

Germania Litteraria Mediaevalis Francigena (GLMF)

Band III

# Germania Litteraria Mediaevalis Francigena

(GLMF)

Handbuch der deutschen und niederländischen  
mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive,  
Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300)

Herausgegeben von

Geert H. M. Claassens, Fritz Peter Knapp und  
René Pérennec

De Gruyter

# Lyrische Werke

GLMF III

Herausgegeben von  
Volker Mertens und Anton Toubert

Redaktion  
Nils Borgmann

De Gruyter

# Germania Litteraria Mediaevalis Francigena (GLMF)

## Gesamtplan

Band I

Die Rezeption lateinischer Wissenschaft, Spiritualität, Bildung und Dichtung aus Frankreich

Band II

Sprache und Verskunst

Band III

Lyrische Werke

Band IV

Historische und religiöse Erzählungen

Band V

Höfischer Roman in Vers und Prosa [2010]

Band VI

Kleinepik, Tierepik, Allegorie und Wissensliteratur

Band VII

Gesamtregister, Bibliographie, Addenda

ISBN 978-3-11-022974-5  
e-ISBN 978-3-11-026184-4

### *Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress

### *Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde  
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung	
<i>von Volker Mertens</i> . . . . .	1
1. Minnesang I: Die Anfänge des deutschen Minnesangs (ab ca. 1150/70)	
<i>von Rüdiger Schnell</i> . . . . .	25
2. Minnesang II: Der deutsche Minnesang von Friedrich von Hausen bis Heinrich von Morungen (ca. 1170–1190/1200)	
<i>von Rüdiger Schnell</i> . . . . .	83
3. Minnesang III: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide	
<i>von Ricarda Bauschke</i> . . . . .	183
4. Minnesang IV: Der deutsche Minnesang von 1230 bis 1250	
<i>von Anton Toubert (und Nicolaas Unlandt)</i> . . . . .	231
5. Minnesang V: Der deutsche Minnesang nach 1250	
<i>von Nicolaas Unlandt</i> . . . . .	253
6. Spruchdichtung und Sirventes	
<i>von Michael Shields</i> . . . . .	275
7. Niederländische Lyrik	
<i>von Frank Willaert</i> . . . . .	307
8. Musik	
<i>von Florian Kragl</i> . . . . .	347
Abkürzungsverzeichnis . . . . .	389

## Benutzerhinweis

*Kreisverweise* auf andere Einzelartikel des Handbuches werden durch einen Rechtspfeil (→) vor der Nennung des andernorts nochmals und ausführlicher behandelten Gegenstandes gegeben. Befindet sich der betreffende Artikel in einem anderen Band, wird die Bandnummer in römischen Ziffern vorangestellt, z. B. „→II Lyrische Strophenformen“. Steht der Artikel im gleichen Band, wird der Verweis – sofern möglich – durch die Nennung des Unterkapitels in arabischen Ziffern präzisiert, z. B. „→Minnesang II, Kap. 2.4“.

# Einleitung

*von Volker Mertens*

0.1 Vorbemerkungen – 0.2 Grundsätzliches – 0.3 Anregungen – 0.4 Schlußfolgerungen

## 0.1 Vorbemerkungen

Das mittelalterliche deutsche Lied ist nächst der Epik besonders intensiv von der Romania beeinflusst. Dieser Band gliedert die Liebeslyrik chronologisch: In der Frühzeit, im donauländischen Minnesang, wird mit einem generellen Einfluss auf die Neupositionierung des Liedes im Rahmen höfischer Lebensformen gerechnet (→ Minnesang I, Kap. 1). In der nächsten Generation, der ‚Ersten Staufischen Schule‘, werden Formen, Motive und Konzepte übernommen (→ Minnesang II, Kap. 2). Der romanische Einfluss ist bei den Sängern um 1200, bei Reinmar und Walther, vor einem eigenen Referenzsystem des deutschen Sangs zurückgetreten (→ Minnesang III, Kap. 3), und im dreizehnten Jahrhundert ist ein Reflex der Troubador- und Trouvèrekunst, wenn überhaupt, so nur noch punktuell zu erkennen (→ Minnesang IV u. V, Kap. 4 u. 5). Die niederländischen Lieder (→ Niederländische Lyrik, Kap. 7) sowie die Sangspruchlyrik (→ Spruchdichtung und Sirventes, Kap. 6) erhalten je ein eigenes übergreifendes Kapitel, ebenso die → Musik (Kap. 8). Lücken ergeben sich vor allem bei möglichen Parallelen des religiösen Lieds mit der Chanson pieuse sowie bei der Großform des Leichs. Allerdings wird in beiden Fällen nicht mit unmittelbaren Wirkungen, sondern vielmehr mit gemeinsamen Bezügen zur mittellateinischen Lyrik gerechnet. Im Fall des Leichs gehen diese in beide Richtungen: Es gibt mehrere lateinische Kontrafakta deutscher Leichs wie ‚Sion egredere‘ mit Melodie zum Tannhäuser-Leich IV (Ausg. Lomnitzer/Müller, S. 63–70), aber auch, zumindest in einem Fall, die Übernahme einer lateinischen Form ins Deutsche: Zwischen dem ‚Carmen Buranum 60/60a‘ und Walthers Leich (L 3,1) besteht ebenfalls eine formale Beziehung. Hier scheint der deutsche Autor die Form des mittellateinischen Gedichtes adaptiert zu haben (Knapp 2005). Da dieses roma-

nischen Ursprungs ist, ist eine mittelbare Beziehung zur Romania gegeben: durch die beiden Kulturen gemeinsame Gelehrtensprache. Das Verhältnis zwischen den Lais und Descorts und den deutschen Leichs hingegen ist nach dem Urteil Apfelböcks (1991) durch konkurrierende Nachbarschaft, aber nicht durch direkte Beziehungen untereinander bestimmt.

Für die Einführung stellt sich die Frage nach den grundsätzlichen Bedingungen des Verhältnisses zwischen romanischer und deutscher Lyrik, denn sie werden in den einzelnen Kapiteln nur punktuell angesprochen, zuvörderst in denen von Rüdiger Schnell und Ricarda Bauschke. Sie sollen daher an dieser Stelle systematisch reflektiert werden.

Die Lyrik ist durch thematische, formale und mediale Eigenheiten bestimmt, die Einfluß auf die kulturellen und literarisch-musikalischen Austausch- und Aneignungsprozesse haben, die somit teilweise andere sind als die in der Epik.

1) Die Themen der Lieder sind relativ eng begrenzt, im Zentrum steht die Liebesproblematik (Lebenslehre, Panegyrik, Politik und Polemik in Sirventes/Sangspruch sind Sonderfälle). Die erotische Thematik wird in viele Aspekte aufgefächert und rhetorisch aufbereitet. Eine solche Vielfalt in der Ähnlichkeit erleichtert ein selektives Vorgehen des Aufnehmenden, er wählt aus verschiedenen Liedern Themen, Motive und Sprachformen aus und kombiniert sie neu (s. Kap. 0.3).

2) Die Länge der Strophen erlaubt eine relativ schnelle Erfassung von Form und Melodie über das Hören, auch bei komplexeren Schemata ist eine Aneignung durch das Gedächtnis leicht möglich. Die Lyrik steht unter der Prämisse: ‚jedes Lied ein eigener Ton‘. Das bedeutet eine große Diversität und damit eine weite Wahlmöglichkeit für den Nachsänger. Er kann zu Inhalten, Bildern, Wendungen des einen Liedes die Strophenform und Melodie eines weiteren adaptieren.

3) Medial ist die Lyrik lange Zeit durch Dominanz der Mündlichkeit gekennzeichnet. Lieder werden vorzüglich über das Ohr aufgenommen und durch das Gedächtnis tradiert, vielleicht gestützt durch schriftliche Aufzeichnungen (Van Vleck 1991, S. 56–68; Holznagel 1995; Aubrey 1996, S. 26–34). Die musikalische Dimension spielt eine herausragende Rolle: Ein Lied kann auch dann geschätzt werden, wenn man die Sprache nicht oder kaum versteht (→Niederländische Lyrik, Kap. 7.2: das Lied ist „ein sehr mobiles Genre“), selbst eine Aneignung des Tons ist ohne Verständnis des Worttextes möglich. Eine Aufnahme von herausgehobenen Leitwörtern durch die Zuhörer könnte dem Sänger genügt haben; wir wissen nicht einmal, in welchem Umfang Wortverständlichkeit bei der Aufführung angestrebt oder sichergestellt wurde. Für die, die den Worttext ge-

nauer kennenlernen wollten, mag er schriftlich bereitgestellt worden sein. Aber auch die Skripturalität stand unter der Imagination von realer Performanz; diese sollten wir daher als Schlüsselszenario betrachten, wie in den neueren Untersuchungen immer wieder betont wird.

Für eine Theorie sind verschiedene Szenarien, die einander nicht ausschließen müssen, möglich.

1) das performative Szenario: Die Vermittlung geht über die Präsenz des Sängers und die Kopräsenz der Rezipienten als Angehörige der verschiedenen Kulturen. Prototypisch ist die öffentliche ‚Aufführung‘ von Liedern vor einem Publikum in repräsentativem oder auch kleinerem Rahmen. Inwieweit der Vortrag einen gesellschaftlich unbestrittenen Platz hatte, institutionell abgesichert und reguliert war, wissen wir nicht (Schilling 1996; Müller 2005). Ebensovienig ist evident, ob Schriftlichkeit dabei eine stützende Rolle spielte, etwa dergestalt, daß der Sänger zunächst von einem Liederblatt und erst später auswendig vortrug oder daß für den Hofherren (oder die Herrin) eine schriftliche Fassung übergeben wurde. Die ältere Forschung rechnet mit solchen Liederblättern (Gröber 1877), während die jüngere sie zumeist verneint (Van Vleck 1991, S. 56–58). Jede Aufführung stellte eine Neuschöpfung des Liedes in musikalischer und textlicher Hinsicht dar (ebd., S. 209) – es ist jedoch umstritten, in welchem Umfang das der Fall war. Daß Performanz existierte, ist hingegen unbezweifelt, aber ob sie als Modus sinnlicher Präsenz die dominierende Übermittlungsform bedeutete, wird, zumindest für das 13. Jahrhundert, angefochten (Cramer 2004).

2) das skripturale Szenario: Der deutsche Sänger arbeitete mit schriftlichen Texten, vermutlich mit Liederbüchern. Daraus ‚bastelte‘ er seine Fassung, wie das im Fall von Rudolf von Fenis, MF 80,1 vermutet wurde (Touber 2001), einem Gedicht, das der Autor nach drei Liedern Folquets von Marseille (PC 768,1; 573,2; 690,1) geschaffen hat. Daß sie in der Florentiner Handschrift P (um 1310) als Block zusammenstehen, kann bedeuten, daß die schriftliche Vorlage, aus der Rudolf geschöpft haben soll, aus dieser Überlieferungstradition gestammt hat. Wahrscheinlich reflektiert diese jedoch eine usuelle mündliche Vortragssequenz, da mit Schriftlichkeit der Lyrik im 12. Jahrhundert kaum gerechnet wird (s.o.). Daß für die Melodien schriftliche Übermittlung galt, ist noch unwahrscheinlicher, hier dürfte Mündlichkeit lange die entscheidende Rolle gespielt haben, wie aus dem Zeugnis Ulrichs von Lichtenstein hervorgeht (→ Minnesang IV, Kap. 4.3). Für die Epik hingegen scheint die Arbeit mit einer schriftlichen Vorlage das dominierende Paradigma gewesen zu sein.

Die spezifische Erscheinungsform der Performanz ist kaum zu rekon-

struieren, also können wir sie nur in ihrer grundsätzlichen Dimension in unsere Überlegungen einbeziehen, nicht aber in ihrer konkreten Ausprägung.

Allgemeinere Aussagen hingegen sind möglich. Es scheint anspruchsvollere und weniger anspruchsvolle Formen der melodischen und damit der performativen Gestalt gegeben zu haben. Darüber geben auch die in unsere Notation nicht umsetzbaren Neumen Auskunft. So gehört Walthers Frauenpreislied ‚Si wunderwol gemachet wip‘ (L 53,25) nach Auskunft der (unvollständigen) Neumierung in der Handschrift N (Diehr 2004, S. 62f.) melodisch zum *hōben sanc* (Z. 4). Die Unterscheidungen von *trobar clus* und *trobar leu* wie die Gliederung von Pierre Bec (1977) in ein „registre aristocratisant“ und „popularisant“ sind jedoch zu allgemein; man findet einen ‚hohen‘, stark verzierten, melodischen Stil in den ‚leichten‘ Formen (wie in der ornamentalen Melodie der zum „popularisierenden“ Register zählenden Chanson de toile ‚Bele Doete‘) und umgekehrt (Aubrey 1996, S. 200). Mit unterschiedlich ausgeprägten Spannungen zwischen dem Anspruch der Melodie und der des Textes ist zu rechnen. Man kann auch regionale Stile unterschieden haben, die bestimmte Traditionen und Konfigurationen reflektierten: Vielleicht existierte im Minnesang sogar ein ‚okzitanischer Vortragsstil‘, ähnlich wie ein thüringischer, denn man erkennt die Tänze von dort im ‚Parzival‘ 639,11f. Daneben gab es sicherlich Personalstile der Sänger; darauf deuten die Bemerkungen Gottfrieds von Straßburg in der Literaturschau (s. Kap. 0.3). Der Vortragende scheint die zentrale Rolle im Vermittlungsprozeß zu spielen, anders als im Fall der Epik, wo mutmaßlich Mäzene für die Textgrundlagen sorgten. Wenn ein Sänger einen Ton vorgegeben erhält, wird das anscheinend, wie im Fall von Walthers ‚Zweitem Philippston‘, ausdrücklich erwähnt: *Mir hât ein liet von Vranken / der stolze Mîssenaere brâht* (L 18,5f.; vgl. zur Problematik Dobozy 2005, S. 271–273).

Das Lied ist dank seiner spezifischen Medialität eine volatile Gattung. Man wird sich den jeweiligen Vortrag in Strophenfolge und -anzahl variabel vorzustellen haben, melodische und rhythmische Varianten konnten in den jeweiligen Aufführungen und sogar in den einzelnen Strophen eines Liedes realisiert werden (Van der Werf 1988; Aubrey 1996, S. 252–254). Diese Fluidität wirkte wie eine Aufforderung, in den Produktions- und Aufführungsprozeß einzusteigen, sie regte spezifische Rezeptionsmodalitäten an, der Übergang vom ‚Wieder-Singen‘ (frei nach Worstbrock 1999) zum ‚Neu-Singen‘ war fließend. Das schriftlich Überlieferte hält davon nur einen Reflex bereit.

## 0.2 Grundsätzliches

Die hier in Frage stehenden Kulturen Okzitaniens und Frankreichs sowie des deutschen Sprachraums weisen viele Gemeinsamkeiten und einige Unterschiede auf; beides ist, wie die Ethnologen wissen, Voraussetzung eines produktiven Austauschs. Ohne das Gemeinsame wäre eine Verständigung, wenn nicht unmöglich, so doch sehr erschwert, die Differenzen hingegen werden als Impulse erfahren, einen Mangel in der eigenen Kultur zu entdecken und ihn durch Übernahmen und/oder Umstrukturierungen sowie eigene Erfindungen für die entsprechenden Problemfelder zu beheben (Jullien 2009). Sie finden sich auf verschiedenen Ebenen im sozialen und kulturellen System der Adelsgesellschaft und betreffen deren Selbstverständnis und Selbstdarstellung. Zur Identitätsfindung und -bildung leistet anscheinend der öffentliche Vortrag von Literatur, die sich mit Themen der Lebensführung, der gesellschaftlichen Organisation, der religiösen Sinnfindung beschäftigt, einen wichtigen Beitrag. Eine zentrale Rolle kommt dabei dem Symbolfeld der Geschlechterbeziehungen in Gestalt der wie immer gearteten ‚höfischen Liebe‘ zu (→Minnesang I, Kap. 1.4 u. ö.).

Produktive Aneignungsprozesse greifen dabei einmal das Phänomen als solches sowie die artikulierten Konzepte auf, dann aber die konkreten Erscheinungsformen auf sprachlicher, motivlicher, formaler, musikalischer und performativer Ebene.

Voraussetzung ist die Existenz einer kulturellen ‚Sinngemeinschaft‘, die durch alte Kontakte im politisch-sozialen Raum immer wieder bestätigt und erneuert wurde: durch Bündnisse und Auseinandersetzungen, durch Heiratsverhandlungen, Eheschließung sowie zweisprachige und kulturraumüberschreitende Erziehung der Kinder, wie sie sich in Entsendungen an fremde Höfe manifestiert.

Zu den Gemeinsamkeiten gehörte anscheinend ein Bündel von Repräsentations- und Legitimationsusualitäten (um den schwergewichtigen Begriff ‚Ritual‘ zu vermeiden) wie Turnier, Leibesübung, Tanz u. ä., vermutlich weniger institutionalisiert als die verbindlicheren Formen von Festmahl, Rechtshandlung und Unter-Krone-Gehen der Könige sowie religiösen Übungen wie Prozessionen, Segnungen und Gottesdienste, die in ähnlichen Zusammenhängen funktionieren. Darauf weisen beispielsweise die Abläufe beim Hoffest in Mainz 1184: Auf die Festkrönung folgte eine Prozession, daran schloß sich das Hochamt an. Nach einem Bankett traten die Spielleute auf den Plan. Dann erhielten die beiden Kaisersöhne das Schwert, Gaben wurden verteilt und nach einem zweiten Bankett klang

der Festtag mit Reiterspielen aus (Wolter 1991). Daß der Vortrag von Liedern und von Epik schon vor der schriftlich überlieferten höfischen Dichtung einen festen Platz am weltlichen und geistlichen Hof hatte, ist anzunehmen. Nicht ohne Grund polemisiert Chrétien de Troyes im ‚Erec‘-Prolog gegen berufsmäßige Erzähler vor „Königen und Grafen“ (V. 20–22). Höfe bieten als fluktuierende soziale Gebilde (Paravicini 1994, S. 65–71) die Offenheit für Neuerungen im Bereich der literarischen Kommunikation, haben aber, wegen der fragilen internen Differenzierung, das Bedürfnis der Traditions- und der Kohärenzstiftung durch die genannten identitätsstiftenden Formen (Melville 2004).

Die älteste überlieferte Lyrik zeigt in einigen Fällen ein so hohes selbst-reflexives Niveau – wie im ‚Zinnenwechsel‘ des Kürenbergers (MF 8,1 u. 9,29; Mertens 1997) –, daß auch hier von einer vorliterarischen Sangeskunst (sei sie verbunden mit oder freigestellt von jahreszeitlichem Brauchtum) ausgegangen werden muß. Der Eintritt der Dichtung in die Schriftlichkeit hatte zwar Schwellencharakter, muß jedoch als mediale Erweiterung, nicht als grundstürzende Neuerung angesehen werden. In der Folgezeit führte die Schriftlichkeit zu einer Neuorganisation des literarischen Feldes, das sich mehr und mehr aus seinen früheren Zusammenhängen löst und in neue eintritt. Jedoch ist noch bis weit in das 13. Jahrhundert vor allem bei der Lyrik von einer gemischten Medialität im Bewußtsein des Lesers auszugehen, dergestalt, daß bei der Lektüre die Präsenz in der Auf-führung mit ihrer grundsätzlichen Situativität mitschwang. Das ist bei unserer Interpretation der schriftlichen Zeugnisse zu berücksichtigen.

Der Vortrag von Liedern brachte anscheinend öffentliche Reputation, daher sind Adlige in den Anfängen der Trobador-, Trouvère- und Minnesingerkunst besonders reich vertreten. Die durch geographische und personelle Mobilität gekennzeichneten Höfe waren ein bevorzugter realer Ort des Austausches über die sprachlichen Grenzen hinweg. Zu der Einflußarena gehörte das den drei Kulturen gemeinsame antike Erbe sowie die Präsenz lateinisch dichtender Kleriker aus den beiden großen Kultur-räumen, wie sie in der Überlieferung der Carmina Burana mit ihrem fran-zösischen (CB 56–131) und deutschen Teil (Ausg. Vollmann) manifest geworden sind. Dabei steht, schon aus sprachlichen Gründen, die Romania dem Lateinischen näher. Französisch galt eher als eine Varietät des Lateinischen denn als eigene Sprache. Bildungsgeschichtlich bedeutet dies, daß unter den Trobadors und Trouvères Lateinkenntnisse häufiger waren als bei ihren deutschen Kollegen, wo Heinrich von Veldeke anscheinend eine frühe Ausnahme bildet (→ Minnesang II, Kap. 2.4; → Niederländische Lyrik, Kap. 7.3). Vermutlich ist die in der Romania geringere Distanz von

*clergie* und *chevalerie* auch für die größere Dichte an Musiküberlieferung verantwortlich, denn nur im klerikalen Bereich gab es Schreiber, die Musiknoten aufzuzeichnen vermochten: Mit 250 Trobador- und 1500 Trouvèremelodien werden die etwa 140 deutschen (einschließlich der Sangspruchmelodien; vgl. Brunner/Hartmann 2011) deutlich übertroffen. Bis hin zu den großen Liederhandschriften wird man allerdings sowohl im romanischen wie im deutschen Raum von ‚ungeschriebener Musik‘ ausgehen, das heißt, daß ihre Schreiber und Leser noch die Melodien ‚im Kopf‘ hörten, wenngleich nicht immer in ihrer spezifischen Gestalt, so zumindest in ihrer stilistischen Eigenart.

Die Aufführung von Liedern ist Teil einer entwickelten Geselligkeitskultur. In ihrer Ausprägung scheinen deutliche Differenzen zwischen der Romania und dem deutschen Sprachraum zu bestehen (→ Minnesang II, Kap. 2.2 u. ö.): Während in Okzitanien und Frankreich offensichtlich ein breites literarisch gebildetes und aktives Publikum existierte, das sowohl eine hohe Komplexitätserwartung praktizierte wie auch aktiv an Diskussionen teilnahm, scheint die deutsche Zuhörerschaft weniger zahlreich und auch weniger anspruchsvoll gewesen zu sein. Daher ist die Breite der Formen und Inhalte hier geringer, der Differenzierungsgrad niedriger. Auch dafür dürfte das erwähnte Bildungsgefälle ausschlaggebend gewesen sein. Daß in der Trobadorlyrik eher als im Minnesang das Singen selbst zum Thema gemacht und die Performanzsituation thematisiert wird, ist ein Zeichen eines höheren literarischen Bewußtseins. Das Ineinssetzen von Kompetenzen in der Liebe und Kompetenz im Singen findet sich in der deutschen Lyrik in größerem Umfang erst um die Jahrhundertwende. Die immer wieder beobachtete Tendenz zum Lehrhaften im Minnesang, die einhergeht mit stärkerer Geschlossenheit der Liedaussagen, hat anscheinend ihre Ursache in einer geringeren Bereitschaft, Literatur als Literatur zu diskutieren.

Es ist allerdings generell mit einer Binnendifferenzierung des deutschen (und nicht nur dieses) Publikums zu rechnen: Es mischten sich Kenner der romanischen und lateinischen Liedkunst (für letztere stehen exemplarisch wieder die ‚Carmina Burana‘) mit Teilnehmern, die den deutschen Minnesang gut kannten, sowie mit literarischen Novizen; solche, die selbst die Gesangkunst praktizierten, vereinten sich mit reinen Zuhörern.

Daß an deutschen Höfen bei besonderen Gelegenheiten, wie beim Mainzer Hoffest von 1184, auch romanische Lieder vorgetragen wurden, ist anzunehmen; bei nicht textgebundenen Musikproduktionen wie der Tanzmusik spielte die Herkunft der Ausführenden ohnehin keine entscheidende Rolle. Direkte Kontakte von deutschen und romanischen Sän-

gern können außer bei Festen bei Gesandtschaften und im Fall von Fahrenden auf Reisen stattgefunden haben wie bei Walther von der Vogelweide und Peire Vidal zu vermuten ist (→ Minnesang III, Kap. 3.3). Der Hof der Markgrafen von Montferrat, wo sich nachweislich Raimbaut de Vaqueiras und Peirol aufhielten, wo Walther womöglich ein Lied des letzteren kennenlernte (s. Kap. 0.4), könnte als Kontaktzone zum Norden eine wichtige Rolle gespielt haben. Der von Willaert (→ Niederländische Lyrik, Kap. 7.5) beschriebene Hof zu Lothringen mit seiner französisch-deutsch gemischten Unterhaltungskultur ist ein extremes, aber nicht untypisches Beispiel für die mögliche sprachliche Pluralität in einer Adelskultur. Die Tatsache, daß Bischof Wolfger von Erla außer dem *cantor* Walther von der Vogelweide französische Musiker in seiner Entourage hatte, deutet in eine ähnliche Richtung (Heger 1970; Boshof/Knapp (Hgg.) 1994). An seinem Hof sind auch die Zeugnisse einer Geselligkeit von romanischer Leichtigkeit und Vitalität zu vermuten, die durch zwei Lieder Albrechts von Johansdorf greifbar ist (Meves 2005), darunter das performative Virtuosenstück ‚Ich vant si âne huote‘ (MF 93,12), wo der Sänger die Rollen der Dame und des Mannes charakterisierte. Das ist eine aller Wahrscheinlichkeit nach ironisch gestaltete Werbeszene, in der die geforderte Ethisierung des Liebesbegehrens kritisch reflektiert wird. Geistliche Höfe wie der Wolfgers mögen generell ein vielstimmigeres Bild geboten haben als weltliche.

Die Walther-Reinmar-Lieder sind ebenfalls aus einer entwickelten Geselligkeit zu verstehen, sie können als eine Art überdimensioniertes Partimen betrachtet werden (→ Minnesang III, Kap. 3.4). Walthers Rhetorik, seine ausgeprägte Pointenstruktur, sein oft aggressiver Witz wie zum Beispiel in den Atze-Strophen (→ Sangspruch, Kap. 6.1) gehören in den Rahmen einer romanisch geprägten literarischen Polemik. Einen ähnlich lockeren Umgang mit Liebeskonzepten und Theorien zeigen Reinmars Lieder MF 183,33 (→ Minnesang III, Kap. 3.2) und 162,7: Letzterer wandelt Strophe II der Chanson R. 1232 des Trouvères Gace Brulé ab und ersetzt Selbstanalyse durch soziale Reflexion. Reinmar hat trouvèreske Gattungen übernommen wie die Chanson de la mal mariée oder die Chanson de toile und mit seinen eigenständigen Aktualisierungen das Spektrum des Minnesangs deutlich erweitert. An welchem Hof wir Auftraggeber und Publikum für diese Vielgestalt zu suchen haben, ob am Stauferhof oder am Wiener Hof, ist nicht zu sagen; an beiden gab es mit Irene, der Tochter des Kaisers Isaak II. Angelos (und Witwe Königs Roger III. von Sizilien) beziehungsweise mit Theodora (Enkelin des Kaisers) kultivierte und wahrscheinlich entsprechend anspruchsvolle byzantinische Herrscherfrauen.

Wenig wissen wir über das Geschlechterverhältnis in der Zusammensetzung des Publikums. Es ist zu vermuten, daß es die Familia des Hofherren umfaßte; ob jedoch die Frauen immer anwesend waren, bleibt zweifelhaft. In der Trobadorlyrik scheint oft die Männergemeinschaft vorausgesetzt, der Selbstruhm (Prahllieder: *gap*) und die Ansprache von Männern in einigen Tornadas scheinen darauf zu deuten, auch im deutschen Sprachraum verweist das Zeugnis des sog. Heinrich von Melk (um 1160/70) darauf, daß renommierte Männer unter sich waren (‚Von des todes gehugede‘, V. 354–358). Walthers Thüringer Hofschelte (L 20,4) ‚Der in den ören siech von ungesühte sî‘ mit der ironischen Referenz auf die *stolzen helden [...] der ir iegeslicher wol ein kempfe waere* in der Umgebung des Landgrafen deutet ebenso wie ihr Reflex in Wolframs ‚Parzival‘ (297,16–29) auf eine lärmende Männerrunde. Andere Zeugnisse hingegen reflektieren eine Zuhörerschaft von Männern und Frauen, wie die Beschreibung des Artusfests in Hartmanns ‚Iwein‘ mit den Rittern, die Konversation mit den Damen machen (V. 65–72), oder die von Markes Maifest in Gottfrieds ‚Tristan‘ (V. 587–1118), wo sich Riwalin und Blanscheflur begegnen. Walther spricht in seinem ‚Kranzlied‘ (L 74,20) die Damen direkt an: *Vrouwe, durch inuwer güete ...* Wahrscheinlich wurden auch in der Frauengemeinschaft höfische Lieder gesungen, wie es der ‚Guillaume de Dole‘ des Jean Renart nahelegt (Mertens 1986; Van der Werf 1997). Für die Auffassung einzelner Lieder ist es wichtig, wie das Publikum aussah; Walthers ‚Lindenlied‘ (L 39,11) wird man nur vor einer angenommenen männlichen Zuhörerschaft als Parodie der Frauenrolle deuten dürfen (Krohn 2006). Denkbar ist andererseits, daß Walther ein solches Lied im Auftrag einer realen *hëren frouwe* für den Vortrag in den Frauengemächern geschaffen hat.

Im Fall der Ausführenden vor der Adelsgesellschaft scheint die Situation klarer: Männliche Sänger trugen auch Frauenrollenlieder vor. Daß adlige Frauen vor dem gesamten Hof als Vortragende auftraten, wird trotz Isoldes öffentlichem Gesang und Instrumentenspiel (‚Tristan‘, V. 8026–8131) generell verneint. Ob die Trobairitz in Okzitanien selber außerhalb der Frauengemeinschaft sangen, bleibt umstritten; jedoch allein das Wissen des Publikums, daß ein Lied mit einem weiblichen Text-Ich von einer Frau verfaßt wurde, nähert, auch wenn ein Berufssänger (oder eine Sängerin) das Lied vortrug, Text- und Autor-Ich einander an. Damit könnte die im Vergleich zur okzitanischen Lyrik in der deutschen größere Bedeutung des Frauenrollenliedes erklärt werden: Im Frauenlied konnte der Sänger Haltungen des Begehrens formulieren, die nur deshalb öffentlich geäußert werden durften, weil sie als rollenhaft erkennbar waren

(Mertens 1983). Ob die für Okzitanien bezeugten Joglaressas (A. Rieger 1991) und die Jocaltrices/Cantatrices, die beispielsweise Wolfger von Erla begleiteten (Heger 1970, S. 93 u. 96), höfische Lieder sangen, wissen wir nicht.

Schon diese Beispiele zeigen, wie komplex die Bestimmung der Unterschiede ist. Bildungsgeschichtliche, sprachliche, formale, performative, binnenliterarische Dimensionen können namhaft gemacht werden, wobei die Impulse sowohl in allgemeiner wie in spezieller Weise wirken konnten.

### 0.3 Anregungen

Allgemeines – Sprachliches – Formales – Performatives – Binnenliterarisches – Motivliches – Konzeptuelles

#### Allgemeines

Hierzu gehört vermutlich der romanische Einfluß auf den frühen Minnesang als Vortragskunst mit Liebesthematik und der Tendenz zur Verschriftung (oder Verschriftlichung, wenn man von Umgestaltungen im Rahmen der Aufzeichnungsprozesse ausgeht, vgl. Worstbrock 1999). Ähnlich ist Walthers Neukonfiguration der Sangspruchdichtung im Rahmen und in Ausweitung der existierenden Konventionen zu verstehen – sie verdankt sich mutmaßlich allgemeiner Anregungen durch die okzitanischen Sirventes: die Mehrtonigkeit, die politische Aktualität, die Gestaltung der Liebesthematik in dieser Form wie in den Strophen L 27,17 und 27,27 sowie 81,31 ebenso wie die Übernahme spruchdidaktischer Haltungen und Aussagen in Minnelieder dürften von dort inspiriert sein (→ Minnesang III, Kap. 3.3). In vergleichbare Kategorien gehört die ‚Fehde‘ zwischen Walther und Reinmar, die sich lediglich allgemein an das Partimen (s. Kap. 0.2) anlehnt: Allein Walther, L 113,23 und Reinmar, MF 159,1 erfüllen die Bedingung der Tonidentität, wie sie bei der okzitanischen Gattung üblich ist. Die anderen Gegengesänge sind hingegen eigenständige Lieder. Das mag auf unterschiedliche traditionelle Auftrittstypen (Gleichzeitigkeit beider Sänger oder zeitlich und räumlich versetzte Performanz) verweisen und/oder auf mangelnde Vertrautheit des deutschen Publikums mit der trobadoresken Form.

## Sprachliches

Sprachliche Dimensionen bestimmen formale Aspekte der Strophe, so die deutsche Reimarmut im Vergleich zum Reimreichtum im Romanischen, was die Übernahme von Reimschemata erschwert. Ferner zählt dazu der Unterschied von silbenwägendem und silbenzählendem Vers, der alternierend oder daktylisch übertragen werden kann.

Die in der Romania stärker vom Lateinischen geprägte Begrifflichkeit führt zu Lehnbedeutungen eher als zu Lehnwörtern (Touber 2003), da sich diese dem, der des Lateinischen nicht mächtig ist, leichter erschließen; andererseits verweist dieser Befund auf eine im Deutschen bereits existierende Liebessprache, in der Wörter mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden. Mit dieser Form der Übernahme sind Motive oder sogar Konzepte verbunden wie die Gegenüberstellung von *höher minne* und *niderer minne* (nach *fin'amors* und *bass'amors*) oder *wîp* und *frouwe* (entsprechend *femna* und *domna*). Weiterhin ist im Romanischen die Fähigkeit zu Wortspielen, die im Deutschen schwer nachgeahmt werden können, deutlich ausgeprägt – man denke nur an *cors/cuers* bei Conon de Béthune, R. 1125 (s. u.) und die Reduktion auf das stereotype Begriffspaar *herze/lîp* ohne Klangspiel bei Friedrich von Hausen, MF 47,9 oder an das Wortspiel von *l'ameir/l'amer/la meir* in der Liebestrankszene bei Thomas von Britannien und Gottfried von Straßburg (Tristan, V. 11986–11995; → V Tristanromane).

## Formales

Formal ist die Kanzonenstrophe ein okzitanischer Import. Sie wird vermutlich um 1170 übernommen, mutmaßlich frühe Zeugnisse wie Dietmar von Eist, MF 34,9 können spätere Umformungen nach dem dann verbindlichen Typus sein, wie Worstbrock (1998) im Fall der Budapester Fragmente wahrscheinlich gemacht hat. Warum die Kanzone ein Erfolgsmodell war, sie sich schnell als die wichtigste Gestalt durchsetzte, ist nur zu vermuten. Die Nibelungenstrophe wie die Kürenbergerstrophe bestanden wohl aus einem musikalischen Doppellangzeilen-Modell (Brunner 1970), vielleicht mit einer Schlußmarkierung. Die Kanzone weist mit der wiederholten Stollenmelodie eine vergleichbare Repetitionsstruktur auf. Als neues Element tritt der Abgesang hinzu, der eine Ausweitung des melodischen Ambitus, meist mit Erreichen des höchsten Tons, bietet. Damit ist ein bedeutendes Spannungsmoment gewonnen, das die Strophe aus der Monotonie der Repetition herauslöst. Die Verbindung von beidem, dem

einheimischen Wiederholungsmodell mit dem neuen Spannungsmodell, könnte die Konjunktur dieser Form begründet haben.

Okzitanische oder französische Reimtechniken werden in allgemeiner Weise gespiegelt in Liedern Reinmars (→Minnesang III, Kap. 3.2), auch Walther hat sich in den Liedern L 47,16 und 122,24 von okzitanischen Reimgestalten anregen lassen. Noch im 13. Jahrhundert dient die okzitanische Formkunst als Vorbild: Coblas capfinidas und Coblas alternans importierte Gottfried von Neifen (→Minnesang V, Kap. 5.2).

## Performatives

Für die Performanz ist als gemeinsame Basis der Sängervortrag vor der höfischen Gesellschaft anzusetzen. Daraus resultiert eine repräsentationsbezogene sowie eine ästhetische Rezeption, wie sie im bereits zitierten ‚Zinnenwechsel‘ des Kürenbergers angesprochen ist: Der Sänger ist, soviel sagt seine höfische Stimme (Karpf 2006), ein *riiter*, er singt sehr schön im Burghof vor der Familia (*al ûz der menigin*), sein Gesang erregt durch seine Kultiviertheit, Schönheit und Sinnlichkeit das Begehren der Herrin. Daß das schon im frühen Minnesang zum Thema werden konnte, verweist auf eine bereits existierende Performanzkultur, auf der dann die neue aufbauen konnte, als deren frühes Zeugnis wir dieses Lied betrachten dürfen.

Die Träger der Aufführung unterscheiden sich in den Kulturräumen: Es finden sich viele Berufsmusiker in Okzitanien, hingegen dominieren adlige Dilettanten im deutschen Sprachraum. Dies hat sich auch in differierenden technisch-musikalischen Anforderungen niedergeschlagen. Nicht ohne Grund preist Gottfried von Straßburg in der so genannten Literaturschau gerade den Berufssänger Walther mit *Termini technici* der Musik (‚Tristan‘, V. 4802–4810). Auch das Problem der Instrumentalbegleitung könnte mit dem technischen Niveau der Musizierenden zusammenhängen: Wenn versierte Instrumentalisten verfügbar waren, setzte man sie ein, was vermutlich bei den Trobadors eher der Fall war. Vielleicht hängt die in der deutschen Lyrik erst spät, vornehmlich mit Walther, vertretene Thematisierung der Kunst des Sängers auch mit einem hier zunächst geringeren formal-performativen Niveau zusammen (→Minnesang II, Kap. 2.2 u. ö.). Ebenso ist wahrscheinlich die abwandelnde Kontrafaktur erst ab einer gewissen Professionalität möglich, wie wir sie für Walthers ‚Palästinalied‘ (L 14,38; →Musik, Kap. 8.3), für L 110,13 ‚Wol mich der stunde‘ (→Minnesang III, Kap. 3.3) sowie für den ‚Zweiten Philippston‘ (das Weihnachtslied ‚Nû sis uns willekomen, herro Crist‘ oder eher dessen

lateinische Vorlage ‚Virga Jesse humidavit‘, vgl. Brunner/Müller/Spechtler 1977, S. 57\*f.) anzusetzen haben. Entsprechendes gilt für die „Ton-derivation“ (→ Sangspruch, Kap. 6.2; Brunner/Hartmann 2011) bei den Sangspruchautoren des 13. Jahrhunderts. Eine spezielle Variationstechnik könnte zum Personalstil gehört und damit einen Eigentumsanspruch begründet haben.

Einen Blick auf die Kontrafakturpraxis erlauben die deutschen Strophen der *Carmina Burana*. Gleichwie man die Abhängigkeiten sieht, ob man eine größere Anzahl der deutschen Lieder als Vorlage der lateinischen betrachtet (wie Wachinger 1985) oder häufiger die Priorität letzterer postuliert (wie Vollmann in seiner CB-Ausgabe), es bleibt bemerkenswert, daß es Lieder gibt, in denen die erste lateinische Strophe neumierte ist, die abschließende deutsche jedoch nicht (wie beispielsweise im Fall von CB 48 und dem Tagelied Ottos von Botenlauben, CB 48a), und solche, in denen sowohl die lateinischen wie die deutschen mit Neumen versehen sind wie CB 143/143a, 146/146a, 147/147a, 150/150a. In diesen Fällen sind die Melodien ähnlich, aber anscheinend nicht identisch. Einen Sonderfall stellt CB 151/151a dar, wo nur die ersten zwei Zeilen und das Anfangswort der dritten Zeile des deutschen Textes 151a neumierte wurden. Hier sind die Melodien offensichtlich gleich, die Aufzeichnung diente nur der Bestätigung, daß das genau so sei, weil es in den vorhergehenden Liedern (s. o.) anders ist.

Der Aufzeichnungsbefund ist dahingehend zu deuten, daß es sowohl identische wie variierte Kontrafakturen gab. Es liegen keine Hinweise dafür vor, daß ein System hinter diesem Unterschied steckt, daß etwa besonders aufwendige Melodien unverändert übernommen, einfache hingegen verziert und abgewandelt wurden. So ist zu CB 160/160a eine einfache Melodie in allen drei Strophen identisch notiert, hingegen zu 150/150a eine komplexere im Vergleich der ersten lateinischen mit der deutschen Strophe (Heinrich von Morungen, MF 142,19) variiert notiert worden. Hier finden wir zudem ein Indiz für den Vorgang der Aufzeichnung: An die Schlußzeilen beider Strophen erinnerte sich der Schreiber anscheinend nicht, sie blieben in beiden Fällen ohne Neumen. Das bedeutet, daß die Aufzeichnung aus dem Gedächtnis erfolgte. Ob Ulrich von Lichtenstein sein Lied 7 (Touber 1987) auf die persönlich abgewandelte Melodie seines romanischen Vorbilds gesungen oder sie genau übernommen hat, entzieht sich unserer Kenntnis.

Zur Verdeutlichung der Problematik der Kontrafaktur werfe ich einen Blick auf Albrechts von Johansdorf ‚Mich mac der töt‘ (MF 87,5), das als Kontrafaktur von ‚Ahi amors, com dure departie‘ (R. 1125) des Conon de Béthune gilt. Das letztere Lied ist in neun Handschriften mit Musik über-

liefert. Die gleiche Melodie mit leichten melodischen Varianten tradieren die Manuskripte KNPX, in den Handschriften MTO steht eine andere, jedoch ähnliche sowie in Hs. V eine, die Charakteristika der beiden Gruppen vereint. Hs. R verzeichnet eine völlig differierende Melodie (McMahon 1990, S. 173). Es sind prinzipiell drei Möglichkeiten denkbar:

1) Der deutsche Sänger übernahm die Melodie, die er hörte. Wir können nicht wissen, welche es war. Als ‚originalnah‘ gilt die erste Gruppe, aber ob der deutsche Autor eine Weise dieses Typs kannte, wissen wir nicht.

2) Er hatte eine Auswahlmöglichkeit unter mehreren Varianten und ging nach dem Eignungsprinzip vor (s.u.).

3) Er schuf eine neue Melodie, ähnlich wie es der Sänger, der die Vorlage für Hs. V lieferte, getan hat. Dann ist sie nicht wiederzugewinnen.

Bei der Entscheidung für eine der ersten Alternativen kann die Methode von Michael Shields weiterhelfen: Er hat herausgefunden, daß in der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts die Tendenz besteht, auf den melodischen Höhepunkten wichtige Schlüsselwörter zu verwenden (→ Sangspruch, Kap. 6.5). Ähnliches hat Margaret Switten (1999, S. 155) für die Trobadors beobachtet, das gilt beispielsweise für Jaufré Rudels ‚Fernliebelied‘ (PC 262,2); auch eine Analyse der Kontrafaktur in Walthers ‚Palästinalied‘ (L 14,38) zeitigt ein vergleichbares Ergebnis.

Wenn man diese musikalische Rhetorik auch für deutsche Minnelieder annimmt, so kann eine Korrespondenz von Text und Melodie eine Kontrafaktur plausibel machen. Die vier verschiedenen Trouvères-Melodien unterscheiden sich strukturell: Die in Hs. V ist eine Oda continua, in den Hss. MTO haben wir eine Doppelstollenmelodie (AB AB, CDCD), mutmaßlich als Ergebnis einer sekundären Vereinfachung, nur die Fassungen in den Hss. KNPX und R haben die klassische Kanzonenform (AB AB, CDEF). Beide kommen deshalb als ‚originalnah‘ in Frage. Der melodische Verlauf hebt in Hs. K (und auch in M) die Zeilen 6 und 8 durch Sprünge in die hohe Lage hervor. Im altfranzösischen Lied sind dadurch textlich wichtige Aussagen betont, so daß man jeweils vorher einen Doppelpunkt setzen könnte. Auf der Pointe in Strophe I, Vers 8 (*cors* im Wortspiel mit *cuers*) steht in der Melodie gar der Spitzenton:

*Las! K'ai je dit? Ja ne m'en part je mie!*

*Se li cors va servir Nostre Signor,*

*mes cuers remaint del tot en sa baillie.* (Conon de Béthune, R. 1125, Str. I,6–8)

„**Ach**, was habe ich gesagt? Ich gehe keineswegs fort! Wenn der Körper dann auch Unserem Herrn dient, **mein Herz** bleibt ganz in ihrer Gewalt.“

In den folgenden fünf Strophen ist, mit Ausnahme der dritten, die rhetorische Anlage ganz ähnlich. Im deutschen Lied ist das vergleichbar, am offensichtlichsten in der ersten Strophe:

*sô bin ich verfluochet vor gote alse ein beiden*

*si ist wol gemuot und ist vil wol geborn.*

*heiliger got, wis gnaedic uns beiden!* (Albrecht von Johansdorf, MF 87,5, Str. I,6–8)

In Strophe II ist Vers 6 nicht überliefert, Vers 8 bietet ebenfalls eine pointierte Aussage: *ê was mir wê: do geschach mir nie sô leide*. In der dritten Strophe werden wiederum wichtige Aussagen hervorgehoben:

*dâ ne iemen ze sêre gevalle.*

*daz meine ich sô: sô die sêlen werden vrô*

*sô si ze himele kêren mit schallen.* (ebd., Str. III,6–8)

Die in den Hss. KNPX überlieferte Melodie paßt am besten sowohl für das altfranzösische wie das deutsche Lied. Die aus Hs. V kommt weniger in Frage, auch wenn die Musiker von „I Ciarlatani“ sich für sie entschieden und sie zum Hausen-Text (s.u.) eingespielt haben; sie bezieht sich weniger auf die Worte. Mir scheint das Untersuchungsergebnis plausibel zu machen, daß Albrecht die KNPX-Melodie, zumindest was den Verlauf angeht, kontrafaziert hat. Auch das zweite deutsche Lied, das Bezüge zu Conons Chanson aufweist, Friedrichs von Hausen ‚Mîn herze und mîn lîp, diu wellent scheiden‘ (MF 47,9), zeigt eine den beiden eben diskutierten vergleichbare Textanlage und scheint mir daher gleichfalls als Kontrafraktur von R. 1125 gelten zu dürfen.

Andererseits muß die Tatsache, daß etwa zwei Drittel aller Minnesänger insgesamt 450 Strophenformen benutzen, die in der Romania existieren (Touber 1998), nicht bedeuten, daß sie sie – sei es identisch, sei es kreativ – kontrafaziert haben. Hier wäre jeder Einzelfall zu untersuchen. Von „sicheren Kontrafakturen“ (Aarburg 1961) darf man in keinem dieser Fälle ausgehen.

### Binnenliterarisches

Binnenliterarische Bedingungen sind ebenfalls nicht leicht festzumachen. Man wird in allen drei Kulturen mit unterschiedlichen vorliterarischen Grundlagen für die Liebeslyrik und den Sirventes/Sangspruch rechnen. Es gibt fragmentarische Zeugnisse dafür: Okzitanisch ist der Refrain zu ‚Phoebe claro‘ (Zumthor 1984); ob die Hargas der hispano-arabischen Lieder eine auch für Okzitanien anzusetzende vergleichbare volkstümliche

Lyrik repräsentieren, ist zumindest unsicher (Bond 1995). Ein vorliterarisches niederländisches Beispiel führt Willaert (→Niederländische Lyrik, Kap. 7.2) auf; im Deutschen gelten einige der namenlosen Strophen aus „Des Minnesangs Frühling“ und die Erwähnung der werbenden *trovt liet* durch Heinrich von Melk (,Von des todes gehugede‘, V. 612) als Belege.

Auf alle Kulturen wirken die antike und die zeitgenössische lateinische Dichtung fortwährend in von Fall zu Fall unterschiedlichem Maße. Als Beispiel darf Bauschkes Verweis auf Walthers Lied L 53,25 gelten (→Minnesang III, Kap. 3.3). Einen besonderen Fall stellt sein Mailied L 51,13 im vagantischen Stil dar: Es wurde zweimal in den ‚Carmina Burana‘ kontrafiziert (CB 151 u. 169); seine angenommene formale Rezeption im Französischen durch Gautier d’Espinal, ‚Quand je voi l’erbe menue‘ (R. 2067) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (vgl. ‚Carmina Burana‘, Ausg. Korth) könnte gut aus dem Bezug auf eines dieser mittellateinischen Modelle resultieren.

Die deutsche Lyrik bildet bald eigene Traditionen mit intensiven Binnenbeziehungen aus, die sogenannte Walther-Reinmar-Fehde, von der bereits die Rede war, gilt als das offensichtlichste Beispiel. Im 13. Jahrhundert ist schwer zu entscheiden, ob Übernahmen von anderen deutschen Sängern oder aus der Romania erfolgten (Touber 1987; →Minnesang V); das Gewebe von Einflüssen ist kaum aufzudröseln.

## Motivliches

Unstrittig ist nahezu nichts, was an direkten Wirkungen und Übernahmen genannt wurde. Motivliche Anklänge lassen sich verschieden deuten: Als unmittelbare Rezeption oder als Variation eines gemeinsam mittellateinischen Erbes, aber auch als auf eine diffuse Weise entstandene zeitgenössische Koine der Liebe (→Minnesang III).

Große Sicherheit besteht allerdings bei den motivlichen Parallelen zwischen okzitanischen Liedern und einigen von Rudolf von Feins sowie Trouvèregedichten und solchen Friedrichs von Hausen und Berngers von Horheim (→Minnesang II, Kap. 2.3 u. 2.4), wobei die Übernahme der Form (und der Melodie?) nicht immer erfolgte. Gerade bei Rudolf hat man den Eindruck eines kreativen Umgangs mit seinen Vorbildern, der von einem zweisprachigen Publikum nachvollzogen werden konnte, wie wir es in seiner Heimat Neuchâtel vermuten. Auch in anderen Fällen wird die romanische Anregung nicht einfach aufgenommen, sondern differenziert umgesetzt; im Fall von Heinrichs von Veldeke Bezug auf Chrétien’s ‚Tri-

stanlied‘ (R. 1664) in MF 58,35 kann man sogar von einer kritischen Revision des Trouvèrekonzpts ausgehen (→Niederländische Lyrik, Kap. 7.3). Vergleichbare Auseinandersetzungen führten Reinmar und Walther mit ihren Gewährsleuten, wobei man selbst bei Walther-Liedern wie L 71,35 oder 92,9, die keine inhaltlichen, sondern nur formale Parallelen mit Trobadorliedern aufweisen (→Minnesang III, Kap. 3.3), die Möglichkeit einer kritischen Revision der Vorgaben nicht ausschließen sollte. Um 1300 wäre Frauenlobs Gedicht ‚Minne und Welt‘, betrachtet vor romanischem Hintergrund, ein Partimen und zwar ein besonders originelles (→Sangspruch, Kap. 6.1).

Hetzbold von Weißensee übernahm das Motiv des Senhals – *Schoener Glanz*, vergleichbar mit *Bel vezer* und *Dous Esgar* bei Bernart von Ventadorn (Gaunt 2006, S. 184) – aus der Trobadorkunst (→Minnesang V, Kap. 5.2). Raffinierter verwendet bereits Walther in seinem ‚Hiltegunde-Lied‘ (L 73,23) diese Technik und stellt sie zusätzlich durch formale Romanismen als Import aus (→Minnesang III, Kap. 3.3). Ob das Lied XIII des Kanzlers mit einem einzigen Reimklang in jeder Strophe vom Romanischen beeinflusst ist (→Minnesang V, Kap. 5.2) oder von Walthers ‚Vokalspiel‘ (L 75,23) bleibt schwer zu entscheiden. Letzteres wiederum beruht wohl auf okzitanischen Anregungen (→Minnesang III, Kap. 3.3).

### Konzeptuelles

Als problematisch ist die Vorstellung von der Übernahme von Konzepten zu beurteilen. Wie Rüdiger Schnell (→Minnesang I, Kap. 1.4 u. ö.) betont, gibt es keine feste trobadoreske Minnekonzeption wie etwa den Frauendienst, die okzitanische Liebesthematik ist vielmehr durch eine Pluralität ausgezeichnet, von der im deutschen Sprachraum nur einzelne Momente übernommen wurden. Das im Deutschen prominente Vasallitätskonzept (bzw. die entsprechende Bildlichkeit) kann in allen drei Kulturen auf vergleichbare (aber nicht identische) soziale und politische Strukturen rekurren, dennoch ist ein starker Einfluß aus dem Okzitanischen anzunehmen (Kasten 1986). Die Idolisierung der Minnedame hat ihre Parallele in der im 12. Jahrhundert aufblühenden Marienverehrung, hier ist mittelbarer und unmittelbarer Einfluß theologischer und poetischer lateinischer Texte anzunehmen (Kesting 1965). Andere Bildbereiche wie ‚Liebe als Krankheit‘ oder ‚Liebeskrieg‘ und ‚Liebe als Gefangenschaft‘, die alle die Unterordnung des Liebenden unter das überwertige Objekt abbilden, spielen im deutschen Sprachraum eine geringe Rolle.

## 0.4 Schlußfolgerungen

Rüdiger Schnell (→ Minnesang II, Kap. 2.1 u. ö.) hat die Frage gestellt, ob der vermutete (oder bewiesene) Bezug zu einer romanischen Vorlage dem heutigen Interpreten hilft, deutsche Lieder besser zu verstehen. Produktionsästhetisch ist das der Fall: Einmal wird die Poetik der Lieder schärfer faßbar. Die deutschen Sänger bedienen sich anscheinend der klassischen Bearbeitungstechniken (Bumke 1997), wie wir sie nicht nur aus der lateinischen Literatur, sondern auch aus volkssprachlichen Predigten kennen. Das geht aus dem Befund der Lied-Compilatio hervor: Es werden mehrere Vorlagen ausgewählt, verglichen und kompiliert wie in dem bereits angeführten Lied Rudolfs von Fenis (s. Kap. 0.1); diese Zusammenstellung verbunden mit den eigenen Zutaten kann man als *Commentatio* verstehen. Entsprechendes gilt für Walthers Vorgehen im Fall der Melodie des ‚Palästinaliedes‘. Er schafft sie auf der Basis zweier Vorlagen, Jaufré Rudels ‚Lanquan li jorn‘ und der Marienantiphon ‚Ave Regina celorum‘ (→ Musik, Kap. 8.3), wobei nicht erheblich ist, ob Jaufré letztere bereits herangezogen hat. Auch auf der Textebene kompiliert Walther: Er reagiert auf einige Formulierungen Jaufrés, lehnt sich aber in seiner ersten Strophe an ein Lied Peirols (PC 366,28; → Minnesang III, Kap. 3.3) an; er verband also zwei Melodien und zwei inhaltliche Vorgaben, wodurch er dem Lied vom Heiligen Land die emotionale Intensität des Minnesangs gab und ihn gleichzeitig durch das geistliche Thema überbot (Mertens 2009). Sein Verfahren ist, wie es bei einem lateinisch gebildeten Autor nicht überrascht, von gängigem gelehrten Vorgehen geprägt. Im 13. Jahrhundert dürften Sangspruchdichter ähnliches gemacht haben, wie Shields (→ Sangspruch, Kap. 6.5 u. ö.) festhält. Womöglich hatte sich dann diese Verfertigungstechnik, wie Walther sie benutzt hat, bereits als usuell etabliert. Unter dieser Perspektive ließen sich weitere Lieder und Melodien untersuchen.

Weiterhin dient der Vergleich der Erhellung von Interaktionen zwischen Sängern und zwischen den von ihnen vorgetragenen Liedern im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, wobei erstere bis ins 13. Jahrhundert dominant gewesen sein dürfte (s. Kap. 0.1). Daß in der Romania Skripturalität früher präsent war als im deutschen Raum, ist nicht sicher; vermutlich dürfte das für die Trouvères, weniger für die Trobadors gelten.

Die Betrachtung der Minnelyrik vor romanischem Hintergrund läßt die spezifischen Leistungen der jeweiligen Dichter gerade vor den umfassenden Gemeinsamkeiten hervortreten. Die Sichtbarmachung ebendieser europäischen literarischen Kultur in ihren vielen Facetten ist, wie Bauschke

(→ Minnesang III, Kap. 3.4) betont, mindestens so wichtig wie die nicht selten problematische Herausarbeitung von Abhängigkeiten.

Wenn wir nach den Gebrauchszusammenhängen unserer Texte fragen, müssen wir uns vor der Annahme hüten, die Lieder damit erfaßt zu haben (Müller 2007). Wenngleich sie Teil der höfischen Festkultur sind, so gehen sie doch nicht in ihr auf. Der Literatur fällt in dem Rahmen der Selbstbestätigungs- und Wertvergewisserungsrituale der adligen Gesellschaft das Durchspielen von Möglichkeiten zu, sie hat die Aufgabe, im künstlerischen Unernst (oder Halbernst) Themen zu bearbeiten, die in den realen Lebenszusammenhängen nicht vorkommen oder nicht vorkommen sollen. Diese Perspektive hat die Interpretation letztlich herauszuarbeiten. Der Vergleich der deutschen Gegebenheiten mit denen in der Romania erlaubt in der Erschließung und Differenzierung von Gemeinsamkeiten und angeeigneten Besonderheiten, das eben diese Bedingungen Überschießende zu fassen, den literarischen Freiraum im Rahmen der Entstehungs- und Wirkungsmöglichkeiten zu erschließen, zu zeigen, inwieweit die Liedkunst bestimmte Wahrnehmungs-, Denk- und Redegewohnheiten um- und neustrukturiert und -formuliert. In den kreativen Übernahmen der deutschen Sänger werden bestehende, von den Gebrauchsfunktionen abhängige Produktions- und Vortragsdimensionen ergänzt und erweitert. Gerade diese Spannungen geben den Texten ihre ästhetische Geltung.

Die Performanz als zentrale Kategorie anzusetzen bedeutet auch eine eigene Bewertung der ‚Wiederaufführungen‘ mittelalterlicher Lieder im Konzert und auf Tonträger. Eine Rekonstruktion mittelalterlicher (‚originalere‘) Performanz ist unmöglich. Schon die Melodien entstammen Überlieferungsträgern, die zumeist 100 Jahre oder mehr nach der Schaffung der Lieder entstanden sind, in ihnen spiegelt sich die ursprüngliche melodische Dimension in veränderter Gestalt. Und von anderen Dimensionen wie Rhythmus, Begleitung, Artikulation haben wir nur vage Vorstellungen. Ob die gern eingespielten Kontrafakturen wie die von Walthers ‚Lindensied‘ (Brunner/Müller/Spechtler 1977, S. 98\*) den realen Verhältnissen entsprechen, ist jedoch unerheblich. Die Aufführungen sind, auch in ihrer Anpassung an die moderne Medialität, wichtig für unser Verständnis. Die Ausführenden orientieren sich an einer neuzeitlichen Konzertpraxis und ihren Modifikationen durch bestimmte Mittelalterbilder sowie an den Bedingungen der Tonträger mit der Notwendigkeit, den Verzicht auf die Visualität und die Publikumsinteraktion durch größere akustische Reize (z.B. überdimensionierte Begleitung) zu kompensieren. Doch die oben angesprochene performanzbedingte Unfestigkeit vor allem der musikalischen Gestalt wird in jeder Aufführung deutlich. Sie auf größere und ge-

ringere Variabilitäten grundsätzlich zu befragen, bleibt eine Aufgabe für eine ‚performative Forschung‘.

## Literaturverzeichnis

### 1) Textausgaben

#### *Romanische Texte:*

Bernart von Ventadorn, Lieder, hg. u. komm. v. Carl Appel, Halle a. d. S. 1915.

Chrétien de Troyes, Erec und Enide, hg. u. übers. v. Ingrid Kasten (KTRMA 17), München 1979.

[Conon de Béthune] Les chansons de Conon de Béthune, hg. v. Axel Wallensköld (CFMA 24), Paris 1921 [Nachdr. Paris 1968].

Mittelalterliche Lyrik Frankreichs, Bd. II: Lieder der Trouvères. Französisch/deutsch, hg. u. übers. v. Dietmar Rieger (RUB 7943), Stuttgart 1983.

#### *Lateinische Texte:*

[CB = ‚Carmina Burana‘]

Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, hg. v. Michael Korth, übers. v. René Clemencic u. M. Korth, komm. v. Ulrich Müller u. René Clemencic, München 1979.

Carmina Burana. Texte und Übersetzungen, hg. u. übers. v. Benedikt Karl Vollmann (Bibliothek des Mittelalters 16), Frankfurt a. M. 1987.

#### *Germanische Texte:*

Gottfried von Straßburg, Tristan, [nach dem Text v. Friedrich Ranke] hg. u. übers. v. Rüdiger Krohn (RUB 4472), Stuttgart 1980.

Hartmann von Aue, Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein, hg., übers. u. komm. v. Volker Mertens (Bibliothek des Mittelalters 6), Frankfurt a. M. 2004.

Heinrich von Melk, Von des todes gehugede. Mahnrede über den Tod. Mhd./nhd., hg., übers. u. komm. v. Thomas Bein u. a. (RUB 8907), Stuttgart 1994.

Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts, hg. v. Horst Brunner u. Karl-Günther Hartmann (Monumenta Monodica Medii Aevi 6), Kassel u. a. 2010.

Tannhäuser. Die lyrischen Gedichte der Handschrifte C und J. Abbildungen und Materialien zur gesamten Überlieferung der Texte und ihrer Wirkungsgeschichte und zu den Melodien, hg. v. Helmut Lomnitzer u. Ulrich Müller, Göppingen 1973.

[Walther, L = Zählung der Werke Walthers von der Vogelweide nach Karl Lachmann] Walther von der Vogelweide, Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien, hg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller u. Franz Viktor Spechtler, Göppingen 1977.

Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche, hg. v. Christoph Cormeau (mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner), Berlin/New York 1996.

Wolfram von Eschenbach, Parzival, hg. u. komm. v. Eberhard Nellmann, übers. v. Dieter Kühn (Bibliothek des Mittelalters 8), Frankfurt a. M. 1994.

## 2) Forschungsliteratur

Aarburg 1961: Ursula Aarburg, Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme [neu bearb. Fassung], in: Hans Fromm (Hg.), Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, Teil 1 (WdF 15), Darmstadt 1961, S. 378–423 [erstmals 1956/57].

Apfelböck 1991: Hermann Apfelböck, Tradition und Gattungsbewußtsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer *discordia*, Tübingen 1991.

Aubrey 1996: Elizabeth Aubrey, The Music of the Troubadours, Bloomington (Ind.) 1996, S. 26–65.

Bec 1977: Pierre Bec, La lyrique française au moyen âge (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, Bd. I: Études, Paris 1977.

Bond 1995: Gerald A. Bond, Origins, in: Frank Robert Powell Akehurst u. Judith M. Davis (Hgg.), A Handbook of the Troubadours, Berkeley, L.A. 1995, S. 237–254.

Boshof/Knapp (Hgg.) 1994: Egon Boshof u. Fritz Peter Knapp (Hgg.), Wolfger von Erla. Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen, Heidelberg 1994.

Brunner 1970: Horst Brunner, Epenmelodien, in: Otmar Werner u.a. (Hgg.), Formen mittelalterlicher Literatur. Fs. Siegfried Beyschlag (GAG 25), Göppingen 1970, S. 300–328.

Brunner/Hartmann 2011: Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts, hg. v. Horst Brunner u. Karl-Günther Hartmann (s.o. unter Textausgaben).

Brunner/Müller/Spachtler 1977: Walther von der Vogelweide, Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien, hg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller u. Franz Viktor Spachtler (s.o. unter Textausgaben).

Bumke 1997: Joachim Bumke, Autor und Werk. Beiträge zur Überlieferung der höfischen Epik (ausgehend von der Donaueschinger Parzivalhandschrift G<sup>d</sup>), in: Helmut Tervooren u. Horst Wenzel (Hgg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte (Sonderheft zur ZfdPh 116), Berlin 1997, S. 87–114.

Cramer 1998: Thomas Cramer, *Was bilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik (PhStQu 148), Berlin 1998.

Diehr 2004: Achim Diehr, Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung, Berlin 2004

Dobozy 2005: Maria Dobozy, Re-Membering the Present. The Medieval German Poet-Minirel in Cultural Context, Turnhout 2005.

Gaunt 2006: Simon Gaunt, Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature, Oxford 2006.

Gröber 1877: Gustav Gröber, Die Liedersammlungen der Troubadours, in: *Romanische Studien* 2 (1877), S. 337–670.

Heger 1970: Hedwig Heger, Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, Wien 1970.

Holznapel 1995: Franz Josef Holznapel, Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, (Diss. Köln 1992) Tübingen u.a. 1995.

Huot 1987: Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, London u.a. 1987.

Jullien 2009: Francois Jullien, Das Universelle, das Einförmige, das Gemeinsame und der Dialog zwischen den Kulturen, Berlin 2009.

Karpf 2006: Anne Karpf, *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*, London 2006.

Kasten 1986: Ingrid Kasten, *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert*, Heidelberg 1986.

Kesting 1965: Peter Kesting, Maria – Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide (MAev PhSt 5), München 1965.

Kleinschmidt 1975: Erich Kleinschmidt, Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln, in: *AK* 58 (1975), S. 35–76.

Knapp 2005: Fritz Peter Knapp, Die Bauform von Walthers Leich im Lichte von ‚Carmen Buranum 60/60a‘, in: Helmut Birkhan (Hg.), *Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer*, Wien 2005, S. 231–250.

Krohn 2006: Rüdiger Krohn, Die Antwort der *béren frouwe*. Das ‚Lindenlied‘ Walthers von der Vogelweide als Beitrag zu seiner Minneauseinandersetzung mit Reinmar, in: Gudrun Marci-Boehncke (Hg.), *Von Mythen und Mären. Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie*. Fs. Otfried Ehrismann, Hildesheim u.a. 2006, S. 33–48.

McMahon 1990: James V. McMahon, *The Music of Early Minnesang*, Columbia 1990.

Meier/Lauer 1996: Hedwig Meier u. Gerhard Lauer, Partitur und Spiel. Die Stimme der Schrift im Codex Buranus, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart/Weimar 1996, S. 31–47.

Melville 2004: Gert Melville, Agonale Spiele in kontingenten Welten. Vorbemerkungen zu einer Theorie des Hofes als agonale Ordnung, in: Reinhardt Butz, Jan Hirschbiegel u. Dietmar Willoweit, *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen*, Köln u.a. 2004, S. 179–202.

Mertens 1983: Volker Mertens, Reinmars ‚Gegengesang‘ zu Walthers ‚Lindenlied‘, in: *ZfdA* 112 (1983), S. 161–177.

Mertens 1986: Volker Mertens, Kaiser und Spielmann. Vortragsrollen in der höfischen Lyrik, in: Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller (Hgg.), *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensnormen um 1200*, Düsseldorf 1986, S. 455–469.

Mertens 1999: Volker Mertens, *In Kürenberges wise*. Überlegungen zu einer aufführungsbezogenen Interpretation des Minnesangs, in: Danielle Buschinger (Hg.), Fs. Jean Fourquet, Greifswald 1999, S. 327–345.

- Mertens 2009: Volker Mertens, Möglichkeiten und Grenzen einer aufführungsbezogenen Interpretation des Minnesangs: Konstantin Wecker singt Walthers ‚Lindenlied‘?, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 54 (2009), S. 63–88.
- Meves 2005: Uwe Meves, Das literarische Mäzenatentum Wolfers und die Passauer Hofgesellschaft, in: Helmut Birkhan (Hg.), *Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer*, Wien 2005, S. 215–247.
- Müller 2007: Jan-Dirk Müller, ‚Gebrauchszusammenhang‘ und ästhetische Dimension mittelalterlicher Texte. Nebst Überlegungen zu Walthers ‚Lindenlied‘ (L 39,11), in: Manuel Braun u. Christopher Young (Hgg.), *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin u. a. 2007, S. 281–307.
- Müller 2010: Jan-Dirk Müller, Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. Zum Verhältnis von Liedkunst und Lebenskunst, in: ders., *Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien*, Berlin u. a. 2010, S. 83–109.
- Paravicini 1994: Werner Paravicini, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, München 1994.
- A. Rieger 1991: Angelica Rieger, Beruf: Jogleassa. Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter, in: Detlef Altenburg, Jörg Jarnut u. Hans-Hugo Steinhoff (Hgg.), *Feste und Feiern im Mittelalter*, Sigmaringen 1991, S. 229–244.
- D. Rieger 1983: *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs*, Bd. II: *Lieder der Trouvères*, hg. u. übers. v. Dietmar Rieger (s. o. unter Textausgaben).
- Schilling/Strohschneider 1996: Michael Schilling u. Peter Strohschneider, Einleitung, in: dies. (Hgg.), *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, Heidelberg 1996, S. 9–18.
- Schnell 2001: Rüdiger Schnell, Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs, in: Ursula Peters (Hg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 96–149.
- Strohschneider 1993: Peter Strohschneider, Aufführungssituation. Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung, in: Johannes Janota (Hg.), *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik. Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991*, Bd. III, Tübingen 1993, S. 56–71.
- Switten 1999: Margaret Switten, Music and Versification, in: Simon Gaunt u. Sarah Kay (Hgg.), *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge 1999, S. 141–163.
- Tervooren 1996: Helmut Tervooren, Die ‚Aufführung‘ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart/Weimar 1996, S. 48–66.
- Touber 1987: Anton Touber, Ulrichs von Lichtenstein unbekannte Melodie. Dem Deutschen Seminar der Universität Amsterdam zum 75. Geburtstag als Angebinde, in: *ABäG* 26 (1987), S. 107–118.
- Touber 1998: Anton Touber, *La France cachée dans le Minnesang allemand*, in: Ingrid Kasten, Werner Paravicini u. René Pérennec (Hgg.), *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter*, Sigmaringen 1998, S. 303–314.
- Touber 2003: Anton Touber, Rudolf von Fenis, Heinrich von Morungen, die Troubadour-Handschrift P (Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana, Plut. XLI.42) und Karl Bartsch, in: *ZfdA* 132 (2003), S. 24–34.

Touber 2005: Anton Touber, Romanische Strophenformen, Motive und Lehnbedeutungen im Minnesang, in: *ZfdA* 134 (2005), S. 273–293.

Touber 2009: Anton Touber, Die Internationalisierung des Minnesangs. Übernahme und Weiterentwicklung am Beispiel des Vasallitätsmotivs und der Kanzonenform, in: Thordis Hennings u. a. (Hgg.), *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis*. Fs. Fritz Peter Knapp, Berlin/New York 2009, S. 273–283.

Van Vleck 1991: Amelia E. van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley, L.A. 1991.

Wachinger 1985: Burghart Wachinger, Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der ‚Carmina Burana‘, in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang*, Teil 2 (WdF 608), Darmstadt 1985, S. 275–308 [erstmalig 1981].

Van der Werf 1988: Hendrik van der Werf, The ‚Not-so-precisely Measured‘ Music of the Middle Ages, in: *Performance Practice Review* 1 (1988), S. 42–60.

Van der Werf 1997: Hendrik van der Werf, Jean Renart and Medieval Song, in: Nancy Vine Darling (Hg.), *Jean Renart and the Art of Romance*, Gainesville 1997, S. 157–187.

Willaert 1999: Frank Willaert, Minnesänger, Festgänger?, in: *ZfdPh* 118 (1999), S. 321–335.

Wolter 1991: Heinz Wolter, Der Mainzer Hoftag von 1184 als politisches Fest, in: Detlef Altenburg, Jörg Jarnut u. Hans-Hugo Steinhoff (Hgg.), *Feste und Feiern im Mittelalter*, Sigmaringen 1991, S. 193–199.

Worstbrock 1998: Franz Josef Worstbrock, Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente, in: *WSt* 15 (1998), S. 114–142.

Worstbrock 1999: Franz-Josef Worstbrock, Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999, S. 128–142.

Zumthor 1984: Paul Zumthor, Un trompe-l’oeil linguistique? Le refrain de l’aube bilingue de Fleury, in: *Romania* 105 (1984), S. 171–192.

# 1

## Minnesang I: Die Anfänge des deutschen Minnesangs (ab ca. 1150/70)

von Rüdiger Schnell

1.1 Einleitung – 1.2 Forschungssituation – 1.3 Vorüberlegungen und Problematisierungen – 1.4 Aspekte der Rezeption romanischer Lyrik – 1.5 Resümee des Vergleichs von romanischem und deutschem Minnesang – 1.6 Der deutsche Minnesang in seinen Anfängen – 1.7 Zusammenfassung

### 1.1 Einleitung

Die Frage nach romanischem Einfluß in den Anfängen des Minnesangs berührt vier Problemaspekte: 1) Welche (inneren, äußeren) Faktoren haben zur Entstehung des deutschen Minnesangs beigetragen (Ursprungstheorien)? 2) Sind uns Lieder *vor* der Rezeption romanischer Lyrik überliefert oder weisen bereits die ersten uns überlieferten Minnelieder Spuren romanischen Einflusses auf? 3) Hängt die Entwicklung (bzw. der Phasenverlauf) des deutschen Minnesangs zwischen ca. 1160 und 1190 mit der Verstärkung des romanischen Einflusses zusammen oder haben wir (auch) mit ‚innerdeutscher‘ Dynamik zu rechnen? 4) Welche (formalen, thematischen, motivischen, konzeptionellen) Elemente des Minnesangs in seiner ersten Phase lassen sich zweifelsohne romanischem Einfluß zuordnen? Damit verbunden ist eine Rückbesinnung (*re-evaluation*) auf das Profil der französischen Liebeslyrik: Was ist es, das die Trobador- und Trovèrellyrik von anderen Literaturen unterschieden hat?

### 1.2 Forschungssituation

Die tatsächlichen Anfänge der deutschen Liebesdichtung liegen im Dunkeln. Zwar bestätigen lateinische Quellen die Existenz von Liebesliedern in deutscher Sprache (*winileod*) schon für das 8./9. Jahrhundert (Baesecke

1937), doch über deren Form und Inhalt können wir nur spekulieren. Der Hinweis auf den lateinisch-deutschen Liebesgruß in dem lateinischen Epos ‚Ruodlieb‘ (XVII,11–14; Ende 11. Jh.) verbessert unsere Kenntnis kaum, da es sich um kein Lied handelt und das Ausmaß der Latinisierung unsicher ist. Die *trütliet*, von denen um die Mitte des 12. Jh. mißbilligend der Bußprediger Heinrich von Melk (‚Von des todes gehugede‘, V. 603 ff.) berichtet, belegen immerhin die Existenz von Liebesliedern in der höfisch-ritterlichen Gesellschaft. Doch auch die Versuche, über die Analyse lateinischer Liebesgedichte (z.B. ‚Carmina Cantabrigiensia‘, ‚Carmina Ratisponensia‘, Tegernseer Briefsammlung) Licht ins Dunkel der Vorgeschichte des deutschen Minnesangs zu bringen, haben wenig Konkretes erbracht (Frantzen 1919, bes. S. 365 ff.; H. Brinkmann 1926, S. 89 ff.). Der Funktionszusammenhang dieser Texte unterscheidet sich zu sehr von dem des Minnesangs, was oft deshalb übersehen wird, weil wir mit den Termini *carmen*, *carmina* wie selbstverständlich die Vorstellung ‚Lied‘ verbinden, der mittellateinische Sprachgebrauch jedoch damit auch schriftliterarische Textsorten (Versepistel, Liebesbriefe u.a.) bezeichnet. Schließlich müssen auch die vielfältigen Versuche, mit Hilfe der Rekonstruktion von anscheinend ‚ursprünglichen, einheimischen‘ Liedgattungen (Pastourelle, Tagelied, Frauenklagen) etwas über die Vorgeschichte des Minnesangs in Erfahrung zu bringen, mit Skepsis betrachtet werden. Ungelöste Datierungsfragen, ungeklärte Gattungsbestimmungen und unsichere Abhängigkeitsverhältnisse erschweren die Beweisführung. Deshalb darf es nicht verwundern, daß bis heute z.B. umstritten ist, ob die Pastourelle als ‚volkstümliche‘ oder als ‚höfisch-aristokratische‘ Gattung zu gelten hat.

Mit diesen Überlegungen sind wir schon mitten drin in dem jahrhundertalten Streit über die Ursprünge des höfischen Minnesangs, über die Gründe und Faktoren, die das literarische Phänomen ‚höfische Liebe‘ hervorgebracht und die zum Entstehen ihres frühesten Auftretens, d.h. zur Trobadorlyrik, geführt haben. Im Hinblick auf die Anfänge des deutschen Minnesangs darf hier die sog. arabische These vernachlässigt werden. Relevanter erscheinen die Thesen, die das Entstehen des westeuropäischen Minnesangs insgesamt auf Anstöße durch die lateinische Dichtung der Antike und des Mittelalters zurückführen. Die sozialgeschichtliche Begründung der Trobadorlyrik (Köhler 1962), die mentalitätsgeschichtliche Herleitung der ‚neuen‘ Beschäftigung mit dem Thema Liebe (Dinzelsbacher 1986), der damit verbundene Hinweis auf die neue Marienverehrung (Kesting 1965), der psychohistorische Erklärungsversuch (U. Müller 1986: „ekklesiogene Kollektivneurose“) haben unseren Blick auf die Anfänge

des Minnesangs erweitert. Ob sie den historischen Befund zutreffend beschreiben, mag hier dahin gestellt bleiben (Schnell 1991).

Die Forschungssituation zur Frage nach den Anfängen des Minnesangs stellt sich als mißlich dar. Erstens haben wir beträchtliche Diskontinuitäten zu konstatieren. Mit den Ursprüngen und Anfängen des deutschen Minnesangs hat man sich in umfassender Weise vom 19. Jh. bis ca. 1940/50 intensiv befasst (Schönbach 1898; Lüderitz 1904; Wechsler 1909; Burdach 1925; H. Brinkmann 1926; Ecker 1934; Frings 1961). Danach dominierte die sog. werkimmanente Interpretation; es folgte die Beschäftigung mit den Problemen der Überlieferung (ab den 60er Jahren; vgl. Fromm (Hg.) 1961 [1967]); immer größeres Interesse fanden dann ab den 80er Jahren Aspekte der Aufführung, der Relation von Autor-Sänger und Text-Ich, von Fiktionalität und Intertextualität (Kleinschmidt 1976; Strohschneider 1993; J.-D. Müller 1994, 2001 u. 2004; Mertens 1995; Schnell 2001; U. Müller 2002; Braun 2007, S. 69 ff.). Die Frage nach den Anfängen und nach fremdsprachlichen Einflüssen rückte in den Hintergrund. Seit Ende der 90er Jahre des 20. Jhs. aber ist das fast vergessene Thema „Einfluß des romanischen Minnesangs auf die ersten Minnesänger“ wiederentdeckt worden (Sayce 1996 u. 1999; Mertens 1997 u. 1998; Touber 1998a, b u. c, 2005a, b u. c, 2008). Doch werden dabei nur z. T. die Ergebnisse der früheren Studien aufgenommen.

Diskontinuität kennzeichnet – zweitens – auch die Erforschung des möglichen mittellateinischen Einflusses einerseits, die Erforschung des romanischen Einflusses andererseits. Bis ca. 1950/60 wurde in zahlreichen Studien die sog. mittellateinische Ursprungstheorie vertreten (die volkssprachliche höfische Liebeslyrik sei durch mittellateinische Texte angeregt worden). Die heutige germanistische Forschung zur Entstehung des Minnesangs in Deutschland hat hingegen fast ausschließlich die romanische Lyrik im Blick. Dies führt in Einzelfällen zu einseitigen Schlußfolgerungen. Denn es kann ja nicht ausgeschlossen werden, daß die den deutschen Minnesang beeinflussende romanische Liebeslyrik bzw. das ihr zugrundeliegende Liebeskonzept ihrerseits durch Faktoren beeinflusst wurden, die gleichzeitig in Deutschland wirksam waren. Zahlreiche Vorbilder und Anregungen, die immer wieder gern für das Entstehen der höfischen Liebeslyrik verantwortlich gemacht wurden und werden, könnten auch direkt auf die deutsche Dichtung eingewirkt haben: die lateinisch-römische Liebesdichtung (Ovid u. a.), die mittellateinische Panegyrik oder Briefliteratur. Gerade dort, wo es um einzelne Motive oder Bilder geht, die in der romanischen wie in der lateinisch-römischen oder mittellateinischen

Liebesdichtung zu Hause sind, sollte man nicht nur die romanische Dichtung im Auge haben (Schnell 1983).

Ein drittes Dilemma der Forschungssituation bildet der Umstand, daß die heute intensiv diskutierten Minnesang-Probleme der Fiktionalität (bzw. Referentialität und Authentizität), der Gattungsinterferenzen, der Performance und des Autorstatus bei den Studien über die Rezeption des romanischen Minnesangs nahezu unberücksichtigt bleiben. In der Romanistik wie in der Germanistik dominiert heute das Fragen nach den ästhetischen, performativen und literaturtheoretischen Aspekten (wobei jedoch beide Disziplinen nahezu beziehungslos nebeneinander ihr Geschäft betreiben). Doch finden die dort angestellten Überlegungen kaum Eingang in die rezeptionsgeschichtlichen Studien. Umgekehrt nimmt auch die erste Richtung kaum Notiz von der zweiten (stellvertretend genannt sei Hausmann 2004), obwohl es durchaus denkbar ist, daß sich die Rezeption der romanischen Lyrik nicht auf einzelne Motive, Bilder und Themen beschränkt, sondern auch eben die Aufführung, den Autorstatus oder die Funktion von Liebeslyrik betrifft.

Damit ist schon das vierte Dilemma angesprochen. Die romanistische Fachdiskussion hat seit den 80er Jahren ein z.T. ganz neues Bild von der Trobadorlyrik entworfen, vor allem deren Funktionen neu bestimmt (Stichworte: keine Frauenverherrlichung, sondern Diskurs unter Männern; weniger Liebesdichtung als Dichtungstheorie; eher Spiel als Lehre). Während also das ‚Frauendienst-Konzept‘ in der Romanistik mit großen Fragezeichen versehen wird (kurzer Überblick bei Gaunt/Kay 1999), bildet es für die heutige Germanistik einen unhinterfragbaren Bestandteil des Minnesangs überhaupt.

Diskontinuitäten, innerfachliche Phasenverschiebungen und Diskrepanzen zwischen den Fächern kennzeichnen die derzeitige Forschungsdiskussion zum Problemaspekt „Anfänge des deutschen Minnesangs“. Angesichts dieser Ausgangslage läßt es sich kaum rechtfertigen, *medias in res* zu gehen und sich einfach an die Aufgabe zu machen, die Lieder der ersten Minnesänger auf die Übernahme einzelner Motive, Strophenformen oder Themen hin zu befragen. Es gilt, die in unterschiedlichen Forschungsphasen gewonnenen Erkenntnisse zusammenzuführen und sie für die Frage nach den Anfängen des deutschen Minnesangs nutzbar zu machen.

### 1.3 Vorüberlegungen und Problematisierungen

Wer mit Blick auf die deutschsprachige Dichtung des Mittelalters die Frage nach romanischem Einfluß stellt, wird damit sogleich die Vorstellung vom Kultur- und Bildungsgefälle verbinden, das im 12. und 13. Jahrhundert die Germania von der Romania trennt. Mit der Romania assoziiert werden dann so unterschiedliche Phänomene wie Rittertum, Frühscholastik (mit dem Aufblühen von Logik und Dialektik), monastische Spiritualität, Humanismus, Rechtswissenschaft, Mäzenatentum von Frauen u. a. In allem scheint Frankreich voraus gewesen zu sein. Deshalb wurden romanisch-französische Texte ins Deutsche übersetzt, deshalb schickte man Fürstensöhne nach Frankreich; den umgekehrten Weg beschritt kaum jemand (Bumke 1986, S. 106f. u. 114f.).

Engt man jedoch den Blick auf den Minnesang ein, wird man sich gegenüber der These vom Bildungs- und Kulturgefälle kritische Fragen gefallen lassen müssen. Gab es vor dem Einfluß der romanischen auf die deutschsprachige Lyrik keine Liebesdichtung in ‚Deutschland‘ (zur Problematik des Deutschland-Begriffs vgl. Schnell 1989)? Dies wird man kaum verneinen können (zur Forschungsdiskussion vgl. Ehrismann, LG III [1927], S. 328–330; Schönbach 1898, S. 1–14). Inwiefern ist es aber berechtigt, von dieser Liebesdichtung als einer „kulturell niedrigerstehenden“ Literatur zu sprechen? Das Mißliche ist, daß wir darauf keine Antwort geben können, weil uns von dieser ‚vor-romanischen‘ Periode mutmaßlich keine Liebeslieder erhalten sind. Unterstellen wir aber einmal, es habe eine solche Liebeslyrik gegeben, so könnte sich deren angebliches kulturelles Defizit in der Form oder aber im Inhalt, in der Redeweise oder aber im (Liebes-)Konzept, in der Motivik oder aber in der Funktion bemerkbar gemacht haben. Auf welchen Bereich dieser vor-romanischen, ‚einheimischen‘ Liebeslyrik wird dann aber welches der genannten kulturellen Überlegenheitsphänomene der Romania (Scholastik, Rittertum, Humanismus u. a.) eingewirkt haben? Auf die Form, das Liebeskonzept, die Funktion ...? Man wird beispielsweise die Einführung des reinen Reimes im frühhöfischen deutschen Minnesang sicherlich nicht dem Einfluß der romanischen Scholastik anlasten, eher einem durch Rhetorik- und Poetik-Unterricht gesteigerten ästhetischen Empfinden. Sollte sich aber durch den romanischen Einfluß beispielsweise eine präzisere Argumentation im Liebeslied eingestellt haben, wird dafür die Scholastik, nicht das Rittertum verantwortlich zeichnen.

Die Rede vom Kulturgefälle wird ein weiteres Moment zu berücksichtigen haben: Einflußnahme gelingt meist nur, wenn eine gewisse Empfäng-

lichkeit für die fremden Angebote gegeben ist. Diese Einsicht führt letztlich zu der provozierenden Frage, ob nicht ‚höfische‘ Ideale und Verhaltensmuster für Deutschland bereits vor dem Zeitpunkt romanischen Einflusses anzusetzen sind (s.u. zur ‚Kaiserchronik‘). Folglich wird man bei denjenigen, die vor dem romanischen Einfluß sich an ‚einheimischen‘ Liebesgedichten in Deutschland erfreuten, ein gewisses Maß an ästhetischer und emotionaler Sensibilität voraussetzen können, weil andernfalls der hinlänglich bekannte Rezeptionsprozess gar nicht in Gang gekommen wäre. Dies wiederum würde bedeuten, daß ein Aufeinandertreffen von ‚altertümlicher‘ Liebesdichtung und ‚ritterlich-höfischen‘ Ansprüchen – schon *vor* der Phase romanischen Einflusses – nicht ausgeschlossen werden kann.

Man wird sich fragen müssen, ob in Deutschland zwischen ca. 1100, dem ersten Auftreten des höfischen Minnesangs in der Provence (mit Wilhelm IX. von Aquitanien, 1071–1127), und ca. 1160, den (angeblichen) Anfängen romanischen Einflusses auf die deutsche Liebeslyrik, nichts ‚passiert‘ ist, was diesem Einfluß den Boden bereitet hat. Denn es macht für die historische Einschätzung des literarischen Vorgangs „Romanischer Einfluß auf die deutsche Dichtung“ einen Unterschied, ob wir das, was uns an greifbaren Belegen für diesen Einfluß vorliegt, als tatsächlich völligen Neuanfang verstehen müssen bzw. wollen oder ob diesem angeblichen Neubeginn deutscher Lyrik eine längere Übergangsphase vorausgeht. An der Gestalt des Kürenbergers werden die Folgen dieser Alternative zu diskutieren sein.

Manches spricht für die These eines totalen Neubeginns um 1160, z.B. die Tatsache, daß es auch in Nordfrankreich eine ganze Weile gedauert hat, bis die Trobadorlyrik dort ihre Wirkung entfaltet hat. Obwohl mit Wilhelm IX. von Aquitanien, Jaufrè Rudel, Marcabru, Cercamon und auch Bernart Marti in Südfrankreich einige herausragende Trobadors in der ersten Hälfte des 12. Jh. produktiv waren und mit Eleonore von Aquitanien, der Enkelin des ‚ersten‘ Trobadors und zugleich französischen Königin von 1137 bis 1152, die besten Voraussetzungen für eine Ausstrahlung der neuen Lieddichtung nach Norden gegeben waren (A. Rieger 2002), setzt das nordfranzösische Pendant, die Trovèrellyrik, erst zögerlich um 1170 mit Chrétien de Troyes, dann ab 1180 etwas breiter mit Gace Brulé, Guiot de Provins, Blondel de Nesle und Conon de Béthune ein. Fast zeitgleich rezipieren auch deutsche Liederdichter – scheinbar erstmals – die Trobadorlyrik (bezeichnenderweise nicht die ‚Alten‘, sondern die zeitgenössischen Vertreter wie Bernart von Ventadorn, Folquet von Marseille, Peire Vidal, Gaucelm Faidit u.a.), öffnen sich aber auch der nordfranzösischen Liedkunst. So stehen wir vor einem frappanten historischen Befund: Die

nordfranzösischen Minnesänger hinken zeitlich gesehen genauso hinter den Trobadors her wie die deutschen Lyriker. Die nordfranzösische Kultur weist also gegenüber der südfranzösischen Lyrik dieselbe Phasenverschiebung auf wie die deutsche Kultur. Die Rede vom Kultur- und Bildungsgefälle zwischen Romania und Germania im Mittelalter ist also aufgrund der Differenzen innerhalb der französischen Kultur zu modifizieren. (Freilich kommt es um 1200/1204 zu einem literarischen Austausch zwischen okzitanischen und französischen Dichtern [A. Rieger 1998 u. 2000], während die deutschen Minnesänger weder auf Trobadors noch auf Trovères Einfluß ausübten [anders A. Rieger 2000, S. 499].)

Trotz der unbestreitbaren Fakten, die einen völligen Neuanfang der deutschen Lyrik um 1160 vermuten lassen, spricht doch auch manches für die Annahme eines allmählichen Einsickerns ritterlich-höfischer Praktiken und Denkweisen in die deutsche Liebesdichtung: z. B. die Vorformen von Ritterturnieren schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (der Bericht Ottos von Freising, ‚Gesta Frederici‘, über ein Ritterturnier im Jahre 1127 dürfte aber eine Erfindung sein) oder die Inszenierung eines Dialogs in der nach 1147 entstandenen ‚Kaiserchronik‘ (V. 4563–4632: Almenia-Totila-Szene), in der es um die größere Wertschätzung des Kampfes oder aber der Liebe geht. Die von Almenia gestellte Frage stimmt mit der Streitfrage eines okzitanischen Partimens weitgehend überein (PC 150a,1: „Was zieht Ihr vor: eine Dame, die alles gewährt, Waffenruhm oder die Gunst Eures Herrn?“). Umrahmt wird die Gesprächsszene in der ‚Kaiserchronik‘ von der Schilderung, wie *hoveske frowen* oben von den Burgzinnen herab die glanzvolle Ritterschar aus Rom bewundern. Umgekehrt scheinen die *scönen frowen* eine diskursive und ästhetische Attraktion auf die Ritter auszuüben (‚Kaiserchronik‘, V. 4415–30). Wenn höfisch-ritterliche Themen sogar in eine dem Minnesang so ferne Gattung wie die Chronik Eingang finden, wird man nicht an einen zeitlich punktuellen Einfluß aus dem Westen denken wollen.

Geht man von einer längeren, seit etwa 1100 andauernden Phase der Ausstrahlung provenzalischer auf die deutsche Liebeslyrik aus – die aber für uns nicht eindeutig belegbar ist –, wird es natürlich noch schwerer, in den ersten uns erhaltenen Zeugnissen deutschsprachiger Lyrik irgendwelche Anzeichen für eine vorgängige ‚einheimische‘ Dichtungstradition zu entdecken. Wer jedoch von einem erstmaligen Einfluß romanischer Lyrik um 1160 ausgeht, wird versucht sein, anhand der aus der Zeit von ca. 1160–1180 erhaltenen deutschen Liebeslieder die allmähliche Ablösung von ‚heimischen‘ Traditionen abzulesen. Insofern hängt die Deutung der Anfänge des deutschen Minnesangs (vor allem des Kürenbergers) von

einer Entscheidung in dieser Frage ab: Neubeginn und erstmaliger Einfluß um 1160 oder vorgängige längerfristige Kontaktierung? Im letzteren Fall wäre die Annahme von Parodien bei den ersten Minnesängern leichter zu erklären als im Falle der ersten Position.

Wir verfügen über keine quellenkundlich verlässlichen Daten, die für die These von einem zeitlich fixierbaren Neuanfang der deutschen Liebeslyrik ins Feld geführt werden können. Die bisher vorgebrachten Belege können die Beweislast kaum tragen.

Immer wieder werden in der Forschung die Kreuzzüge (1096–1099, 1147–1149, 1187–1192) als Möglichkeiten einer Kenntnisnahme provenzalischer Lyrik durch deutsche Adlige genannt (A. Rieger 1998 u. 2000). Friedrich Panzer (1939, S. 143f.) verstieg sich sogar zu der Annahme, der erste Trobador, Wilhelm IX. von Aquitanien, sei auf seinem Weg ins Heilige Land im Jahre 1101 durch Österreich gezogen und sei dabei auch „an der Burg der Kürenberger vorbeigeritten“ (kritisch dazu Jansen 1974 [Jansen hält immerhin eine Begegnung der Kreuzheere Herzog Welfs VI. von Bayern und Wilhelms IX. von Aquitanien vor Konstantinopel für möglich]): eine Vorstellung, die heute noch vertreten wird (Kasten 1986, S. 210). Eine Begegnung mit der okzitanischen Lyrik könnte jedoch im Rahmen des 2. Kreuzzugs erfolgt sein, als das französische Kreuzheer Ludwigs VII. – dieser in Begleitung seiner Gattin Eleonore von Aquitanien – im Jahre 1147 in Regensburg weilte. Dieses Ereignis könnte das „Bedürfnis nach vergleichbarer literarischer Repräsentation beim deutschen Adel ausgelöst haben“ (Mertens 1993, Sp. 647). Ein donauländischer Minnesänger, der Burggraf von Rietenburg, mag damals – neben anderen dichtenden Herren – seine provenzalischen Kollegen Cercamon und Jaufre Rudel gehört und kennengelernt haben (Bertau, LG I, S. 363f.; Räkel 1986, S. 21f.). Doch über Spekulationen kommen wir nicht hinaus.

Überzeugender scheinen die Indizien, die für einen längerfristigen kulturellen Kontakt zwischen der Romania und der Germania sprechen. Alois Wolf (1983, S. 200) meint mit Blick auf den Durchzug des französischen Kreuzzugsheeres durchs Donautal im Jahre 1147 ebenfalls, man sollte die Kontaktmöglichkeiten zwischen Trobadorlyrik und Minnesang nicht auf dieses Ereignis einengen. Man verkenne die grundsätzliche Mobilität der höfischen Gesellschaft. Im übrigen müsse damit gerechnet werden, daß der Durchzug des französischen Kreuzzugsheeres „auch ohne jeden Einfluß auf die donauländischen Dichter [habe] bleiben können“. Im Westen reichte – ein weiteres Argument – die Reichsgrenze weit über die Sprachgrenze deutsch/französisch hinaus. Der politische Verband ‚Deutschland‘ umfaßte also weite Gebiete französischer Kultur (Lothrin-

gen, Flandern). Somit übte die französische Kultur kontinuierlich (!) großen Einfluß auf die westlichen Reichsgebiete aus (Brabant, Hennegau, Elsaß, ‚Schweiz‘). Berücksichtigt man überdies die mannigfachen verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den französischen und deutschen Adelsgeschlechtern (Bumke 1986, S. 102–107), so liegt der Gedanke nicht ferne, die deutschen Minnesänger könnten auch Provenzalisch verstanden haben (Bumke, S. 17, unter Berufung auf Karl Bartsch). Friedrich Barbarossa heiratete 1156 Beatrix von Burgund und wurde 1178 in Arles zum König des *regnum Arelatense* gekrönt. Die Voraussetzungen für eine Kenntnis der Trobadorlyrik waren also gegeben. Friedrichs und Beatrix’ Sohn Heinrich VI. (später Gemahl der Konstanze von Sizilien) kannte wohl provenzalische Lieder und betätigte sich selbst als Minnesänger. Deshalb sollte es nicht verwundern, wenn auf dem Mainzer Hoftag von 1184 auch Trobadors und Trovères (z. B. Guiot de Provins) anwesend waren (zuletzt Sayce 1999, S. 9f.). Mit dem Trobador Bertran de Born wird eine Tochter des Herzogs Heinrichs des Löwen und seiner zweiten Frau Mathilde von England (Tochter des englischen Königs Heinrichs II.) in Zusammenhang gebracht (Kellermann 1974).

Angesichts dieser vielfältigen Kontaktmöglichkeiten erstaunt es nicht, daß die provenzalische Lyrik auf ganz verschiedenen Wegen nach Deutschland gelangte: über Nordfrankreich nach Flandern und dann bis in die Rheinlande (Heinrich von Veldeke; → Niederländische Lyrik, Kap. 7.3); über Lothringen ins Elsaß (Reinmar); in die ‚Schweiz‘ (Rudolf von Fenis); über die Lombardei (Oberitalien, z. B. Raimbaut de Vaqueiras) nach Friaul (Thomasin von Zirclaere, ‚Welscher Gast‘) und dann bis nach Kärnten, Steiermark, Österreich, Bayern (Schönbach 1898, S. 26–34 u. 78–92; Lüderitz 1904, S. 1–9; Kasten 1986, S. 243–247).

Ob man sich nun für die These eines durch ein einmaliges Ereignis angestoßenen Rezeptionsprozesses entscheidet oder für die Annahme einer längerfristigen Kontaktierung provenzalischer und deutscher Liederdichter – schon *vor* den ersten überlieferten und um 1160 datierten Liedern – plädiert: Bei der Frage nach den möglichen Voraussetzungen, Bedingungen und Folgen der romanischen Lyrik für die deutsche Liebesdichtung muß stets bewußt bleiben, daß dieser Prozeß von Einfluß einerseits und Aneignung andererseits nie mit letzter Genauigkeit beschrieben werden kann. Denn das Phänomen ‚deutsches Liebeslied vor dem romanischen Einfluß‘ ist für uns heute nicht (mehr) greifbar. Dadurch aber entfällt die Grundlage für einen präzisen Vergleich, d. h. die Voraussetzung überhaupt für eine Aussage darüber, was sich im deutschen Liebeslied durch romanischen Einfluß verändert hat.

Ein weiterer Aspekt verkompliziert die Suche nach den Auswirkungen der Rezeption romanischer Lyrik: der Umstand, daß die ersten Belege für romanischen Einfluß zugleich die ersten schriftlichen Belege für deutsche Liebeslyrik überhaupt darstellen. Dies bedeutet, daß Rezeption der romanischen Liebeslyrik und Literarisierung deutscher Liebeslyrik gleichzeitig verlaufen und somit eine genaue Abgrenzung, welche Phänomene sich welchem Prozeß (Romanisierung vs. Literarisierung) verdanken, im Einzelfall schwer fällt.

## 1.4 Aspekte der Rezeption romanischer Lyrik

Wie wurde rezipiert? – Was wurde (nicht) rezipiert?

Wie wurde rezipiert?

Mit dem Aspekt der Literarisierung von Liebesliedern ist die Frage verbunden, ob sich die deutschen Minnesänger die romanischen Vorbilder hörend oder lesend angeeignet haben. Nachdem der romanistische Streit über den Anteil von Schriftlichkeit und Mündlichkeit bei der Produktion und Rezeption soweit geklärt zu sein scheint, daß nicht auszuschließen ist, daß die Texte der Trobadors schon im 12. Jahrhundert in schriftlicher Form vorlagen und auch verbreitet wurden (D. Rieger 1987 u. 1990; Nichols 1991; Selig 1996; Aubrey 1996, S. 26–65; Gaunt 2005), muß auch die Germanistik mit der Möglichkeit schriftliterarischer Rezeption romanischer Lieder rechnen. Vor allem für Rudolf von Feins, der drei Lieder Folquets von Marseille in einem einzigen Lied verarbeitet, darf eine schriftliche Vorlage vorausgesetzt werden (Sayce 1999, S. 235f.), zumal diese drei rezipierten romanischen Lieder in zwei von den insgesamt 25 Folquet-Handschriften als Block zusammenstehen (Touber 2005c, S. 78).

Ob nun mündlich oder schriftlich – der Einfluß romanischen Liedguts vollzog sich auch sonst auf sehr unterschiedliche Weise (Zotz 2005): Ein Minnesänger konnte durch ein fremdes Lied recht frei zur Produktion eines eigenen Liedes angeregt werden; er konnte den Hauptinhalt eines fremden Liedes nachahmen; einzelne prägnante Motive übernehmen; eine einzelne Strophe aus einem fremden Lied übersetzen und in einen neuen Kontext einfügen; aus verschiedenen Liedern ein neues Lied anfertigen und schließlich – der Höhepunkt einer Rezeption – konnte er ein ganzes Lied übernehmen bzw. übersetzen. Der Umstand, daß die getreue Über-

setzung eines ganzen okzitanischen oder französischen Liedes selten zu belegen ist, daß stattdessen die Fälle von Übernahme einzelner Motive (z.B. „nicht hören, was andere sagen“) oder wirkmächtiger Bilder oder Gleichnisse (z.B. „von einem hohen Baum nicht mehr herunterkommen“; „ohne Rute von der Dame geschlagen werden“) bei weitem überwiegen, provoziert die Frage, inwiefern überhaupt davon gesprochen werden darf, daß die Minnesänger von den Romanen ein bestimmtes Liebeskonzept oder gar eine Liebestheorie übernommen hätten. Daß die Minnesänger (z.B. Rudolf von Feins) aus verschiedenen Liedern eines Trobadors ein eigenes Lied ‚zusammenbastelten‘ oder ein und dasselbe fremde Lied in zwei eigenen Liedern verwerteten (Mertens 1998), läßt auf einen recht eigenwilligen Umgang mit den romanischen Vorlagen schließen: Diese Vorlagen scheinen zu Steinbrüchen bzw. zu bloßen Stichwortgebern degradiert worden zu sein. Man muß wohl von einer einschneidenden Transformation der romanischen Vorlagen im Minnesang ausgehen.

Was wurde (nicht) rezipiert?

Freilich bleiben auch bei der Annahme schriftliterarischer Rezeption methodische Schwierigkeiten bestehen, wenn es um die Frage geht, was deutsche Minnesänger übernommen, was sie nicht übernommen oder was sie umgeformt haben. Die eine Schwierigkeit betrifft den Überlieferungsbefund, auf romanischer wie auf deutscher Seite: Die uns vorliegenden mittelalterlichen Handschriften überliefern oft einen recht unterschiedlichen Text ein und desselben Liedes: Strophenanzahl und Strophenabfolge können differieren; eine Strophe wird in unterschiedlichen Lesarten geboten; die Zuordnung eines Liedes zu einem Dichter variiert. Schließlich ist mit Überlieferungslücken zu rechnen, so daß eine Aussage in einem deutschen Minnelied auch dann auf eine romanische Vorlage zurückgehen kann, wenn wir heute keine entsprechende Parallele in der Romania nachweisen können. Und was zunächst als Umgestaltung durch einen Minnesänger erscheint, könnte bereits innerhalb der romanischen Liedüberlieferung vorgegeben gewesen sein. Es bleibt ein Unsicherheitsfaktor.

Die zweite methodische Schwierigkeit betrifft die Aufgabe, ein klares Profil von der Trobador- bzw. der Trovèrellyrik zu erstellen. Um die Frage, was die deutschen Minnesänger vom romanischen Minnesang übernommen haben, beantworten zu können, muß zunächst festgestellt werden, was überhaupt sie hätten übernehmen können. Solange nicht feststeht, wodurch sich die Trobadordichtung von anderen Literaturen (auch von

mittellateinischen Liedern) unterscheidet, bleibt der Versuch, bestimmte Erscheinungen des deutschen Minnesangs auf den Einfluß der Trobadorlyrik zurückzuführen oder aber als Gegenpositionen zu deuten, unbefriedigend. (Dies gilt etwa für den selektiv angelegten Versuch von Schmitt 2008.) Erst nach einer Bestandsaufnahme des Profils der Trobadorlyrik können mit einiger Sicherheit Aussagen über mögliche Transferenzen und Einflüsse der Romania auf die Germania gemacht werden. Zu einer solchen Bestandsaufnahme gehört die Beschreibung nicht nur der Gattungen, Strophenformen, Motive und Liebesauffassungen, sondern auch des Autorstatus, der Funktion(en) und der Redeweisen bzw. Sprachtabus.

Angesichts der langandauernden und heftigen Kontroverse über die (sozialgeschichtlichen) Funktion(en) der Trobadorlyrik insgesamt und deren Einzelgattungen, angesichts der umstrittenen Bestimmung ‚des‘ trobadoresken Liebeskonzepts, angesichts des Streits darüber, ob nun Frauen oder Männer in besonderer Weise von der Produktion der höfischen Liebeslyrik profitiert haben, und angesichts der ungelösten Frage, welche Art von Liebesdichtung der Trobadorlyrik vorausging und inwieweit sie älteren Literaturtraditionen verhaftet blieb (Stichworte: Hargas; Pastourelle; Frauenklagen): Angesichts all dieser offenen Fragen, die der Erstellung eines klaren Profils der Trobadorlyrik entgegenstehen, fällt im Einzelfall eine Aussage über mögliche Beeinflussung eines deutschen Liedes durch romanische Vorlagen oft schwer. Solange jedoch der große Rahmen, d.h. die Funktion und das thematische Profil der Trobadorlyrik, unklar bleibt, muß auch die Charakterisierung eines einzelnen romanischen Liedes umstritten bleiben. Das Fundament für die Kontrastierung von romanischer und deutscher Liebeslyrik muß immer wieder neu erarbeitet werden.

Eine Merkmalsbeschreibung ‚der‘ Trobadorlyrik ist schließlich auch dadurch erschwert, daß wir es mit recht unterschiedlichen Phasen und Vertretern zu tun haben (z. T. sogar mit erheblichen Entwicklungen innerhalb des Œuvres eines Autors; vgl. Goldin 1975). Man unterscheidet gerne verschiedene Generationen von Trobadors (etwa um 1100, von ca. 1130 bis ca. 1150, von ca. 1150 bis ca. 1170, von ca. 1170 bis ca. 1200 usw.). Einen Wilhelm IX. von Aquitanien mit Bernart von Ventadorn in die gleiche literarhistorische Schublade zu stecken, dürfte Bedenken hervorrufen. Genauso lassen sich im deutschen Minnesang verschiedene Phasen voneinander abgrenzen (Schweikle 1989b, S. 78–100, unterscheidet sechs Phasen). Da die Minnesänger um 1180/90 bekanntlich auf romanische Zeitgenossen (Folquet de Marseille, Gaucelm Faidit, Giraut de Bornelh u.a.) zurückgreifen und dazuhin sich oft mit der Entlehnung von ‚Exzerpten‘