheidung von Dingbedeutung und durch den Menschen gesetzter Wortbedeutung aufbauen, bringen eines auf den Punkt: Das Ontologische ist immer schon ein Epistemologisches.¹³² Das Ich im Text ist immer ein Gewusstes, ein Konstrukt zugewiesener Bedeutungen. Für sich genommen ist das Ich referenzlos.¹³³ Als grammatischer Ausdruck, als Pronomen, ist es referentialisierbar. Es trägt dieses Potential präsuppositiv mit sich. Geht man für die Ich-Instanz im Langen Ton nicht von einer per se gegebenen Referentialisierung im Sinne eines Autorbezugs aus, dann ist die gleiche Frage berechtigterweise auch für den Namen zu stellen, der mit den Signaturen und Nennungen aufgerufen wird. Dass die Bedeutung des Eigennamens vom Denotat entkoppelt ist, ist mit dem Verlust des Denotats, etwa durch Tod, deutlich. Oder anders formuliert, auch die Bedeutung des Namens wird sekundär erzeugt. „Eigennamen sind [...] radikal arbiträr.“¹³⁴

Demgegenüber suggeriert der Benennungsvorgang, der mit dem *ich*, *Vrouwenlob* (C 32,5) vorliegt, eine quasideiktische Beziehung zwischen Namen und Pronomen, die sich jedoch nicht auf jedes weitere Ich im Langen Ton übertragen lässt, die zudem aufgrund der sprechenden Form des Namens ambig ist und die sowohl eine Person imaginieren könnte als auch eine für die Sangspruchdichtung bereits früh etablierte Form der Rede, das Frauenlob. Im Falle einer Aufführung würden Pronomen und sprechende Person aufeinander bezogen sein, das Pronomen wäre eindeutig referen-

¹³⁰ Gertrude E. Anscombe, *The First Person* (1975), argumentiert gegen Descartes' Theorie, dass sich der Ausdruck ‚Ich‘ unmittelbar auf eine singuläre Entität beziehe, insofern dieser Bezug immer erst gestiftet werden müsse. Da das Ich nicht immun gegen Irrtümer der Zuordnung sei, verweise es nicht per se auf ein Selbst.

¹³¹ Grubmüller, *Etymologie* (1975), S. 210.

¹³² Die Gestalten des Ichs. Castañedas ontologische Theorie der Reflexivität des Selbstbewußtseins (Frank 1994), S. 210.

¹³³ So banal diese Aussage scheinen mag, so wichtig ist es doch, sie zu treffen. Ein Telefonat, bei dem sich der Angerufene mit einem ‚Ich bin es‘ meldet, bringt den Mangel an Referentialität auf den Punkt. Für distanzierte Formen der Kommunikation, wie es auch schriftliche Formen der Rede sind, gilt, wenn der Sprecher nicht anhand der Stimme oder anderweitig identifiziert werden kann, ist das Ich zunächst nicht referentialisierbar. Es muss benannt, erklärt oder mit einer Geschichte versehen werden.

¹³⁴ Draesner, *Wege* (1993), S. 150.

tialisierbar. Im Falle der Sigle *Meister Heinrich Vrouwenlop* in C und der sogenannten Selbstnennung werden der Name /Heinrich/ einerseits und das Pronomen /ich/ andererseits durch hinzutretende Kennzeichen bedeutsam. Heinrich Frauenlob ist Meister, und die Ich-Instanz ist Frauenlob. Eigennamen und Pronomina sind damit beide textuelle Orte der Merkmalsbündelung, ob mit oder ohne denotativen Bezug kann textanalytisch außer Acht bleiben.¹³⁵ Das Ich und der Name sind befüllbare Gefäße, von denen nur der Name deskriptive Qualitäten in sich birgt, wie es z. B. *Vrouwenlob*, *vrowe*, *wip*, *wipeon*, *damie* und *houchvart* im Langen Ton zeigen.¹³⁶

In der Konsequenz dieser Überlegungen kann die Idee einer überindividuellen Vorstellung von Meisterschaft nicht auf einen absolut gesetzten Autor zurückgeführt werden. Eine historische Vorstellung von Meisterschaft ist aber auch nicht linear aus den Textbeobachtungen und Analysen der Strophenverbände von C, J, F und k ableitbar bzw. rekonstruierbar. Sicher wird sie als Wert aus den Beobachtungen und Untersuchungen gewonnen, doch geschieht dies nicht im Sinne linearer Ableitung. Die Vielfalt der Aussagen, die differierenden Meinungen, die Pluralität der Ich-Instanz, der Rollen und die diskursiven Verschränkungen ermöglichen es in ihrer Summe nicht, ein klar konturiertes, ganzheitliches, gar kohärentes Meisterschaftsbild zu bestimmen.

Ich setze die Idee der Näherung, der Ähnlichkeit und der graduellen Zugehörigkeit, nicht aber die der Identität dagegen, mit der einer historischen Vorstellung von Meister-

¹³⁵ Anders, ebd., S. 153f., die die Referenz zum Denotat durch Kennzeichnungen hergestellt sieht.

¹³⁶ Im Falle von Disputationen (das Sprecher-Ich und der Gegner im Sängerstreit) und dialogischen Inszenierungen zwischen dem Ich und einem transzendenten Du (Maria, Gottvater) wird das Ich zum Integrationspunkt aller dialogischen Erfahrungen. Zur Rolle des Gegners für die Konstitution des Ichs, Löser, Feind (2002), S. 513. Wo Löser von der Identifikation des Ichs mit dem Textproduzenten spricht (ebd., S. 515), etwa in Sprecherbeischriften, würde ich von Zuschreibungen sprechen. Unabhängig davon sind seine Beobachtungen zum sprechenden Namen *Singûf* treffend: „Singûf ist die Bezeichnung einer Vertextungsinstanz. Sein Name hat eine intertextuelle Funktion, ist selbst Text und verweist auf seine Texte. Singûf ist als Ich nicht faßbar, er ist die Rolle, die eine textgenerierende Instanz in ihren Texten spielt.“, S. 516. Dass auch diese Beobachtungen von einem Referenzautor Singûf her gedacht sind, markieren die jeweiligen Satzsubjekte, vgl. „Sein Name [...]. Singûf [...], er [...]“. Die Ansätze Löasers und Grubmüllers, die die persönliche Identität im Mittelalter vom ‚wir‘ der Gruppe her bestimmt sehen und sie nur deshalb von der Subjektposition abkoppeln, sind dem strukturell vergleichbar. Denn sowohl die Distanz zum Anderen (Person, ges. Norm) als auch die Unterschiede und Ähnlichkeiten sind Movens der Zuschreibungen und der Konstitution des textuellen Ichs, so wie ich es sehe. Ich würde nicht von persönlicher Identität sprechen, vgl. Löser, Feind (2002), S. 526, und ich blende real-historische Rekonstruktionsversuche aus, die literarischen Entwurf und reale Erfahrung denn doch aufeinander applizieren würden. Löasers Ergebnis, dass das Ich sich am geschaffenen Anderen reibe und so über das Text-Ich hinaus greifbar würde, ja dass die Rolle des Anderen es ermögliche, dass „die Rolle des Ich ihre eigene Rollenhaftigkeit im Text überschreitet und [...] als wesenhaftes Ich faßbar werden kann“, ebd., S. 527f., scheint mir ins Metaphorische zu geraten. Das, was fassbar wird, ist eine Form der Meisterschaft, agonale Rede als spruchmeisterlicher Rede, für die unleugbar ein Ich steht, doch eine Entität dahinter oder darüber hinaus ist gewiss nicht zu fassen. Vgl. daneben Klaus Grubmüller, Ich als Rolle (1986), S. 390–396, und Niklas Largier, Rhetorik des Begehrens (2005), S. 255.

schaft nachzuspüren ist, die durch Disparates ausgewiesen ist.¹³⁷ Die überindividuelle Vorstellung einer durch das Frauenlob geprägten Meisterschaft ist, um ein Bild zu gebrauchen, eine Matrix miteinander verwandter, mehr oder weniger zusammengehöriger Elemente. So stellen die Strophenverbände des Langen Tons der vier Hauptüberlieferungszeugen einander ähnliche, durch das Frauenlob geprägte Meisterschaftsentwürfe dar, lassen sich aber weder nivellieren noch auf einen gemeinsamen Nenner bringen.

Die Überlieferungssituation jener Töne, die Frauenlob zugewiesen werden, legt es nahe, den Langen Ton herauszugreifen, weil dieser Ton synchron und diachron sehr breit überliefert ist; er ist mit 340 Strophen in den vier Hauptüberlieferungszeugen der Manessischen Liederhandschrift C, der Jenaer Liederhandschrift J, der Weimarer Meisterliederhandschrift F und der Kolmarer Meisterliederhandschrift k vertreten.¹³⁸ Es ist ein Ton, der diskursiv verfügbares Wissen für poetologische Reflexionen und den Meisterschaftsdiskurs fruchtbar werden lässt. In den vier textuellen Formationen liegt Wissen aus ganz unterschiedlichen Bereichen wie Ethik, Herrschaft, Recht, Religion, Kunst, Literatur, Sprachtheorie vor, das auf den ersten Blick thematisch schwer systematisierbar scheint – so wie dies auch für die anderen Töne Frauenlobs zutrifft. Im Feld der Frauenlobtöne ist der Lange Ton repräsentativ, er ist derjenige Ton unter den sogenannten echten Tönen, der über die Jahrhunderte hinweg am häufigsten genutzt und

¹³⁷ Differenz und Identität schließen sich mit Niklas Luhmann zunächst aus. Erst in der Reorganisation des Differenten ergibt sich eine Einheit des Differenten. Vgl. Luhmann, Kommunikationsmedien (1975), S. 172: „Kommunikation setzt Nichtidentität der an ihr Beteiligten voraus, daher auch Differenz der Perspektiven“; ders., Wissenschaft (1990), S. 27f. Der Ansatz von Claudia Lauer, Ästhetik der Identität (2008), cap. 2 und 4, zur ‚ästhetischen Identität der Sänger-Rolle‘, zielt auf die Vielfalt der Ich-Rollen in der Sangespruchdichtung des 13. Jahrhunderts. Von der Pluralität adaptierter Sozialrollen und ihrer literarischen Bearbeitung ausgehend, versucht Lauer, Vielfalt und Disperses in der analytischen Kategorie der Sänger-Identität zu bündeln, die sie als von Text zu Text bzw. von Lehrform zu Lehrform andere literarisch generierte ‚ästhetische Handlungsrolle‘ beschreibt (Spruchdichtung wird als Lehrdichtung verstanden und differenziert in religiöse, weltliche und politische Lehre sowie Kunstlehre). In der Konsequenz ihrer Überlegungen zeichnet sie eine plurale ‚Sänger-Identität‘ nach, die nicht als soziales, sondern als literarisches, als fiktives Rollenbündel ausgewiesen ist und auf die Idee einer idealen *persona* (im Sinne von Ciceros Rollenverständnis) bezogen bleibt. Die Differenzen werden auf dem Hintergrund der gedachten idealen personalen Einheit entdifferenziert, so dass auch die Spannungen zwischen den Rollen unberücksichtigt bleiben.

¹³⁸ Als Arbeitsgrundlage dienen: Die Große Heidelberger ‚Manessische‘ Liederhandschrift, in Abbildung hg. v. Ulrich Müller mit einem Geleitwort v. Wilfried Werner (Litterae 1), Göttingen 1971; Die Jenaer Liederhandschrift, in Abbildung hg. v. Helmut Tervooren u. Ulrich Müller (Litterae 10), Göttingen 1972; ein Mikrofilm der Handschrift F, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, cod. Q 564 sowie die Transkription v. Elisabeth Morgenstern-Werner, Die Weimarer Liederhandschrift Q 564. (Lyrik-Handschrift F), hg. v. ders., Göttingen 1990 (ein Faksimile [Litterae] ist seit 1985 von Ulrich Müller angekündigt). Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997), in Abbildung hg. v. Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler u. Horst Brunner, 2 Bde. (Litterae 35), Göttingen 1976.

weiterverwendet wurde und der für die Vorstellung des Frauenlobischen historisch extrem relevant gewesen sein muss.¹³⁹

Auch wenn die frühen Strophen, die unter dem Namen Frauenlobs überliefert sind, üblicherweise dem Bereich später Sangspruchdichtung zugerechnet werden, möchte ich den Terminus ‚meisterliche Dichtung‘ von Frieder Schanze für die Betrachtungen des Langen Tons präferieren, da er sowohl für die ältere als auch für die jüngere Überlieferung greift, weil der semantische Gehalt des Begriffs – obgleich er der Strophigkeit keine Aufmerksamkeit schenkt – ins Zentrum der früh und spät überlieferten Strophen des Langen Tons führt.¹⁴⁰ Dieser Ton bietet im Sinne der meisterlichen Dichtung umfangreiches und zugleich überschaubares Material, um der Selbstbeschreibungsformel *meisterliche kunst* analytisch näherzukommen und im Überlieferungszeitraum vom Beginn des 14. bis zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts möglicherweise generalisierbare Beobachtungen zur Seite stellen zu können. Dabei markiert diese Formel ein bestimmtes und historisch variables Verständnis von Meisterschaft und zugleich konnotiert sie mit dem Begriff *kunst* Aspekte des Könnens und Bearbeitens, deren Relevanz für den Meisterschaftsanspruch in den Strophen des Langen Tons zu keinem Zeitpunkt der Überlieferung erlischt, so möchte ich behaupten. Ziel der Studien ist es, den in den Strophengefügen C, J, F, k des Langen Tons greifbaren Anspruch meisterlicher Dichtung einerseits in seinen Facetten (artifizial in einem weiten Sinn, ethisch, höfisch, religiös) und andererseits in seinem Wandel zu beschreiben.

Die Beschränkung der Untersuchung auf diesen sowohl in den frühen Liederhandschriften als auch in den späten Meisterliederhandschriften breit überlieferten Ton erlaubt es, präzise zu beschreiben, wie Meisterschaft als Verschränkung von Episteme und Poesis – und das ist eine zentrale These des Buches – literarisch tradiert wurde und

¹³⁹ Die Beschränkung auf einen Ton ermöglicht keine hinlänglichen Aussagen darüber, ob dieser Ton diskursiv selektiv funktionierte, ob er bestimmte Themen zuließ und andere nicht. Im Kapitel zur Traditionalität des Langen Tons wird nach dem Status naturkundlichen und astronomischen Wissens gefragt, welches auf den ersten Blick im Langen Ton nicht bearbeitet zu sein scheint. Kurzer und Grüner Ton rücken vergleichend in den Blick, um die Beschränkung auf den Langen Ton für das bearbeitete Problemfeld rückblickend zu begründen.

¹⁴⁰ Jens Haustein formuliert in einem seiner jüngeren Beiträge einen Hiat zwischen den drei Bezeichnungen Sangspruchdichtung (13. Jh.), meisterliche Dichtung (14., 15. Jh.) und institutionalisierter Meistergesang (16., 17. Jh.). Es sind Gattungsbegriffe, die jeweils einem anderen Zeitraum zugeordnet werden, und die die Veränderungen dieser Dichtungsform markieren, die aber dennoch einen Gattungszusammenhang und damit eine Gattungsgeschichte verschleiern. Jens Haustein behilft sich, indem er die etablierten beiden Gattungen Sangspruchdichtung und Meistergesang zusammensieht, „so als gäbe es eine zusammenhängende Gattungsgeschichte, um auf diese Weise stoffliche Konstanten und Wandlungen vor Augen stellen zu können.“ Haustein, *Formen* (2005), hier S. 86. Schanze, *Meisterliche Liedkunst* (1983/84), S. 9, der den Begriff ‚meisterliche Dichtung‘ prägte, favorisiert diesen Begriff in Anlehnung an Karl Stackmann, der auf die Selbstbeschreibung der Sangspruchdichtung als *meisterliche kunst* hinweist, bald nachdem sie in der Überlieferung auszumachen sei; Stackmann, *Heinrich von Mügeln* (1958), S. 96.

wie sich diese Verschränkung wandelt.¹⁴¹ Insofern ermöglicht sie auch systematische Ausführungen zur literaturimmanenten Traditionsbildung unter den sich wandelnden formalen Anforderungen der handschriftlichen Überlieferung zu Beginn des 14. Jhs. und in der zweiten Hälfte des 15. Jhs.¹⁴², und zwar 1. anhand der frühen Überlieferung (C, J), 2. anhand der späten Überlieferung (F, k)¹⁴³ und 3. anhand des in den Corpushandschriften mehrfach überlieferten Strophenmaterials.

¹⁴¹ Auch hierin ist der Ansatz von Susanne Köbele wegweisend, der die Verschränkung und die Veränderung des Verhältnisses von Wissen und Poesie im Spätmittelalter betont, Köbele, *Lieder* (2003), S. 16.

¹⁴² Vgl. die Prämissen der Edition der rund 360 Strophen im GA-S, welche „Traditionen – aber auch Traditionsbrüche – innerhalb der Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts am Beispiel der Frauenlob-Töne“ dokumentieren soll: Jens Haustein u. Karl Stackmann, *Sangspruchstrophen in Tönen Frauenlobs* (1998), S. 76.

¹⁴³ Das Bild ‚frauenlobischer‘ Meisterschaft kann in diesem Textcorpus gut verfolgt werden, da alle vier Corpushandschriften eine hinreichende Zahl an aufeinander folgenden Strophen in diesem Ton überliefern und man so frühe und späte Überlieferung überzeugend zu vergleichen vermag.

II. Textuelle Formation

Eine systematische Aufbereitung der vier Strophengefüge des Langer Tons nach den vier Corpushandschriften C, J, F und k soll zunächst einen ersten Eindruck ihrer thematischen Ausrichtung vermitteln. Auch Fragen nach der Zusammenstellung der Strophen, nach einem konzeptionellen Impetus und nach den Kohärenzsignalen und Brüchen im Überlieferungszusammenhang der Strophen werden zu stellen sein. Ein erster Schritt gilt der Differenzierung der Strophfolgen nach thematischen und daneben – die Gegebenheiten der Überlieferung beachtend – nach formalen Kriterien. Der zweite Schritt führt zur jeweiligen Anordnung der Strophen, um auf diesem Weg Formen der Kohärenzbildung und -vermeidung unterscheiden zu können, gerade auch im Blick auf das heterogene Strophmaterial der späten Überlieferungszeugen F und k. Eine solche systematische Aufbereitung des Materials erfasst sowohl Strophen als auch Strophengefüge im Raum des Langer Tons thematisch und formal, ohne dass Kohärenzerwartungen von vornherein die Einzelstrophe hinter das Gefüge zurücktreten ließen.

1. Manessische Liederhandschrift C – Langer Ton

1.1 Inhaltliches Referat

C 31 (Frau/2/54a) (F 111, k 61)

Mariengebete: Erinnerung Marias an Verkündigung, Christi Geburt, Darbringung im Tempel, Christi Martyrium, Auferstehung und Himmelfahrt sowie Mariä Himmelfahrt. Bitte um Sündenvergebung.

C 32 (Frau/2/55)

Sogenannte „Selbstrühmung“ Frauenlobs: Das Sänger-Ich behauptet, 1) seine Kunst übertrifft die der alten Meister Reinmar, Wolfram und Walther, und 2) er ist Meister auch der zeitgenössischen Sänger.

C 33 (Frau/2/56)

Gegenstrophe: Diffamierung Frauenlobs. Regenbogen als Sangesgegner verteidigt die alten Meister.

C 34 (Frau/2/2b) (J 2)

vanitas-Exempel: Erzählung vom König Alexander und dem Paradiesstein. Einem *hoch gelopten degen* wird die Vergänglichkeit allen irdischen Seins demonstriert.

C 35 (Frau/2/57)

Gegenstrophe: Polemik gegen Frauenlob. Seine Kunst, sein Stil werden diffamiert. Er wird herabgesetzt gegenüber den alten Meistern, an deren Wurzelkraft er nicht teilhat.

C 36 (Frau/2/58a) (k 25)

Rätselstrophe: Johannesvision von einem Tier mit zehn Hörnern und sieben Köpfen. Der Sprecher fordert zum Lösen des Knotens auf und behauptet, dass das Rätsel von derzeit lebendenden Sängern nicht lösbar sei.

C 37 (Frau/2/59a) (k 26)

Deutung: Das Tier bedeute den Antichrist, die Köpfe seien die Todsünden, die Hörner bedeuten das Brechen der zehn Gebote; der Kunstanspruch des *meisterlis* sei mit dieser Deutung gebrochen.

C 38 (Frau/2/10b) (J 10)

Strophe des „*wîp-vrouwe-Streits*“. Lob der *vrouwe* vor den *wip*.

C 39 (Frau/2/60)

Strophe des „*wîp-vrouwe-Streits*“. Gegenstrophe: Regenbogen tritt für das *wip* ein. Er nivelliert den Unterschied zur *vrouwe* im Mutter-Sein.

C 40 (Frau/2/61a) (F 127, k 144)

Eröffnungstrophe der *guot-muot*-Reflexion. Mahnung an die Fürsten: Eine kühne Gesinnung und Besitz gehören zusammen. Ermahnung zur Freigebigkeit gegenüber dem Kühnen.

C 41 (Frau/2/62a) (F 132)

Erweiterung der *guot-muot*-Reflexion um den Aspekt der *êre*: Ansehen und Besitz verändern die Gesinnung; zu unterscheiden ist zwischen den Guten und den Schlechten; die Guten lassen trotz Ansehen nicht von alten Gewohnheiten ab; den Schlechten ist nicht zu helfen.

C 42 (Frau/2/63)

Jugendlehre: Die Jungen sollen nach ritterlicher Gesinnung und Minne streben (zur *guot-muot-êre*-Thematik gehörend).

C 43 (Frau/2/64)

Ein Rat, um Schande und schlechten Rat zu meiden und dem zu folgen, der Ansehen verkörpert, so wie Parzival, der bei den Fürsten und den Damen Lob erwarb (zur *guot-muot-êre*-Thematik gehörend).

C 44 (Frau/2/39b) (J 39)

Lob der Ritterschaft: Ritterschaft verkörpert Ansehen und höfisches Verhalten. Mahnung, das Recht des Hofes zu hüten. Dazu gehören Tapferkeit, Freigebigkeit und Frauendienst. (Die *êre*-Thematik wird auf den Hof hin geöffnet.)

C 45 (Frau/2/45b) (J 45)

Hofkritik, Sängerklage: Der Hof nimmt nur die Schmeichler wahr; er erkennt nicht den Unterschied zwischen Esel und edlem Ross; die Tüchtigen werden missachtet.

C 46 (Frau/2/65)

Kritik an der unbeständigen Gesinnung der Herren. Sie nehmen Hilfe an, lohnen jedoch schlecht. (Die Hofthematik wird mit der *guot-muot*-Thematik verbunden.)

C 47 (Frau/2/66)

Polemik gegen die schlechten kunstlosen Sänger. Der Kunstpfad in der Tradition der alten Meister ist übersät vom Rat der Dummen und vom törichtem Gesang.

1.2 Gliederung der Strophen nach formalen und thematischen Kriterien

C 31 (F 111, k 61)	Mariengebete	Gebet Frauenlobs
C 32	(erste) sogenannte „Selbstrühmung“ Frauenlobs, Erhebung über die alten Meister	C 32–39: Streit um <i>kunst</i> (Meisterschaft) sowie das richtige Lob der Frauen (<i>vrouwe</i> und <i>wip</i>), Frauenlob und Regenbogen zugewiesen
C 33	Dis ist der Regenbogen: Regenbogens Verteidigung der alten Meister	
C 34 (J 2)	<i>vanitas</i> -Exempel: Alexander und der Paradiesstein	
C 35	Polemik gegen Frauenlob	
C 36 (k 25)	Rätsel von der Vision des Johannes	
C 37 (k 26)	Deutung des Rätsels	
C 38 (J 10)	Lob der Frauen (Strophe aus dem „ <i>wîp-vrouwe</i> -Streit“)	
C 39	Regenbog: Lob des <i>wibes</i> (Strophe aus dem „ <i>wîp-vrouwe</i> -Streit“)	
C 40 (F 127, k 144)	Meister (von jüngerer Hand) <i>guot-muot</i> -Reflexion	C 40–47: Reflexion des Meisters über Besitz und richtiges höfisches Verhalten
C 41 (F 132)	<i>guot-muot</i> -Reflexion: <i>êre</i> , <i>guot</i> und <i>muot</i>	
C 42	<i>guot-muot</i> -Thematik: Rat zu <i>minne</i> und <i>ritterlichem muot</i>	
C 43	Parzivalbeispiel, <i>êre</i> , <i>schanden</i> und <i>laster vri</i>	
C 44 (J 39)	Ritterlob (<i>êre</i> , <i>zucht</i>), Ritterlehre (<i>hoverecht</i> , <i>frouwen gunst</i>)	
C 45 (J 45)	Hofkritik, Sängerklage: Hof nimmt nur Schmeichler wahr	
C 46	Wankel- <i>muot</i> der Herren, falsche Ratgeber	
C 47	Sängerschelte, zweite Selbstrühmung	

1.3 Beschreibung der Strophen in ihrer Anordnung im Textcorpus

Zwei Strophenblöcke sind zu unterscheiden, C 31–39 und 40–47. Ein Mariengebete eröffnet die Strophenfolge im Langen Ton (C 31). Drei thematische Schwerpunkte kristallisieren sich danach heraus: ein zwischen dem Meister und Regenbogen inszenierter Sängerstreit um 1. die Meisterschaft des Singens (C 32–37) und 2. den Vorrang von Weib oder Frau (C 38–39) sowie 3. Überlegungen des Meisters zum Komplex richtigen höfischen Verhaltens (C 40–47). Die über den Strr. C 33, 39 und 40 eingetragenen Sprecherbeischriften (*Dis ist der Regenbogen, Regenbog, Meister*) gehören auf den ersten Blick zu den drei thematischen Feldern. Sie markieren regelmäßig einen thematischen Wechsel. Nicht regelmäßig zu Beginn des neuen Abschnitts, sondern bezogen auf den Sängerstreit (C 32–39) markieren sie für den ersten und zweiten Abschnitt die erste Strophe des Gegners und damit die zweite Strophe des thematischen Feldes. Der Wechsel des Sprechers im Streit der Sänger ist nicht regelmäßig durch eine Beischrift ausgewiesen. Der Wechsel zum dritten Themenfeld wird vor der ersten Strophe durch die Sprecherbeischrift *Meister* hervorgehoben. Ein thematischer Übergang vom Sängerstreit zur Reflexion des Meisters ist nicht gestaltet. Diese dritte Strophengruppe zum rechten höfischen Verhalten fügt sich dem Sängerstreit kommentarlos an. Die Beischrift *Meister* markiert neben einem thematischen Wechsel auch und in erster Linie, wie ich meine, einen formalen Wechsel. Sie weist auf einen anderen Modus der Rede hin: Der Streit der Meister mit dem Wechsel der Sprecher (Dialog) wird von der Reflexion des Meisters (Monolog) abgelöst. Die letzte Strophe im thematischen Feld der Verhaltensreflexion ist ein Ausweis dafür, dass die Anordnung der Strophen im Langen Ton in C konzeptionell sein könnte. Mit dieser Strophe wird der Bogen zurückgeschlagen zur *kunst* (Meisterschaft) des Singens und damit zum Beginn des Frauenlobcorpus im Langen Ton.

Die Beischrift *Meister*, die von jüngerer Hand eingetragen wurde, kann als ein Rezeptionszeugnis und damit als Deutung der Aussage des Strophenkomples verstanden werden. Thesenhaft formuliert hieße das, dass durch einen zeitgenössischen Rezipienten die Meisterschaft Frauenlobs behauptet würde; man dürfte vielleicht auch davon sprechen, dass die Beischrift ein Signal für die postulierte Vorrangstellung des Meisters vor Regenbogen respektive den von ihm vertretenen alten Meistern und damit der Tradition der Spruchdichter ist.

Auf formaler Ebene gibt es – ich denke hier an die Rubrizierungspraxis nach 1430 – noch keine Verknüpfungen der Einzelstrophen. Eher fallen weite und enge thematische Ketten auf, etwa die Isotopienketten *guot-muot-êre-Hof*, welche die Strophen nach dem Sängerstreit, C 40–46, miteinander verbindet. Doch lassen sich die thematischen Kohärenzsignale beinahe in jedem Fall durch Gegenargumente kippen, insofern die Einzelstrophen in der Regel eine in sich geschlossene Aussage bieten. Fest gefügte Strophengruppen sind zumeist Strophepaare wie C 32–33 („Selbststrühmung“ und Dif-famierung); 36–37 (Rätsel und Deutung) und 38–39 (F: Lob der *vrouwe*, R: Lob der

wip). C 34–35 (das *vanitas*-Exempel) und die darauf folgende Polemik sind nicht thematisch, jedoch durch den aufgegriffenen ungewöhnlichen Reim miteinander verbunden (*sims: bims*). Größere Strophengruppen sind eher variabel gefügt und könnten auch anders zusammengestellt sein wie C 40–43, die inhaltlich locker miteinander vernetzt sind durch eine *guot-muot-êre*-Isotopienkette. Thema und Redegestus von C 40f., Reflexion des Sänger-Ichs über Gesinnung, Besitz und Ansehen, wechselt zu zwei Ratgeberstrophen durch den Spruchdichter an Junge und Ratsuchende (C 42f.). C 45–46 (Lob der Ritterschaft und Hofkritik) sind über das Motiv des Hofes in eine Beziehung gesetzt.

1.4 Formen der Kohärenzbildung und -vermeidung

kohärenzbildend	Beischriften, Darstellungsmodus: Sängerstreit, Bildung von Isotopienketten, semantische Brücken / Rahmungen
kohärenzvermeidend in der Strophenfolge	Themenwechsel, Wechsel im Redemodus: Rühmung, Polemik, Reflexion, Rat, Klage wechseln einander ab

2. Jenaer Liederhandschrift J – Langer Ton

2.1 Inhaltliches Referat

J 1 (Frau/2/1)

fragmentierte Strophe: Der Anfang fehlt: Tarsila rät [Kaiser Justinianus], die Vasallen nicht durch Zwang und Drohungen, sondern durch *minne* zu binden (historia 1).

J 2 (Frau/2/2a) (C 34)

vanitas-Exempel: Alexander und der Paradiesstein (historia 2).

J 3 (Frau/2/3)

Alexander-Exempel über den Zwang: Alexander wird von der Königin von Indien ein vergiftetes Mädchen geschickt, damit er durch ihren Anblick sterbe. Ein Meister bewahrt Alexander vor dem Tod. Mahnung an die Fürsten, nicht Zwang, sondern Klugheit, Freigebigkeit und Gnade walten zu lassen (historia 3).

J 4 (Frau/2/4)

Mein und Dein sind der Ursprung allen Rechts; es gibt drei Arten: natürliches Recht, Nächstenliebe und Gottesliebe. Recht ist nicht käuflich; es ist unparteiisch (Recht 1).

J 5 (Frau/2/5) (F 170)

Verhältnis von Recht und Gewalt. Recht bedarf der Gewalt zur Erziehung (Recht 2).

J 6 (Frau/2/6)

Verhältnis von Sein und Schein: Dem Äußeren soll die Gesinnung entsprechen (*guot-muot*-Debatte 1).

J 7 (Frau/2/7)

Klage über die mangelnde Freigebigkeit der Herren, die nur nehmen statt zu geben. Ihnen wird es gehen wie [König] Korniol, der von einem *ror* als Esel gescholten wurde (*guot-muot*-Debatte 2).

J 8 (Frau/2/8)

Warnung des Adels vor Wankelmut, Ermahnung zu Anstand, Scham, Unterscheidungsvermögen, Treue, Minne, Keuschheit, guter Gesinnung (*guot-muot*-Debatte 3).

J 9 (Frau/2/9)

Die Amazonen (*damye*) verbannen ihre männlichen Nachkommen. Schlechte und gute Menschen soll man noch besser trennen.

J 10 (Frau/2/10a) (C 38)

Auftaktstrophe zum „*wîp-vrouwe*-Streit“: Lob der *vrouwe*. (1)

J 11 (Frau/2/11)

Gegenstrophe, am Rand von anderer Hand *rymelant*: Lob des *wibes*, gegen *vrouwenlob* gerichtet; gehört zum „*wîp-vrouwe*-Streit“. (2)

J 12 (Frau/2/12)

Vorrang des Namens *wip* vor dem der *vrouwe*, wird heilsgeschichtlich belegt: Anrede Marias mit *wib* durch Jesus Christus auf der Hochzeit zu Kanaan; gehört zum „*wîp-vrouwe*-Streit“. (3)

J 13 (Frau/2/13)

Polemik: Streit um die Namen *wip* und *vrouwe* führt in die Hölle; es sind nur zwei Namen für ein und denselben Leib, Streit erübrigt sich deshalb; gehört zum „*wîp-vrouwe*-Streit“. (4)

J 14 (Frau/2/14)

Gegenstrophe: Polemik gegen den Gesang Frauenlobs. Lob der alten Meister Walther, Reinmar; ihr Frauenlob ist dem Heinrichs vorzuziehen. (1)

J 15 (Frau/2/15)

Gegenstrophe: Polemik gegen Frauenlob; Spott über Stil; an Frauenlob gerichtete ironische Bitte um Unterweisung. (2)

J 16 (Frau/2/16)

Gegenstrophe. Gegner wird mit einem Betrüger verglichen. Der von Fulda wird als Verteidiger des Sprechers aufgestellt. (3)

J 17 (Frau/2/17)

Wechselrede zwischen einem Meister und einem ratsuchenden Schüler, der im Gesang unterrichtet werden möchte; Meister führt Regeln an bezüglich Kürze, Länge, Reim und *sinne*.

J 18 (Frau/2/18)

Fürstenpreis 1: Lob des Erzbischofs Giselbert von Bremen; er ist selbst dem Papst ein Vorbild.

J 19 (Frau/2/19)

Fürstenpreis 2: Lob des gottgefälligen und glücklichen Lebens des Grafen Otto von Ravensburg.

J 20 (Frau/2/20)

Fürstenpreis 3: Lob von *mannheit, milte, zuht, scham, truwe, mut* des Grafen Gerhard von Hoya.

J 21 (Frau/2/21)

Fürstenpreis 4: Lob der *tugent* Wizlavs von Rügen.

J 22 (Frau/2/22)

Fürstenpreis 5: Lob Herzogs Heinrich von Mecklenburg: Vorbildwirkung; im ersten Stollen Bezug auf die vier vorausgehenden Lobstrophen.

J 23 (Frau/2/23)

Fürstenpreis 6: Lob des Grafen Otto von Oldenburg (*Altenburch*): Exemplarisches Lob für alle, die es wert sind, gelobt zu werden.

J 24 (Frau/2/24a) (Nachtragsstr. 1) (k 70)

„Gebet zur Transsubstantiation“: Anrufung des Schöpfergottes; Bitte des Sängers um Gnade, Sündenvergebung und eine gutes Ende.

J 25 (Frau/2/25) (Nachtragsstr. 2)

Frauenlehre, gerichtet an *vrouwen* und *wip*. Spruchdichter ist Vermittler zwischen ihnen und Frau Minne.

J 26 (Frau/2/26) (Nachtragsstr. 3)

Überleitung im Minnediskurs zwischen Lehre (J 26) und Streit (ab J 27): Spruchdichter wendet sich direkt an Frau Minne; Differenzierung der drei Instanzen *maget, wip* und *vrouwe*.

J 27 (Frau/2/27a) (Nachtragsstr. 4) (k 196)

Differenzierung der drei weiblichen Instanzen: *maget, wip* und *vrouwe* (sogenannte Definitionsstrophe des „*wip-vrouwe*-Streits“).

J 28 (Frau/2/28) (Nachtragsstr. 5)

Herleitung des Namens ‚*vrouwe*‘: heilsgeschichtlich – über Adam, den Namen ‚*wey-chelmut*‘ – und sprachhistorisch – über Mennor (wird zum ‚*wip-vrouwe*-Streit“ gezählt).

J 29 (Frau/2/29a) (Nachtragsstr. 6)

Volksetymologische Herleitung des Namens *wip* durch König Wippeon (wird zum ‚*wip-vrouwe*-Streit“ gezählt).

J 30 (Frau/2/ 30) (Nachtragsstr. 7)

Differenzierung von *wip* und *vrouwe* durch Kriterien wie Lohn, Schmerz, Freude, Nutzen (wird zum ‚*wip-vrouwe*-Streit“ gezählt).

J 31 (Frau/2/31a) (Nachtragsstr. 8) (F 112, k 194)

1. heilsgeschichtliche und etymologische Herleitung des Wortes *vrouwe* (wird zum ‚*wip-vrouwe*-Streit“ gezählt).

- J 32 (Frau/2/32a) (Nachtragsstr. 9) (F 113, k 195)
 2. heilsgeschichtliche und etymologische Herleitung des Wortes *vro-we* (wird zum „*wîp-vrouwe*-Streit“ gezählt).
- J 33 (Frau/2/33a) (Nachtragsstr. 10) (F 114)
 Zusammenfassung der drei weiblichen Seinsformen *maget*, *wip* und *vrouwe* (wird zum „*wîp-vrouwe*-Streit“ gezählt).
- J 34 (Frau/2/34) (Nachtragsstr. 11)
 Spruchdichter reflektiert über seinen Vorrat an künstlerischem Vermögen; kann zwischen dem *ringen* und dem *tiuren* wählen.
- J 35 (Frau/2/35) (Nachtragsstr. 12)
 Ratgeberstr., Herr Bart 1: Der Mann soll sich seinem Alter entsprechend klug und weise verhalten, nicht aber kindisch sein.
- J 36 (Frau/2/36) (Nachtragsstr. 13)
 Ratgeberstr., Herr Bart 2: Alter und kindlicher Verstand gehören nicht zusammen.
- J 37 (Frau/2/37) (Nachtragsstr. 14)
 Ratgeberstr. 3: Rat für den jungen Mann: Unvereinbarkeit von Alter und kindlicher Gesinnung, von Weiblichkeit und männlicher Gesinnung, Männlichkeit und weiblicher Gesinnung.
- J 38 (Frau/2/38a) (Nachtragsstr. 15)
 Ritterschaft 1: Ritterschaft als schwerster *ordo*. Ritterlehre allgemein (*ordo* 1).
- J 39 (Frau/2/39a) (Nachtragsstr. 16) (C 44)
 Ritterschaft 2: Belehrung des Ritters (*ordo* 2).
- J 40 (Frau/2/40a) (Nachtragsstr. 17)
 Ritterschaft 3: Klage des Spruchdichters gegenüber Frau Ritterschaft; Bauern wechseln ihren Stand; Ritterschaft soll sich an den Hof wenden, damit ihr Recht wiederhergestellt wird (*ordo* 3).
- J 41 (Frau/2/41) (Nachtragsstr. 18)
 Hofschelte: Ordosystem funktioniere nicht; Hof fördert den Klerus unzulässig anstelle der *gerenden* (*ordo* 4).
- J 42 (Frau/2/42) (Nachtragsstr. 19)
 Zusammenfassung der Aspekte zum ma. *ordo*: So wie Tier und Art, Fachmann und Beruf zusammengehören (priamelartige Aufzählung von Tiernamen und Berufen), so soll sich jeder seinem Stand entsprechend verhalten. Der Hof verhält sich nicht seiner Art entsprechend; duldet Mönche, die ins Kloster gehören (*ordo* 5).
- J 43 (Frau/2/43) (Nachtragsstr. 20)
 Abstraktion der fünf *ordo*-Strophen: Die Edlen sollen Unedles meiden (priamelartige Aufzählung von Beispielen für die Verderbnis der Edlen), (Verhalten 1).
- J 44 (Frau/2/44a) (Nachtragsstr. 21) (F 138)
 Ein Jeder soll sich seinem Amt, seinen Aufgaben entsprechend verhalten (priamelartige Aufzählung von Zweck und Nutzen bestimmter Personen und Sachen), (Verhalten 2).