

DE GRUYTER

Burghart Wachinger

LIEDER UND LIEDERBÜCHER

GESAMMELTE AUFSÄTZE
ZUR MITTELHOCHDEUTSCHEN LYRIK

Burghart Wachinger
Lieder und Liederbücher

Burghart Wachinger

Lieder und Liederbücher

Gesammelte Aufsätze
zur mittelhochdeutschen Lyrik

De Gruyter

ISBN 978-3-11-023346-9
e-ISBN 978-978-3-11-023347-6

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.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort

Die mittelalterliche Lieddichtung hat, begünstigt durch Neigung und Projektverpflichtungen, in meiner Forschungsarbeit von früh an eine zentrale Rolle gespielt. In diesem Band werden achtzehn Aufsätze aus den Jahren 1970 bis 2007, von denen ich hoffe, daß sie auch heute noch lesenswert sind, erneut abgedruckt. Dazu kommen zwei neue Studien. Die wieder abgedruckten Aufsätze bleiben in Fragestellung und Konzeption ihrer Entstehungszeit verhaftet. Darum wird auch auf die Seitenzahlen der Erstdrucke verwiesen. Die Zählung der Fußnoten stimmt jedoch wegen kleinerer Eingriffe häufig nicht mehr mit den Erstdrucken überein. So sind punktuelle Irrtümer und stilistische Mängel stillschweigend verbessert, und die Zitierweise ist vereinheitlicht. Außerdem habe ich versucht, in Nachträgen auf die seitherige Forschung hinzuweisen und gelegentlich auch zu ihr Stellung zu nehmen; diese Nachträge sind teils in eckigen Klammern eingefügt, teils ans Ende des Aufsatzes gestellt. Personennamen und Werktitel, Handschriften sowie ausgewählte Stichwörter sind durch Register erschlossen.

Die Anregung zu diesem Sammelband und tatkräftige Hilfe bei der Ausführung waren ein Geburtstagsgeschenk von drei befreundeten Tübinger Kollegen. Christoph Huber hat die ersten Verhandlungen mit dem Verlag geführt und die alten Vorlagen einscannen lassen. Frieder Schanze hat für die Vereinheitlichung der Zitierweise gesorgt und sorgfältig Korrektur gelesen. Paul Sappller hat alle Datenverarbeitungsprobleme von der Textfassung bis zu den Registern mit den komplizierten Instrumenten des Tübinger Textverarbeitungsprogramms TUSTEP so aufbereitet, daß mir das Arbeiten leicht fiel, und hat noch bis kurz vor seinem Tod an den Programmen für die Register gearbeitet. Auch noch den Satz des Bandes auszuführen, wie er vorhatte, war ihm nicht mehr vergönnt. Einer der beiden neuen Aufsätze ist seinem Andenken gewidmet. Allen drei Initiatoren aber danke ich herzlich für dieses Geschenk. Unter ihren Helfern hat sich Susanne Borgards besonders engagiert, und nach Paul Sapplers Tod hat Anne Kirchhoff mit Kompetenz und liebenswürdiger Selbstlosigkeit die Ausführung des Satzes übernommen. Daß sich der alte Tübinger Geist freundschaftlich sachbezogener Zusammenarbeit hier wieder so bewährt hat, ist mir eine große Freude. Birgitta Zeller-Ebert hat das Verlagsrisiko eines solchen Bandes ohne Zögern übernommen und zusammen mit Susanne Mang für beste verlegerische Betreuung gesorgt. So wurde die langjährige exzellente Zusammenarbeit mit dem Max Niemeyer Verlag auch unter den gegenwärtig erschwerten Bedingungen weitergeführt. Dafür bin ich dankbar.

Inhalt

Autorschaft und Überlieferung (1991)	1
Was ist Minne? (1989)	25
Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert (1999) . .	39
Natur und Eros im mittelalterlichen Lied (neu)	67
Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana (1984/85)	97
Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts (1970) . . .	125
Neidhart-Schwänke im Bild (neu)	137
Vom Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade (1996)	161
Hohe Minne um 1300. Zu den Liedern Frauenlobs und König Wenzels von Böhmen (1988) . .	179
Frauenlobs Cantica canticorum (1992)	195
Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift. Zur Corpusüberlieferung von Frauenlobs Spruchdichtung (1987) . . .	217
Sangspruchdichtung und frühe Meisterliedkunst in der Literaturgeschichte (2007)	231
Die Welt, die Minne und das Ich. Drei spätmittelalterliche Lieder (1989)	245
Sprachmischung bei Oswald von Wolkenstein (1977)	259
<i>Herz prich rich sich.</i> Zur lyrischen Sprache Oswalds von Wolkenstein (1984/85)	279

Blick durch die braw.

Maria als Geliebte bei Oswald von Wolkenstein (2001) 297

Gattungsprobleme beim geistlichen Lied des

14. und 15. Jahrhunderts (2003) 311

Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs (1979) 329

Michel Beheim.

Prosabuchquellen – Liedvortrag – Buchüberlieferung (1979) 363

Liebe und Literatur im spätmittelalterlichen Schwaben und Franken.

Die Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin (1982) 395

Abgekürzt zitierte Ausgaben und Handbücher 417

Siglen für Handschriften und Drucke 420

Register

Personennamen und Texte 423

Handschriften 434

Stichworte 437

Autorschaft und Überlieferung

Wenn nach Ansätzen einer Typologie von Autoren gefragt wird, darf der Aspekt der Überlieferung nicht fehlen. Denn ein Autor wird für uns erst durch die Überlieferung konstituiert. Die Überlieferung aber ist lückenhaft. Es gibt Autoren, von denen wir nur noch den Namen kennen, aber keinen Text.¹ Und es gibt Werke, zu denen uns kein Verfassernamen überliefert ist. Äußere Zufälle haben bei Auswahl und Gestaltung dessen, was uns überliefert ist, zweifellos eine erhebliche Rolle gespielt. Doch haben auch Bedürfnisse und Konzepte der Überlieferungsträger (und der Literaturgesellschaft insgesamt) mitgewirkt, darunter auch Vorstellungen von Autortypen und Autorschaft. Und es ist anzunehmen, daß mancher Autor sich in seinem Verhalten als Autor bereits an den ihm bekannten Bedingungen der Überlieferung und an den in der Literaturgesellschaft präsenten Autorschaftskonzepten orientiert hat.

Die Probleme im Spannungsfeld von Autorschaft und Überlieferung sind höchst vielfältig.² Zu ihnen gehören auch literaturtheoretisch wichtige Fragen wie die Geschichte des Anspruchs auf geistiges Eigentum, samt den Sonderproblemen des Urheberrechtes, der Pseudepigraphie und der fiktiven Autorschaft.³ Ein anderer großer Komplex ist das viel diskutierte Problem der Verschriftlichung mündlicher Traditionen wie der Heldendichtung, der Kleinenepik oder des Rechtswissens. In produktiv verarbeitender Überlieferung kann der Autor fast verschwinden. Umgekehrt kann unter günstigen Umständen – sie liegen bei lateinischen Autoren häufiger vor als bei deutschsprachigen – die Überlieferungsgeschichte sehr direkt in die Lebensumstände des Verfassers hineinführen, wenn etwa divergierende Fassungen eines Werkes als Autorfassungen erkannt und mit der Biographie oder dem Arbeitsprozeß korreliert werden können.⁴

Autorentypen, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 6), S. 1–28.

¹ Vgl. Horst Brunner, Dichter ohne Werk, in: Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters. Fs. Kurt Ruh, Tübingen 1989 (TTG 31), S. 1–31.

² Lesenswert noch immer Friedrich Wilhelm, Zur Geschichte des Schrifttums in Deutschland bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts II. Der Urheber und sein Werk in der Öffentlichkeit, München 1921 (Münchener Archiv für Philologie des Mittelalters und der Renaissance 8).

³ Vgl. Peter von Moos, Fictio auctoris. Eine theoriegeschichtliche Miniatur am Rande der Institutio Traiani, in: Fälschungen im Mittelalter I, Hannover 1988 (MGH Schriften 33, I), S. 739–780.

⁴ Aus der deutschen Literatur sei als relativ sicherer Fall genannt Konrads von Megen-

- 2 Aus der Fülle der Probleme können hier nur Ausschnitte angesprochen werden. Ich möchte im Folgenden in einem ersten Abschnitt anhand einiger Beispiele der einfachen Frage nachgehen, ob und wie bei Texten, deren Verfasser wir kennen, der Autor und sein Name in der handschriftlichen Überlieferung bewahrt und dem Leser vor Augen gestellt wird. In einem zweiten Teil werde ich bei einigen umfangreicheren Liederœuvres fragen, wie sich Corpusüberlieferung und Autorprofil zueinander verhalten.

Dabei beschränke ich mich im wesentlichen 1. auf deutschsprachige Überlieferung, 2. auf handschriftliche Überlieferung des 13. bis 15. Jahrhunderts. Beide Einschränkungen sind nur durch die Grenzen meiner Kompetenz begründet. Ein breiteres Einbeziehen der lateinischen Tradition wäre vor allem deshalb wünschenswert, weil Konzepte von Autorschaft im gelehrte-klerikalen Bereich früher, prononcierter, aber auch anders ausgebildet worden sind als in der laikal-volkssprachlichen Literatur. Ein Ausgreifen ins 16. Jahrhundert aber wäre wünschenswert, weil der Buchdruck neue Formen der Autorpräsentation entwickelt hat, freilich im wesentlichen erst in der Postinkunabelzeit.

I

Wie wird der Autor in den Handschriften präsentiert? So einfach diese Frage ist, beim heutigen Stand unserer Ausgaben und Hilfsmittel ist sie keineswegs immer leicht zu beantworten. Denn Überschriften und Rubriken werden in den Handschriftenbeschreibungen selten genau genug wiedergegeben. Es ist z.B. nicht möglich, ohne aufwendige Recherchen mit Sicherheit festzustellen, in welchen Handschriften der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg vom Schreiber als Werk Gottfrieds kenntlich gemacht ist. Es scheint aber, daß sich in keiner einzigen Handschrift eine Überschrift oder eine Incipit- oder Explicitformel findet, die Gottfried als Verfasser nennt. Die wenigen vorhandenen Überschriften lauten nur (*Herr*) *Tristrant* (Handschriften M und H, beidemale von jüngerer Hand), *Tristan inde ysalde* (N, im Register 1^r *Historia Tristan & Isaldis*) und einmal – wohl im Gegensatz zu Eilharts ›Tristrant‹ – *der nuwe tristan* (B). Da Gottfried selbst seinen Namen nicht nennt, konnte der Leser also erst aus den Prologen der Fortsetzungen, die in fast allen Handschriften sich anschließen, erfahren, wer der

berg ›Buch der Natur‹, siehe Georg Steer (Hg.), Konrad von Megenberg, Von der sel, München 1966 (Kleine deutsche Prosadenkmäler des Mittelalters 2), S. 11–16; Gerold Hayer, Die Überlieferung von Konrads von Megenberg ›Buch der Natur‹. Eine Bestandsaufnahme, in: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985, hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer, Tübingen 1988, S. 408–423. Schwierig und umstritten ist jedoch die Frage von Autorfassungen z.B. in der Überlieferung des ›Jüngerer Titurel‹, vgl. Dietrich Huschenbett, Albrecht, Dichter des ›Jüngerer Titurel‹, in: ²VL, Bd. 1, 1978, Sp. 158–173.

Autor war. Wenn aber eine Handschrift keine || Fortsetzung enthielt wie W,⁵ oder wenn von der Fortsetzung der Prolog weggelassen war wie in O und R,⁶ dann war der Name des Dichters dieser Handschrift überhaupt nicht zu entnehmen. Sicher waren manche Texte, die wir aufgrund eines Teils der Handschriften mit einem Autornamen zu verbinden gewohnt sind, für viele mittelalterliche Leser anonym, weil die ihnen vorliegende Handschrift keinen Namen nannte. Allerdings nicht unter allen Umständen; denn es gab offenbar auch Wissenstraditionen über Texte, die von der Textüberlieferung getrennt verliefen. Die Literatur-exkurse sind Beispiele dafür. Der höfische Versroman ›Flore und Blanscheffur‹, in dem sich der Verfasser ebenfalls nicht selbst nennt, ist durchweg anonym überliefert; den Namen des Autors, Konrad Fleck, kennen wir nur aus den Literaturexkursen Rudolfs von Ems. Aber solches Wissen war offensichtlich nur wenigen literarisch breit Gebildeten verfügbar, und es war ungesichert. Wie unsicher, zeigt eine nachträgliche Notiz von einer Hand des späten 15. oder frühen 16. Jahrhunderts in der Münchener ›Tristan‹-Handschrift M: *Von diser historj hatt von erst geschriben der Meister Tohūmas von Brittannia ūnd nachmals einem sein bŭch gelichen mit namen Filhart von Oberet der hat es darnach Inn Reymen geschriben*. Das ist – in einer Gottfried-Handschrift! – ein Stück aus der Nachschrift der gedruckten Prosabearbeitung von Eilharts ›Tristrant‹, in der eine vage Erinnerung an Gottfrieds Quelle Thomas fälschlich mit Eilharts Version verbunden wird.

Daß Autornamen in der Überlieferung gefährdet sind, gilt nicht nur für die Dichtung der höfischen Klassik. Die ›Melusine‹ Thürings von Ringoltingen erscheint in drei von 16 Handschriften anonym; wieviele Drucke den Verfasser-namen bewahrt haben, verrät die einschlägige Literatur nicht, in Feyerabendts ›Buch der Liebe‹ von 1587 fehlt jedenfalls die Vorrede, in der sich der Verfasser nennt, und jeder sonstige Hinweis auf den Autor.⁷ Bei der ›Deutschen Sphaera‹ Konrads von Megenberg ist der Name des Autors in fünf von zehn Handschriften ausgefallen; drei von ihnen bewahren wenigstens den Namen des Verfassers der lateinischen Vorlage.⁸ Von 75 Handschriften, die das ›Büch|lein von der

⁵ Gisela Kornrumpf erschließt auch für die Züricher Fragmente, daß sie aus einer Handschrift ohne Fortsetzung stammen: Handschriftenkataloge und Überlieferungsgeschichte, in: Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte des Mittelalters, hg. von Ingo Reiffenstein, Göttingen 1983 (GAG 402), S. 1–18, hier 15.

⁶ In beiden Handschriften ist damit auch die Fortsetzung anonymisiert, vgl. Ulrich von Türheim, Tristan, hg. von Thomas Kerth, Tübingen 1979 (ATB 89), S. XI–XIII und Lesart zu v. 3598; Heinrich von Freiberg, Tristan, ed. Danielle Buschinger, Göttingen 1982 (GAG 270).

⁷ Thüring von Ringoltingen, Melusine, hg. von Karin Schneider, Berlin 1958 (Texte des späten Mittelalters 9); Thüring von Ringoltingen, Melusine in der Fassung des Buchs der Liebe (1587), hg. von Hans-Gert Roloff, Stuttgart 1969, S. 143–149; Hans-Gert Roloff, Stilstudien zur Prosa des 15. Jahrhunderts, Köln/Wien 1970, S. 19 Anm. 66.

⁸ Konrad von Megenberg, Die Deutsche Sphaera, hg. von Francis B. Brevart, Tübingen 1980 (ATB 90), S. 5f.

Liebhabung Gottes« überliefern, nennen nur drei den richtigen Verfasser Thomas Peuntner (davon eine in einem Nachtrag von späterer Hand); einige andere halten einen anonymen Kartäuser, der einen Empfehlungsbrief für diesen Traktat verfaßt hat, oder Nikolaus von Dinkelsbühl, dessen Predigten als Hauptquelle genannt sind, für den Autor; die Mehrzahl der Handschriften äußert sich gar nicht.⁹ Ein besonders interessanter und gut untersuchter Fall ist das »Compendium theologiae veritatis« des Hugo Ripelin von Straßburg. Georg Steer hat aus dem deutschen Sprachraum 469 lateinische Handschriften nachgewiesen. Etwa zwei Drittel von ihnen nennen keinen Verfasser, in den übrigen finden sich insgesamt 19 verschiedene Verfasseramen. Am häufigsten ist die (falsche) Zuschreibung an Thomas von Aquin, der ein gleichnamiges Werk verfaßt hat; nur 51 Handschriften kennen den richtigen Verfasseramen. Bemerkenswerterweise hat sich zu diesem Werk – in Verbindung mit der Textüberlieferung, aber auch losgelöst von ihr – eine regelrechte gelehrte Diskussion über die Verfasserfrage entwickelt. »Man empfand die Anonymität des geschätzten Handbuches durchaus als drückend.«¹⁰ Diese Diskussion hat jedoch nur einen Bruchteil der lateinischen Überlieferung erreicht. In den Handschriften der deutschen Übersetzungen aber wird noch viel seltener als in der lateinischen Tradition irgendein Autornamen genannt, der richtige niemals, von einer Verfasserdiskussion findet sich nichts,¹¹ und auch Übersetzernamen sind nicht bezeugt.

Ernsthafteres Interesse an den Autoren war eher Sache der wirklichen Kenner, sei es der Gelehrten wie beim »Compendium theologiae veritatis«, sei es der Büchernarren. Einer der bekanntesten Liebhaber »schöner Literatur« deutscher Sprache war Jakob Püterich von Reichertshausen; er nennt in seiner Bücherliste, wo immer er Informationen hat, auch die Verfasseramen und bleibt dabei relativ selten hinter unserem Wissensstand zurück.¹² Die normalen Schreiber und Verbraucher von Literatur aber waren an den Autoren offenbar meist nicht sonderlich interessiert. In drei Buchanzeigen aus der Werkstatt des Diebolt Lauber von Hagenau finden sich 16 Titel, die wir mit großer Sicherheit bekannten Autoren zuordnen können; aber nur einer davon ist mit dem || Verfasseramen angeführt, 5 bezeichnenderweise *frigedang*, was auch als Titel verstanden werden konnte.¹³

⁹ Bernhard Schnell, Thomas Peuntner, »Büchlein von der Liebhabung Gottes«. Edition und Untersuchungen, München 1984 (MTU 81), S. 11f.

¹⁰ Georg Steer, Hugo Ripelin von Straßburg, Tübingen 1981 (TTG 2), S. 205–214, Zitat S. 211.

¹¹ Von 31 vollständigen oder einen Titel zitierenden deutschen Handschriften nennen zwei Thomas von Aquin, eine Albertus Magnus; daß der Dominikaner in der Initiale von Ha 1 speziell Hugo Ripelin meine (Steer [wie Anm. 10], S. 309), scheint mir vor diesem Hintergrund eher unwahrscheinlich.

¹² Der Ehrenbrief des Püterich von Reichertshausen, hg. von Fritz Behrend und Rudolf Wolkan, Weimar 1920.

¹³ Rudolf Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau, in: Centralblatt f. Bibliothekswesen 12 (1895), S. 1–32, 57–113, hier 108–111.

Wenn ein Verfasser das Fortleben seines Namens mit seinem Text sichern wollte, so mußte er sich in einem Prolog oder Epilog nennen. Da aber Prologe und Epiloge nicht ganz selten weggelassen wurden, war es noch sicherer, den Namen im Werkinneren nochmals einzuflechten, wie das Hartmann und Wolfram getan haben, oder ihn wie Konrad von Heimesfurt dem Werk als Akrostichon einzuschreiben, was freilich auch keinen sicheren Schutz vor Entstellungen durch Abschreiber bot.

Daß ein so großer Teil der mittelalterlichen Literatur für uns anonym bleibt, ist zweifellos zu einem nicht unerheblichen Prozentsatz dem Desinteresse der Schreiber und Auftraggeber an den Verfasseramen anzulasten. Freilich darf man sicher nicht annehmen, daß ein Interesse der Autoren an der Bewahrung ihres Namens überall so wie bei der höfischen Literatur die Regel gewesen sei. Es gab große Gattungsbereiche, vor allem geistliche Gebrauchstexte und Sach-Literatur, aber auch Drama oder Heldenepik und andere literarisch weniger individuelle Erzählwerke, große Bereiche, in denen es schon den Verfassern/Bearbeitern/Übersetzern selbst nur in Ausnahmefällen in den Sinn gekommen zu sein scheint, Autorschaftsrechte zu beanspruchen und ihren Namen mit den Texten zu verknüpfen. Anonymes Produzieren und Verbrauchen von Texten war eher die Regel und ist keineswegs auf die Volkssprache beschränkt, sondern auch im Lateinischen weit verbreitet. Der Anspruch auf Autorschaft ist eines der elementaren Kriterien einer Typologie von Autoren. Dieser Anspruch mußte aber, zumal in der Volkssprache, in der die alten *auctores* nicht von jeher vorgegeben waren, erst gegen das normale Verbrauchen von Texten durchgesetzt werden. Insofern sollten wir uns nicht über Tendenzen zur Anonymisierung wundern, sondern eher darüber, daß Autorschaft in der handschriftlichen Überlieferung volkssprachlicher Literatur doch immerhin eine beachtliche Rolle spielt.¹⁴

Es gibt manchmal Indizien für ein Interesse am Verfasser, die nicht auf den ersten Blick auffallen. In der Gottfried-Handschrift P dominiert sicher wie sonst in der ›Tristan‹-Überlieferung das Interesse an der stofflichen Abrundung. Zur Ergänzung wird hier, anders als sonst, Eilharts ›Tristrant‹ herangezogen. Zwischen Gottfried und Eilhart aber sind die ersten Verse der ›Tristan‹-Fortsetzung Ulrichs von Türheim eingeschoben. Wie immer man sich diese Klittell|rung im übrigen erklären mag, daß aus Ulrichs Text ausgerechnet die Klage um Meister *goffrit* aufgenommen ist, zeigt doch wohl, daß man dem Autor gegenüber nicht ganz gleichgültig war.¹⁵ Die Werke Wolframs von Eschenbach wurden im allgemeinen in getrennten Traditionen überliefert, der ›Parzival‹ teils für sich allein, teils mit den verschiedensten anderen Texten kombiniert, der ›Willehalm‹ fast immer in Verbindung mit der Vorgeschichte Ulrichs von dem Türlin und der

6

¹⁴ In der altfranzösischen Überlieferung sind die Verhältnisse im Grundsätzlichen ähnlich, vgl. die vorzügliche Untersuchung von Sylvia Huot, *From song to book. The poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca/London 1987, S. 39–45 u. ö. (vgl. Register s. v. Authorship).

¹⁵ Kerth (wie Anm. 6), S. XIII und Lesarten zu v. 1–14.

Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Daß im Münchener Cgm 19 ›Parzival‹ und ›Titurel‹ aufeinander folgen, könnte auch dem stofflichen Zusammenhang zu verdanken sein. Daß aber nach einer später anders gefüllten Lücke, die für eine Fortsetzung des ›Titurel‹ reserviert gewesen sein mag, auch noch zwei Tagelieder folgen, die man (obwohl sie ohne Autornennung von einem andern Schreiber aufgezeichnet sind) schon aus stilistischen Gründen kaum einem anderen Dichter als Wolfram zuschreiben kann, legt die Vermutung nahe, daß hier gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts der ungewöhnliche Versuch einer gattungübergreifenden Autorausgabe unternommen worden ist.¹⁶ Ein zweiter Versuch einer ›Wolfram-Ausgabe‹ in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigt bereits ein überformtes Wolfram-Bild: Die Lieder bleiben hier ausgeschlossen, die authentischen epischen Werke aber sind kombiniert mit Werken der Wolfram-Nachfolge, von denen einige als Werke Wolframs galten: drei aus der gleichen Werkstatt stammende und in der Heidelberger Bibliothek gemeinsam erhaltene Codices enthalten ›Parzival‹ und ›Lohengrin‹ (Cpg 364), Albrechts ›Jüngerer Titurel‹ (Cpg 383) und die ›Willehalm‹-Trilogie (Cpg 404).¹⁷ In beiden Fällen wird das spezifische Interesse am Autor Wolfram nicht durch irgendwelche redaktionelle Zutaten, sondern nur durch die Zusammenstellung der Texte bezeugt.

Es gibt aber auch Fälle, in denen die Handschriften den Autor deutlich oder gar auszeichnend herausstellen. Sieht man von Prologen, Präfationen, Widmungen und dergleichen Textstücken, die zum Werk selbst gehören, ab, so sind der Ort für Angaben zum Autor die Rubriken: mehr oder weniger aussagekräftige Incipit- oder Explicittexte, die als Schreiber- oder Redaktorenzutat variabler waren als der Text selbst, deren Nachrichten aber durchaus als Traditionsgut weitergereicht wurden. Die Geschichte der redaktionellen Rubriken ist noch nicht geschrieben.¹⁸ Aber der Eindruck, daß Autornennungen in Überschriften und Explicittnotizen in deutschen Handschriften erst im 14./15. Jahrhundert etwas häufiger werden, dürfte nicht täuschen. In der deutschsprachigen Lyriküberlieferung gibt es Autorrubriken vom späten 13. Jahrhundert, d. h. von den erhaltenen Sammelhandschriften, an. Es wäre zu prüfen, ob die Liedüberlieferung etwa eine Vorreiterrolle gespielt haben könnte. Im 15. Jahrhundert werden einige Rubriken recht redselig und überliefern gelegentlich glaubhafte Nachrichten und wenig glaubhafte Anekdoten über die Verfasser, so etwa einige Rubriken der

¹⁶ Vgl. Peter Jörg Becker, *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen*, Wiesbaden 1977, S. 82–85. Zur Datierung vgl. jetzt Karin Schneider, *Gotische Schriften in deutscher Sprache I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300*, Wiesbaden 1987, Textband, S. 152f. Der Versuch scheint allerdings nicht von Anfang an geplant gewesen zu sein, denn die Schlußpartie vom Ende des ›Parzival‹ an besteht aus Einzelblättern (Gisela Kornrumpf brieflich).

¹⁷ Becker (wie Anm. 16), S. 91f., 99f., 122.

¹⁸ Zahlreiche Hinweise unter speziellem Aspekt bei Nigel F. Palmer, *Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher*, in: *Frühmal. Studien* 23 (1989), S. 43–88.

Kolmarer Liederhandschrift.¹⁹ Aber schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts hat im Hausbuch des Michael de Leone Hand A (Michael de Leone selbst?) an das Explicit *hie get vz die gũldin smitte angefügt die meister Cũnrad geborn von wirzeburg t̃fchte: vnd ist z̃ṽ friburg im prisgev^e begraben*.²⁰ Und 1387 wird sogar in der zyklischen ›Willehalm‹-Überlieferung, der die Autoren sonst unwichtig sind,²¹ einmal Wolfram in doppelter Weise als Autor hervorgehoben: durch dreifache Überschrift – rot und blau auf deutsch und golden auf lateinisch – mit dem ehrenden Epitheton *der edle meister/magister* und, bisher nicht beachtet, durch ein Bild bei einem Wolfram-Exkurs Ulrichs von Tũrheim.²²

Ein Bild des Autors, üblicherweise am Textanfang, war eine besondere Auszeichnung. Die Tradition des Autorbilds reicht weit zurück.²³ Schon in der || Antike gab es Textrollen mit vorangestelltem Autorbild etwa von Vergil und Terenz. Im Frühmittelalter scheint die Tradition im wesentlichen auf die Verfasser heiliger Bücher eingeschränkt worden zu sein, vor allem die Evangelisten, aber auch Heilige und Kirchenlehrer. In Bibelkommentaren werden manchmal der biblische Autor und der Kommentator nebeneinander gezeigt, so in einer Prüfeninger Handschrift um 1140.²⁴ Einer Ordensregelhandschrift ist manchmal

8

¹⁹ Vgl. vor allem Walter Röll, Redaktionelle Notizen in der Kolmarer Liederhandschrift und in der anderen Überlieferung des Mönchs von Salzburg, in: PBB 102 (1980), S. 215–231.

²⁰ Das Hausbuch des Michael de Leone (Würzburger Liederhandschrift) der Universitätsbibliothek München (2^o Cod. ms. 731), in: Abb. hg. von Horst Brunner, Göttingen 1983 (Litterae 100), 58^v; vgl. Gisela Kornrumpf und Paul-Gerhard Völker, Die deutschen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek München, Wiesbaden 1968, S. 81. Das Interesse Michaels de Leone an den Grabstätten ›seiner‹ Autoren wäre vor dem Hintergrund lateinischer Traditionen zu sehen, vgl. etwa Margaret T. Gibson und Nigel F. Palmer, Manuscripts of Alan of Lille, ›Anticlaudianus‹ in the British Isles, in: Studi Medievali 3^a Serie 28, 11 (1987), S. 905–1001, hier Palmer S. 922.

²¹ Christoph Gerhardt, Zur Überlieferungsgeschichte des ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach, in: Studi Medievali 3^a Serie 11, 1 (1970), S. 369–380; Werner Schröder, Wolfram von Eschenbach II. Wirkungen im 13. und 14. Jahrhundert, Stuttgart 1989, bes. S. 649f.

²² Wien, Cod. Ser. n. 2643, 66^v und 313^f. Vgl. Josef Krása, Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971, S. 43 und 45; Krása deutet das Bild, das den Autor mit Kiel und Federmesser vor dem Schreibpult zeigt, auf Ulrich von Tũrheim, doch spricht der Kontext – in der O-Initiale zu *O kvnstericher wolfram* (Rennewart v. 21711) – eher für Wolfram. Außerdem ist Ulrich in den Bildern zum Anfangs- und Schlußgebet jugendlich bartlos dargestellt, Wolfram aber mit weißem Bart. Ausführlicher dazu Burghart Wachinger, Wolfram von Eschenbach am Schreibpult, in: Wolfram-Studien 12 (1992), S. 9–14.

²³ Peter Bloch, Autorenbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, 1968, Sp. 232–234; Ewald M. Vetter, Die Bilder, in: Codex Manesse ... Kommentar zum Faksimile ..., hg. von Walter Koschorreck und Wilfried Werner, Kassel 1981, S. 41–100, hier 68–70; Joachim M. Plotzek, Bildnis A I.II., in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, 1983, Sp. 154–167, hier 164.

²⁴ München, Clm 14398, I^v, Abb. in: Regensburger Buchmalerei, München 1987 (Bayer. Staatsbibl., Ausstellungskataloge 39), Tafel 108. Vgl. auch Berlin SBBPK, Ms. theol.

ein Bild vorangestellt, auf dem der Ordensgründer und Regelverfasser seine Regel einem Ordensangehörigen übergibt.²⁵ Und in Sammlungen von Urkunden und Privilegien wird gelegentlich der Aussteller als *auctor* und Garant des Rechts abgebildet.²⁶ Voraussetzung war also offensichtlich die besondere *auctoritas* eines Verfassers und die besondere geistliche oder rechtliche Verbindlichkeit des Textes. Autoritäten der weltlichen Wissenschaft und Verfasser, die noch nicht lange tot waren, wurden wesentlich seltener eines Autorbildes für würdig gehalten. Daß der Musiktheoretiker Guido von Arezzo schon um 1050, um die Zeit seines Todes, im Bild eines schreibenden Autors seinem Werk vorangestellt wurde,²⁷ ist eine ungewöhnliche Auszeichnung. Erst zum Spätmittelalter hin werden Autorbilder auch für weltliche Autoritäten häufiger. Ein Extremfall ist sicher eine 1322 entstandene Handschrift mit einem Auszug aus den philosophischen Werken des Raimundus Lullus, zusammengestellt von seinem Schüler Thomas le Myésier. Die Handschrift beginnt mit zwölf ganzseitigen, durch Texte ausführlich erläuterten Miniaturen. Von diesen schildern I–IV und VIII–X in fast hagiographischer Weise Szenen aus dem Leben Lulls, wobei unter den Hörern mehrfach auch Thomas zu erkennen ist; V–VII gelten der Darstellung des Inhalts von Lulls Lehre und ihres philosophischen und religiösen Rangs; XI zeigt Lull und Thomas im Gespräch über Notwendigkeit und Berechtigung von Auszügen aus Lulls großem Œuvre; und im letzten Bild dediziert Thomas, durch den hinter ihm stehenden Lull autorisiert, seine drei verschiedenen umfangreichen Auszüge der Königin Johanna von Burgund-Artois, die nach dem kleinsten, dem im Codex folgenden ›Electorium parvum‹, greift.²⁸ Ein außerordentlicher Aufwand nicht nur an kostspieliger Ausstattung, sondern auch an Reflexion über Autor

lat. fol. 342, I^v, Abb. in: Glanz alter Buchkunst, Wiesbaden 1988 (Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz, Ausstellungskataloge 33), S. 84f.

²⁵ Berlin SBBPK, Ms. theol. lat. qu. 199, 67^v; Bamberg, Msc. Lit. 142, 65^r; Abb. in: Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 24), Tafel 17 und 92. Der Bildtypus ist allerdings kaum vom Dedikationsbild zu unterscheiden.

²⁶ Ewald M. Vetter, Bildmotive – Vorbilder und Parallelen, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung, hg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 275–301, hier 278f., 292f. und Abb. S. 600–603. Weitere Hinweise bei Michael Curschmann, *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, hg. von Hagen Keller u. a., München 1992 (MMS 65), S. 211–229, hier Anm. 60.

²⁷ Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 334 Gudianus latinus, 4^r; Abb. u. a. bei Joachim Prochno, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei I. Teil*, Leipzig/Berlin 1929 (*Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses*, hg. von Walter Goetz, II), S. 44; *Mittelalterliche Handschriften der Herzog August Bibliothek*. 120 Abbildungen ausgewählt und erläutert von Wolfgang Milde, Frankfurt a. M. 1972, Nr. 43.

²⁸ Vgl. Raimundus Lullus – Thomas le Myésier, *Electorium parvum seu Breviculum*. Vollst. Faks. der Handschrift St. Peter perg. 92 der Bad. Landesbibl. Karlsruhe, hg. von Gerhard Römer und Gerhard Stamm, 2 Bde., Wiesbaden 1988.

und Exzerptor, Gesamtœuvre und Einzelwerk und die Problematik einer authentischen Vermittlung.

Bei einem deutschen Text ist ein solcher Aufwand im Mittelalter nicht vorstellbar. Aber im 13. Jahrhundert treten doch, sehr vereinzelt zunächst, auch für deutsch schreibende Verfasser Autorbilder auf. Als ältestes Verfasserbild zu einem deutschsprachigen profanen Text gilt die Darstellung Rudolfs von Ems in einer Handschrift des ›Willehalm von Orlens‹ aus den 1270er Jahren.²⁹ Sie zeigt den Dichter, wie er einem Schreiber diktiert. Wenig später erscheint in ähnlicher Darstellung, vielleicht durch diese Handschrift oder eine gemeinsame Vorlage angeregt, wiederum Rudolf von Ems, diesmal zu Beginn seiner Weltchronik.³⁰ Man möchte es ungern für einen Zufall halten, daß gerade Rudolf von Ems als lateinisch gebildeter Autor mit Verbindungen zu den Staufern erstmals durch Verfasserbilder ausgezeichnet worden ist.

Die Priorität Rudolfs von Ems ist freilich nicht ganz sicher, zumindest dann, wenn man sich nicht auf die erhaltenen Handschriften beschränkt. Es ist in einigen Fällen möglich, von mehrfach bezeugten Illustrationszyklen auf ältere verlorene Stammhandschriften zurückzuschließen. Wie immer die dabei auftretenden Datierungsprobleme zu lösen sein mögen, es scheint, daß der Schritt zu Autorbildern auch für deutsche Texte im 13. Jahrhundert mehrfach getan wurde. Das ist auch plausibel, denn die Ausbildung und Festigung eines Bewußtseins von literarischer Meisterschaft in der Volkssprache ist uns für dieses Jahrhundert aus den Texten selbst so vielfach bezeugt, daß eine Umsetzung in die Gestaltung von Handschriften nahegelegen haben muß. Bezieht man diese erschließbaren frühen Autorbilder mit ein, so zeigen sich neben dem höfisch-gelehrten Romanautor und Weltgeschichtsdichter Rudolf von Ems weitere Ausprägungen der im 13. Jahrhundert präsenten Vorstellungen von literarischer Meisterschaft.

Problematisch ist der Fall eines *homo litteratus* vom Anfang des 13. Jahrhunderts: Die Illustrationen, die in zahlreichen Handschriften von Thomasins ›Welchem Gast‹ erhalten sind, gehen bekanntlich auf eine Vorlage zurück, möglicherweise sogar auf eine vom Verfasser selbst veranlaßte und betreute Hand-

10

²⁹ München, Cgm 63. Vgl. Hella Frühmorgen-Voss, *Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration*, in: DVjs 43 (1969), S. 23–75, hier 40, wieder in: dies., *Text und Illustration im Mittelalter*, hg. von Norbert H. Ott, München 1975 (MTU 50), S. 1–56, hier 18 und Abb. 23. Zur Datierung jetzt Schneider (wie Anm. 16), Textband S. 241–243.

³⁰ München, Cgm 8345, I' (›Wernigeroder Codex‹); vgl. Codex Manesse (wie Anm. 26), S. 298 (Datierung auf 1270/80) und S. 608 (Abb.). Ellen J. Beer, *Die Buchkunst der Handschrift 302 der Vadiana*, in: Rudolf von Ems, *Weltchronik – Der Stricker, Karl der Große. Kommentar zu Ms 302 Vad.*, Luzern 1987, S. 61–125, hier 86–90, sieht das Verhältnis komplexer: Sie datiert den Cgm 8345 in seinem Hauptteil auf 1270/80. Das vorgeheftete Blatt I sei mit »gegen Ende des 13. Jahrhunderts [...] vielleicht etwas zu spät« datiert. In der Genesisdarstellung der verso-Seite stimme das Blatt allerdings besser zur ›Christherre-Chronik‹ als zu Rudolfs Text. Das würde bedeuten, daß möglicherweise mit dem Autor gar nicht Rudolf von Ems gemeint war.

schrift.³¹ Das zweite Bild des Illustrationszyklus folgt dem Dedikationsschema, modifiziert es aber in Anlehnung an Thomasins Prolog: ein kniender Mann, der offenbar eben mit dem rechts stehenden Pferd angekommen ist, überreicht einer Frau das Werk. Die Frau ist laut Beischrift ›die deutsche Zunge‹, die übrigen Beischriften variieren in den Handschriften oder fehlen ganz. In zwei Heidelberger Handschriften erscheint der Mann als Bote Thomasins. Hier bleibt also der Autor selbst außerhalb des Bildes, ist nur durch den Boten und sein Werk vertreten. In der Gothaer Handschrift von 1340 aber, die den Zyklus am vollständigsten bewahrt hat, steht über dem Knienden, was bisher niemand richtig entziffert hat, *causa efficiens*.³² Nun sind in den lateinischen Accessus ad auctores seit dem 13. Jahrhundert die vier aristotelischen αἰτίαι/*causae* auch auf Literatur angewendet worden, und die bewirkende Ursache, die *causa efficiens*, meint den Autor.³³ || Ich wage nicht, zu behaupten, daß diese Beischrift auf Thomasin zurückgeht, obwohl diese Vorstellung ihre Reize hätte: die Überlieferung ist unsicher, und die Anwendung des gelehrten Terminus auf einen lebenden volkssprachlichen Autor schon zu einer Zeit, da er sich im Lateinischen erst allmählich breiter durchsetzte, wäre höchst ungewöhnlich. Aber daß im 13./14. Jahrhundert überhaupt jemand auf den Gedanken kommen konnte, einen deutschsprachigen Autor in präventiöser Terminologie als *causa efficiens* zu bezeichnen, scheint mir doch bemerkenswert.

Auch die aus dem 14. Jahrhundert erhaltenen Codices picturati des ›Sachsenspiegels‹ gehen auf eine ältere Vorlage zurück. Deren Datierung ist umstritten. Während die Analyse der Wappen auf 1292–1295 führt,³⁴ sprechen allgemeinere Überlegungen entschieden für eine frühere Datierung: Die Fragmente einer abgebildeten ›Willehalm‹-Handschrift aus den 1270er Jahren³⁵ zeigen das gleiche

³¹ Frühmorgen-Voss (wie Anm. 29), S. 56–64, im Wiederabdruck S. 35–44 (dort die ältere Literatur); Ewald Vetter, Die Handschrift und ihre Bilder, in: Der Welsche Gast des Thomasin von Zerclaere. Codex Palatinus Germanicus 389 der Universitätsbibliothek Heidelberg, Wiesbaden 1974 (Facsimilia Heidelbergensia 4, Begleitband), S. 67–190; Schneider (wie Anm. 16), S. 173 f.

³² Thomasin von Zerclaere, Der welsche Gast, hg. von Friedrich Wilhelm von Kries, Bd. IV, Göttingen 1985 (GAG 425/IV), S. 11, dazu Kommentar S. 48. [Vgl. jetzt Horst Wenzel, Der Dichter und der Bote. Zu den Illustrationen der Vorrede in den Bilderhandschriften des ›Welschen Gastes‹ von Thomasin von Zerclaere, in: Beweglichkeit der Bilder, hg. von Horst Wenzel und Christina Lechtermann, Köln/Weimar/Wien 2002 (pictura et poesis 15), S. 82–103.]

³³ Paul Klopsch, Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters, Darmstadt 1980, S. 53 und 149; Alastair J. Minnis, Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages, London 1984, Register s. v. *causa efficiens*; ders. und Alexander Brian Scott (Hgg.), Medieval literary theory and criticism c. 1100–c. 1375, Oxford 1988, S. 198–200. Für Hilfestellung danke ich Christoph Huber.

³⁴ Klaus Nass, Die Wappen in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. Zu Herkunft und Alter der Codices picturati, in: Text-Bild-Interpretation. Untersuchungen zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, hg. von Ruth Schmidt-Wiegand, München 1986 (MMS 55), I. Textband, S. 229–270.

³⁵ Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Die Bruchstücke der ›Großen Bilderhandschrift‹.

ungewöhnliche Prinzip der kontinuierlich den Text begleitenden Illumination, und dieses Prinzip ist zweifellos eher für den ›Sachsenspiegel‹ entwickelt worden als für einen epischen Text.³⁶ Der Widerspruch ist vielleicht so aufzulösen, daß zwar das Prinzip und die Mehrzahl der Bildkonzeptionen aus früherer Zeit stammen, daß aber Einzelheiten wie Wappen in der Überlieferung erst später hinzugekommen oder modifiziert worden sind. Insofern läßt sich nicht beweisen, daß die Autorbilder der Codices picturati des ›Sachsenspiegels‹ auf die Zeit vor dem ›Willehalm‹-Codex zurückzuführen sind und somit Entwürfe bewahren, die älter sind als das Bild Rudolfs von Ems im Cgm 63. Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß die Konzeption sogar bis zu Eike selbst zurückreicht.

Daß ein Rechtsbuch das Bild eines *auctor* enthält, ist vor dem Hintergrund lateinischer Traditionen nicht überraschend. Eike von Repgow ist aber nicht als Stifter oder Garant des Rechts dargestellt, sondern in sehr genauer Entsprechung zu seinem Selbstverständnis in verschiedenen Inszenierungen seiner Autorschaft im Dienste des Rechts: einmal sein Werk dedizierend, wobei eine inspirierende Taube ihn zum Werkzeug des Rechts macht, das nach dem Prolog Gott selbst ist, einmal lehrend mit der Rute und einmal von einem überdimensionalen Buch, aus dem Christus hervorblickt, fast erdrückt.³⁷

Zu den frühesten Autorbildern bei deutschen Texten gehören auch die der illuminierten Liederhandschriften im Umkreis des Codex Manesse und der Weingartner Liederhandschrift. Das neu aufgefundene Budapester Fragment II zeigt, daß dieser Typus nicht nur, wie man angenommen hatte, im Südwesten verbreitet war. Wie weit er ins 13. Jahrhundert zurückreicht, muß freilich offen bleiben.

12

Daß der Mündlichkeit nahestehende Kleinformen wie Lieder nach Autoren-œuvres gesammelt und mit Autorbildern versehen worden sind, ist vor dem Hintergrund der skizzierten Gesamtsituation alles andere als eine Selbstverständlichkeit. In der Überlieferung seiner epischen Werke ist Wolfram nur einmal sehr spät und nur ›durch die Hintertüre‹ zur Ehre eines Autorbildes gelangt,³⁸ und in

Bayer. Staatsbibl. München, Cgm 193, III – German. Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Hs 1104–1105 Kapsel 1607, im Faksimile hg. von Ulrich Montag, Stuttgart 1985.

³⁶ Julianus B. M. van Hoek, Eike van Repgow's rechtsboek in beeld. Observaties omtrent de verlichting van de Saksenspiegel, Diss. Utrecht, Zutphen 1982; Michael Curschmann, Rez. Text-Bild-Interpretation (wie Anm. 34), in: PBB 110 (1988), S. 267–277, hier 269f.; Werner Schröder, Text und Bild in der ›Großen Bilderhandschrift‹ von Wolframs ›Willehalm‹, in: ZfdA 116 (1987), S. 239–268, wieder in: Schröder (wie Anm. 21), S. 773–802.

³⁷ Ruth Schmidt-Wiegand, Text und Bild in den Codices picturati des ›Sachsenspiegels‹, in: Text-Bild-Interpretation (wie Anm. 34), I. Textband, S. 11–31, bes. S. 14 und 30, dazu II. Tafelband, Tafel I, III (vgl. aber die abweichende Darstellung in II), XX, CXLIX.

³⁸ Vgl. oben Anm. 22. Nicht als Autorbilder zu verstehen sind die Darstellungen des Erzählers im Fragment der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ (vgl. Anm. 35 und 36). [Dazu jetzt Henrike Manuwald, Der Autor als Erzähler? Das Bild der Ich-Figur in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, in:

keiner einzigen ›Parzival‹-Handschrift gibt es am Anfang eine Rubrik mit dem Verfassernamen.³⁹ In der Manesseschen Handschrift aber ist vor eine kleine Gruppe von Wolfram-Liedern nicht nur der volle Name gestellt, sondern auch ein ganzseitiges Bild (149^v), das Wolfram so zeigt, wie er sich im ›Parzival‹ – in Auseinandersetzung mit der Minnesängerrolle – als Autor inszeniert hat, als Ritter *mit schilde und ouch mit sper* (115, 16); und er erscheint sogar noch ein zweites Mal unter den Sängern des ›Wartburgkrieges‹ (319^v).

Man wird den Sammlungstypus um den Codex Manesse zunächst vor dem Hintergrund noch allgemeinerer Usancen der Liedüberlieferung sehen müssen. Sowohl in den bebilderten wie in den nicht bebilderten Sammeltraditionen der Lyrik gilt im späten 13. und 14. Jahrhundert weithin das Prinzip der Autorschaft.⁴⁰ Es wird manchmal selbst dort durchgeführt, wo die Vorlagen keine verlässliche Auskunft über den Verfasser gaben. Aber ganz offensichtlich ist die Mehrzahl der Zuschreibungen authentisch; das bedeutet, daß die Namentradition wesentlich älter sein muß als die erhaltenen Handschriften, daß sie wenigstens bis ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts zurückreichen muß. Verständlich ist das nur, wenn schon beim Liedvortrag, auch beim Vortrag durch einen anderen, der Autor und sein Œuvre im Bewußtsein des Publikums präsent waren.

Dieses generelle Interesse der Lyriküberlieferung an den Verfassernamen hat zweifellos zu tun mit dem hohen Repräsentationswert der Liedkunst, der auch Könige und Fürsten gedient haben. Dazu kommt sicherlich Hochachtung vor der besonderen formalen Meisterschaft, vor der Kunst des Töneerfindens. In der Sangspruchdichtung, in der die Töne mehrfach verwendbar waren, erbt sich dieses spezifische Verfasserinteresse fort bis in die Praxis des Meistergesangs, ||
 13 || freilich bezogen auf die Tonautorschaft: In der meisterlichen Liedüberlieferung des Spätmittelalters werden die Namen der Tonerfinder treulich bewahrt, während die Namen jener Textautoren, die vorhandene Töne benutzten, nur selten überliefert sind.⁴¹ Aber es dürfte wohl noch ein weiterer Umstand zu diesem Nameninteresse der Liedüberlieferung beigetragen haben. Das Lied, ganz besonders das Minnelied, war die Form, in der sich am unmittelbarsten ein Ich zu präsentieren schien. Das weckte Neugier, das forderte Rahmenvorstellungen her-

Autorbilder, hg. von Gerald Kapfhammer u. a., Münster 2007 (Tholos 2), S. 63–92; Peters (wie Anm. 73), S. 89–93.]

³⁹ Vgl. Wolfram von Eschenbach, ›Parzival‹. Abbildungen und Transkriptionen zur gesamten handschriftlichen Überlieferung des Prologs, hg. von Uta Ulzen, Göttingen 1974 (Litterae 34).

⁴⁰ Hugo Kuhn, Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesseschen Handschrift und ihre Überlieferungsgeschichtliche Bedeutung, in: H. K., Liebe und Gesellschaft, hg. von Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980, S. 80–105, 188–192, bes. 89–91.

⁴¹ Vgl. Gisela Kornrumpf und Burghart Wachinger, Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung, in: Deutsche Literatur im Mittelalter – Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, hg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 356–411 [wieder in: Gisela Kornrumpf, Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift, Bd. I, Tübingen 2008 (MTU 133), S. 117–168].

aus. Es ist kein Zufall, daß die ersten volkssprachlichen Texte, die man, mögen sie auch erfunden oder aus den Liedern herausgesponnen sein, Dichterbiographien nennen könnte, die Vidas der provenzalischen Trobadors sind. Und in Deutschland ist nicht nur an Ulrich von Liechtenstein zu erinnern,⁴² sondern auch an die spätmittelalterlichen Dichterlegenden, die sich zwar nicht ausschließlich, aber doch weit überwiegend an Minnesänger hefteten: Neidhart, Tannhäuser, Bremberger und Moring. Im Ich-Lied fallen für den naiven Hörer sprechendes Ich und besprochenes Ich als Autor und Gegenstand zusammen. Man interessierte sich für den Dichter nicht nur als Verfasser, sondern auch als Menschen mit besonderer Liebeserfahrung.

Von hier aus ist auch das Bildprogramm der illuminierten Liederhandschriften zu beurteilen. Autorschaft wird in dieser Tradition überwiegend symbolisiert durch leere Schriftbänder, die nach der überzeugenden Deutung Michael Curschmanns⁴³ den lyrisch-oralen Status der Texte im Unterschied zur Buchliteratur indizieren. Daneben gibt es im Codex Manesse einige wenige Autorenbilder, die den Dichter nach traditionellem Muster als Literaten diktierend zeigen. Sie gelten bezeichnenderweise den Epikern Bliigger von Steinach und Konrad von Würzburg sowie dem (blinden?) Spruchdichter Reinmar von Zweter, der seine Strophen in einem Büchlein gesammelt und geordnet hat. Mit Wachstafeln erscheinen der Leichdichter von Gliers und der Romanautor Gottfried von Straßburg. Aufs Ganze gesehen sind dies Randerscheinungen. Geht man nach dem Gesamteindruck und prüft man, welche Bilder den »Anfängen« des Codex Manesse⁴⁴ zugeordnet sind, so kann über die Grundidee kein Zweifel bestehen. Im Bildprogramm dieser Handschrift begegnen und durchdringen sich zwei Konzepte, die genau jenem Doppelaspekt des Minnelieds entsprechen: Der Dichter wird dargestellt als Autor des gesungenen Lieds und/oder als Thema des Lieds, d. h. als Liebender und Repräsentant adliger Lebensform.

14

Daß schließlich ausgerechnet das anonyme »Nibelungenlied« in der St. Galler Handschrift eine Anfangsinitiale mit einer Figur erhalten hat, die nach ihrer Stellung als Autorenbild gedeutet werden kann, mag überraschen.⁴⁵ Aber der rhetorische Sprechgestus zeigt, daß primär ein Vortragender gemeint ist, ein Autor nur im Sinne der alten mündlichen Tradition, d. h. derjenige, der nach der in der St. Galler Handschrift gar nicht überlieferten, vielleicht durch die Initiale entbehrlich gewordenen Prologstrophe die *alten mæren* für ein gegenwärtiges Publikum neu erzählt.

⁴² Vgl. Kurt Ruh, Dichterliebe im europäischen Minnesang, in: Deutsche Literatur im Mittelalter (wie Anm. 41), S. 160–183.

⁴³ Curschmann (wie Anm. 26).

⁴⁴ Gisela Kornrumpf, Die Anfänge der Manessischen Liederhandschrift, in: Deutsche Handschriften 1100–1400 (wie Anm. 4), S. 279–296 [mit Ergänzungen wieder in: Gisela Kornrumpf, Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift, Bd. I, Tübingen 2008 (MTU 133), S. 1–31].

⁴⁵ Vgl. Joachim Heinzle, Das Nibelungenlied. Eine Einführung, München/Zürich 1987, Umschlagbild und S. 108f.

Wie dieser flüchtige Überblick zeigt, führt die einfache Frage, ob und wie ein Autor in den Handschriften genannt und präsentiert wird, auf Aspekte der Typologie und Hierarchie von Texten und Autoren, die in den spätmittelalterlichen Literaturgesellschaften wirksam gewesen zu sein scheinen. Die lateinische Tradition achtet stärker auf die Verfasser als die deutsche, und sie bringt den klassisch oder heilig gewordenen *auctores* sichtlich noch höheren Respekt entgegen als den zeitlich näherstehenden. In der deutschen Tradition gelten für Lyrik andere Regeln als für den Roman; der Verfasser einer lateinischen Vorlage wird eher beachtet als der deutsche Übersetzer, während bei Bearbeitungen höfischer Literatur aus dem Französischen der deutsche Verfasser höher gehandelt wird als der französische. Wenn ich recht sehe – das Beobachtungsmaterial müßte freilich erheblich erweitert werden –, gelten solche Hierarchisierungsansätze in den spätmittelalterlichen Jahrhunderten weiter, ohne daß eine grundsätzliche Umstrukturierung einträte. Wohl aber werden auf allen Ebenen die Zeugnisse eines Interesses am Autor vom 12. bis zum 15. Jahrhundert häufiger und deutlicher. Die Dynamik dieses Prozesses ist allerdings quantitativ schwer abzuschätzen; denn er ist überlagert von einer anderen Entwicklung, von dem umfassenderen Prozeß eines gewaltigen Anwachsens volkssprachlicher Schriftlichkeit. Und dieser Prozeß führte dazu, daß auch anonyme Gebrauchstexte in weitaus größerer Menge aufs Pergament und später aufs Papier kamen. Genaue Prozentzahlen kann niemand nennen, aber es könnte durchaus sein, daß sich die Relationen zwischen anonymer und namentlicher Überlieferung trotz absoluten Anstiegens der Autorennamen nicht geändert oder sogar zugunsten der Anonymität verschoben haben. Zumindest für die Liedüberlieferung gilt, daß wir aus dem 15. Jahrhundert zwar mehr Autorennamen kennen als aus dem 13. und daß wir über viele dieser Autoren weit besser unterrichtet sind als über die Sänger früherer Zeiten, daß aber anders als im 13. Jahrhundert die anonyme Überlieferung überwiegt.

II

Daß im Münchner Cgm 19 eine Wolfram-Handschrift mit ›Parzival‹, ›Titurel‹ und Liedern angelegt wurde, ist ein ungewöhnlicher Fall. In der Regel beschränken sich Autorsammlungen auf ein begrenztes Gattungsspektrum, und von Autoren mit sehr verschiedenartigem Œuvre wie Hartmann von Aue und Konrad von Würzburg gibt es keine übergreifenden Sammlungen. Auch Kombinationen thematisch benachbarter Gattungen unter dem Gesichtspunkt der Autorschaft, etwa einer längeren Reimpaarrede mit einer Liedersammlung desselben Verfassers in der Göttinger Handschrift Heinrichs von Mügeln⁴⁶ oder in der Wiener

⁴⁶ Karl Stackmann (Hg.), Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. 1. Abt.: Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. Philos. 21, Berlin 1959 (DTM 50–52), S. XXXVII–XLVII.

Handschrift Eberhards von Cersne,⁴⁷ müssen eher als Ausnahmefälle gelten. Innerhalb der Gattungsgrenzen aber ist, vor allem bei kleineren Texten, bei denen sich Probleme der Corpusbildung besser beobachten lassen, der Gesichtspunkt der Autorschaft eines der wichtigsten Sammlungsprinzipien. Bei Sammlungen von Texten eines Autors hat der Philologe zu fragen, ob sie unmittelbar oder mittelbar auf ein vom Autor selbst zusammengestelltes Textcorpus zurückgehen oder sekundärem Sammeleifer zu verdanken sind; er hat zu prüfen, wieweit andere, »unechte« Texte sich angelagert haben oder eingedrungen sind und ob Texte, die dem Corpus fehlen, aber in der Streuüberlieferung dem Autor zugeschrieben werden, Anspruch auf Authentizität erheben können. Doch es geht nicht nur um Fragen der Echtheit, nicht nur um den genauen Umfang eines Autorœuvres. Autorencorpora, wie sie uns aus dem Mittelalter überliefert sind, sagen immer auch etwas über das Leben der Texte und über die jeweils wirk-samen Konzepte von Autorschaft aus, sei es als relativ unverfälschte Spiegelung der Arbeitsbedingungen und des Selbstverständnisses eines Autors, sei es als Zeugnisse des Gebrauchs und des Bildes, das sich die Nachwelt von einem Autor gemacht hat. Fragen dieser Art stellen sich für die Mären und Bispel des Strickers⁴⁸ ebenso wie für die Reden, Erzählungen, Priameln und Fastnachtsspiele Rosenplüts,⁴⁹ für die Reimpaarreden des Teichners⁵⁰ ebenso wie für die Predigten Bertholds von Regensburg.⁵¹ Und || ganz besonders häufig stellen sie sich in der Liedüberlieferung, auf die ich mich nun beschränken möchte.

16

Autographe oder teilautographe Liedersammlungen sind vor Hans Sachs nur von Michel Beheim und Hans Folz erhalten. Beide waren Dichter von Meisterliedern, bei beiden handelt es sich um relativ bescheidene Papierhandschriften. Die sozialen Bedingungen ihrer Autorschaft aber waren bei beiden verschieden, und das wirkt sich auch auf die Anlage ihrer Handschriften aus. Michel Beheim war um die Mitte des 15. Jahrhunderts Berufsdichter und -sänger an verschiedenen Fürstenhöfen und beim Kaiser in Wien. Sieht man von seinen Chroniken

⁴⁷ Danielle Buschinger (Hg.), Eberhard von Cersne, Der Minne Regel, Lieder, Göttingen 1981 (GAG 276).

⁴⁸ Hans-Joachim Ziegeler, Beobachtungen zum Wiener Codex 2705 und zu seiner Stellung in der Überlieferung früher kleiner Reimpaardichtung, in: Deutsche Handschriften 1100–1400 (wie Anm. 4), S. 469–526. [Vgl. auch ders. in: ²VL, Bd. 9, 1995, Sp. 427–444; Franz-Josef Holznagel, Autorschaft und Überlieferung am Beispiel der kleineren Reimpaartexte des Strickers, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißn 1995, hg. von Elizabeth Andersen u. a., Tübingen 1998, S. 163–184.]

⁴⁹ Jörn Reichel, Der Spruchdichter Hans Rosenplüt, Stuttgart 1985; Hansjürgen Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung, München 1984 (MTU 74); Gerd Simon, Die erste deutsche Fastnachtsspieltradition, Lübeck/Hamburg 1970 (Germanische Studien 240); Ingeborg Glier, Rosenplüt, Hans, und »Rosenplütsche Fastnachtsspiele«, in: ²VL, Bd. 8, 1992, Sp. 195–232.

⁵⁰ Eberhard Lämmert, Reimsprecherkunst im Spätmittelalter. Eine Untersuchung der Teichnerreden, Stuttgart 1970.

⁵¹ Dieter Richter, Die deutsche Überlieferung der Predigten Bertholds von Regensburg, München 1969 (MTU 21).

und einigen großen Liederzyklen, die gesondert überliefert sind, ab, so sind seine Lieder in drei großen Sammelhandschriften A, B und C erhalten, wobei Beheim selbst bei A und C als Schreiber beteiligt ist.⁵² Manches spricht für die Vermutung Frieder Schanzes,⁵³ daß die Handschrift A für König Ladislaus Postumus bestimmt war, daß Beheim sie aber dann nach dessen plötzlichem Tod als sein Handexemplar verwendet hat: er hat später entstandene Lieder in weniger sorgfältiger Schrift nachgetragen und die Handschrift auch zur Aufzeichnung von Familiennachrichten benutzt. B und C sind wohl ebenfalls als Widmungsexemplare konzipiert, mit denen sich Beheim bei fürstlichen Gönnern empfehlen oder bedanken wollte. Alle drei Handschriften wollen jedenfalls das gesamte Lieder-œuvre Beheims, so wie es zum jeweiligen Zeitpunkt vorlag, präsentieren, wohlgeordnet nach den Tönen und innerhalb der Töne nach Themen. Sie lenken damit über das Gesamtwerk den Blick auf den dahinter stehenden Meister.

Anders die Sammlungen des Nürnberger Wundarztes, Literaten und Klein-druckers Hans Folz vom Ende des 15. Jahrhunderts. Die beiden Handschriften, an denen Folz als Schreiber beteiligt ist und die den Großteil seiner Meisterlieder überliefern, sind kleinteilig in einzelnen Lagen und Faszikeln angelegt.⁵⁴ Hier fehlte der lange Atem zur Herstellung einer geordneten und vollständigen Autorsammlung, fehlte offenbar die Absicherung und Perspektivierung einer größeren Sammel- und Schreibarbeit durch fürstliches Mäzenatentum. Die Weimarer Handschrift (Q 566) enthält neben Faszikeln mit Folz-Liedern auch solche mit Texten anderer Autoren, die Folz nachweislich zu eigener literarischer Produktion angeregt haben – eine Sammlung also für den Hausgebrauch des Dichters. Die Münchner Handschrift (Cgm 6353) dagegen stammt aus dem Besitz des
 17 Kürschners Jacob Bernhaupt gen. Schwenter, dem Folz 1496 gegen || Bezahlung ein Meisterlied zum Vortrag in der Singschule überlassen hat. Schwenter war offenbar ein Liebhaber der Folzschen Lieder und hat, wie sein Sohn in einem Vorspruch schreibt, *vor vil jarenn sein ubrige zeitt inn solchem buchle mit singen unnd lesen [...] vertriben*.⁵⁵ Die kleinteilige Anlage dieser Handschrift, in der ein Lied zweimal erscheint, hat Schanze einleuchtend so erklärt, daß Folz einzelne Lagen mit wenigen Liedern zum Verleihen oder Verkaufen geschrieben und daß erst Schwenter die Einzelstücke zu einer Autorsammlung zusammengestellt habe.⁵⁶ Ein solches Verfahren würde jedenfalls gut zu der ökonomischen Situation Folzens passen.⁵⁷

⁵² Hans Gille und Ingeborg Spriewald (Hgg.), *Die Gedichte des Michel Beheim*, Bd. I, Berlin 1968 (DTM 60), Einleitung; Frieder Schanze, *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs*, Bd. I: Untersuchungen, München 1983 (MTU 82), S. 191–205.

⁵³ Schanze (wie Anm. 52), S. 196.

⁵⁴ August L. Mayer (Hg.), *Die Meisterlieder des Hans Folz*, Berlin 1908 (DTM 12), Einleitung; Schanze (wie Anm. 52), S. 300–321.

⁵⁵ Mayer (wie Anm. 54), S. 3.

⁵⁶ Schanze (wie Anm. 52), S. 310–312.

⁵⁷ Vgl. Johannes Janota, *Hans Folz in Nürnberg*. Ein Autor etabliert sich in einer stadt-

Von ganz anderer Art sind die Sammlungen zweier Dichter aus dem Anfang und dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts: Graf Hugo von Montfort und der Ritter Oswald von Wolkenstein haben sich nicht selbst schreibend an den Sammelhandschriften ihrer Lieder und Gedichte beteiligt, haben aber zweifellos selbst den Anstoß zur Herstellung gegeben.⁵⁸ Beide hatten professionelle Schreiber zu ihrer Verfügung, beide konnten sich Pergamentcodices leisten, bei beiden wurden die Handschriften wohl in erster Linie für den repräsentativen Hausgebrauch angelegt (auch wenn die ältere der beiden Oswald-Handschriften vielleicht schon zu Oswalds Lebzeiten in den Besitz Herzog Albrechts VI. von Österreich gekommen ist).⁵⁹ Hugo von Montfort beschäftigte einen distinguierten Buchmaler für Initialen und Ornamente, wie ihm schon vorher beim Dichten *Bürk Mangolt unser getrewer knecht* (XXXI, 183 f.) als Komponist der Melodien zur Verfügung gestanden hatte. Am Schluß des Codex weisen Name, Wahlspruch und Wappen auf den gräflichen Autor und Besitzer der Handschrift hin. Dichtung ist hier entstanden und gesammelt als Teil einer adligen Lebensform. Bei Oswald von Wolkenstein sind beiden Handschriften Bilder des Verfassers vorangestellt. Die ältere präsentiert Oswald in ganzer Figur mit Wappen, Orden und mit einem Notenblatt, auf dem der Anfang des ersten Liedes steht, also in derselben Doppelrolle von Dichtersänger und Gegenstand des Lieds, in der die Manessebilder ihre Autoren zeigen. In der jüngeren Innsbrucker Handschrift mit ihrem berühmten, von einem italienischen Meister gemalten Individualporträt tritt die Dichterrolle zurück hinter der glanzvoll vorgestellten Person, ihrem bemerkenswerten Leben und ihrem mit den Orden zur Schau getragenen sozialen Status.

Die Zahl jener deutschsprachigen Liederhandschriften des Mittelalters, die mit Beteiligung des Autors oder unter seinen Augen entstanden sind und sich erhalten haben, ist mit den genannten Handschriften bereits erschöpft. Es gibt aber Sammlungen, die als Abschriften oder Abschriften von Abschriften offenbar auf eine autornahe Sammlung zurückgehen. Vor allem finden sich derartige Fälle in jener Tradition, die das Konzept literarischer Meisterschaft in ganz besonderem Maße gepflegt hat: in der Sangspruchdichtung und der meisterlichen Liedkunst bis hin zum frühen Meistergesang. Die älteste Autorsammlung dieser Art ist für Reinmar von Zweter erschließbar, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gedichtet hat. Mit Hilfe mehrerer Handschriften, vor allem aber des Heidelberger Cod. Pal. Germ. 350, hat Gustav Roethe eine Sammlung von 159 Strophen in dem von Reinmar fast ausschließlich benutzten Frau-Ehren-Ton als Autorsammlung erkannt.⁶⁰ Sie ist so wohlgeordnet, daß ohne Zweifel Reinmar von Zweter

18

bürgerlichen Gesellschaft, in: *Philologie und Geschichtswissenschaft*, hg. von Heinz Rupp, Heidelberg 1977 (medium literatur 5), S. 74–91.

⁵⁸ Nachweise in meinen beiden Verfasserlexikon-Artikeln: Hugo von Montfort, in: ²VL, Bd. 4, 1983, Sp. 243–251; Oswald von Wolkenstein, in: ²VL, Bd. 7, 1989, Sp. 134–169.

⁵⁹ Francesco Delbono in: Oswald von Wolkenstein, Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe [...], Graz 1977, S. 9–12.

⁶⁰ Gustav Roethe (Hg.), *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, Leipzig 1887, S. 94–111.

selbst an der Sammlung und Ordnung beteiligt war (und die Vermutung Roethes, daß die außerhalb dieser Sammlung überlieferten Strophen im Frau-Ehren-Ton einer späteren Schaffensperiode Reinmars von Zweter entstammen, behält trotz mancher Datierungsprobleme eine gewisse Wahrscheinlichkeit). Im 14. Jahrhundert hat dann Heinrich von Mügeln seine Meisterlieder in einer Sammlung geordnet,⁶¹ im frühen 15. Jahrhundert Muskatblut.⁶² Es sind im Typus Vorläufer der Sammlungen Michel Beheims, nur sind sie uns nicht im Original, sondern lediglich in späteren Abschriften erhalten.

Anders zu beurteilen sind sekundär veranstaltete Sammlungen. Sie sind als solche zu erkennen, wenn das Interesse an dem einen Autor von anderen Interessen gekreuzt wird. Solche Sammlungen scheinen in der Überlieferung Frauenlobs und des Mönchs von Salzburg aufzutreten. Im Frauenlob-Teil der ›Weimarer Liederhandschrift‹ aus dem 15. Jahrhundert könnte uns eine Sammlung erhalten sein, die bald nach Frauenlobs Tod 1318 im Kreise seiner Schüler angelegt worden ist und die neben Strophen des Meisters, vor allem aus seinen späteren Jahren, auch Texte seiner Verehrer und Schüler enthält, Texte im Stile Frauenlobs.⁶³ Das Liedereuvre des Mönchs von Salzburg vom Ende des 14. Jahrhunderts ist uns vor allem durch die Aktivität eines um 1450 arbeitenden Skriptoriums erhalten, dem wir vier Corpushandschriften verdanken. Aber deren Bestand variiert, und mit ihm die Perspektive auf den Autor. || Zwei der vier Handschriften geben zu Beginn eine biographische Notiz, aber die Nachrichten sind nicht identisch, und sogar der Vorname des Verfassers stimmt nicht überein. Vor allem aber wird das Interesse am Autor durch andere Interessen überlagert. Eine Handschrift bemüht sich z. B., die Übertragungen lateinischer Hymnen und Sequenzen zu einem Jahreszyklus aufzufüllen. Und in der Haupthandschrift für die weltlichen Liebeslieder reden die Rubriken eher von einem musizierenden und dichtenden Kreis um Erzbischof Pilgrim als von der künstlerischen Zentralfigur, dem Mönch von Salzburg.⁶⁴ Bei beiden Autoren verschwimmen die Grenzen des literarischen Eigentums in der Überlieferung, aber bei beiden aus verschiedenen Gründen. Im Falle Frauenlobs hat, wie es scheint, ein individueller hochartistischer Stil einen kleinen Kreis von ›Schülern‹ zu Nachahmungen angeregt, die dann in die Autorsammlung mit aufgenommen wurden. Das Werk des Mönchs von Salzburg ist demgegenüber weit weniger individuell und weniger geschlos-

⁶¹ Das möchte ich mit Schanze (wie Anm. 52), S. 20, vermuten, obwohl sich der beste Kenner, dessen Philologische Untersuchungen noch nicht publiziert sind, sehr zurückhaltend äußert: Stackmann (wie Anm. 46), S. CLIXf. [Vgl. jetzt Karl Stackmann, *Philologische Untersuchungen zur Ausgabe der kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln*, Göttingen 2004 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-Hist. Kl. III, 265), S. 138f.]

⁶² Schanze (wie Anm. 52), S. 152–156.

⁶³ Burghart Wachinger, *Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift*, 1987, im vorliegenden Band S. 217–230.

⁶⁴ Burghart Wachinger, *Der Mönch von Salzburg*, Tübingen 1989 (Hermaea NF 57).

sen. In seinen anspruchsvolleren Teilen – in den selbst verfaßten (d. h. nicht übersetzten) Sequenzen, in den selbst verfaßten geistlichen Liedern mit kunstvollem Strophenbau und in den zweistimmigen weltlichen Liedern – ist die Eigenart des Mönchs in der Überlieferung mit einiger Sicherheit zu erkennen; wo das Werk aber in die einfacheren Gebrauchstypen hinunterreicht, die sonst meist anonym tradiert werden, bei den einstimmigen, relativ schematischen Liebesliedern und bei den Hymnenübertragungen, da versagt sowohl unser stilgeschichtliches wie unser überlieferungsgeschichtliches Instrumentarium beim Versuch, die Grenzen des literarischen Eigentums zu bestimmen.

Die größeren Autorsammlungen, die ich genannt habe, möchten mit Ausnahme der Folz-Handschriften durch umfassende Sammlung der Lieder und Gedichte einen Autor als Autor vorstellen. Es ist deshalb kein Zufall, daß die Tradition der meisterlichen Liedkunst mit ihrer starken Betonung des Meisterbegriffs in der Reihe der genannten Sammlungen so stark vertreten ist. *Das werck mus seinen meister loben*, hat ein späterer Vertreter dieser meisterlichen Tradition, der Hans-Sachs-Schüler Georg Hager, gesagt.⁶⁵ Bei der sozialen Situation der älteren Meister von Reinmar von Zweter bis Muskatblut und Beheim und unter den Bedingungen des mittelalterlichen Schriftwesens wird man vermuten dürfen, daß die Entstehung umfassender Autorsammlungen dem bereits vorhandenen oder für die Zukunft erhofften Interesse eines fürstlichen Gönners zu verdanken ist. Selbstverständnis der Autoren und Autor||schaftskonzept der Rezipienten mögen dabei mehr oder weniger konvergiert haben. Adlige Autoren dagegen (Hugo von Montfort, Oswald von Wolkenstein) brauchten keinen Mäzen, und auch für Kleriker wie Eberhard von Cersne war der Zugang zur Schriftlichkeit leichter. Unter nachmittelalterlichen Bedingungen aber hat Hans Sachs, der Erneuerer der meisterlichen Liedtradition, einerseits in 33 Foliobänden (darunter 16 Meistergesangbüchern) sein literarisches Lebenswerk wohlgeordnet aufgeschrieben, aber trotz großem Meisterstolz nur für den Hausgebrauch und als Familienerbbesitz; und er hat andererseits Teile dieses gewaltigen Œuvres nicht ohne Gewinn unter die Leute gebracht: in Einzeldrucken, in der großen, aber nicht vollständigen Folioausgabe und, bei den Meisterliedern, die durch den Druck ihren Gebrauchswert eingebüßt hätten, in Abschriften, für die er sich offenbar z. T. hat bezahlen lassen.⁶⁶

20

⁶⁵ Clair Hayden Bell (Hg.), Georg Hager. A Meistersinger of Nürnberg 1552–1634, Bd. 4, Berkeley/Los Angeles 1947, S. 1419. Zum Autorschaftsanspruch in der Überlieferung des nachreformatorischen Meistergesangs vgl. Dieter Merzbacher, Meistergesang in Nürnberg um 1600. Untersuchungen zu den Texten und Sammlungen des Benedict von Watt (1569–1616), Nürnberg 1987 (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 39), S. 64–73.

⁶⁶ Barbara Köneker, Hans Sachs, Stuttgart 1971, S. 11–14; Beschreibungen der Handschriften in RSM, Bd. 1. Abschrift gegen Bezahlung dort unter Dresden, M 8a (Bl. 251–258), M 11 (Bl. *I^r), M 192 (Bl. *I^{rv}), vgl. auch Göttingen, Cod. Ms. Philol. 194 (Bl. a^r).

Interesse für literarische Meisterschaft des Autors dürfte überall mit im Spiele sein, wo Texte eines Autors gesammelt werden. Doch kann dieses Interesse von anderen Intentionen mehr oder weniger stark überlagert werden. Bei einer Sammlung von Predigten steht selbstverständlich nicht die literarische, sondern die geistliche Kompetenz des Verfassers im Vordergrund. Auch beim Aufschreiben der eigenen Lieder muß nicht die Selbstdarstellung dominieren. So in der 1870 verbrannten Liederhandschrift Heinrich Laufenbergs. Wenn sie richtig rekonstruiert wurde, hat sie das Leben des Dichters über Jahre begleitet, und er hat in ihr fortlaufend eigene und fremde geistliche Lieder aufgezeichnet, die eigenen jeweils mit Datum und Verfasserkürzel versehen. Das Dichten wie das Weiter-schreiben der Handschrift war dabei für Laufenberg offenbar in erster Linie eine fromme Übung, die er mit Vorliebe um die Weihnachtszeit betrieb.⁶⁷

Auch das Interesse am Dichterleben und an der Dichterliebe kann eine Triebfeder von Autorsammlungen sein. Etwa um dieselbe Zeit, da der Sangspruchmeister Reinmar von Zweter seine geistlichen, didaktischen, politischen und unterhaltenden Strophen zu einem Büchlein ordnete, hat Ulrich von Liechtenstein um seine Minnelieder und Minnegedichte herum seine eigene Minnesängerbio-graphie gedichtet. Sein ›Frauendienst‹ ist der Versuch, eine Werkausgabe in eine romanhafte Beschreibung von leidvoller Liebeserfahrung, Ritterschaft und Dichterleistung zu integrieren. Blickt man über das 13. Jahrhundert, in dem die hohe Minne noch ein dominierendes Konzept war, hinaus, so läßt sich immerhin noch
 21 Oswald von Wolkenstein anführen. Wie bereits || angedeutet, scheinen seine beiden Sammelhandschriften nicht nur vom Gedanken der Meisterschaft des Verfassers getragen zu sein, sondern auch vom Bewußtsein eines besonderen Lebens und besonderer Liebeserfahrungen. Man könnte die Linie sogar noch ein winziges Stückchen weiter zu ziehen versuchen: bis zu den autobiographischen Liedern und Liedrubriken in den Sammelhandschriften des Michel Beheim. Aber bei ihm hat sich das Autobiographische von der Liebesthematik emanzipiert, und es bleibt im Ganzen der Sammlungen dem Meisterschaftskonzept völlig untergeordnet.

Noch ein Autor, eine Sammeltradition, darf in diesem Zusammenhang nicht übergangen werden: Neidhart. Bei Neidhart ist bekanntlich das Profil eines Œuvres durch die Fülle von Dichtungen in Neidhartscher Manier verdunkelt. Insofern ist er Frauenlob zu vergleichen. Aber Neidhart pflegt ein anderes Genre, ja sein Werk ist mit dem seiner Nachahmer zusammen zu einem eigenen Genre geworden. In der Tradition der Neidhart-Sammlungen überwiegt das Interesse an der Figur, die hier von ihren Erfahrungen spricht, von Anfang an so sehr, daß der Autor als solcher kaum beachtet wird. Das gilt auch schon für die authentischste Sammlung, die wir haben, die Riedegger Handschrift, die von Moriz Haupt letztlich doch mit gutem Recht zum Kronzeugen für den echten Neidhart auser-

⁶⁷ Burghart Wachinger, Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs, 1979, im vorliegenden Band S. 329–361.

wählt wurde. In dieser Sammlung steht zwar fast nichts, vielleicht sogar überhaupt nichts Unechtes;⁶⁸ aber es fehlt doch einiges, was möglicherweise echt ist, darunter einige Strophen, die das Singen betreffen. Insbesondere fehlen zwei Strophen, die auf das gesamte Œuvre Bezug nehmen, die eine spricht von achtzig neuen Weisen, die der Dichter verfaßt habe, die andere von 104 (plus 9 unvollendeten) Weisen und einer Tageweise.⁶⁹ Die Echtheit dieser Strophen ist ganz fraglich, aber sie zeigen doch, daß die Idee eines Autorœuvres auch bei Neidhart nicht grundsätzlich abwegig war. Sie konnte sich freilich nicht durchsetzen. In der Riedegger Handschrift bereits wird Neidhart durch die Überschrift mit der vorausgehenden fiktiven Schwankfigur des Pfaffen Amis auf eine Ebene gestellt: *Hie endet sich der phaff amis/ vnt hebt sich an hern neitharts weis.*⁷⁰ Und das Interesse an der Figur und ihren Konflikten mit den Bauern dominierte in der Gesamtentwicklung so stark, daß auch Lieder anderer Verfasser, die zu passen schienen, den Neidhartsammlungen einverleibt wurden: so wurden aus dem 13. Jahrhundert Lieder des von Stamheim und Gölis, aus dem 15. Jahrhundert zwei Lieder Oswalds von Wolkenstein zu Neidhart-Liedern umfunktioniert. Nur das Interesse an || der Neidhart-Figur vermochte denn auch die Neidhart-Liedersammlungen weiterzutragen, sogar bis über die Schwelle des Buchdrucks hinweg. Der letzte Neidhart-Druck erschien 1566 in Frankfurt unter dem Titel: *Wunderbarliche gedichte vnd Historien des Edlen Ritters Neidharts Fuchß/ auß Meissen geborn/ der Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/ Herrn Otten vnd Friderichen Hertzogen zu Osterreich seligen Diener/ was er bey seinen zeiten mit den Bawren vnd andern mehr vollbracht vnd gestiftet hat/ sehr kurtzweilig zu lesen vnd zu singen/ das er auch wol der ander Evlenspiegel genannt werden mag.*⁷¹ Noch immer erscheint Neidhart als Autor, aber das Interesse gilt der Figur.

22

*

Indizien der Überlieferung verraten viel darüber, welches Bild sich die Schreiber, Maler, Sammler, Redaktoren, Auftraggeber und Leser von einem Autor gemacht haben und machen konnten. Und nicht ganz selten zeugen sie auch, wenssichon meist nur gebrochen, von den Arbeitsbedingungen und dem Selbstverständnis eines Autors. Auch schon bei den begrenzten Ausschnitten, die diese Studie in den Blick nehmen konnte, den Rubriken und Illuminationen einiger deutschsprachiger Handschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts und den Problemen der Corpusbildung in einigen deutschen Liederhandschriften derselben Epoche,

⁶⁸ [Vgl. jetzt Burghart Wachinger, Eine *bezzerrunge* Neidharts?, in: »Texte zum Sprechen bringen«. Fs. Paul Sappler, Tübingen 2009, S. 65–80.]

⁶⁹ Neidhart, Winterlied 28.VI und 30.IX [SNE I, R 13: c V; R 20: c XII].

⁷⁰ Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung I, hg. von Gerd Fritz, Göttingen 1973 (Litterae 11), S. 1 = R 48^r.

⁷¹ Die Historien des Neidhart Fuchs. Nach dem Frankfurter Druck von 1566 in Abb. hg. von Erhard Jöst, Göttingen 1980 (Litterae 49), 1^r.

zeigt sich eine große Vielfalt und Differenziertheit der wirksamen Aspekte von Autorschaft.

Eine Typologie von Autoren oder Autorschaftskonzeptionen muß offen sein für solche Vielfalt und Raum lassen für die Nuancen des Einzelfalls. Sie braucht aber darum nicht auf klare Grundlinien zu verzichten. Bei allen herangezogenen Beispielen scheinen mir drei Hauptkriterien Berücksichtigung zu fordern, von denen jedes für sich ausdifferenziert werden kann und muß: die sozioökonomische Situation des Autors und des Literaturbetriebs, dem er zugehört; Sprache und Bildungsanspruch der Texte, des Autors und seines Publikums; und die literarische Gattung mit ihren formalen, inhaltlichen und funktionalen Implikationen. Unter allen drei Kriterien werden Bedingungen und Konzepte beschreibbar, die durch die Gebrauchszusammenhänge von Literatur jeder Autorschaft vorgeordnet sind und in der Überlieferung zum Tragen kommen. Der Autor kann sich mit diesen Bedingungen und Konzepten kritisch und kreativ auseinandersetzen, aber er kann ihnen nicht im Sinne jüngerer Autorschaftskonzeptionen seine individuelle Persönlichkeit als eine das Werk konstituierende und strukturierende Größe entgegensetzen.⁷²

23 Eine Typologie von Autoren und Autorschaftskonzeptionen der spätmittelalterlichen Jahrhunderte spiegelt in erster Linie synchronisch die Vielfalt || der Gebrauchszusammenhänge von Literatur, die es nebeneinander gibt. Und innerhalb dieser Vielfalt bleibt bis über die Schwelle des Buchdrucks hinweg auch das Verbrauchen von Texten ohne Interesse für ihren Autor eine wichtige Möglichkeit. Dennoch hat sich in den besprochenen Beispielen so etwas wie eine historische Dynamik gezeigt, Anzeichen einer Entwicklung, auch wenn diese keineswegs geradlinig verlaufen zu sein scheint. Im Lauf der spätmittelalterlichen Jahrhunderte nimmt das Interesse am Autor in der lateinischen und der deutschen Überlieferung zu. Dabei bedeutet für die deutsche Literatur das 13. Jahrhundert mit seiner Entwicklung eines volkssprachlich-laikalen Meisterschaftskonzepts wohl den wichtigsten Schub. Was in diesem Prozeß zunimmt, ist jedoch, um es noch einmal zugespitzt zu sagen, nicht die Determiniertheit der Texte durch eine Autorindividualität, sondern der Gebrauchswert von Autorschaft. Den zeigt die Überlieferung.

Nachtrag

Seit dem Erscheinen dieses Aufsatzes hat die Diskussion über Autor und Autorschaft im Mittelalter erheblich an Intensität gewonnen, und vielfach wurden dabei auch Aspekte der Überlieferung und insbesondere das Zeugnis der Autor-

⁷² Dies hat schon Hugo Kuhn klar gesehen: Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur, in: H. K., *Liebe und Gesellschaft* (wie Anm. 40), S. 135–155, hier 138–142.

bilder einbezogen.⁷³ Angesichts dieser Forschungslage habe ich nur in wenigen Einzelfällen auf jüngere Untersuchungen hingewiesen. Auf einen Wiederabdruck der Abbildungen habe ich verzichtet.

⁷³ Vgl. zuletzt Ursula Peters, *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachlichen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2008 (*pictura et poesis* 22), mit einer umfassenden Bibliographie.

Was ist Minne?

Saget mir ieman, waz ist minne?, fragt Walther von der Vogelweide, und er formuliert damit eine Frage, die sich in der mittelalterlichen Literatur häufig wiederholt und die zu einer zentralen Frage der mediävistischen Literaturwissenschaft geworden ist.¹ Was also ist *minne*?

Eine erste Antwort ist leicht: *minne* bedeutet ›Liebe‹. Aber was ist Liebe? *Nil pluriformius amore* lautet ein alter Spruch, ›nichts ist vielgestaltiger als die Liebe‹. Das gilt heute wie im Mittelalter. Wenn wir Germanisten das Wort *minne* oft unübersetzt lassen, so hat das insofern eine gewisse Berechtigung, als damit eine historische Distanz angedeutet ist. Wo in den mhd. Texten das Wort *minne* vorkommt, stimmen Bedeutung und Assoziationsfeld kaum je ganz genau mit unseren Vorstellungen von Liebe überein (wie immer diese Vorstellungen beim einzelnen von uns aussehen mögen). Aber Liebe, *minne* war auch im Mittelalter etwas ungemein Vielgestaltiges. Vergleichbar unserem Wort Liebe wird mhd. *minne* gebraucht für Gottesliebe, Nächstenliebe, Eltern- und Gattenliebe, Freundschaft, Flirt, erotische Faszination und Leidenschaft und auch für den Akt der sexuellen Vereinigung. Es gibt wohl einige Unterschiede des Wortgebrauchs. || So bedeutet *minne* im Rechtswesen ›gütliche Einigung‹ im Gegensatz zu *reht* als streng regeltem ›Rechtsverfahren‹. Aber die entscheidenden Unterschiede liegen nicht in den lexikalischen Grundbedeutungen von mhd. *minne* und nhd. *Liebe*, sondern in der Art, wie im Mittelalter und wie heute von Liebe, Eros, Sexualität geredet wird, welche Denkformen und Erwartungen sich in den Sprach-

253

Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 111 (1989) [Heft 2 = Festgabe zum 60. Geburtstag von Joachim Bumke, hg. von Ursula Peters und Joachim Heinze], S. 252–267.

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrags zur Eröffnung der Ausstellung ›Codex Manesse‹ am 12. Juni 1988 in Heidelberg und Gastvortrags in Aachen am 28. November 1988. Die Vortragsfassung erscheint in den Heidelberger Jahrbüchern. Aber auch hier wurde der Vortragsstil beibehalten. Die Zitate – durchweg Texte des Codex Manesse – entstammen den gängigen Ausgaben. Wissenschaftliche Literatur nenne ich nur vereinzelt, wo ich mich auf Spezielleres beziehe. Mit Joachim Bumke weiß ich mich in dem Bemühen einig, auch komplizierte Sachverhalte allgemein verständlich zu sagen. Von seinem Kapitel ›Die höfische Liebe‹ (in: Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 2 Bde., München 1986, S. 503–582), aus dem ich das Anfangszitat aufgreife, unterscheidet sich meine Skizze durch ein eingeschränkteres Beobachtungsfeld, das genauere historische Differenzierungen erlaubt. Der Versuch, den Zusammenhang von Konzeptionen und Darstellungsweisen zum Angelpunkt einer Darstellung zu machen, kann sich u. a. auch auf einige Bemerkungen Bumkes berufen (Höfische Kultur, S. 504f.).

konventionen ausdrücken und wie sie von gesellschaftlichen Bedingungen gesteuert werden.

Saget mir ieman, waz ist minne?
 weiz ich des ein teil, sô wist ichs gerne mê.
 der sich baz denn ich versinne,
 der berihte mich durch waz si tuot sô wê.
 minne ist minne, tuot si wol:
 tuot si wê, so enheizet si niht rehte minne.
 sus enweiz ich wie si danne heizen sol.²

›Kann mir jemand sagen, was Liebe ist?‹, so fragt Walther von der Vogelweide in der Rolle eines Minnesängers in sein Publikum hinein. In dem Lied, das so beginnt, klaffen Erwartung und Erfahrung auseinander. Die Erwartung heißt: Liebe ist Freude, Lust. In der zweiten Strophe bietet der Sänger auf der Basis dieser Erwartung sogar eine differenzierte Definition an: Liebe ist die gerecht geteilte Freude zweier Herzen – *minne ist zweier herzen wünne: teilent si gelfche, sost diu minne dô*. Gegenüber einseitigem Männergerede über Liebeslust, wie man es auch fürs Mittelalter als Hintergrund voraussetzen muß, ist dies eine fast partnerschaftliche Liebestheorie. Aber es ist nur eine Theorie. Die Erfahrung des Minnesängers widerspricht ihr. Seine Dame teilt nicht; obwohl er ihr durch sein Lob Freude schenkt, hilft sie ihm nicht in seiner einseitigen Liebesnot. Er erwägt eine Absage, den Abbruch der ungleichen Beziehungen, die so wenig den Erwartungen entsprechen. Aber die Schlußverse widerrufen solche Gedanken: *wê waz sprich ich ôrenlôser ougen âne? den diu minne blendet, wie mac der gesehen?* Die Erfahrung demonstriert die Unzulänglichkeit der vorangestellten Definition, der bloßen Theorie. Das, was den Sänger ergriffen hat, was dieses Ich blendet, ist ja wohl doch *minne*, Liebe, auch wenn es der Erwartung nicht entspricht; vielleicht ist es sogar die wirkliche, die eigentliche Liebe. Aber das wird nicht gesagt. Der Definition des Liedanfangs wird am Ende nicht eine bessere Definition, sondern eine andere Redeweise, die hilflose Frage des Betroffenen entgegengestellt. Walther von der Vogelweide konfrontiert also in diesem Lied nicht nur eine freundlich oberflächliche Liebeskonzeption mit einem tieferen, spannungsreicheren Verständnis von Liebe, sondern auch eine theoretisierende Redeweise mit der Sprache des Betroffenen; und beide, Konzeption und Redeweise, gehören zusammen: nur wer betroffen ist, weiß wirklich, was Liebe ist, der aber kann nicht abstrakt definierend darüber reden.

Was Liebe im Mittelalter wirklich war, wie die Menschen geliebt, wie sie in der Liebe empfunden haben, ist unserer Neugier ebenso wenig unmittelbar zugänglich wie die Gefühle der jungen Leute in unserer Nachbarschaft. Einsichten in das vielgestaltige Wesen der Liebe, Einsichten, die unsere begrenzten eigenen Erfahrungen übersteigen, gewinnen wir nur über sprachliche Äußerungen und über sensibles Beobachten des Sichtbaren, historische Einsichten nur über die überlieferten Texte und Bilder. Diese aber sind nicht unmittelbare Zeugnisse

² Walther von der Vogelweide L. 69,1ff.

gelebten Lebens, sondern Kunst; selbst bei den relativ wenigen historischen Berichten über Liebesaffären und bei den noch selteneren authentischen Liebesbriefen, die wir aus dem Mittelalter haben, ist immer mit literarischer Stilisierung zu rechnen. Aber ist nicht Gefühlssprache, sind nicht die gelebten Gefühle selbst immer von vorgeprägten Schemata, von Literatur mitbestimmt?

Daß Liebe ein wichtiges Thema der Kunst, insbesondere der Literatur, ist, scheint uns heute selbstverständlich. Für das Mittelalter aber war das Thema eine Entdeckung. Deutschsprachige Texte gibt es seit dem späten 8. Jahrhundert, aber erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts beginnt Liebe in der deutschen Literatur eine nennenswerte Rolle zu spielen, und von da an bis ins späte 13. Jahrhundert ist Liebe geradezu das dominante Thema. Die provenzalische und französische Literatur geht in dieser Entwicklung der deutschen um etwa ein halbes Jahrhundert voran, und auch in der lateinischen Literatur gewinnt das Thema Liebe im 12. Jahrhundert überraschende Bedeutung. Natürlich gibt es antike Liebesdichtung, die bekannt war, und man muß auch mit unterliterarischen mündlichen Traditionsströmen von Erzählungen und Liedern rechnen; aber die Intensität, mit der im 12. Jahrhundert das Thema Liebe allenthalben aufgegriffen wurde, ist doch neu. Tristan, Lancelot, Troubadourlyrik und Vagantendichtung, Abaelard und Heloise, Liebeshöfe und Brautmystik und nicht zuletzt, als Gegenschlag, eine intensive Erneuerung der frauen- und sexualitätsfeindlichen Traditionen gehören in diesen Diskussionszusammenhang. Auch wenn die lateinische Literatur der Kleriker nicht nur reagiert, sondern produktiv und anregend beigetragen hat, lag das Zentrum des neuen Interesses doch offenbar beim Laienadel, genauer: bei || den ständisch nicht völlig homogenen Gesellschaften weltlicher Höfe.³ Mittelalterliche Liebesliteratur ist daher, soweit Liebe nicht geistlich verstanden wird, überwiegend volkssprachlich. Daß sich die Laiengesellschaft von dem Thema Liebe so sehr hat faszinieren lassen, hängt zusammen mit einem neuen selbstbewußten Anspruch auf diesseitige Orientierung in der Welt, aber auch mit einem Problematischerwerden des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, wie es sich auch auf anderen Gebieten zeigt. Die Frage nach den geistigen Voraussetzungen und den historisch-sozialen Bedingungen der vielfältigen Aufbruchsphänomene des 12. Jahrhunderts und speziell der Liebesliteratur der Laien gehört zu den spannendsten Fragen der Mittelalterforschung. Ich kann ihr hier nicht nachgehen und kann noch weniger versuchen, die ganze Fülle der Liebesliteratur bis zum Ausgang des Mittelalters auszubreiten. Ich will mich auf den Ausschnitt beschränken, den uns die Manessesche Handschrift sehen läßt.

Entstanden um und nach 1300 in der adlig-höfisch geprägten Stadtkultur in oder um Zürich, umfaßt dieser Codex alles, was den Sammlern aus rund anderthalb Jahrhunderten deutscher Liedkunst zugänglich war, soweit es sich irgendwie mit einem Dichternamen verbinden ließ. Das ist keineswegs nur Minnesang,

³ [Eine Differenzierung verschiedener Diskurse über Liebe und Sexualität unternimmt Walter Haug, *Die höfische Liebe im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York 2004 (Wolfgang Stämmler Gastprofessur 10).]

sondern in beträchtlichem Umfang auch geistliche, moralische, politische und kunsttheoretische Lieddichtung. Aber der Minnesang dominiert doch ganz eindeutig. Er ist mit einer Fülle verschiedener Typen vertreten, und jeder Typus impliziert zugleich eine bestimmte Perspektive auf das Phänomen Liebe, ein bestimmtes Register, in dem man von Liebe reden konnte, genauer: in dem man vor einer höfischen, an Hofsitten orientierten Gesellschaft öffentlich von Liebe singen konnte. Mit der Beschränkung auf Liedkunst blieb freilich jede breitere Entfaltung von Liebesthematik ausgeschlossen, wie sie erzählend etwa in Romanen, traktatartig systematisierend in den sogenannten Minnereden möglich war.

256 Soweit es die Kurzform des Liedes erlaubt, fehlt Erzählendes und Szenisches nicht ganz. Als Beispiel nenne ich das Tagelied. Das Motiv vom Abschied der Liebenden bei Tagesanbruch ist weltliterarisch weit verbreitet. In der höfischen Liedkunst des Mittelalters wurde daraus ein fester Liedtypus einer lyrischen Szene. Die Liebenden sind als Ritter und Dame ständisch festgelegt, ein Wächter, der gesellschaftliche Ehre und heimliche Liebeslust des Paares schützen soll, weckt und warnt. Während im romanischen Tagelied ein paarmal der eifersüchtige Ehemann der Dame erwähnt wird, findet man im Deut||schen die Art der Gefährdung des Paares nie expliziert. Vielleicht fürchtete man, daß solche Details die überaus künstliche Situation leicht ins Komische ziehen könnten. Das Tagelied zielt nicht auf Realismus. An der Grenze zwischen Nacht und Tag, Intimität und Außenwelt, Vereinigung und Trennung kann Liebe als höchst intensive Erfahrung geschildert werden, als Lust und Qual zugleich. Die Bedrängtheit des kurzen Augenblicks erlaubt eine relativ deutliche Darstellung von Liebeskosungen, ohne daß der hohe Stil gefährdet wäre. Das Wissen um die bevorstehende Zeit des Getrenntseins wirft andererseits die Frage auf, wie Liebe über die Distanz hin möglich ist. So bietet das Tagelied die Chance, die sinnliche und die seelische Seite der Liebe aufeinander zu beziehen und in eine Balance zu bringen.

Man konnte auch anders, frecher von Liebe dichten. Es gab Lieder, die die Gesellschaft (nicht unbedingt nur die Männergesellschaft) durch kleine hübsch verkleidete Unanständigkeiten unterhielten, etwa indem sie die uralte Technik anwendeten, Sexualvorgänge unter Handwerkstätigkeiten zu verstecken; ich denke z. B. an das Liedchen von dem *minnebæren* Büttner, der durchs Land zieht und den Frauen mit Hilfe seines Treibels das ›Fäßchen‹ bindet.⁴ Solche Lieder sind allerdings im Codex Manesse, im deutschen Sprachgebiet überhaupt, ziemlich selten überliefert. Das gleiche gilt für Pastourellen, Erzählungen von der Liebesbegegnung zwischen einem Ritter und einem einfachen Mädchen im Freien mit witzigem Werbungsdialog und Erfolg oder Mißerfolg auf der Stelle. Derartige Lieder hatten es offenbar schwerer, aufs teure Pergament zu kommen, als Lieder hohen Stils.

Man wird es aber sicher nicht nur der Überlieferung anlasten dürfen, daß in einem erstaunlich vielfältigen Spektrum von Typen und Tonlagen ein Liedtypus

⁴ KLD 15, XXXIX, überliefert unter dem Namen Gottfried von Neifen.

ganz eindeutig überwiegt: das Ich-Lied der sogenannten hohen Minne. Diesem Typus galt offensichtlich die Vorliebe der Dichter und die höchste Wertschätzung der Gesellschaft. Und mancherlei andersartige Lieder und Liedtypen sind als spielerische Variation, kritische Gegenposition oder Parodie auf diesen Typus bezogen. Auf ihn will ich mich daher besonders konzentrieren. Das Konzept der hohen Minne, über das schon so viele Bücher und Aufsätze geschrieben worden sind, das Konzept einer Liebe, in der die Frau höher gestellt wird als der Mann, in der der Mann ihr als Herrin seinen Dienst anbietet, sie in ihrer Schönheit und Tugend zum höchsten Gut auf Erden erklärt, in ihrer Gunst das Ziel seines Lebens sieht, obwohl er nicht weiß, ob sie ihn je erhören wird, dieses Konzept || ist ganz überwiegend und in den ersten Generationen nach seiner Übernahme aus der Romania fast ausschließlich an die Form des Ich-Lieds gebunden. Konzeption und Redeweise gehören zusammen, sind zumindest eng assoziiert. Die Perspektive eines einseitig von Liebe betroffenen Ich, das nichts über die Gefühle der geliebten Frau weiß, nur ihre unnahbare Haltung sieht, diese eingegrenzte Perspektive fördert den preisenden, klagenden Ton, fördert das Werben um erste kleine Zeichen wie Gruß oder Blick, fördert das zarte Verschweigen des letzten Zieles der leiblichen Vereinigung (das andererseits nur in seltenen Sonderfällen explizit negiert wird), fördert das, was den besonderen Rang der hohen Minne im Gefüge der umfassenden Liebesdiskussion mitbegründet hat: die Reflexion auf die eigenen Gefühle und Zielsetzungen und die Reflexion auf das Wesen der Liebe.

257

›Herrin, willst du mich retten, so blicke mich nur ein ganz klein wenig an. Ich kann mich nicht mehr länger wehren, ich muß sterben. Ich bin krank, mein Herz ist verwundet. Herrin, das haben mir meine Augen und dein roter Mund ange-tan.« So lautet ein kleines einstrophiges Lied Heinrichs von Morungen, ein bescheidenes Durchschnittslied der hohen Minne.⁵ In unendlichen, manchmal eintönigen, oft aber auch geistreichen Variationen werden solche Klagen durchgespielt. Gewicht gewinnt dieser Liedtypus durch die Intensität der Sprache und die Differenziertheit der Argumentation, Brisanz erreicht er dort, wo der Absolutheitsanspruch solcher Liebe sich an Grenzen reibt.

So kann die Erschließung des Inneren, der neuen Welt der Gefühle, eine Isolierung des Ich gegenüber der Umwelt bewirken; nicht selten fühlt sich der Sänger dem Spott der Unverständigen ausgesetzt. Und doch dient das Lied von den inneren Leid-Erfahrungen des Einzelgängers der Gesellschaft zur Freude, zu einer Art weltlicher Erbauung. Aus dieser Spannung entstehen Ansätze zu Ich-Reflexionen⁶ und zu kunsttheoretischen Überlegungen⁷, die auf viel spätere Zeiten vorausweisen.

⁵ MF 137, 10ff.

⁶ Vgl. Klaus Grubmüller, Ich als Rolle. ›Subjektivität‹ als höfische Kategorie im Minnesang?, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200, hg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, S. 387–406.

⁷ Ich denke an Zuspitzungen der Gesangsthematik wie Morungens *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* (MF 133, 20) und an einige Aspekte des Pointentauschs in der sogenannten Reinmar-Walther-Fehde.

258

Das ganze Leben auf eine Liebe zu gründen, deren Erfüllung völlig ungewiß ist, kann von außen her nur als Wahnsinn erscheinen. Das Ich kennt diese Außenperspektive, aber es rechtfertigt das Risiko der Vergeblichkeit mit dem intuitiven Wissen, daß die Dame das höchste Gut auf Erden ist. Da der Erfolg ungewiß ist, wird manchmal auch darüber reflektiert, ob schon im Dienen an sich ein Sinn liege. In anderen, meist späteren Liedtypen wird der Sinn des Frauendienstes gelegentlich in einer ethischen Vervollkommnung des Mannes gesehen, und man hat dies oft zum Angelpunkt einer Deutung des Konzepts der hohen Minne gemacht. Dem typischen Ich-Lied der hohen Minne aber ist solche Moralisierung fremd. Sinn wird eher gesucht in einer unbedingten, nicht nach dem Erfolg fragenden Orientierung auf den höchsten Wert hin. Bei Reinmar dem Alten heißt es in einem berühmten Lied:⁸ ›Ich will nicht frei von ihr sein, solange ich auf dieser Welt noch etwas wünschen kann. Meine beste Freudengarantie und alle meine Hoffnung auf Glück liegt an ihr. Wenn ich dies verliere, so habe ich nichts, und dann kümmerts mich nicht, was mir danach noch zustoßen mag. [...] Gnade liegt am Ende des Weges. Sie mag sich mir zeigen, falls und soweit es mein Glück bestimmt hat. Ich suche sie jedenfalls nirgendwo sonst. Vom Dienst an ihr will ich nie frei werden. Wenn man von vergeblicher Mühe redet, soll damit mein Streben gemeint sein, so kränkt es mich. Ich habe, als ich mich auf diese Liebe einließ, nicht damit rechnen können, daß ich je den Tag erleben würde, da mir von ihr Freude widerfährt. Mag ich erfolglos sein, so war es doch gut und richtig, mein Leben, wie es vor mir lag, dorthin zu geben.‹

ich enwände niht, dô ich es began,
 ich engelebte noch an ir lieben tac.
 ist mir dâ misselungen an,
 doch gap ich ez wol, alse ez dâ lac.

259

Der Gedanke, daß die Liebe zu einer Frau höchster Maßstab und Inhalt eines Lebensentwurfs sein könnte, mußte im weiteren Kontext des geistlich geprägten mittelalterlichen Welt- und Menschenbildes befremdlich, ja gefährlich wirken. Liebe als bloße Sinnenlust war demgegenüber leichter als Sünde oder als Lizenz der Jugend ausgrenzbar. Es ist daher kein Zufall, daß in der lateinischen Liebespoesie der Scholaren solche Aufladung der Liebe zum lebensleitenden Wert fast völlig fehlt. Aber die geistlichen Maßstäbe waren ja auch für die Laien der Zeit gültig. So konnte eine Konfrontation der Werte nicht ausbleiben. Die beschränkte Perspektive des Ich-Lieds erlaubte || es zwar, das Pathos der hohen Minne auch ohne solche Konfrontation ziemlich weit zu treiben; man hatte ja auch anderes, z. B. die realen Bedingungen eines Lebens unter dem Gebot der Liebe, fast völlig ausgeblendet. Gelegentlich wagt sich ein Dichter bis hart an die Grenze der religiösen Problematik vor, ohne sich dann entschieden auf sie einzulassen: *hete ich nâch gote ie halp sô vil gerungen, er næme mich zuo zim ê*

⁸ MF 158,1ff.

mîner tage heißt es bei Morungen einmal.⁹ Und ein andermal, nachdem er die Geliebte als venus-ähnliche numinose Macht geschildert hatte, *Wê waz rede ich? jâ ist mîn geloubē bāse und ist wider got*.¹⁰ Wo aber religiöse Thematik ins Zentrum rückt wie bei den Kreuzzugsliedern, kann die Entscheidung nur für Gott fallen. Aber noch in der Absage an die irdische Liebe wird die allgemeine Diskussion über Liebe weitergeführt. So stellt Hartmann von Aue dem bloßen Wahn der hohen Minne die Liebe zu Gott entgegen, bei der die Gegenliebe gewiß ist.¹¹

Das Ich-Lied der hohen Minne hat nach seiner Übernahme aus der romanischen Dichtung etwa von 1170 bis 1200 in Deutschland fast ausschließlich geherrscht. Ältere Liedtypen, etwa die Strophen des Kürenbergers, die eine größere Vielfalt von Liebessituationen in kurzen rollenhaften Reden vorführen, wurden verdrängt. Pastourellen müssen, wie eine Anspielung zeigt,¹² bekannt gewesen sein, sie sind aber nicht überliefert. Selbst das Tagelied ist aus diesen Jahren nur durch Anspielungen¹³ und in einer verinnerlichenden Umformung Heinrichs von Morungen¹⁴ belegt. Lediglich Frauenmonologe und Wechsel, d. h. aufeinander bezogene Monologe von Mann und Frau, variieren gelegentlich die einseitige Männerperspektive des Haupttypus. Ein eigentlicher Dialog bleibt Einzelfall.¹⁵ Das Minnelied war in dieser Zeit primär Ich-Aussage eines betroffenen Ich über sein Liebesleid und über den Anspruch der wahren Liebe.

Erst durch Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach wird das Typen- und Themenspektrum wieder entschieden er||weitert. Wolfram ist der Meister des Tagelieds, distanziert sich aber auch einmal von der gefährlichen Heimlichkeit der Tageliedliebe durch den Hinweis auf eheliche Liebe¹⁶ – einer der ganz seltenen Fälle, wo innerhalb der Minnesangtradition die Ehe erwähnt wird. Walther verfügt souverän über verschiedene Typen und Inszenierungsformen, mischt und kontrastiert auch verschiedene Redeweisen in virtuoser Inter-

260

⁹ MF 136,23f. Ich bevorzuge die Lesart der Handschrift A und der älteren Auflagen von MF.

¹⁰ MF 139,11f.

¹¹ MF 218,5ff.

¹² Als solche verstehe ich Albrecht von Johansdorf MF 90,32ff. [Vgl. in diesem Band S. 70f.]

¹³ Wolfgang Mohr, Spiegelungen des Tagelieds, in: *Mediaevalia litteraria*. Fs. Helmut de Boor, München 1971, S. 287–304.

¹⁴ MF 143,22ff.

¹⁵ Albrecht von Johansdorf MF 93,12ff. Eva Willms argumentiert in ihrer demnächst erscheinenden Habilitationsschrift zu Recht gegen die Überbewertung dieses Dialogs für die Theorie der hohen Minne. Den Einzelheiten ihrer Deutung vermag ich mich jedoch nicht anzuschließen. [S. jetzt Eva Willms, *Liebesleid und Sangeslust*, München, Zürich 1990 (MTU 94), S. 21–25. Überzeugender finde ich Nicola Zotz, *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg 2005 (GRM-Beiheft 19), S. 212–221.]

¹⁶ Wolfram von Eschenbach, Lied IV der üblichen Reihenfolge [u. a. in MF].

aktion mit dem Publikum. Nicht wenige seiner Gedichte sind Lieder der hohen Minne; das eingangs zitierte Lied gehört zu ihnen. Aber Walther setzt sich auch kritisch mit sozialen und minnetheoretischen Implikationen des Konzepts der hohen Minne auseinander: durch utopische Gegenentwürfe in den Mädchenliedern und durch Konfrontation mit den Ansprüchen einer gesellschaftlichen Ethik.

Schließlich Neidhart, der noch zu Walthers Lebzeiten angefangen hat zu dichten. Bei ihm sind komische und aggressive bäurische Szenen in den merkwürdigsten Figurationen auf triebhafte Sexualität und werthafte hohe Minne bezogen. Er versetzt ein höfisches Minnesänger-Ich in eine dem Hof ferne bäurische Umgebung, wo es – in den ›Sommerliedern‹ – durch seine erotische Faszination die ländliche Ordnung durcheinanderbringt oder – in den ›Winterliedern‹ – in der Konkurrenz mit dem körperhaften Minnewerben der geckenhaften Dorfburschen selbst bedroht erscheint. In einer Entwicklung, in der die meist verschwiegenen Implikationen des höfischen Singens von Minne von einzelnen Meistern mehr und mehr in die Reflexion einbezogen werden, steht Neidhart an einem äußersten Punkt. Freilich, er reflektiert diese Implikationen nicht, sondern spielt sie in verzerrenden Situationen aus. Und damit stehen seine Lieder immer in Gefahr, ins bloß Unterhaltsame umzukippen.

Für das 13. Jahrhundert neben und nach Walther und Neidhart sind die verschiedenen bis dahin entwickelten Typen und Redeweisen des Minnesangs verfügbar. Nach wie vor dominiert das Ich-Lied der hohen Minne, daneben kann man Dialoge, Tagelieder oder bäurische Szenen dichten, ab und zu entstehen noch Kreuzzuglieder mit Minnethematik. Tanz und Liebe in freier Natur werden häufiger thematisiert als früher, da und dort tauchen ein paar freche Obszönitäten auf, einmal eine Klage über altersbedingte Impotenz.¹⁷ Aber man hat den Eindruck, Liebe wird nun nicht mehr so sehr als erregendes Problem || gesehen. Die anspruchsvolle Kühnheit des Durchprobierens, was denn wahre Liebe sein könnte, hat nachgelassen. Erst um 1300 stößt man im östlichen Mitteldeutschland im Kreis um Meister Heinrich Frauenlob zu neuen Grenzen vor: dort wird Liebe in naturphilosophische Spekulationen einbezogen, und in diesem Zusammenhang spielt man auch das Konzept der hohen Minne noch einmal mit systematisch-psychologischem Interesse in Ich-Liedern und Dialog-Liedern durch. Aber von diesen Bemühungen gelangen nur Ausläufer bis zu den Schweizer Sammlern des Codex Manesse.

Drei Tendenzen scheinen mir die Liedkunst von der hohen Minne im 13. Jahrhundert bis hin zu den Züricher Sammlern zu bestimmen: Schematisierung, Didaktisierung und Konkretisierung. Bei aller Verschiedenheit der Mittel antworten sie doch wohl gemeinsam einem generellen Bedürfnis der Zeit. Man mußte bestrebt sein, die systemsprengenden Potenzen des Eros vor allem dort zu entschärfen, wo irdische Liebe als höchster, lebensleitender Wert proklamiert wor-

¹⁷ Der Schulmeister von Esslingen, KLD 10, I,3.

den war. Man konnte und wollte aber andererseits die Sensibilisierung für Innerlichkeit und für zartere Formen des Redens über Frauen und Liebe nicht einfach aufgeben. So versuchte man den Minnesang in Gleise zu lenken, die einer höfischen Kultivierung gesellschaftlicher Lebens- und Umgangsformen förderlich waren.

Der am häufigsten beschrittene Weg ist eine Schematisierung des Inhalts zugunsten von Eleganz der Reime und des Strophenbaus oder zugunsten von kunstvoller Metaphorik.¹⁸ Solange die Minneklagen nicht in bohrende Reflexion übergingen, waren sie unanstößiges Material für poetische Artistik. Es gibt da Lieder von einer sprachlichen Brillanz, wie sie im Deutschen nicht allzu oft erreicht worden ist. Aber das Erregende der Liebe blieb eingegrenzt auf einen etwas engeren Freiraum, der die gesellschaftlichen oder religiösen Verbindlichkeiten nicht ernsthaft in Frage stellte.

Unter Didaktisierung verstehe ich die Tendenz, die hohe Minne in einen allgemeinen Frauenpreis oder eine Tugendlehre einzubauen. Hauptgedichtstypus dafür ist der Sangspruch, eine didaktische Form, in der gerade nicht ein Vereinzelter, ein Betroffener spricht, sondern das Allgemeine und das für die Gesellschaft Nützliche konstatiert wird. Hier werden die Frauen insgesamt als Freudenbringer für die Gesellschaft gepriesen. Und hier kann die Liebe zur Lehrmeisterin des jungen Adels gemacht werden: ›Alle Schulen taugen nichts, || verglichen mit der Schule der Liebe‹, sagt Reinmar von Zweter.¹⁹

262

Diu Minne lêrt die vrouwen schöne grüezen,
 diu Minne lêret manegen spruch vil süezen,
 diu Minne lêret grôze milte,
 diu Minne lêret grôze tugent,
 diu Minne lêret, daz diu jugent
 kan ritterlîch gebären under schilte.

Gemeint ist *minne* als dienende Ergebenheit gegenüber Frauen, wie sie im Ich-Lied der hohen Minne als Element der Leidenschaft entwickelt worden war. Was sich geändert hat, zeigen die benachbarten Strophen: sobald die Tugendlehre in Sachen Liebe spezifischer wird, stehen Selbstbeherrschung für die Männer und Reinheit für die Frauen obenan.

Als dritte Tendenz der Entwicklung des Konzepts der hohen Minne in der Lyrik des 13. Jahrhunderts habe ich Konkretisierung genannt.²⁰ Ich verstehe darunter Versuche, die Ich-Rolle der hohen Minne durch realistische Züge so anzureichern und zu überziehen, daß sie als fiktiv oder gespielt bewußt wird. Ich nenne nur zwei sehr verschiedenartige Beispiele:

¹⁸ Hugo Kuhn, *Minnesangs Wende*, Tübingen 1967 (Hermaea NF 1).

¹⁹ Die Gedichte Reinmars von Zweter, hg. von v. Gustav Roethe, Leipzig 1887, Nr. 31.

²⁰ Ich übernehme das Stichwort von Ingeborg Glier, *Konkretisierung im Minnesang des 13. Jahrhunderts*, in: *From symbol to mimesis. The generation of Walther von der Vogelweide*, hg. von Franz H. Bäuml, Göttingen 1984 (GAG 368), S. 150–168.

Hug von Werbenwag beginnt ein siebenstrophiges Minnelied²¹ mit drei Strophen konventioneller Minneklage: Auch der Frühling bringt dem Sänger keine Freude, denn seine *êren rîche* Dame, deren *wengel* und Mund so *rôsenrôt* sind, verweigert ihm den Dank für seinen Dienst und seinen Gesang. Von der vierten Strophe an wird nun die gattungsübliche Vorstellung von Minnedienst und Minnelohn beim Wort genommen. Verweigerter Lohn ist einklagbar: *sô wil ich dem künige von ir klagen – lât der künic daz ungerihtet, sô hab ich zem keiser muot*. Strophe 5 malt dann aus, was bei einem Gerichtsverfahren passieren könnte: Da die Dame unter Eid behaupten wird, meinen Dienst nicht angenommen zu haben, wird es wohl zum Gerichtszweikampf kommen müssen; aber wie könnte ich denn auf ihre *wengel unde ir munt sô rôt* einschlagen, und andererseits wäre es eine Schande, *sleht ein wîp mich âne wer in kampfe tôt*. Strophe 6 spielt trotzdem den Gedanken eines Instanzenwegs weiter und unmittelbar in die brisante politische Situation der Jahre 1246/47 hinein: Wenn König || Konrad (gemeint ist Konrad IV.) meine Klage nicht ernst nimmt, dann vielleicht der Kaiser (nämlich Friedrich II.), wenn der nicht, dann *der junge künic ûz Düringen lant* (d. h. der Gegenkönig Heinrich Raspe) oder vielleicht der Papst, bei dem es auch ein Gnadenrecht gibt. Die abschließende 7. Strophe ist der Dame in den Mund gelegt: *Lieber friunt*, sagt sie, *dir ist minne bezzer danne reht*. Aber es wird deutlich, daß die alte Rechtsformel *minne oder reht* hier umgedeutet ist, daß *minne* hier nicht eine ›gütliche Rechtsvereinbarung‹ meint, sondern *hôhe minne*. Denn die Dame will jetzt den Dienst des Sängers durchaus akzeptieren, aber sie behält sich die Freiheit vor, Lohn zu gewähren oder nicht: *ich bin des muotes frî*. Das Lied des Hug von Werbenwag läuft also am Ende wieder hinaus auf die in die Zukunft hinein offene Situation der hohen Minne. Aber das groteske Ausmalen einer Alternative hat den nur metaphorischen Charakter der Rede von Minnedienst und Minnelohn bewußt gemacht. Liebe beruht auf dem Prinzip der Freiwilligkeit. Und doch führt das Lied auch dieses Prinzip an seine Grenze: Wenn sich der Mann in der hohen Minne einseitig bindet, dann erscheint die Haltung der Frau leicht als kokett, was ihrer Stilisierung als höchstes irdisches Gut abträglich ist.

Ein anderes Verfahren der Konkretisierung hat Meister Hadlaub entwickelt, jener Züricher Minnesänger um 1300, der die Liedersammlungen der Familie Manesse erwähnt, der also im Umkreis der Vorstufen oder der Anfänge des Codex Manesse gelebt und gedichtet hat. Hadlaub erzählt. Das Ich-Lied der hohen Minne hatte von Anfang an gelegentlich auch erzählende Elemente zugelassen. Das Ich konnte etwa berichten, daß ihm die Geliebte im Traum erschienen sei oder daß es ihm bei einer Begegnung mit der Dame vor übergroßer Liebe die Sprache verschlagen habe. Aber solche Elemente waren selten und blieben ganz untergeordnet. Hadlaub baut diese Möglichkeit in einer Gruppe von Liedern systematisch aus: Als Pilger verkleidet habe er seiner Dame beim morgend-

²¹ KLD 27, I.

lichen Kirchgang ein Minnebrieflein an den Mantel geheftet – wie sie es wohl aufgenommen hat?²² Oder: Er habe beobachtet, wie sie ein Kind herzte; als sie weg war, habe er das Kind an den Stellen geküßt, wo vorher ihr Mund es berührt hatte.²³ Oder: Die ganze höfische Gesellschaft von Zürich und dem Umland habe sich bei der Geliebten für den Sänger verwendet, schließlich hätten sie seine Hand in die ihre gelegt, er sei vor Liebe fast gestorben, sie aber habe ihm ärgerlich in die Hand gebissen – doch welch eine Freude dieser Biß ihres zarten Mundes!²⁴ Es sind all jene Genreszenen, die Gottfried Keller in seiner || Hadlaub-Novelle zu einer kontinuierlichen Liebesgeschichte ausgestaltet hat. Bei Meister Hadlaub selbst sind diese Episoden in die Minneklage des Ich-Lieds eingebunden. Aber sie geben dieser Klage einen Ton von leicht ironisierender Selbstdarstellung. Da die vornehme Gesellschaft unter Namensnennung in die Szenen einer hohen Minne einbezogen wird, kann man sich durchaus überlegen, ob dies nicht teilweise wirklich so passiert ist; dann hätte eine ganze Gesellschaft die hohe Minne ihres Sängers begleitend mitgespielt, hätte Minnesang inszeniert. Aber gleichgültig, ob erinnertes Gesellschaftsspiel, oder, wie ich eher glaube, literarische Fiktion – die Hyperbolik der hohen Minne, nach der schon der winzigste Gnadenbeweis höchstes Glück bedeutete, wird durch solches Ausmalen von Situationen dem Lächeln ausgesetzt, die Ich-Rolle wird nicht mehr ganz ernst genommen, das Pathos der Leidenschaft will nicht mehr ganz gelingen.

Die drei Tendenzen in der Entwicklung des hohen Minnesangs im 13. Jahrhundert, Schematisierung, Didaktisierung und Konkretisierung, schließen einander nicht aus, sondern können sich auch überlagern. Ich bin am ausführlichsten auf die Tendenz der Konkretisierung eingegangen; denn sie führt, nicht nur über Hadlaub, auf die Manessesche Handschrift zurück. Auch die Bilder dieser Handschrift lassen sich am ehesten unter dem Stichwort Konkretisierung in unsere Überlegungen zur Liebe im Mittelalter und zum hohen Minnesang einbeziehen. Die 137 Bilder des Codex Manesse sind »nach Stellung und Funktion [...] Autorenbilder«.²⁵ Häufig weist eine Schriftrolle eine Figur als den Autor aus, manchmal wird der Dichter sogar schreibend oder diktierend gezeigt. Dem Stil der Zeit gemäß werden die Autoren selbstverständlich nicht als Individuen dargestellt. Thematisiert wird vielmehr die überindividuelle soziale Existenz: in Standesbildern – König, Fürst, Ritter, Geistlicher, Verwaltungsbeamter, Fahren-der – und in Bildern der ständischen, d. h. vor allem der höfisch-ritterlichen Lebensform – Kampf, Turnier, Jagd, Tanz, Spiel und Liebe. Es ist ein erzählfreudiger Querschnitt durch eine ganze Welt, und dies ist es wohl, was den Bildern ihre heutige Beliebtheit eingebracht hat bis hin zu den Tapeten und Lampenschirmen eines altdeutsch stilisierten Wohnkomforts.

²² SM-Sch. 30, 1.

²³ SM-Sch. 30, 4.

²⁴ SM-Sch. 30, 2.

²⁵ Hella Frühmorgen-Voß, Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift, in: *Werk – Typ – Situation*, hg. v. Ingeborg Glier u. a., Stuttgart 1969, S. 184–216, dort S. 185.

265

Was sagen nun diese Bilder über Stellenwert und Auffassung von Liebe bei den Malern und Auftraggebern aus? Auch hier sind Inhalte und Redeweise kaum voneinander zu trennen. Das andere Medium bedingt eine andere Redeweise: Inneres muß sichtbar gemacht werden, die für das Fühlen und Singen so wichtige Dimension der Zeit ist nur begrenzt darstellbar, das klärende Wort fehlt. Wenn eine Frau, auf einem Turm stehend, einen Mann in einem Korb an einer Winde zu sich hochzieht (Kristan von Hamle, 71^v), so ist zwar klar, daß von einem heimlichen Liebesrendezvous erzählt wird; aber wir wissen nicht sicher, ob dies nur ein etwas ungewöhnlicher Weg zu einer Tageliedsituation sein soll oder gar nur eine Wunschphantasie eines Sängers der hohen Minne, oder ob man nicht doch eher an die verbreitete Erzählung denken soll, nach der eine Frau einen unerwünschten Liebhaber nur halb zu sich hochzieht und ihn dann bis zum Morgen, bis die Leute kommen, in dieser blamablen Situation baumeln läßt.

Nicht selten sind Motive aus den Texten des jeweiligen Dichters aufgegriffen, manchmal auch ohne spezifischen Bezug verbreitete Motive der Minnesangsprache. Endilhart von Adelburg kniet vor seiner Dame, öffnet sein Gewand und zeigt ihr die blutende Brust, in der ein überdimensionaler Pfeil steckt (181^v). Läßt nur der Wechsel ins andere Medium das alte Motiv von der Herzenswunde komisch erscheinen, oder ist das Pathos der hohen Minne hier bewußt überzogen und ironisiert? Bei dem von Stagedge wird man durch ein Bild überrascht, auf dem ein Edelmann eine vornehme Dame an den Haaren zieht und ihr eine Ohrfeige gibt (257^v). Nicht daß eine solche Vorstellung dem Mittelalter an sich fremd gewesen wäre, aber im minniglich-höfischen Kontext der Handschrift fällt sie doch auf. Das Bild ist angeregt durch ein Lied der hohen Minne, das gleich daneben steht (KLD 54, I): Der Sänger beklagt die Vergeblichkeit seines Werbens und steigert sich, die Grenzen höfischer Sprache abtastend, in Vorwürfe hinein: »Wer hat Euch solche Schönheit gegeben, daß er Euch nicht mehr Güte geschenkt hat? In der Tat, Ihr seid eine leidbringende Frau, wenn Ihr den Menschen so weh tut. Würdet Ihr einen Toren bezwingen, wie Ihr mich bezwingt, könnte er seine Erziehung vergessen und sich auf unschöne Weise rächen.« Die Grobheit, die das Lied durch solche Verklausulierung gerade noch meidet, ist im Bild vor Augen geführt. Aber gemäß dem Stil des Grundstockmalers ist sie so graziös-spielerisch dargestellt, daß man eher an eine getanzte Szene denkt. Trotz der Konkretisierung wird also auch im Bild die potentielle Brutalität des Motivs durch artifizielle Stilisierung weitgehend abgefangen.

266

Liebe erscheint in den Bildern in einem viel breiteren Spektrum von Varianten als in den Texten. Vorherrschend ist eine anmutige Zeremonialität in der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Manche Bilder darf man wohl als Visualisierung des Konzepts der hohen Minne deuten: Dichter und Dame einander zugeordnet, durch eine Schriftrolle, d. h. durch die Dichtung, zugleich verbunden und getrennt; oder der Dichter kniet vor der Dame und ihr sein Lied überreichend. In Turnierbildern, wo oben die Damen teilnehmend zusehen, wie unten die Ritter kämpfen, und in Darstellungen, in denen die Dame dem Ritter seine Waffen

überreicht, wird der Frauendienstgedanke, der im Ich-Lied nur als Beteuerung artikuliert werden kann, in ritterliche Handlung umgesetzt. Aber es kommen auch andere Vorstellungen von Liebe ins Bild: innige Umarmung, Liebesgelöbnis (178^r), Griff unter den Rock (285^r), Ritter und Bauernmädchen in Pastourelensituationen (394^r, 395^r), Minnetrank (271^r), Brautraubroman (316^v), gemeinsame Lektüre des ›Lanzelet‹ Ulrichs von Zatzikhoven (311^r).²⁶ Damit wird ein viel weiterer Kreis von Liebethemen und -vorstellungen aus der höfischen Literatur der Laien zitiert, als ihn die Texte der Handschrift, als ihn insbesondere Hadlaubs Lieder der hohen Minne zeigen. Aber sie werden zusammen mit den bildlichen Umsetzungen von Metaphern wie Liebesfessel oder Liebeswunde auf eine einheitliche Ebene eines spielend-anspielenden Umgehens mit der Tradition projiziert, das bei Hadlaub Analogien findet; sie sind Teil einer höfischen Gesellschaftskultur, zu der auch eine Kultur des Redens von Liebe gehört.

Zum Schluß möchte ich noch ein letztes Bild des Codex Manesse erwähnen: Konrad von Altstetten ist dargestellt, wie er unter einem Blütenbaum mit dem Oberkörper im Schoß seiner Dame ruht. Diese neigt sich liebkosend über ihn. Auf seiner linken Hand aber sitzt ein Falke, der in einen Köder beißt, den er ihm hingehalten hat (249^v). Dieses Bild wirkt auf mich wie eine Illustration zu einer Strophe des Kürenbergers, des frühesten Minnesängers, den wir kennen, eines Dichters, der vom Konzept der hohen Minne noch nicht berührt zu sein scheint:²⁷

Wîp unde vederspîl diu werdent lîhte zam.
 swer sî ze rehte lucket, sô suochent sî den man.
 als warb ein schœne ritter umbe eine vrouwen guot.
 als ich dar an gedenke, sô stêt wol hœhe mîn muot.

Es ist natürlich nicht sicher, daß der Maler diese Strophe, die an ganz anderer Stelle der Handschrift steht, wirklich im Sinn hatte. Vielleicht hat er nur ähnlich gedacht. Im Bild wie im Text sind Liebe und Falknerei Auszeichnungen des höfischen Mannes. Beide implizieren Wertschätzung für das edle Objekt der Zähmung, Vermeidung von Gewalt und Sensibilität für den Willen des anderen. Beide aber sind doch letztlich Künste zur Steigerung von Lust und Status des Mannes. Die Korrespondenz von Anfang und Spätzeit des deutschen Minnesangs macht etwas sichtbar, was immer mitzudenken ist. Der Minnesang, die höfische Liebesdiskussion der Laien insgesamt, besteht aus einem ganzen Ensemble von Konventionen des Redens und Denkens von Liebe, und dieses Ensemble seinerseits ist eingebettet in noch allgemeinere Traditionen. Zwischen den verschiedenen Vorstellungen und Redeweisen gibt es vielerlei Gemeinsamkeiten und Oppositionen zugleich. Man kann, wenn man will, auch das Lied der hohen Minne, das in diesem Ensemble von Stimmen eine führende Position hatte, als bloße Steigerung einer Denkweise verstehen, der die Liebe und das

267

²⁶ Vgl. Gisela Kornrumpf, ›Heidelberger Liederhandschrift C‹, in: ²VL, Bd. 3, 1981, Sp. 584–597, hier Sp. 595.

²⁷ MF 10, 17ff.