

HERMAEA
GERMANISTISCHE FORSCHUNGEN
NEUE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON HANS FROMM
UND HANS-JOACHIM MÄHL

BAND 75

SABINE OBERMAIER

Von Nachtigallen und Handwerkern

›Dichtung über Dichtung‹ in
Minnesang und Sangspruchdichtung



MAX NIEMEYER VERLAG
TÜBINGEN 1995

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds der VG Wort

D 77

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern: »Dichtung über Dichtung« in Minnesang und Sangspruchdichtung / Sabine Obermaier. – Tübingen : Niemeyer, 1994

(Hermaea ; N.F., Bd. 75)

NE: GT

ISBN 3-484-15075-0 ISSN 0440-7164

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1995

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Satz und Druck: Allgäuer Zeitungsverlag, Kempten

Buchbinder: Heinr. Koch, Tübingen

Die Nachtigall singt, der Rabe krächzt, und er müßte kein Rabe sein, wenn er nicht dächte, daß er gut krächze; ja, er hat noch recht, wenn er denkt, die Nachtigall krächze nicht gut. Es ist wahr, dann geht er zu weit, wenn er über die Nachtigall spottet, daß sie nicht so gut krächze wie er; aber sie würde eben so unrecht haben, wenn sie über ihn lachte, daß er nicht singe wie sie; singt er nicht, so krächzt er doch gut, und das ist für ihn genug.

Christoph Martin Wieland, »Agathon«

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	XI
Abkürzungsverzeichnis	XIII
1. Einleitung	1
1.1 Voraussetzungen	1
1.1.1 Die Forschungslage	1
1.1.2 Forschungskritik	6
1.1.3 Das poetologische Gedicht	12
1.2 Forschungsfrage und -methode	16
2. ›Dichtung über Dichtung‹ im Minnesang – Interpretationen	25
2.1 Der frühe Minnesang	25
2.1.1 Der ›Zinnenwechsel‹ des Kurenbergers	25
2.1.2 Sang und Minne	28
2.1.3 Die Alternativen: Lügen? Schweigen?	37
2.1.4 Zusammenfassung	38
2.2 Hartmann von Aue	40
2.2.1 Permanenz des Sangs durch Distanz	41
2.2.2 Die Kritik an den Minnesängern	43
2.2.3 Zusammenfassung	48
2.3 Heinrich von Morungen	48
2.3.1 Das »Lied vom Singen«, das Lied von Narziß und die ästhetische Fundierung der Motivation zum Singen	50
2.3.2 Nachtigall und Schwalbe – Singen und nochmals Singen!	57
2.3.3 Zusammenfassung	63
2.4 Reinmar der Alte	64
2.4.1 Die Kunst, sein Leid schön zu tragen	64
2.4.2 Zwischen ›Sang um Minne‹ und ›Sang ohne Minne‹ – Das Dilemma in den Sanger- und Frauenliedern	67

2.4.3	Die Permanenz des Sangs – Der Sänger in der Auseinandersetzung mit dem Publikum	73
2.4.4	Exkurs: Die Reinmar-Walther-Fehde	77
2.4.5	Zusammenfassung	88
2.5	Walther von der Vogelweide	89
2.5.1	<i>Allerwerdekeit einfüegerinne</i> und die Drei-Stile-Lehre	90
2.5.2	Permanenz durch Flexibilität – Der Sänger, sein Gegenstand und die Zeit	96
2.5.3	Abschied vom Minnesang? – Zu Walthers ›Alterston‹	101
2.5.4	<i>Owê, hovelîchez singen</i> – Noch ›Minnesang über Minnesang‹?	103
2.5.5	Zusammenfassung	106
2.6	Neidhart	107
2.6.1	Minnesang im <i>dörper</i> -Milieu – Rollenwandel und Rollenwechsel	108
2.6.2	Sang und Weltabsage	116
2.6.3	Der Spiegelraub – ein poetologisches Symbol?	121
2.6.4	Zusammenfassung	125
2.7	Der späte Minnesang	126
2.7.1	Die minnesanginterne Auseinandersetzung mit dem Minnesang als Gattung der Vergangenheit	128
2.7.2	Die minnesangexterne Auseinandersetzung mit dem Minnesang: Sangsprüche über die Gattung Minnesang	134
2.7.3	Ein neues Thema: Der Vorgang des Dichtens	141
2.7.4	Über die Grenzen der Lyrik hinaus: Der ›Frauendienst‹ Ulrichs von Liechtenstein	146
2.7.5	Zusammenfassung	148
2.8	›Dichtung über Dichtung‹ im Minnesang – Eine Zwischenbilanz	149
3.	›Dichtung über Dichtung‹ in der Sangspruchdichtung – Interpretationen	156
3.1	Herger, Spervogel und Walther von der Vogelweide	156
3.1.1	Die Thematisierung des Dichtens in der Sangspruchdichtung vor Walther	156
3.1.2	Walther von der Vogelweide: Der Sänger und sein Gönner	158

3.1.3	Anmerkungen zur polemischen Spruchdichtung Walthers	165
3.1.4	Dichter von Gottes Gnaden	168
3.1.5	Zusammenfassung	169
3.2	Spruchdichter des 13. Jahrhunderts: Porträts	170
3.2.1	Reinmar von Zweter: Dichten in mißgünstigem Umfeld	171
3.2.2	Der Marner: Der Anspruch des Sängers und die Erwar- tungen des Publikums	175
3.2.3	Friedrich von Sonnenburg: Ein Plädoyer für die ›Gehrenden‹	180
3.2.4	Der Meißner und das ›Gesangeslob‹	187
3.2.5	Zusammenfassung	192
3.3	Spruchdichter des 13. Jahrhunderts: Dichter über Dichter . .	195
3.3.1	Totenklagen um verstorbene Dichter	196
3.3.2	Literarische Polemik	207
3.3.3	Zusammenfassung	217
3.4	Konrad von Würzburg	218
3.4.1	Konrads ›Gesangeslob‹	219
3.4.2	Gönnerschelten	222
3.4.3	Die ›Klage der Kunst‹	227
3.4.4	Zusammenfassung	234
3.5	Frauenlob	235
3.5.1	Frauenlobs ›Selbstrühmung‹	236
3.5.2	In konventionellen Bahnen	241
3.5.3	Die Lobsprüche: Über den Vorgang des Dichtens . . .	244
3.5.4	Zusammenfassung	253
3.6	Heinrich von Mügeln	254
3.6.1	Der <i>ware sang</i> des <i>waren meisters</i>	254
3.6.2	›Dichtung über Dichtung‹ im ›Tum‹	259
3.6.3	Zusammenfassung	269
3.7	›Dichtung über Dichtung‹ in der Sangspruchdichtung – Eine Zwischenbilanz	270
3.8	Ausblick: Tendenzen der ›Dichtung über Dichtung‹ in der Lyrik des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit	277

4. ›Dichtung über Dichtung‹ in Minnesang und Sangspruchdichtung – Eine Auswertung nach systematischen Gesichtspunkten	287
4.1 Dichtungsterminologie	287
4.1.1 <i>singen</i> und <i>tih̄ten</i>	289
4.1.2 <i>sanc</i> und <i>getih̄te</i>	293
4.1.3 <i>senger</i> , <i>tih̄ter</i> , <i>poet</i> und <i>meister</i>	299
4.1.4 Mittelhochdeutsche Gattungsbezeichnungen	303
4.1.5 <i>kunst</i>	310
4.1.6 Vokabular aus Poetik, Rhetorik und Musiktheorie	314
4.1.7 Zusammenfassung	319
4.2 Dichtungsmetaphorik	320
4.2.1 Die Bildfelder der Dichtungsmetaphorik	320
4.2.2 Der ›Singvogel‹ als Hauptbildfeld des Minnesangs	328
4.2.3 Der ›Dichter-Handwerker‹ als Hauptbildfeld der Sangspruchdichtung	333
4.2.4 Zusammenfassung	338
4.3 Bilanz: Themen, Formen und Funktionen der ›Dichtung über Dichtung‹ in Minnesang und Sangspruchdichtung	338
4.3.1 Thematische Schwerpunkte	339
4.3.2 Formen der Dichtungsthematisierung: Typologie und Wandel	346
4.3.3 Funktionen der ›Dichtung über Dichtung‹	356
5. Schlußwort	361
Bibliographie	363
Autoren- und Stellenregister	399

Vorwort

›Dichtung über Dichtung‹ hat – als Quelle für Kunstauffassung und Selbstverständnis ihrer Autoren bewertet – stets das Interesse der Forschung auf sich gezogen. Die vorliegenden Studien legen dagegen den Schwerpunkt auf die Frage nach der Thematisierungsform von Dichtung in der Dichtung. Untersuchungsgegenstand ist die mittelhochdeutsche Lyrik von der Mitte des 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts. Minnesang und Sangspruchdichtung unterscheiden sich grundlegend in ihrer ›Dichtung über Dichtung‹: Ihr Interesse gilt verschiedenen Themen, die Darstellungsformen sind andere (dazu gehören auch das Vokabular, mit dem über Dichtung gesprochen wird, und die gewählte Dichtungsmetaphorik). Diese Unterschiede lassen sich schließlich auch verantwortlich machen für die weitgehende Ausklammerung des Minnesangs in älteren Untersuchungen zu Kunstauffassung und Selbstverständnis mittelalterlicher Autoren. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es daher, auf der Grundlage von jüngeren Einzelstudien eine umfassende Dokumentation der poetologischen Lyrik des deutschen Mittelalters, ihrer Typen und ihrer Geschichte zu geben.

Das Thema dieser Untersuchung geht auf eine Anregung meines Lehrers Uwe Ruberg zurück. Ihm möchte ich an dieser Stelle für jede Art von Förderung und Unterstützung ganz herzlich danken. Für die Gewährung eines Promotionsstipendiums danke ich der Kommission für Graduiertenförderung. Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Hans Fromm und Hans-Joachim Mähl für die Aufnahme der Arbeit in die ›Hermaea‹ und der VG Wort für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses. Schließlich sei noch all denen gedankt, die zum Gelingen dieser Arbeit durch fachlichen Rat, durch sorgfältiges Korrekturlesen und durch stete Ermunterung beigetragen haben: Günter Eifler, Rudolf Voß und Wolfgang Kleiber, Claudia Rück, Corinna Biesterfeldt und Paul Lothar Grünwald, meinen Eltern und besonders Heshmat Tavakoli für seine unendliche Geduld.

Mainz, im Dezember 1993

Sabine Obermaier

Abkürzungsverzeichnis

ABÄG	Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik
AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum
AfK	Archiv für Kulturgeschichte
Archiv	Archiv für das Studium der neueren Sprachen
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
BMZ	Siehe B.: Benecke
BzN	Beiträge zur Namensforschung
CL	Comparative Literature
CLS	Comparative Literature Studies
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
dtv	Deutscher Taschenbuch Verlag
DU	Der Deutschunterricht
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
DWb.	Siehe B.: Grimm
EdF	Erträge der Forschung
Euph.	Euphorion
FMSt	Frühmittelalterliche Studien
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GLL	German Life and Letters
Graff	Siehe B.: Graff
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
HWb.	Siehe B.: Lexer
IASL	Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
JEGP	Journal of English and Germanic philology
JOWG	Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft
Kluge/Mitzka	Siehe B.: Kluge (1967)
Kluge/Seebold	Siehe B.: Kluge (1989)
LG	Literaturgeschichte
LiLi	Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
LIT	Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte
Litwiss.Jb.	Literaturwissenschaftliches Jahrbuch
Mittellat.Jb.	Mittellateinisches Jahrbuch
MLL	Metzler Literatur-Lexikon
MLN	Modern Language Notes
MLR	The Modern Language Review
MMS	Münstersche Mittelalter-Schriften
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
NA	Neuausgabe
ND	Nachdruck
OGSt	Oxford German Studies
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
Pfeifer	Siehe B.: Etymologisches Wörterbuch

RL	Siehe B.: Reallexikon
RSM	Siehe B.: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder
RUB	Reclams Universalbibliothek
SM	Sammlung Metzler
StAG	Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik
VL	Siehe B.: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon
WAGAPh	Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie
WdF	Wege der Forschung
WW	Wirkendes Wort
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfGerm	Zeitschrift für Germanistik
ZfromPh	Zeitschrift für romanische Philologie

1. Einleitung

›Dichtung über Dichtung‹ hat die Forschung immer wieder auf verschiedene Weise fasziniert und beschäftigt, sei es aus historischem Interesse als ›Spiegel der Dichter‹, sei es aus theoretischem Interesse als Gattung. In intensiver Auseinandersetzung mit Positionen dieser Forschung, mit Positionen, die zu Beginn auch die eigenen waren, ist die Konzeption dieser Arbeit entstanden. Daher bietet sich an, zunächst die Forschungslage zu skizzieren und die Kritik an der Forschung zu formulieren, um im Anschluß daran die eigene Fragestellung und Vorgehensweise auf einem festen Fundament darstellen zu können.

1.1 Voraussetzungen

1.1.1 Die Forschungslage

Literarisches Selbstverständnis in volkssprachlichen Texten des Mittelalters ist vornehmlich aus Prologen und Epilogen zu erschließen. Aufschlußreich sind ferner literaturkritische Äußerungen in den Exkursen mancher Erzählungen und in der mhd. Spruchdichtung. Die mittelalterlichen Poetiken sind lateinisch. Sie gehen auf die antike Rhetorik und Kunsttheorie zurück. Sie haben die Kunstanschauung und die poetische Praxis in der volkssprachlichen Literatur beeinflußt, aber eine eigenständige Literaturtheorie gibt es hier höchstens in Ansätzen.¹

Dieses Resümee hat symptomatischen Charakter; es repräsentiert die wichtigsten Linien der wissenschaftlichen Beschäftigung mit mittelalterlicher ›Dichtung über Dichtung‹: Es belegt das Interesse an ihr als einer Quelle zur Ermittlung des literarischen Selbstverständnisses und der Kunstanschauung dieser Epoche; es nennt die Orte, wo Aussagen über das Dichten gesucht und gefunden werden (Prologe, Epiloge, Exkurse, Literaturkritik, Poetik). Es formuliert den generellen Vorbehalt gegen die Existenz einer eigenständigen volkssprachlichen Literaturtheorie.²

¹ Hilckert Weddige, ²1992, S. 141.

² Siehe z. B. Karl Viëtor, PBB 46 (1922), S. 122: »Eine theorie der einzelnen dichtungsgattungen und der dichterischen technik überhaupt entwickelt sich im mittelalter noch nicht.« Ähnlich auch Kurt Franz, 1974, S. 60.

In diesem Resümee spiegelt sich auch ein Stück Forschungsgeschichte: Gesamtdarstellungen zur mittelalterlichen Dichtungstheorie und Poetik richten ihren Blick primär auf die lateinisch abgefaßten Poetiken und die Kommentarliteratur (die *accessus ad auctores* z. B.);³ die mittellateinische und volkssprachliche Literatur dient meist nur als Beispiel für die Verwirklichung oder die Reflexion der durch die Theorie vorgegebenen Normen. Untersuchungen und Anthologien, in denen die Äußerungen über das Dichten in der mittelhochdeutschen Literatur im Zentrum des Interesses stehen, stützen sich vor allem auf die Literaturkritik und auf einschlägige Stellen aus der Epik. Helmut de Boor stellt im Mittelalterband seiner umfangreichen Anthologie zur deutschen Literatur unter der Rubrik ›Kunst und Kunsttheorie‹ vornehmlich Kollegenschelten oder -würdigungen, Prologausschnitte, Sangsprüche und Meisterlieder mit dem Thema ›Kunst‹ zusammen. Günther Schweikles Anthologie ›Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur‹ von 1970 enthält, zusammengetragen aus Epik und Lyrik, Totenklagen, Dichterkataloge, Berufungen und Verweise auf Vorbilder und Vorläufer sowie Zitate. Dichterfehden und Strophen gegen Dichterkollegen macht die 1986 vom selben Autor herausgegebene Textsammlung ›Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung‹ leicht zugänglich; der Autor plant eine weitere Anthologie mit dem Titel ›Dichter über Dichtung‹.

Mit Literaturkritik beschäftigen sich auch eine Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen. Karl Friedrich Müllers ›Die literarische Kritik in der mittelhochdeutschen Dichtung und ihr Wesen‹, 1933, und Ingrid Barbara Waldes ›Untersuchungen zur Literaturkritik und poetischen Kunstanschauung im deutschen Mittelalter‹, 1961, suchen in den zeitgenössischen Urteilen über Dichter etwas über die ›Kunstanschauung‹ über

³ Genannt seien hier: Charles Baldwin, 1928; Concetta Carestia Greenfield, 1981; Ernst Robert Curtius, *ZfomPh* 62 (1942), S. 417–491; Alastair J. Minnis, 1984; die kommentierte Anthologie von Alastair J. Minnis und A. B. Scott (mit Hilfe von David Wallace), ›Medieval Literary Theory and Criticism‹, 1988. Speziell zu den mittelalterlichen Poetiken siehe die Einführung von Edmond Faral zu ›Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle‹, 1924, ND 1982; Paul Klopsch, 1980 und Rüdiger Brandt, 1986. Siehe auch die Diskussion um eine mittelalterliche Literarästhetik zwischen Hans H. Glunz, 1937, ²1963 und Ernst Robert Curtius, *ZfomPh* 58 (1938), S. 1–50, S. 129–232, S. 433–479. – Mit mittelalterlicher Ästhetik und Kunsttheorie im allgemeinen – ausgehend vom lateinischen theoretischen Schrifttum – beschäftigen sich Edgar de Bruyne, 1946; Rosario Assunto, 1963, NA 1982 und Umberto Eco, 1991. Die Kontinuität zur antiken Dichtungstheorie betont Karl Borinski, 1914. Siehe auch Ernst Robert Curtius, 1948, ³1973. Zur römischen ›Dichtung über Dichtung‹ siehe Gustav Riedner, 1903.

die Auffassung von der Poesie und ihre Bewertung zu erfahren,⁴ während sich Heimo Reinitzers ›Geschichte der deutschen Literarkritik im Mittelalter‹, 1966, und Burghart Wachingers ›Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts‹, 1973, mehr der Gattungsbeschreibung zuwenden. Indem sich diese Arbeiten auf bestimmte Textsorten, wie z. B. die Totenklage, die Dichterrevue, die Polemik, konzentrieren, erfassen sie nur einen Teilbereich des Themas ›Dichtung über Dichtung‹.

Die Frage nach der mittelalterlichen ›Kunstanschauung‹ und nach dem ›Selbstverständnis‹, dem ›Selbstwertgefühl‹ der Dichter kennzeichnet das Hauptinteresse der Untersuchungen, die Aussagen über Kunst und Dichtung aus verschiedenen Gattungen und Epochen zusammentragen: An erster Stelle ist hier Bruno Boesch's ›Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistersang‹, 1936 (ND 1976), zu nennen. Bruno Boesch erschließt das reiche Material nach systematischen Gesichtspunkten, ohne sich dabei einer historischen Betrachtungsweise zu verschließen.⁵ Diese Arbeit ist nicht die erste Gesamtdarstellung zu diesem Thema, aber die erste umfassende Gesamtdarstellung, die sich ausschließlich mit mittelhochdeutscher ›Dichtung über Dichtung‹ in grundlegender Weise beschäftigt. Vorangegangen sind ihr u. a. Gustav Roethes Überlegungen zum Meisterbegriff in seiner Reinmar von Zweter-Edition, 1887, Gustav Ehrismanns ›Studien über Rudolf von Ems‹, 1919, die Untersuchungen zu den Begriffen *kunst* und *list* in Jost Triers ›Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes‹, 1931 (²1973), Karl Viëtors Aufsatz ›Die Kunstanschauung der höfischen Epigonen‹, 1922, Hennig Brinkmanns ›Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung‹, 1928, der von vier Seiten dem mittelalterlichen Kunst- und Literaturbegriff nahekommen will, nämlich über die Kunsttheorie der Scholastik, die theoretischen Äußerungen der Dichter, die Poetik und die stilistische Analyse; sowie schließlich Heinz Otto Burgers ›Die Kunstauffassung der frühen Meistersinger‹, 1936, der die Gedichte der Kolmarer Handschrift seinen Untersuchungen zugrundelegt. Die genannten Arbeiten lassen neben dem Ziel, die mittelalterliche Kunstanschauung zu ermitteln, eine weitere gemeinsame Tendenz erkennen, die auch bei Bruno Boesch ihren Niederschlag findet: die Konzentration auf nachklassische Werke, genauer: auf die nachklassische Epik, die Sangspruchdichtung und den Meistersang.

⁴ Siehe Karl Friedrich Müller, 1933, ND 1967, S. 1: »Die heimische Poesie spiegelt sich wesentlich und am reinsten in ihr selbst wider, das heißt, heimische Dichtung im Urteil heimischer Dichter.«

⁵ Eine ausführliche Kritik folgt im nächsten Kapitel.

Der 1964 erstmals erschienene Aufsatz von Fritz Tschirch, ›Das Selbstverständnis des mittelalterlichen deutschen Dichters‹,⁶ ermittelt anhand der Kriterien Anonymität und Selbstnennung sowie des dargestellten Verhältnisses zwischen Dichter und Gesellschaft eine Geschichte des dichterischen Selbstbewusstseins: in der Frühzeit – so Fritz Tschirch – fehlend, entwickle es sich allmählich, bis es von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an in ein übersteigertes Selbstbewusstsein umschlage, wohingegen den im Spätmittelalter neu entstehenden Gattungen etwas Vergleichbares wieder fehle.

Der Schwerpunkt der Arbeiten zur mittelalterlichen Kunstauffassung und zum Selbstverständnis des mittelalterlichen Dichters liegt in den 20er und 30er sowie in den 60er Jahren. In den 80er Jahren erwacht das Interesse an diesem Thema erneut, aber unter anderer Fragestellung. Um den »Versuch, die Bedingungen, Mittel, Denkweisen, Leitvorstellungen, Ziele des literarischen Geschehens in ausgewählten Aspekten zu verdeutlichen«,⁷ geht es Max Wehrli in seiner 1984 veröffentlichten »poetologische[n] Einführung« zur Literatur im deutschen Mittelalter, wobei er »den Begriff ›Poetologie‹ in einem möglichst weiten Sinn«⁸ gebrauchen will. Seine systematische, auf deutsche Texte konzentrierte, aber den lateinischen Kontext einbeziehende Betrachtung will vor allem einen Weg zum Verstehen mittelalterlicher Literatur bahnen. Im gleichen Jahr erscheint Helmut Arntzens ›Der Literaturbegriff. Geschichte, Komplementärbegriffe, Intention‹, eine mehr theoretisch ausgerichtete Studie, die das Mittelalter nur streift. Walter Haugs 1985 erschienene ›Literaturtheorie im deutschen Mittelalter‹ richtet ihr Hauptaugenmerk auf die »Genese des Fiktionalitätsprinzips«, woher sich das vornehmliche Interesse an der Epik erklärt;⁹ die Prologe und Epiloge epischer Werke, vor allem des Artus- und des Gralromans und der Legende sowie Partien aus der Lehdichtung, die sich mit dem Roman auseinandersetzen, bilden die primäre Untersuchungsgrundlage. Der im selben Jahr von Barbara Haupt herausgegebene Sammelband ›Zum mittelalterlichen Literaturbegriff‹ steuert dagegen zum Thema ›Dichtung über Dichtung‹ nur wenig Erhellendes bei. Lediglich locker zusammengestellt – entsprechend dem Wege der Forschung-Prinzip – finden sich aus den 60er und frühen 70er Jahren stam-

⁶ Vgl. den 1955 erstmals publizierte Aufsatz ›Zur Selbstauffassung des höfischen Dichters‹ des Romanisten Erich Köhler, wieder in: Zum mittelalterlichen Literaturbegriff, 1985, S. 133–154.

⁷ Max Wehrli, 1984, S. 20.

⁸ Ebd., S. 20.

⁹ Dazu Joachim Heinze, PBB 112 (1990), S. 55.

mende Aufsätze unterschiedlichster Provenienz und Zielsetzung zu den Stichworten »Bildungsvoraussetzungen«, »Gattungen«, »Wahrheitsanspruch der Literatur« und »Zur Poetik mittelalterlicher Literatur«, wobei hier »auf die Funktionen der mittelalterlichen Dichtung« abgehoben sein sollte.¹⁰ Im Vordergrund der Aufsätze steht weniger die Ermittlung der mittelalterlichen Dichtungsauffassung aus den Aussagen der Dichter dieser Zeit als die theoretische Bestimmung dessen, was mittelalterliche Literatur (von heute aus gesehen) ist. Ähnlich verhält es sich auch mit der 1969 erschienenen Arbeit von Rolf Grimminger, die den vielversprechenden Titel »Poetik des frühen Minnesangs« trägt; sie versucht, eine heutige Literaturtheorie auf die mittelalterliche Dichtung anzuwenden.

Walter Hinck publiziert 1985 einen Vortrag mit dem Titel »Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts« und eine Anthologie von poetologischen Gedichten vom Mittelalter bis in die Gegenwart (»Schläft ein Lied in allen Dingen«). Erstmals wird ausschließlich (deutschsprachige) Lyrik über das Dichten Gegenstand einer auf eine geschichtliche Darstellung angelegten Untersuchung, wobei allerdings die mittelalterliche Lyrik nur am Rande Erwähnung findet.

Fazit: Eine Gesamtdarstellung mittelalterlicher »Dichtung über Dichtung«, die sich ausschließlich auf mittelhochdeutsche Lyrik konzentriert, fehlt. Außerdem ist unser Eingangszitat noch in einer anderen Hinsicht symptomatisch: Es gibt keinen Platz für Minnesang.

Das mutet merkwürdig an, zumal in jüngeren Arbeiten das »Ineinander von Liebeslied und Sänger-Publikum-Kommunikation«¹¹ als eine Eigenart des Minnesangs bezeichnet, die »conjunction of singing and loving«¹² als konstitutiv für den Minnesang erachtet und die »Rolle des Sängers/Gesellschaftskünstlers/Artisten« als in engem Zusammenhang mit der »Rolle des Liebhabers« stehend¹³ betrachtet wird. Ein Thema des Minnesangs ist also auch der Minnesang selbst, ist »Dichtung«. In neueren

¹⁰ So Barbara Haupt in der Einleitung zu »Zum mittelalterlichen Literaturbegriff«, 1985, S. 12.

¹¹ Eva Willms, 1990, S. 161.

¹² So der Titel des Aufsatzes von Peter Frenzel, *The German Quarterly* 55 (1982), S. 336–348; siehe bes. S. 338: »*Minne-Sang*, in which the components cannot be separated, for *Minne* is nothing without the *Sang*, the *Sang* purposeless without the *Minne*.« Ausgehend von Peter Frenzel und Gedanken von Robert Guette aufgreifend formuliert der Aufsatz von Günter Eifler, in: *Fs. für Heinz Engels*, 1991, S. 1–22 die These, daß die Liebe »um des Singens willen« da, die Selbstausslegung des lyrischen Ichs als Sänger konstitutiv für den Minnesang sei. Vgl. für die provenzalische Lyrik: Mariann S. Reagan, *Philological Quarterly* 53 (1974), S. 10–28.

¹³ Claudia Händl, 1987, S. 34. Siehe auch Eva Willms, 1990, S. 161: Es wird als Eigenart

Studien zu einzelnen Lyrikern ist das auch keine sensationelle Neuigkeit mehr;¹⁴ was fehlt, ist eine Gesamtdarstellung, die die Aussagen über das Dichten – in mittelhochdeutscher Terminologie auch: *singen* – innerhalb der mittelalterlichen Lyrik unter Einschluß des Minnesangs untersucht.

1.1.2 Forschungskritik

Meine kritische Würdigung der Forschung setzt vor allem bei Bruno Boesch an, weil von ihm die bisher umfassendste Darstellung zur mittelhochdeutschen ›Dichtung über Dichtung‹ stammt. Bruno Boesch soll hier stellvertretend für eine ganze Forschungsrichtung stehen; auf andere Untersuchungen wird gegebenenfalls verwiesen.

Die Leistung Bruno Boeschs besteht in der Erschließung umfangreichen Materials, in der Klassifizierung dieses Materials nach systematischen Gesichtspunkten und in der Beibehaltung einer historischen Perspektive trotz eines überwiegenden Interesses an der mittelalterlichen Kunstanschauung. Einwände und Bedenken betreffen das Verfahren und die Fragestellung, schließlich auch die Prämissen, die im wesentlichen zur weitgehenden Eliminierung des Minnesangs beigetragen haben.

Eine Arbeit, die wie die Bruno Boeschs rein systematisch angelegt ist, entgeht kaum der Versuchung, einschlägige Textstellen aus ihrem jeweiligen Kontext zu lösen, um sie als Belege für einen typischen Gedanken einzusetzen. Die Herausnahme von einzelnen Äußerungen aus ihrem Zu-

des Minnesangs betrachtet, »daß die Ich-Rolle des Liebhabers mit dem Auftrettsbewußtsein eines Sängers ausgestattet ist«. – Anders Albrecht Classen, 1991, S. 102 in seinem Kapitel über Hugo von Montfort: »Während die Vertreter des traditionellen Minnesangs bloß zaghaft vom üblichen Thema (›Minne‹) abweichen und auf sich selbst hinzuweisen beginnen, zerstört Hugo radikal die Illusion einer fiktiven Szenerie, in der er als Liebhaber figuriert und sich nach seiner Dame sehnt. Erotik bekommt hier plötzlich einen konkreten Charakter und dient primär dazu, die Begabung des Dichters hervorscheinen zu lassen.«

¹⁴ Das betrifft vor allem Arbeiten zu Heinrich von Morungen und Walther von der Vogelweide, wobei ich hier nur ein paar Beispiele nennen kann: Dierk Rodewald, *ZfdA* 95 (1966), S. 281–293 [Morungen]; Gert Kaiser, in: *Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters*, 1981, S. 71–81 [Morungen und Neidhart]; Ernst von Reusner, *DVjs* 59 (1985), S. 572–586 [Morungen]; Klaus Speckenbach, *FMSt* 20 (1986), S. 36–53 [Morungen]; Dietmar Peschel-Rentsch, in: *Peschel-Rentsch*, 1991, S. 129–157 [Morungen]; Gerhard Meissburger, *ABÄG* 10 (1976), S. 15–41 [Walther]; Christa Ortman, *PBB* 103 (1981), S. 238–263 [Walther]; Gerhard Hahn, München – Zürich 1986, ²1989, Kap.: *Das neue Minnesangskonzept* [Walther]; Sieglinde Hartmann, in: *Ist zwivel herzen nächgebür*, Stuttgart 1989, S. 105–126 [Ulrich von Winterstetten] u. a. Auf die Thesen solcher Studien gehe ich im einzelnen bei den jeweiligen Interpretationen ein.

sammenhang birgt die Gefahr in sich, daß die isolierten Stellen falsch eingeschätzt oder überbewertet werden.¹⁵

Ein weiteres Problem sehe ich darin, daß die unterschiedlichsten Gattungen in der Regel gemeinsam ausgewertet werden, ohne daß dabei weiter differenziert wird. Der Blick in verschiedene Gattungen – das sei betont – hat seinen Sinn, wenn es darum geht, einen Gedanken als allgemein verbreitet, als für das mittelalterliche Denken charakteristisch nachzuweisen. Allerdings verstellt diese Arbeitsweise den Blick auf eventuell vorhandene Gattungskonventionen und ignoriert einen wesentlichen Unterschied zwischen der epischen und der lyrischen Behandlung von Äußerungen über das Dichten. Die Epik räumt dem Thema ›Dichten‹ feste Plätze ein, die in relativer Selbständigkeit¹⁶ zum Werkganzen stehen, d. h. in den Prologen, Epilogen und Exkursen herrscht eine andere Redeweise als in der Erzählung selbst, was diese Stellen bedingt isolierbar macht; dagegen sind Äußerungen über das Dichten aus Gedichten überhaupt nicht herauslösbar, weil sie entweder das Gedicht als Ganzes ausmachen oder in ein Gedichtsganzes integriert sind.

Das eben skizzierte und kritisierte Verfahren steht in engem Zusammenhang mit der Fragestellung. Die Frage nach der mittelalterlichen Kunstanschauung oder nach dem Selbstverständnis des mittelalterlichen Dichters verrät zweierlei: zum einen die Ausrichtung auf das Typische und Charakteristische, die das Verfahren der Häufung von Belegstellen quer durch alle Gattungen in gewissem Maße rechtfertigt, zum anderen das einseitige Interesse am gedanklichen Gehalt der untersuchten literarischen Werke, wodurch die Literatur auf ihren Zeugniswert beschränkt und nur als Quelle und Dokument behandelt wird. Daß es sich dabei um Gestaltetes handelt, wird aus den Augen verloren. Das gilt auch noch für den Vortrag von Walter Hinck, der zwar theoretisch erfaßt, daß ein Gedicht über das Dichten »auch im Nachdenken über das Poetische noch Poesie bleibt«,¹⁷ aber sich in seinen Interpretationen – wie der Titel ›Das Gedicht als Spiegel der Dichter‹ bereits verrät – ganz auf die inhaltliche

¹⁵ Als Beispiel sei Bruno Boesch's Bewertung des Satzes *Wes liuge ich gouch? ich enweiz waz ich singe* von Bernger von Horheim angeführt (1936, ND 1976, S. 230): Die Einschätzung als Selbstanklage, auf spielmännisches Niveau abgesunken zu sein, ignoriert die Technik des Gesamtliedes, das Minneleid durch Kontrastierung auszudrücken. Siehe Kap. 2.1.3.

¹⁶ Damit soll ein Werkbezug nicht geleugnet werden. Wie Walter Haug, 1985, ²1992, S. 4 gehe ich davon aus, »daß Prologe und andere literaturtheoretische Stellen trotz ihrer Typusgebundenheit auf ihre historisch-konkrete, d. h. ihre spezifische traditions- und werkbezogene Funktion hin interpretiert werden müssen.«

¹⁷ Walter Hinck, 1985, S. 10.

Seite konzentriert.¹⁸ Symptomatisch ist dafür auch ein Satz, der bei der Interpretation eines Celan-Gedichtes fällt: »daß also das poetologische Gedicht seinen Sinn auch durch die Vergestalt vermittelt, sei nur am Rande vermerkt.«¹⁹

»Nur am Rande vermerkt« – das betrifft auch die Wahrnehmung des Spezifischen oder Eigenen einer Gattung oder der Auffassung eines einzelnen Dichters. Autoren wie Bruno Boesch, Fritz Tschirch und Walter Hinck sind hier nicht dem Vorwurf ausgesetzt, völlig undifferenziert über die Verschiedenheiten bei einzelnen Dichtern hinweggegangen zu sein. Das Interesse an der Ermittlung von Typischem – z. B. von Dichterrollen, Funktionen von Dichtung oder Dichtern – läßt die Differenzierung nur in den Hintergrund treten. Darüber hinaus setzt die Frage nach der Kunstanschauung oder dem Selbstverständnis den Autor und das Ich der Dichtung unreflektiert in eins. Da außerliterarische Dokumente zur Auffassung des Autors über seine Kunst und sein Dichten fehlen, kann die Frage nach Übereinstimmung oder Divergenz nicht zufriedenstellend geklärt werden. Greifbar ist im Grunde nur das dargestellte »Selbst«-verständnis.²⁰

Die Frage nach der Kunstanschauung scheint mir mit dafür verantwortlich zu sein, daß der Minnesang weitgehend unberücksichtigt bleibt; denn von *kunst* ist in den Minneliedern explizit selten die Rede.²¹ Es ist bezeichnend, daß Fritz Tschirch, der die Ausgangsfrage anders stellt, den Beginn eines dichterischen Selbstverständnisses ins 12. Jahrhundert setzt.²² Walter Hinck stellt zwar fest: »Lyrische Texte, die als Ganzes oder wenigstens zum überwiegenden Teil der künstlerischen Selbstreflexion

¹⁸ So auch schon bei Robert Wallace und James G. Taaffe in der Einleitung zu ihrer Anthologie »Poems on Poetry. The Mirror's Garland«, 1965, xii: Jedes Gedicht – auch das Gedicht über das Dichten – »is a statement of the poet's ideas of the nature and function of his craft«, »reveal[s] the ideals of the poet and his age«.

¹⁹ Walter Hinck, 1985, S. 65.

²⁰ Fritz Tschirchs Hauptkriterium für dichterisches Selbstbewußtsein ist die Selbstnennung: »Die neue Übung der Nennung des Eigennamens durch den Dichter kann nicht anders verstanden werden, als daß sich der Dichter als eine selbständige Persönlichkeit, als ein von andern sich Abhebender, ein seinem Hörerkreis Gegenüberstehender empfindet. In solcher Selbstnennung spricht sich ein Bewußtsein aus, das die eigene Person kraft der Besonderheit ihres dichterischen Tuns als Individualität von allen übrigen unterschieden sieht« (1966, S. 131). Anonymität ist aber nicht automatisch ein Beweis für fehlendes Selbstbewußtsein, wie es diese Zeilen suggerieren; auch nicht jede Selbstnennung ist automatisch Ausdruck hohen Selbstbewußtseins als Künstler. Siehe dazu auch die Studien von Paul Klopsch, *Mittellat. Jb.* 4 (1967), S. 9–25 und Wilfried Wittstruck, 1987, S. 397–462.

²¹ Siehe dazu Kap. 4.1.

²² Fritz Tschirch (1964), in: Tschirch, 1966, 165.

dienen, gibt es sowohl in der Antike wie im Mittelalter [...]«, fügt aber hinzu: »[...] (aus mittelhochdeutscher Dichtung seien als Autoren nur Walther von der Vogelweide, Der Marner, Konrad von Würzburg und die Meistersinger genannt).«²³ Walter Hinck legt also den Schwerpunkt ebenfalls auf Sangspruchdichtung und Meistersang. Die vom selben Autor herausgegebene Anthologie bestätigt dies, wobei eingeräumt werden muß, daß diese Sammlung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt;²⁴ ein Minnelied eröffnet allerdings die Anthologie.²⁵ Im Lauf der Neuzeit und vor allem des 20. Jahrhunderts aber wächst – nach Walter Hinck – der Anteil poetologischer Gedichte.²⁶

Daß die ältere Forschung dem klassischen Minnesang die Fähigkeit der poetologischen Reflexion weitgehend abgesprochen hat, hat noch andere Gründe. In den folgenden Zitaten kommt ein Gedanke zum Ausdruck, der die Hauptwurzel für die skizzierte Position zu bilden scheint:

Der deutsche dichter der mittelalterlichen blütezeit war ausschließlich dichter. Der denkerische teil seines wesens blieb noch wenig ausgebildet; er ging, mit der einzigen ausnahme religiöser speculation, noch kaum selbständige, neue wege. Wie der mittelalterliche mensch überhaupt, neigte auch der dichter mehr zur contemplation als zur reflexion; und ganz fern lag ihm vollends jedes grüblerische denken über seine dichterische gabe, seine würde als künster, die stellung des poeten in der weltorganisation. Wie ›Minnesangs frühling‹ zeigt, ist einfältig singen damals so sehr die regel, daß auch nicht ein vers poetischer reflexion unterläuft.²⁷

Die klassische Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur fühlte offenbar wenig Bedürfnis, sich über Sinn und Wesen der Dichtkunst Rechenschaft zu geben. Weder in den Liedern von ›Minnesangs Frühling‹ noch bei Walther von der Vogelweide oder in den Epen Hartmanns, Wolframs und Gottfrieds finden wir mehr als ein paar vereinzelte Äußerungen zu diesem Thema.²⁸

[...] die Blütezeit als unser Ausgangspunkt schafft noch zu selbstsicher aus einem unmittelbaren künstlerischen Erleben, als daß sie Anlaß fände, sich weitläufig über ihr Tun Rechenschaft abzulegen. Erwartungsgemäß sind es die höfischen Epigonen, welche ihre Gedanken zur Kunst äußern und zu einer

²³ Walter Hinck, 1985, S. 10.

²⁴ *Schläft ein Lied in allen Dingen*, 1985, S. 8.

²⁵ Es ist Walthers *Lange swigen*. Ob Walter Hinck darin auch den Anfang deutscher poetologischer Lyrik sieht, ist nicht eindeutig zu sagen; siehe seine einleitenden Bemerkungen in: *Schläft ein Lied in allen Dingen*, 1985, S. 8.

²⁶ Walter Hinck, 1985, S. 10. So sprechen auch Robert Wallace und James G. Taaffe in ihrer Einleitung zu *Poems on Poetry*, 1965, xiii von »wealth of contemporary poems on poetry«, ein Reichtum, der sie veranlaßte »to choose half of the poems from our own time«.

²⁷ Karl Viëtor, PBB 46 (1922), S. 85.

²⁸ Heinz Otto Burger, 1936, S. 9.

eigentlichen Theorie ausspinnen. Nicht minder ertragreich sind Spruchdichtung und Meistersang [...].²⁹

[...] ein Selbstverständnis des deutschen Dichters im Mittelalter gibt es weder an dessen Beginn noch an dessen Ausgang. In der früh- wie in der spätmittelalterlichen Dichtung treten Dichter und Publikum, der einzelne und die Gesellschaft nicht auseinander: sie sind mit- und füreinander da. Der Dichter hat sich noch nicht und wiederum nicht aus der Gesellschaft gelöst.

Das Bewußtsein, eine eigene Bedeutung zu haben, eine besondere Aufgabe zu erfüllen, aus der Gesellschaft herausgehoben zu sein, ihr als »seinem« Publikum gegenüberzustehen, entwickelt sich im deutschen Dichter im Verlauf des 12. Jahrhunderts. Dies Selbstverständnis wagt sich zunächst nur sehr zaghaft an die Oberfläche, schießt dann aber plötzlich um die Jahrhundertwende rasch empor und führt in steil aufwärtssteigender Bahn bereits in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einer nahezu unbegreiflichen Überhöhung der eigenen Einschätzung, die alle Vergleichsmaßstäbe und damit den lebendigen Zusammenhang mit der wirklichen Welt schnell, gründlich und dauernd verliert. Im *Meistersang* ist ein derart groteskes Mißverhältnis zwischen dem eigenen Anspruch und Auftreten auf der einen und der wirklichen Geltung und Wirkung in der Zeit und auf die Zeit auf der anderen Seite, eine derartige perspektivische Verzerrung in der Beurteilung des eigenen literarischen Tuns hinsichtlich seiner Bedeutung für Mitmensch und Welt eingetreten, daß das verlorene Gleichgewicht zwischen Dichtung und Leben in dieser Art literarischen Schaffens im allgemeinen nicht wiederhergestellt werden kann.³⁰

Der mittelhochdeutschen Blütezeit liegt es noch fern, die Prinzipien der Kunst theoretisch festzulegen und auszudrücken.³¹

Blütezeit und Nachblütezeit werden hier mit den Gegensätzen »unmittelbares Schaffen aus sich heraus« gegenüber »theoretischer Rechtfertigung« oder »Anschauung« gegenüber »Reflexion« näher charakterisiert. Dahinter schimmern Oppositionen durch wie »Naivität« gegenüber »Bewußtheit«, »Unwillkürlichkeit« gegenüber »Absichtlichkeit«, »Einheit« gegenüber »Trennung«, »Natur« gegenüber »Kunst«. Verknüpft wird diese Charakteristik, die ihre Kriterien der klassisch-romantischen Literaturtheorie verdankt,³² mit einem organisch-genetischen Literaturgeschichts-

²⁹ Bruno Boesch, 1936, ND 1976, 6f.

³⁰ Fritz Tschirch, in: Tschirch, 1966, S. 165.

³¹ Ingrid Barbara Walde, 1961, S. 193; vgl. auch S. 173.

³² Wir hören Johann Wolfgang von Goethes »Bilde, Künstler, rede nicht« aus diesen Stellen herausrufen. Als weiteres belegendes Beispiel sei hier aus Georg Wilhelm Friedrich Hegels »Ästhetik« zitiert: »So ist denn jedes wahrhaft poetische Kunstwerk ein in sich unendlicher Organismus: gehaltsreich und diesen Inhalt in entsprechender Erscheinung entfaltend; einheitsvoll, doch nicht in Form und Zweckmäßigkeit, die das Besondere abstrakt unterwirft, sondern im Einzelnen von derselben lebendigen Selbständigkeit, in welcher sich das Ganze ohne scheinbare Absicht zu vollendeter Rundung in sich zusammenschließt; mit dem Stoffe der Wirklichkeit erfüllt, doch weder

bild,³³ welches die Literaturgeschichte dem Prozeß des Erwachsenwerdens analog setzt, also einer Entwicklung vom naiven Kind zum denkenden Menschen. Hinzu kommt die Vorstellung von der Literaturgeschichte als »Ebbe und Flut«,³⁴ d. h. als einer Abfolge von schöpferischen Epochen und Perioden des Übergangs, an deren Ende wieder ein Neubeginn steht.

Solcher Vorstellungen scheint sich noch Max Wehrli anzunehmen: »Aus Dichten in Liebe und um Liebe wird Dichten über die Liebe und schließlich Dichten über das Dichten.«³⁵ Damit wird ein Weg vom unmittelbaren Dichten zum reflektierten Dichten beschrieben als Zunahme der Distanz zwischen dem Dichter und seinem Gegenstand.

Problematisch ist an dieser Auffassung, daß die Prämisse weder hinterfragt noch überprüft wurde. Bruno Boesch's »Erwartungsgemäß [...]« verrät diese unkritische Haltung ganz deutlich. Außerdem impliziert sie eine Abwertung reflektierender Lyrik. Eine solche Auffassung ist unhaltbar, gerade wenn bedacht wird, daß die skizzierte Einstellung wider den empirischen Befund zum Ausschluß der »Klassiker« führt. Ganz deutlich

zu diesem Inhalte noch zu dessen Dasein noch zu irgendeinem Lebensgebiete im Verhältnis der Abhängigkeit, sondern frei aus sich schaffend, um den Begriff der Dinge zu seiner echten Erscheinung herauszugestalten und das äußerlich Existierende mit seinem innersten Wesen in versöhnenden Einklang zu bringen« (Werke, Bd. 15, S. 270). »Die ursprüngliche Poesie des Vorstellens zerscheidet sich noch nicht in die Extreme des gewöhnlichen Bewußtseins, das einerseits alles in Form unmittelbarer und damit zufälliger Einzelheit vor sich bringt, ohne das innerlich Wesentliche daran und das Erscheinen desselben aufzufassen, andererseits das konkrete Dasein teils in seine Unterschiede zerlegt und in die Form abstrakter Allgemeinheit erhebt, teils zu verständigen Beziehungen und Synthesen dieser Abstrakta fortgeht; sondern poetisch ist die Vorstellung nur dadurch, daß sie diese Extreme noch in unzerschiedener Vermittlung hält und dadurch in der gediegenen Mitte zwischen der gewöhnlichen Anschauung und dem Denken stehenzubleiben vermag« (ebd., S. 276). Noch überspitzter findet sich der Gedanke in der Lyriktheorie Emil Staigers, 1968, S. 37, der seine Kriterien ja vor allem an der klassisch-romantischen Dichtung entwickelt hat: »Denn Denken und Singen vertragen sich nicht.« Oder pointiert mit Archibald MacLeish gesagt: »A poem should not mean / But be«. – Kritisch überprüft Volker Held, 1989 die Minnesangforschung auf romantische Kategorien.

³³ Auch dieses Literaturgeschichtsbild ist klassisch-romantischer Herkunft; ich verweise auf Friedrich Schillers »Über naive und sentimentalische Dichtung« und auf Friedrich Schlegels »Über das Studium der griechischen Poesie«; Schiller z. B. schreibt: »Jene [die alten Dichter] rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese [die modernen Dichter] rühren uns durch Ideen. / Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt im einzelnen als im ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück« (NA, Bd. 20, S. 438).

³⁴ Claude David, in: Tradition und Ursprünglichkeit, 1966, S. 72; diese Vorstellung von Literaturgeschichte bildet nach Claude David die Voraussetzung für den Epigonenbegriff.

³⁵ Max Wehrli, 1984, S. 86f.

wird das dort, wo Heinz Otto Burger sogar Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg nur »vereinzelte Äußerungen« zum Thema »Dichten« zugestehen will.³⁶

Die bisherige weitgehende Ausklammerung des Minnesangs ist aber noch in anderer Hinsicht bedeutsam: Sie könnte als Hinweis darauf aufgefaßt werden, daß »Dichtung über Dichtung« im Minnesang vielleicht von ganz anderer Art ist als in der Sangspruchdichtung oder im Meistersang. Diese Spur gilt es in der Untersuchung zu verfolgen.

1.1.3 Das poetologische Gedicht

Für das Phänomen »Dichtung über Dichtung« in der Lyrik hat die neuere Literaturwissenschaft noch nicht lange eine eigene Gattungsbezeichnung eingeführt: das poetologische Gedicht.³⁷ Den Definitionen der poetologischen Lyrik als »Form der Selbstbeschäftigung, in der Reflexion und Reflektiertes in einem poetischen Akt zusammenfallen«,³⁸ als »Poetik, nur in Form von Poesie«³⁹ oder als »Zusammenfallen von Prozeß und Produkt«⁴⁰ liegt ebenfalls der unterstellte Widerspruch zwischen Dichten und Denken zugrunde, explizit ausgedrückt bei Walter Hinck: »Poetologische Reflexion, so sollte man meinen, sei eine Sache der theoretischen oder wissenschaftlichen Prosa oder doch zumindest der breit ausladenden Verspoetik [...]«. ⁴¹ Allerdings macht nun das Widersprüchliche gerade das Faszinierende an diesem Phänomen aus, ja es konstituiert das poetologische Gedicht und wird insofern nicht mehr negativ bewertet. Die Integration der Gegensätze stellen die meisten Definitionen in den Mittelpunkt:

Das poetologische Gedicht vermittelt zwischen Begriff und Bild, zwischen Abstraktion und Anschaulichkeit, und es überführt poetische Theorie schon wieder in poetische Praxis.⁴²

Das poetologische Gedicht erscheint als eine Art Labor, wo der Dichter seine poetische Mixtur durch die Theorie synthetisieren und als fertiges Produkt zugleich vorstellen kann. Theoretischer Gehalt und lyrische Form stehen in

³⁶ Heinz Otto Burger, 1936, S. 10. – Belege für das Nachdenken über Dichtung in der Dichtung des Minnesangs liefern – wie bereits erwähnt – einzelne Darstellungen (siehe Anm. 14 dieses Kapitels).

³⁷ Nach Walter Hinck, 1985, S. 11 zuerst bei Alfred Weber (1971) und Manfred Durzak (1974).

³⁸ Winfried Wehle, 1986, S. 9.

³⁹ Walter Hinck, Monatshefte 76 (1984), S. 10.

⁴⁰ Christiane Wyrwa, 1982, S. 151 u. ö.

⁴¹ Walter Hinck, 1985, S. 10.

⁴² Ebd., S. 10.

wechselseitiger Beziehung zueinander, wobei unterschiedliche Dominanzen und verschiedene Grade der Interaktion auftreten können.⁴³

Poetologische Gedichte sind Texte, in denen sich auf poetische Weise unmittelbar Poetik objektiviert.⁴⁴

Das poetologische Gedicht reflektiert über den Akt des Dichtens, indem es ihn unter anderem in der Form transparent macht, d. h. es stellt sich grundsätzlich als mehr oder minder gelungene Einheit von Thematisierung und Realisierung dar.⁴⁵

Solche Bestimmungen können Gefahr laufen, daß poetologische Gedichte als bloße Transformationen des Theoretischen und Abstrakten ins Konkrete und Anschauliche mißverstanden, zu einer Illustration ihres Inhaltes verwässert werden und verschiedene Erscheinungsweisen des poetologischen Gedichts unberücksichtigt bleiben. Armin Paul Frank betont, daß ein poetologisches Gedicht nicht »ein bloßes Exempel oder eine Allegorie ist, deren Sinn darin bestünde, daß man sie in ein Theorem übersetzen oder rückübersetzen muß«;⁴⁶ an zwei Beispielen verdeutlicht er außerdem, daß es verschiedene Arten poetologischer Lyrik gibt: Er unterscheidet mimetische von diskursiven poetologischen Gedichten. Mimetisch heißt hier, daß der Vorgang, den das Gedicht schildert, zu einem Ereignis in Sprache, »sprachlich erlebbar« gemacht wird;⁴⁷ diskursiv ist dagegen ein poetologisches Gedicht dann, wenn die Aussage genausogut in einem Essay stehen könnte.⁴⁸ Seine Abwertung des diskursiven oder didaktischen poetologischen Gedichts als einer Spielart der Verspoetik zugunsten des mimetischen resultiert aus der oben skizzierten Vorstellung, daß »echter« Dichtung die Reflexion nicht anzusehen sein solle.⁴⁹

Offener, aber auch unspezifischer definiert Alfred Weber den Begriff »poetologische Lyrik«, indem er den Inhalt zum Bestimmungskriterium wählt:

Dieser neu geprägte Begriff bezeichnet einen besonderen Stoff- und Themenbereich der Dichtung, der in der literarhistorischen Forschung bisher noch

⁴³ Friedhelm Rudolf, 1988, S. 339.

⁴⁴ Ute Maria Oelmann, 1980, S. IV.

⁴⁵ Ebd., S. IV.

⁴⁶ Armin Paul Frank, in: Frank, 1977, S. 136.

⁴⁷ Ebd., S. 145.

⁴⁸ Ebd., S. 145.

⁴⁹ Armin Paul Franks Einteilung wird teilweise kritisiert bei Walter Hinck, 1985, S. 12. – Walter Hinck redet damit einer Mystifizierung der Dichtung das Wort, durch die auch – wie Karl Otto Conrady, 1974, S. 104 bereits angemerkt hat – »Tendenzliteratur«, »Politische Dichtung«, »Lehrdichtung« aus dem Reich der »wahren Dichtung« exiliert, zumindest an dessen Randzonen gedrängt werden«.

nicht als abgrenzbares Phänomen gesehen und untersucht wurde. Er umfaßt alle Gedichte, die sich entweder mit dem Dichter (seiner Aufgabe und Funktion), mit dem Dichten (dem schöpferischen Prozeß und seinen Wegen) und mit dem Werk der Dichtung (seiner Form und seinen sprachlichen Mitteln) befassen. ›Poetologische Lyrik‹ meint aber nicht nur Gedichte vom Typ einer ars poetica, die ein in sich geschlossenes System der Poetik enthalten, sondern auch solche, die nur einen Aspekt oder ein besonderes Problem der Dichtungstheorie zum Thema haben, ganz gleich, ob sie überwiegend vom poeta, von der poesis oder vom poema handeln.⁵⁰

Solch weiter Begriff von poetologischer Lyrik lag auch meiner Suche und Auswahl der mittelalterlichen Gedichte über das Dichten zugrunde. Einbezogen habe ich daneben auch Gedichte über und gegen andere Dichter, die Walter Hinck dezidiert ausklammert.⁵¹

Während Alfred Weber die poetologischen Gedichte allein gegen Gedichte anderen thematischen Gehalts abgrenzen will, suchen Armin Paul Frank und Walter Hinck nach einer weiteren Abgrenzung gegenüber anderen Gattungen mit gleichem Thema, gegenüber Poetik und Verspoetik. Auf eine Formel gebracht: Alfred Weber fragt, was ein Gedicht zu einem poetologischen Gedicht macht, Armin Paul Frank und Walter Hinck fragen, was ein poetologisches Gedicht zu einem Gedicht macht.

Alfred Webers Antwort ist klar: Ein Gedicht ist dann ein poetologisches, wenn sein intendiertes Thema das ›Dichten‹ (im weitesten Sinne) ist. Die Frage Walter Hincks und Armin Paul Franks ist schwieriger zu beantworten: Um poetologisches Gedicht zu sein, muß das Gedicht seinen Gegenstand (das Dichten) »in sinnfälliger poetischer Form« darbieten⁵² oder »sprachlich erlebbar« machen.⁵³ Die Frage, was das poetologische Gedicht zum Gedicht macht, ist im Grunde die Frage, was überhaupt ein Gedicht zum Gedicht macht;⁵⁴ das ist die Frage nach dem Lyrikbegriff, wobei zu bedenken ist, daß Lyrik wie Lyrikbegriff historische Größen sind. In den Augen unseres Jahrhunderts, fußend auf der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, gilt es als unpoetisch, je diskursiver ein Gedicht ist.⁵⁵ Doch das kann und darf nicht zum Maßstab für alle Gedichte werden. Armin Paul Franks Differenzierung ist mit ihren wertenden Implikationen auf mittelalterliche Ly-

⁵⁰ Alfred Weber, in: *Amerikanische Literatur*, 1971, S. 181.

⁵¹ Walter Hinck, 1985, S. 12. Anders die Anthologie ›Poems on Poetry‹ von Robert Wallace und James G. Taaffe, 1965, die den Gedichten über Dichter und den literarischen Fehden eigene Abteilungen einräumt.

⁵² Walter Hinck, *Monatshefte* 76 (1984), S. 10; auch: W. H., 1985, S. 12.

⁵³ Armin Paul Frank, in: Frank, 1977, S. 145.

⁵⁴ Das hat bereits Chirstiane Wyrwa, 1982, S. 158 bei ihrer Besprechung von Armin Paul Franks Differenzierung angemerkt.

⁵⁵ Vgl. Hegels Ablehnung der rhetorischen Poesie.

rik nur bedingt übertragbar. Ein Lyrikbegriff, der gewisse Erscheinungsformen ausschließt, was gemeinhin auch unter Lyrik gefaßt wird (in unserem Falle z. B. die Sangespruchdichtung), ist unbrauchbar.

Knüpfen wir wieder an unsere Ausgangsfrage an, nämlich worin sich das poetologische Gedicht von der Poetik und von der Verspoetik unterscheidet. Dies läßt sich festmachen zum einen am Umgang mit dem Thema ›Dichten‹, zum anderen an der pragmatischen Verwendung. Die Verwendung oder intendierte Verwendung von Poetik und Verspoetik einerseits und poetologischem Gedicht andererseits ist grundsätzlich verschieden. Eine (Vers-)Poetik versteht sich als Unterweisung, als Anweisung zum Dichten, sie will also lehren und als Lehrwerk rezipiert werden; sie ist Unterrichtsbestandteil. Die Funktion der poetologischen Lyrik dagegen läßt sich nicht so eindeutig bestimmen; die Wirkabsichten der Dichter können vielfältig sein. Das poetologische Gedicht will – und das ist auf jeden Fall festzuhalten – primär als Kunst verstanden werden; es ist Teil des Vortrags, es will also (auch) unterhalten.

Im Umgang mit ihrem Thema differieren die drei Gattungen graduell, d.h. der Unterschied läßt sich als ein Mehr oder Weniger bestimmen: Poetik und Verspoetik sind bestrebt, ihr Thema vollständig und systematisch zu erfassen.⁵⁶ Eine Poetik definiert, klassifiziert, setzt Normen und gibt Instruktionen. Eine Poetik beschreibt, gibt Beispiele, stellt Regeln auf. Poetologische Gedichte lassen sich im Vergleich zu Poetik und Verspoetik eher negativ als positiv bestimmen: Sie sind weniger systematisch, weniger vollständig, weniger eindeutig, weniger begrifflich präzise. Sie greifen einen Aspekt aus dem ganzen Themenkomplex heraus,⁵⁷ stellen dar, gestalten und inszenieren, sie schaffen oder suggerieren eine Situation, einen Kontext, worin die poetologische Aussage eingebettet wird.⁵⁸ Der Grad der Generalisierung ist geringer.

Der Mangel an begrifflicher Schärfe ist zugleich eine Chance für das poetologische Gedicht:

Das poetologische Gedicht kann die mögliche fehlende Präzision in der theoretischen Aussage durch die Nutzung der spezifischen Möglichkeiten der lyrischen Bildlichkeit wettmachen.⁵⁹

Zu Recht hat Friedhelm Rudolf auf die Mehrdeutigkeit und »Interpretationsbedürftigkeit« lyrischer Texte hingewiesen,⁶⁰ doch ist das Mehr des

⁵⁶ Vgl. Armin Paul Frank, in: Frank, 1977, S. 147–150 zur Verspoetik.

⁵⁷ Alfred Weber, in: Amerikanische Literatur, 1971, S. 181.

⁵⁸ Siehe auch Walter Hinck, 1985, S. 12.

⁵⁹ Friedhelm Rudolf, 1988, S. 12f.

⁶⁰ Ebd., S. 12.

poetologischen Gedichts gegenüber der Poetik und der Verspoetik sicherlich nicht auf bildhafte Rede zu beschränken.

Das Problem der Poetizität wird virulent, wo es um die Abgrenzung zwischen Verspoetik und poetologischem Gedicht sowie um eine Typologie poetologischer Gedichte geht. Ein poetologisches Gedicht ist nicht einfach nur versifizierte Poetik, auch wenn sie beide »Rede in Versen«⁶¹ sind. Das Verhältnis von Grund- und Bestimmungswort in den beiden Bezeichnungen »poetologisches Gedicht« und »Verspoetik« drückt eine jeweils andere Schwerpunktsetzung aus: Während für die Verspoetik die poetologische Aussage wichtiger ist als die poetische Form, ist es für das poetologische Gedicht gerade die poetische Form, auf die es ankommt, und die poetologische Aussage ist sekundär. Die Gedichtform hat nicht nur einen unterschiedlichen Stellenwert, sondern auch eine unterschiedliche Funktion: Die Verspoetik benutzt die poetischen Mittel – Metrik, Reim, Metaphorik und rhetorische Figuren – eher begleitend oder setzt sie zur Illustration des Gesagten ein,⁶² für das poetologische Gedicht sind sie konstitutiv: Form ist hier Bedeutung,⁶³ während sie in der Verspoetik lediglich verdeutlicht.

Poetische Form ist – wie Literatur überhaupt – eine historische Größe, d.h. sie verändert sich. Es gilt daher, nicht normativ und ästhetisch wertend Typen zu unterscheiden (wie Armin Paul Frank es in seiner Differenzierung von mimetischen und diskursiven poetologischen Gedichten tut), sondern zunächst die unterschiedlichen Erscheinungsweisen von »Dichtung über Dichtung« zu beschreiben und zu klassifizieren.⁶⁴ Erste Grundlage müssen die konkreten Texte bilden. Eine rein theoretische Bestimmung läuft Gefahr, entweder so abstrakt zu sein, daß sie schon wieder wertlos ist, oder vieles auszuklammern.

1.2 Forschungsfrage und -methode

Die Übersicht über die Forschung hat gezeigt, daß eine Gesamtdarstellung zum Thema »Dichtung über Dichtung«, die sich ausschließlich auf

⁶¹ Dieter Lamping, 1989, S. 23. Dieter Lamping faßt Vers sehr weit als Segmentierung auf, da es ihm um eine das moderne Gedicht einschließende Definition geht.

⁶² Es gibt vielleicht auch Gedichte, die ebenfalls nur die Exemplifizierung ihres Inhaltes darstellen, z.B. manche Meisterlieder.

⁶³ Dieter Lamping, 1989, S. 51f. spricht von der »extrem hohen Semantisierbarkeit, die das Gedicht als Versrede auszeichnet«. Das kennzeichnet aber nur den »Bedeutungsüberschuß des Gedichts gegenüber der Prosa« (ebd., S. 53); für die Unterscheidung zwischen Gedichten müssen andere Kriterien gefunden werden.

⁶⁴ Dies wird Aufgabe von Kap. 4.3 sein.

die mittelalterliche Lyrik konzentriert und den Minnesang in entscheidendem Maße berücksichtigt, ein Desiderat ist. Zwar gibt es Studien zu poetologischen Gedichten einzelner Lyriker; diese neigen allerdings dazu, ihren jeweiligen Gegenstand absolut zu setzen, d. h. der behandelte Dichter wird herausgehoben, Traditionen und Gattungskonventionen werden vernachlässigt; die Leistung des jeweils Behandelten wird meist – aus verständlicher Voreingenommenheit für den eigenen Gegenstand – sehr hoch eingeschätzt, wenn nicht gar überschätzt. Daher erklärt sich die Notwendigkeit einer breit angelegten Untersuchung, die sowohl den einzelnen Dichter entsprechend würdigt als auch den Vergleich zu anderen Dichtern stets zu ziehen vermag und damit das Verbindende wie auch das Trennende nicht aus den Augen verliert. In diesem Sinne erscheint es auch wichtig, die Untersuchung nicht ausschließlich auf das poetologische Minnelied zu beschränken, sondern den Vergleich zur Sangspruchdichtung zu suchen, um dadurch gattungsspezifische Eigenheiten besser herausarbeiten zu können.

Der Unterscheidung in Minnesang und Sangspruchdichtung dient mir folgende Arbeitsdefinition:⁶⁵ Formal unterscheiden sich die beiden Gattungen im Verhältnis zwischen Ton und Gedicht: Im Minnesang wird ein Ton auch stets nur für ein Gedicht benutzt, wohingegen in der Sangspruchdichtung ein Ton mehrere Gedichte umfassen kann. Entgegen den Thesen Karl Simrocks, der den Begriff ›Spruch‹ in die Mediävistik eingeführt hat, gilt die Anzahl der Strophen nicht mehr als Unterscheidungskriterium: Es gibt sowohl einstrophige Minnelieder wie auch mehrstrophige Sangsprüche. In der Vortragsart dürften sich die beiden Gattungen ebenfalls nicht unterscheiden haben: beide werden sie gesungen,⁶⁶ beide stellen variable Vortragseinheiten⁶⁷ dar. Inhaltlich unterscheiden sich die

⁶⁵ Mehr als eine Arbeitsdefinition gestattet weder die Sachlage der mittelhochdeutschen Lyrik noch der Stand der Forschungsdiskussion. Siehe exemplarisch dazu den Forschungsbericht von Helmut Tervooren, in: *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung*, 1972, S. 1–25 sowie die Überlegungen Hugo Mosers, in: Moser, 1984, 54–109. In ihren Grundzügen entspricht meine Arbeitsdefinition den Erläuterungen in gängigen Handbüchern (RL; MLL; Ivo Braak, 1978; *Formen der Literatur*, 1991; *Sachwörterbuch der Mediävistik*, 1992 u. a.). Die Unterscheidung nach sozialen Kriterien in Adelsdichtung und Fahrendichtung bleibt – wegen ihrer geringeren Überzeugungskraft und Überprüfbarkeit (man denke nur an Autoren wie Morungen, Reinmar und Walther) – außer acht.

⁶⁶ Auch ich unterscheide wie in der Forschung seit Hermann Schneiders Artikel im *Reallexikon*, Bd. 3, 1928/29, S. 288 (auch in: *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung*, 1972, S. 137) üblich zwischen Sangspruch [dort: Singspruch] und Sprechspruch. Ob Sangsprüche eher rezitativ vorgetragen wurden, bleibt umstritten.

⁶⁷ So auch Helmut Tervooren, in: *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung*, 1972, S. 24.

beiden Gattungen im Themenspektrum: Der Minnesang konzentriert sich auf ein Thema, die Liebe, wohingegen die Sangspruchdichtung sich durch Themenvielfalt auszeichnet; sie behandelt Themenbereiche wie Politik und Recht, Moral und Lebenspraxis (worin auch das Thema Minne seinen Platz haben kann), Religion und Philosophie sowie Kunst.⁶⁸ Diese unterschiedliche thematische Ausrichtung führt – korreliert mit verschiedenen Sprechhandlungen wie Werben, Bitten, Preisen, Schelten, Erinnern, Reflektieren, Klagen, Lehren/Mahnen und Unterhalten – zur Ausprägung diverser Untergattungen: z. B. dem Werbungslied, dem Frauenpreis, dem Tagelied, dem Weltabsagelied, der Kreuzzugslyrik (Frauenminne vs. Gottesminne), der Minneklage und dem Lügenlied im Minnesang sowie der Heischelyrik, dem Herrenlob, dem Gottes- und Marienlob, dem Gesangeslob, der Herrenkritik, der Ständekritik, der literarischen Polemik, der Weisheitslyrik, der Totenklage, der Zeitklage, der Minnedidaxe, der Ständedidaxe, der Alterslyrik und der Scherzlyrik in der Sangspruchdichtung; der Leich kann je nach thematischer Ausrichtung zum Minnesang oder zur Sangspruchdichtung gezählt oder gar als Sonderform betrachtet⁶⁹ werden. Der Anspruch der Sangspruchdichtung ist meines Erachtens ein eher gnomischer, didaktischer oder paränetischer, der Anspruch des Minnesangs dagegen ein eher artistischer, weshalb ich die Sangspruchdichtung als die pragmatischere Gattung ansehe, wobei ein Wille zur Kunst auch hier nicht geleugnet werden darf. So fließend in manchen Gedichten die Grenzen zwischen Minnesang und Sangspruchdichtung auch sein können – die Untersuchungen zu den Formen der ›Dichtung über Dichtung‹ in Minnesang und Sangspruchdichtung werden die Gattungsunterschiede eher bestätigen als aufheben.

Die Auseinandersetzung mit der Forschung und die Überlegungen zum poetologischen Gedicht prägen Fragestellung und Methode dieser Arbeit: Um dem Phänomen ›Dichtung über Dichtung‹ gerecht werden zu können, muß sich das Erkenntnisinteresse gegenüber dem früherer Arbeiten verschieben, genauer gesagt: erweitern. Beide Elemente von ›Dichtung über Dichtung‹, d. h. nicht nur ›über Dichtung‹, sondern auch ›Dichtung‹, sollten in die Untersuchung einbezogen werden. Wird näm-

⁶⁸ Ähnlich Bernhard Sowinski, in: *Formen der Literatur*, 1991, S. 378: »Als Spruch (Spruchdichtung, Spruchgedicht) werden in der Literaturwissenschaft thematisch und formal unterschiedliche lyrische Gebilde verstanden, deren Gemeinsamkeit darin besteht, daß sie bestimmte Probleme und Erkenntnisse aus dem ethischen, sozialen, politischen und persönlichen Bereich, die allgemeine Bedeutung beanspruchen, in knapper, prägnanter Form vermitteln oder diskutieren.«

⁶⁹ So z. B. bei Ivo Braak, 1978, S. 139f. und Günther Schweikle, 1989, S. 116 (isostrophisch: Lied vs. heterostrophisch: Leich).

lich ein poetologisches Gedicht nur auf seinen Wert als Zeugnis für mittelalterliche Dichtungsauffassungen hin betrachtet, dann wird es auf den Status eines Dokuments reduziert und in seiner Eigenart verkannt. Deshalb soll in dieser Arbeit die das Problem des poetologischen Gedichts verkürzende Frage nach der sich im Gedicht manifestierenden Dichtungsauffassung aufgegeben oder erweitert werden mit dem Ziel einer komplexeren Fragestellung. Dabei gilt es zunächst festzuhalten, 1. daß das Dichten ein ›Thema‹ in der mittelalterlichen Lyrik ist, 2. daß es unterschiedlich ›thematisiert‹ wird und 3. daß es auf dieses sich jeweils unterscheidende Verfahren der ›Thematisierung‹ ankommt. In das Zentrum der Untersuchung rückt damit die Frage nach der ›Thematisierung‹ des Dichtens im Gedicht. ›Thematisierung‹ verstehe ich – das sei erläutert – in einem sehr umfassenden Sinne: Es schließt sowohl die Form als auch den Inhalt mit ein – d.h. neben Fragen wie z.B.: Was wird über Dichtung ausgesagt? Welche Aspekte von Dichtung (Produktion, Reproduktion oder Rezeption) werden angesprochen? tritt die Frage, wie das Dichten im Gedicht behandelt wird, also z.B. Einzelfragen wie: In welchen Gattungen tritt das Dichten als Thema auf? Mit welchen Worten und Metaphern wird über das Dichten gesprochen? Welche Motive tragen das Thema? Daneben fasse ich unter ›Thematisierung‹ des Dichtens im Gedicht auch die Frage nach dem Stellenwert, der Funktion und der Leistung des ›Themas‹ im oder für das Gedicht. Die ursprüngliche Frage nach den sich im Gedicht manifestierenden Dichtungsauffassungen ist damit nicht ad acta gelegt, aber sie erscheint nun als ein Teilelement in einer komplexeren und dem Phänomen adäquateren Fragestellung. Die Bezeichnung ›Thematisierung‹ wird gewählt, weil sie die Verknüpfung von Was, Wie und Wozu zum Ausdruck bringt. Über die Unterschiede in der ›Thematisierung‹ des Dichtens lassen sich nicht nur das Eigene und das Besondere einzelner Lyriker greifen, sondern auch Gattungskonventionen und Tendenzen einer Entwicklung.

Als Untersuchungsgrundlage sind Minnelieder und Sangsprüche⁷⁰ ausgewählt worden, die – entsprechend der Fragestellung dieser Untersuchung – das Dichten explizit zum Thema haben, was in mittelalterlicher

⁷⁰ Der ursprüngliche Plan, neben diesen beiden Hauptgattungen der mittelalterlichen (weltlichen) Lyrik noch den Meistersang mitaufzunehmen, mußte aus arbeitsökonomischen Gründen aufgegeben werden; so kann dem Meistersang wie auch der übrigen spätmittelalterlichen Lyrik nur noch ein Ausblick gewidmet werden (Kap. 3.8). Der zeitliche Schwerpunkt dieser Arbeit liegt damit auf dem 12. und 13. Jahrhundert. – Eine Auswahl an »Lieder[n] über den Meistersang und über Hans Sachs« macht die neue Anthologie ›Meisterlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts‹ von Eva Klesatschke und Horst Brunner, 1993, S. 231–250 gut zugänglich.

Terminologie heißt: die von *singen*, *tichten* und ähnlichem sprechen oder die eindeutig auf das Dichten verweisende Umschreibungen oder Metaphern verwenden.⁷¹ Ausgeschlossen bleiben davon der Wächtersang des Tageliedes sowie der Sang von Vögeln, sofern er nur zur Szenerie gehört und nicht metaphorisch für den Sang eines Dichters steht. Einbezogen werden auch Gedichte über oder gegen Dichterkollegen, d. h. Totenklagen und Polemik, da auch sie in gewisser Weise das Dichten thematisieren. Das Dichten – das sei hier erläuternd angemerkt – verstehe ich nicht nur als Hervorbringen von Dichtung; wenn ich von Minneliedern und Sangsprüchen über das Dichten spreche, so meine ich (im Sinne Alfred Webers) damit alles, was mit der Tätigkeit eines Dichters in irgendeiner Weise zu tun hat: das ist der Dichter selbst, das Vortragen von Dichtung, das Publikum, das Werk und ähnliches.

Die Arbeit versteht sich als Dokumentation, als Deskription mit dem Ziel einer Typologie und einer Geschichte des poetologischen Gedichts in der mittelhochdeutschen Lyrik; d. h. sie will zunächst den Platz, die Frequenz und die Bedeutung poetologischer Gedichte in der mittelalterlichen Lyrik (besonders im Minnesang) dokumentieren; sie will beschreiben, wie das Dichten Thema im einzelnen Gedicht wird; sie will schließlich einen Beitrag zur Geschichte des poetologischen Gedichts in der mittelalterlichen Lyrik leisten und weniger, wie es bisher war, einen Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Dichtungsauffassung, wie sie sich in den Gedichten manifestiert.

Die Untersuchung gliedert sich in zwei Teile: In einem ersten Durchgang werden die für die Forschungsfrage relevanten Gedichte einzeln interpretiert, in einem zweiten Durchgang werden sie nach systematischen Kriterien ausgewertet. Die weitere Unterteilung der interpretierenden Darstellung in Interpretationen zum Minnesang einerseits und Interpretationen zur Sangspruchdichtung andererseits empfiehlt sich, um gattungsspezifische Gemeinsamkeiten gebündelt herausarbeiten zu können. Eine rein chronologische Anordnung wäre in sich zu heterogen geworden.

Die Interpretation der einzelnen Gedichte ist notwendig, weil nur so die Aussagen zum Dichten in ihrem jeweiligen Kontext beurteilt werden können und weil die Frage nach dem Verfahren der ›Thematisierung‹ des Dichtens im Gedicht für jedes Gedicht wieder neu gestellt werden muß. Der empirische Weg ermöglicht Offenheit für die Vielfalt der Möglichkeiten der

⁷¹ Diese Einschränkung ist wichtig, denn wie schon Robert Wallace und James G. Taaffe, in: ›Poems on Poetry‹, 1965, S. xii bemerkt haben: »In one sense any poem is about poetry, for every poem is a statement of the poet's ideas of the nature and function of his craft.«

›Thematisierung‹ des Dichtens im Gedicht, lenkt den Blick auf das Eigene eines Gedichts. Die genaue Betrachtung des Einzelnen bildet eine wesentliche Voraussetzung für die vergleichende Auswertung.

Ein Vergleich ist, indem er nach Gemeinsamkeiten gruppiert und nach Unterschieden differenziert, die Grundlage für die Beschreibung von Gattungskonventionen und von Konstanz und Wandel. Systematische Kriterien geben die Möglichkeit, das Untersuchungsmaterial sowie die Ergebnisse aus den Interpretationen nach jeweils einem Maßstab zu vergleichen. Die ausgewählten Kriterien beziehen sich – entsprechend der Forschungsfrage – in erster Linie auf Themen und Formen der Dichtungsthematisierung.

In diesem Aufbau, der zwei Annäherungen an ein Problem, nämlich Einzelinterpretation und vergleichende Auswertung nach systematischen Gesichtspunkten, miteinander verbindet, spiegelt sich das Anliegen der Arbeit wider: das ist die Berücksichtigung des je Eigenen, der Gattung und des Wandels.

Die chronologische Ordnung wird der Ordnung nach Gattungen untergeordnet, da, wie sich im Lauf der Beschäftigung mit den Gedichten herausgestellt hat, zunächst als historisch bedingt erscheinende Tendenzen durch Gattungskonventionen überlagert werden. Das Prinzip der Gattungsscheidung wird durchbrochen, wo es durch den Gegenstand gerechtfertigt erscheint: So werden im späten Minnesang die Sprüche über die Gattung Minnesang einbezogen, was durch das Thema der Sprüche legitimiert wird.

Auch in der Binnengliederung des Interpretationsteils wird nicht ein Prinzip starr durchgehalten: Erstes Prinzip ist die Gliederung nach Autoren; das Autorenprinzip hat seinen Sinn, wo es mehrere poetologische Gedichte von einem Autor gibt, so daß ein Profil herausgearbeitet werden kann; eine systematische Betrachtung – auch mit dem Ziel der Straffung der Arbeit – bietet sich dort an, wo eher Tendenzen dargestellt werden sollen. Auch bei relativ geschlossenen Argumentationssystemen wie z. B. der Polemik oder der Totenklage empfiehlt es sich, vom Autorenprinzip abzurücken und diese Gedichte als Gruppe zu behandeln, um Gattungskonventionen besser darstellen zu können und um den systematischen Teil zu entlasten.

An dieser Stelle seien auch kurz die Interpretationsgrundsätze dargelegt:

- Ein Gedicht ist ein Ganzes und als Ganzes zu interpretieren. Ich meine damit kein organisches Ganzes; sondern es ist insofern ein Ganzes, als seine Teile, d. h. Aussagen, Verse, Strophen etc. Funktionen innerhalb

des Gedichts erfüllen. Mit dem Begriff des Ganzen soll der Variabilität eines mittelalterlichen Gedichtes nicht widersprochen werden;⁷² im aktuellen Vortrag entsteht aber doch immer wieder ein ganzes Lied, ein ganzer Spruch.

- Ein Gedicht steht zunächst für sich allein; d. h. es kann nicht unbedingt aus anderen Gedichten erklärt werden. Bei der Vortragskunst spielt der Werkkontext eines Gedichts eine geringere Rolle als der Stellenwert innerhalb des Repertoires, über das wir heute leider kaum informiert sind. Die Werkchronologie ist hier daher von untergeordnetem Interesse; die Anordnung der Werke eines Autors bleibt, wo eindeutige datierende Hinweise und Quellen fehlen, stets sehr spekulativ, so daß ich hier gänzlich darauf verzichte. Problematisch ist auch, die diversen Gedichte eines Autors zu einem Gesamtbild zusammenzufügen; dies setzt totale Einheitlichkeit der Persönlichkeit eines Autors voraus, was fragwürdig ist.
- Ein Gedicht ist ein Gemachtes, ein Gestaltetes, nicht unmittelbarer Ausdruck des Autors. Ich gehe davon aus, daß sich die zu untersuchenden Gedichte als Kunst wollen – auch in der pragmatischer ausgerichteten Sangspruchdichtung. Außerdem sind für eine Dichtung, die für ein Publikum, möglicherweise auch im Auftrag eines Publikums oder eines Teils des Publikums verfaßt wird, die Erwartungen von außen vielleicht bestimmender als die eigene Auffassung des Autors: Der Ausdruck eines Autors kann sich je nach Publikum anders gestalten oder sich darum bemühen, bestimmten Konventionen zu entsprechen.

In Gedichten über das Dichten ist also zunächst nur die dargestellte Dichtungsauffassung oder das dargestellte Selbstverständnis eines Dichters greifbar, was der tatsächlichen Dichtungsauffassung und dem tatsächlichen Selbstverständnis des Autors entsprechen kann, aber nicht *a priori* entsprechen muß. Es erscheint mir daher methodisch sauberer, zwischen dem Ich im Gedicht und dem Autor zu unterscheiden. Für Kaspar Spinner definiert sich das Ich im Gedicht »durch die Aussagen, die über es im Text gemacht sind [...]«⁷³ »Was das Ich im Gedicht ist, erschließt sich nicht durch den Verweis auf Außertextliches, vielmehr gewinnt es seinen Sinn durch das, was im Gedichttext selbst über es ausgesagt ist.«⁷⁴

Im poetologischen Gedicht tritt der besondere Fall ein, daß das Ich sich als das definiert, was der Autor ist: als ein Dichtender, ein Singender.

⁷² Dazu Christoph Petzsch, *ZfdPh* 90 (1971) Sh. 1972, S. 1–17.

⁷³ Kaspar Spinner, 1975, S. 17.

⁷⁴ Ebd., S. 17.

Dennoch kann auch in diesem Fall nicht *a priori* von einer Identität zwischen Ich und Autor gesprochen werden, sondern allenfalls von einer Parallelität: Das dichtende Ich im Gedicht ist eine vom Autor gestaltete Figur und durch dieses Gestaltet-Sein eine nicht mit dem Autor identische, aber eine vom Autor parallel zu sich ›selbst‹, insoweit er Dichtender ist, gestaltete Figur. Das individuelle Autor-Ich mit seinen Eigenheiten und Zufälligkeiten umfaßt mehr als das, worin es dem Gedicht-Ich gleicht; nur ist dieses Mehr – nennen wir es das biographische Ich – irrelevant für die Gedichtinterpretation. Biographische Details sollen, wenn sie in die Dichtung einfließen, nicht als Zeugnis für die Vita und die Person des Autors gewertet, sondern hinsichtlich ihrer Funktion im und für das Gedicht betrachtet werden.⁷⁵

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird eine Neudefinition des Begriffs ›Selbstverständnis‹ oder ›Selbstreflexion‹ des Dichters erforderlich. Von Selbstreflexion und Selbstverständnis kann gesprochen werden, insofern sich die Situation des dargestellten Ichs parallel zu der des Autors verhält; ›Selbst-‹ meint also nicht die persönlich-individuelle Verfaßtheit des Autors, ist also weder biographisch noch psychologisch zu verstehen, vielmehr drückt es die Entsprechung (nicht unbedingt Identität) zwischen Autor-Ich und Gedicht-Ich aus, d. h. das Autor-Ich ist Dichter, das Gedicht-Ich wird als Dichter dargestellt.

Das dem Autor spezifisch Eigene ist damit nicht verloren. Es liegt vielleicht weniger in der geäußerten Auffassung über das Dichten, vielmehr manifestiert es sich in der Art und Weise, wie der Autor das Dichten im Gedicht thematisiert, welche Aspekte er bevorzugt; es wird greifbar in den Unterschieden zwischen den Autoren und im jeweiligen Umgang mit den Gattungskonventionen.

Sowohl dem Individuellen als auch dem Konventionellen soll in dieser Arbeit Rechnung getragen werden. Dabei spielt auch die Tradition eine wichtige Rolle. Immer wieder stellt sich die Frage, inwieweit die volkssprachigen Dichter mit dem Lehrstoff der lateinischen Poetiken vertraut sind oder dieses Poetik-Wissen praktisch und/oder theoretisch umsetzen. Diese Problematik kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nur am Rande gestreift werden; im Vordergrund steht die Untersuchung und Auswer-

⁷⁵ Ein Beispiel: Mittellosigkeit und Bettlertum gehören zum Cliché des (armen) Poeten; es spielt dabei weniger eine Rolle, ob der Autor, der dieses Cliché benutzt, tatsächlich arm ist oder nicht, sondern mehr, daß, wie und wozu er es einsetzt. Der Aufsatz von Dietmar Peil, *Germanica Wratislaviensia* 88 (1989), S. 89–115 zu diesem Dichter-Bild bei Simon Dach bestätigt dies.

tung der mittelhochdeutschen Gedichte als solche, zumal die mittellateinischen Poetiken nur wenig zum Thema Lyrik beitragen.⁷⁶

⁷⁶ Insbesondere für den frühen Minnesang ist auch die romanische Tradition nicht zu unterschätzen. Ich verweise hier nur auf die einschlägigen Arbeiten zur poetologischen Lyrik der Troubadours und Trouvères von Ulrich Molk, 1968, Jörn Gruber, 1983, und Christine Schweickard, 1984.

2. ›Dichtung über Dichtung‹ im Minnesang – Interpretationen

2.1 Der frühe Minnesang

›Dichtung über Dichtung‹ gibt es in der mittelhochdeutschen Lyrik, seit es Minnesang gibt: Bereits in den frühesten Minneliedern werden Sang und Sänger explizit thematisiert – in enger und, wie sich zeigen wird, minnesangtypischer Verflechtung mit Minne.

2.1.1 Der ›Zinnenwechsel‹ des Kürenbergers

Als eines der frühesten poetologischen Minnelieder kann Kürenbergers ›Zinnenwechsel‹, *MF* 8,1 und 9,29,¹ bezeichnet werden:

- MF 8,1 ›Ich stuont mir nehtint späte an einer zinne,
dô hört ich einen rîter vil wol singen
in Kürenberges wîse al ûz der menigîn.
er muoz mir diu lant rûmen alder ich geniete mich sîn.‹
- MF 9,29 Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,
wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
si muoz der mîner minne iemer darbende sîn.

Personal wie Szenerie sind höfisch (*rîter*, *vrouwe*, *zinne*),² die Situation eindeutig: Ein Ritter, dessen Gesang das Verlangen der Frau nach ihm geweckt hat, entzieht sich deren Forderungen. Sparsam, aber gezielt ist der Einsatz poetischer Mittel zur Darstellung der Situation; kein Detail ist hier Zufall. Der Umstand, daß es der Sang ist, der das Begehren in der Frau weckt, erhält auf diesem Hintergrund große Bedeutsamkeit; zur Darstellung der skizzierten Situation wäre, ginge es nur um das Verhältnis

¹ Das Motiv der Landräumung verbindet die beiden Strophen zu einem Wechsel. So Günther Schweikle, *Kommentar*, 1977, S. 367; Trude Ehlert, *Euph.* 75 (1981), S. 288; Hans Herbert S. Râkel, 1986, S. 24f.; Ingrid Kasten, 1986, S. 212. Den engen formalen Zusammenhang zwischen den beiden Strophen zeigt Christel Schmid, 1980, S. 21–54.

² Günther Schweikle, *ZfdA* 109 (1980), S. 99 sieht in *rîter* und *vrouwe* die klassische Personenkonstellation des Minnesangs; Ingrid Kasten, 1986, S. 216 erkennt in dieser Konstellation die »Grundsituation der trobadoresken Kanzone«.

zwischen *rîter* und *vrouwe*, die besondere Erwähnung des Sangs nicht notwendig.

Der Gesang überwindet die Distanz zwischen der Frau, die allein an der Zinne steht, und dem Mann, der sich in Gesellschaft befindet,³ und evoziert Verlangen. Gustav Ehrismann sieht in dieser Wirkung das »literarisch weitverbreitete Motiv von der durch Gesang erworbenen Liebe«, die »auf dem Empfinden und dem Glauben an die Zauberwirkung der Töne« beruhe.⁴ Die magische Wirkung des Gesangs ist allerdings vom Sänger nicht beabsichtigt; er will sich den Folgen seines Singens ja gerade entziehen.

Erst die letzte Zeile der Männerstrophe enthüllt die Forderung der Frau als ein Verlangen nach Minne.⁵ In der Interpretation Trude Ehlerts steht deshalb die Sänger-Dame-Konstellation im Vordergrund. Indem der Sänger – so Trude Ehlert – überhaupt vor die Alternative gestellt wird, das Land zu räumen oder zu dienen, und indem er den Dienst abzulehnen vermag, werde der Sänger als unabhängig dargestellt und seine Position aufgewertet.⁶ Das Thema des Liedes wäre so gesehen nicht mehr ein erotisches, sondern kreiste vor allem um die gesellschaftliche Stellung eines dichtenden Ritters – sei es auch nur als Wunschvorstellung.

Auch Ingrid Kasten fällt auf, daß der Ritter ausdrücklich zum Sänger stilisiert wird.⁷ Dieses Merkmal sowie die Vertauschung im Rollenschema gegenüber der trobadoresken Kanzone, die Ingrid Kasten als Folie für den deutschen Minnesang voraussetzt, veranlaßt sie zu der Deutung, der ›Zinnenwechsel‹ sei eine literarische Polemik, die sich gegen das neu aufkommende Konzept des Frauendienstes wende.⁸ Diese Interpretation

³ So auch Christel Schmid, 1980, S. 36. – Unter *menigîn* kann mit Hendrik Wilhelm Jan Kroes, *Neophilologus* 36 (1951), S. 89 »die ritterliche Gesellschaft in der Burg, *diu massenie*« verstanden werden. Hendrik Wilhelm Jan Kroes will in diesen Zeilen Einblicke in »Verhältnisse aus frühhöfischer Zeit« sehen (ebd.). Ob das Lied Aufschluß über die mittelalterliche Dichtungspraxis geben kann, ob dies überhaupt ein Gedicht zu leisten hat, wage ich zu bezweifeln.

⁴ Gustav Ehrismann, GRM 15 (1927), S. 336. Christel Schmid, 1980, S. 47 sieht diese magische Wirkung des Gesangs unterstützt durch den Gleichklang von *singen* und *betwingen*.

⁵ Trude Ehlert, *Euph.* 75 (1981), S. 291.

⁶ Ebd., S. 298f., S. 300, S. 302. Siehe auch Wolfgang Haubrichs, *LiLi* 19 (1989) H. 74, S. 49: »Das Selbstbewußtsein und der Stolz des adligen Sängers und Liebhabers sprechen aus diesen Zeilen. Bewußt zitiert der Kürenberger die Situation des archaischen Sangs in höfischer Gesellschaft, hier wahrscheinlich einer Männergesellschaft. Die Wirkung solcher wohlgeübten Kunst, welche die heimliche Hörerin zu entflammen vermag, wird effektiv ausgespielt.«

⁷ Ingrid Kasten, 1986, S. 212; S. 214.

⁸ Ebd., S. 216f.; Alois Kircher, 1973, S. 16 denkt überhaupt nicht an einen literarkritischen Impetus.

setzt voraus, daß das trobadoreske Schema sich zur Zeit Kürenbergers im deutschsprachigen Gebiet schon so weit durchgesetzt hat, daß eine Parodie dem Publikum durchschaubar wäre. Dies bleibt allerdings fraglich.

Beide Auslegungen haben die Bedeutung des Sängertums für diese Strophen erkannt; auch die Umkehrung gegenüber dem sich nach dem Kürenberger allmählich durchsetzenden Schema von werbendem Sänger und umworbener Dame wird zu Recht hervorgehoben. Allerdings vernachlässigen beide Interpretationen, indem sie den Status des Ritters als Sänger überbetonen, die enge Verknüpfung von Minne und Sang, die in diesen Strophen zum Ausdruck kommt.

Christel Schmid's Feststellung, daß der Mann mit »Kunst- und Minneentzug«⁹ reagiert, scheint mir weiterführend zu sein, da sie die innige, unauflösliche Verbindung von Kunst/Sang und Minne in den Blick rückt. Wäre Sang ohne Minne oder Minnewirkung denkbar, könnte der singende Ritter im Land bleiben, d. h. dort weitersingen. Festzuhalten ist weiter, daß der Sang im Unterschied zu späteren, noch zu besprechenden Minneliedern nicht der Werbung um Minne dient, sondern unbeabsichtigt Macht auf die Hörerin ausübt und ihr ästhetisches Wohlgefallen zu erotischem Verlangen steigert.

Bedeutsam ist ein weiteres Detail, nämlich, daß der Ritter *in Kürenberges wise* singt. Nennt sich der Dichter hier selbst?¹⁰ Sind der *rîter* und

⁹ Christel Schmid, 1980, S. 44.

¹⁰ Die den »Zinnenwechsel« überliefernde Handschrift C sowie das Budapester Fragment nennen als Dichter der Strophen den Kürenberger und suggerieren damit Identität. Rudolf Schützeichel, *BzN* 15 (1980), S. 123 hat sich – in Anlehnung an Anton Wallner – am entschiedensten gegen die Selbstnennungsthese gewandt; er erwägt die Möglichkeit, *Kürenberc* ausschließlich als Ortsnamen aufzufassen: »Demnach müßte *in Kürenberges wise* entweder heißen: »wie man auf dem Kürenberg singt« oder aber »wie man im Kürenberg singt« (nämlich bei den Elben mit ihren betörenden Weisen)«. Schließlich schlägt Rudolf Schützeichel folgende Konjektur vor: »*do hort ich einen rîter vil wol singen: in kûren berges wise al uz der menigin*« und übersetzt dies so: »ihn würden die Wissenden des Berges aus der Menge erwählen« (ebd., S. 124). Mit den Bergweisen identifiziert Rudolf Schützeichel gemäß Anton Wallner die kunstverständigen Elben. Durch den Fund des Budapester Fragments wird Rudolf Schützeichels These zwar nicht erschüttert, aber doch fragwürdig; denn auch das Budapester Fragment überliefert die fragliche Halbzeile in derselben Weise wie die Handschrift C: *in churenbergere wise*; und auch der Autornamen wird in gleicher Weise angegeben: *Der herre von Chvrenberch*. Siehe die Transkription in MF, S. 464 (1^v 4.3); András Vizkelety und Karl-August Wirth, *PBB* 107 (1985), S. 366–375; Joachim Bumke, *FAZ* 22.1.1986, S. 29; Günther Schweikle, 1989, S. 7f. Ingrid Kasten, 1986, S. 214 neigt der Deutung als »Selbstzitat des Sängers« zu. Dagegen Wilfried Wittstruck, 1987, S. 403.

der Kurenberger der *wîse* identisch?¹¹ Wird eine Identität zwischen dem *rîter* der Strophen, dem Urheber der *wîse* und dem Dichter der Strophen angenommen, was sich ebensowenig beweisen läßt wie das Gegenteil, oder auch nur eine Identität zwischen dem Urheber der *wîse* und dem Dichter, dann ist nach der Funktion der Selbstnennung sowohl für das Gedicht als auch in der pragmatischen Situation des Vortrags zu fragen. Eigenwerbung, Selbstlob sind dabei die gängigen Erklärungsschablonen, zumal im mittelalterlichen Kunstbetrieb vor allem der eine Chance hat, der namentlich bekannt ist;¹² da der Kurenberger außerliterarisch nicht greifbar ist, läßt sich nichts über seinen Status sagen und damit auch nichts darüber, ob es für ihn notwendig war, mit dem klassischen Mittel der Selbstnennung auf sich aufmerksam zu machen. Innerhalb des Wechsels kann die ›Selbstnennung‹ noch eine andere Funktion annehmen. Mit der Hervorhebung des Umstandes, daß der Ritter *in Kurenberges wîse* singt, wird betont, daß es nicht jeder beliebige Sang vermag, solch vehemente Wirkung auszuüben; *in Kurenberges wîse* könnte also bedeuten: in der Art des Kurenbergers,¹³ d. h. im Stile des Minnesangs. Der Dichtername diene dann als Paradigma für eine Gattung.

2.1.2 Sang und Minne

Die enge Verknüpfung von Sang und Minne erhält bei den Minnelyrikern nach dem Kurenberger ein anderes, ganz spezifisches Gepräge durch die Attribuierung des Ichs als eines zugleich liebenden/werbenden und singenden:¹⁴ Die für den Minnesang konstitutive »Selbstausslegung des lyrischen Ichs als Sänger«¹⁵ manifestiert sich nach Günter Eifler »stets in der Aufführungssituation, auffällig oft auch wörtlich in den Liedern«.¹⁶ Diese Äußerung aufgreifend unterscheide ich bei der Attribuierung des liebenden Ichs als eines auch singenden folgende Ebenen: 1. eine kontextuale Ebene: Indem das Ich eines Minneliedes ist und sich durch dieses

¹¹ Schon Friedrich Wilhelm, 1921, II, S. 131 betont: »Dass der Vortragende und der Verfasser, [sic!] des nach dieser *Kurenberges wîse* gesungenen Textes der Urheber der Melodie selbst gewesen sei, ist nicht mehr als eine Vermutung.«

¹² Siehe z. B. Antonie Schreier-Hornung, 1981, S. 85f.

¹³ Ähnlich Helmut Tervooren, 1991, S. 19 (ohne weitere Folgerungen): »In *Kurenberges wîse* kann eben auch heißen, singen wie der Kurenberger.«

¹⁴ Vgl. Einleitung, Anm. 13 u. 14, dieser Arbeit.

¹⁵ Günter Eifler, in: Fs. für Heinz Engels, 1991, S. 12.

¹⁶ Ebd., S. 12. An das erste denkt Günter Eifler, ebd., S. 2, wenn er sagt: »Das Ich, das von seiner Liebe singt, bleibt unüberschbar Künstler-Ich, das um die Gunst des Publikums wirbt. Minnesang verwandelt die Liebesbeziehung zwischen zweien in ein Kunstthema für viele.«