

PHILOLOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN

Herausgegeben von

Hugo Steger · Hartmut Steinecke · Horst Wenzel

Heft 154

Mittelalterliche Lyrik: *Probleme der Poetik*

Herausgegeben von
Thomas Cramer und Ingrid Kasten

ERICH SCHMIDT VERLAG

Peter Strohschneider

Tanzen und Singen

Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs

I.

Spätestens seit Erich Kleinschmidt 1976 vom Minnesang als von höfischem Zeremonialhandeln gesprochen hat,¹ gehört der Ausdruck 'Ritual' zum terminologischen Instrumentarium der altgermanistischen Lyrikforschung. Dies geht einher mit einem gewachsenen Interesse für die kommunikationspragmatischen Dimensionen des Minnesangs,² denn wo er nicht bloß gebraucht wird als Metapher für die Variations-, also die Wiederholungskunst dieser 'poésie formelle', da setzt der Ritual-Begriff eine pragmatische Auffassung des höfischen Liedes voraus: In ihm ist Minnesang als eine kommunikative Handlung begriffen, nämlich insbesondere als Vortragslyrik, als Moment einer Aufführung in einem Raum wechselseitiger multisensorischer Wahrneh-

¹ Vgl. Erich Kleinschmidt: Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln. In: *ArchfKulturgesch.* 58 (1976), S. 35-76; gekürzt wieder abgedruckt in: *Der deutsche Minnesang 2. Aufsätze zu seiner Erforschung.* Hg. v. Hans Fromm. Darmstadt 1985 (WdF, Bd. 608), S. 134-159. – Die folgenden Überlegungen habe ich auf dem in diesem Band dokumentierten Kolloquium sowie an der Universität zu Köln vorgetragen, allen Teilnehmern der Diskussionen danke ich herzlich für Kritik und Anregungen.

² Den fachgeschichtlich entscheidenden Anstoß gab Hugo Kuhn: *Minnesang als Aufführungsform.* In: Ders.: *Text und Theorie.* (Kleine Schriften 2) Stuttgart 1969, S. 182-190, 364-366; zur daran anschließenden Forschungsdiskussion vgl. Peter Strohschneider: *Aufführungssituation. Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung.* In: *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991.* Bd. 3: *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis.* Hg. v. Johannes Janota. Tübingen 1993, S. 52-67.

mungen,³ und zwar einer Performance, die in den Zusammenhang höfisch-festlicher Selbstrepräsentationen aristokratischer Eliten gehört. Dies dürfte weithin Konsens der Forschung sein, und demgemäß „wird heute zumeist angenommen“, daß „Minnesang als öffentlicher Vortrag eine anderen rituellen Handlungen analoge Funktion gehabt habe [...]“.⁴ So spricht etwa Gerhard Hahn vom ‘höfischen Ritus’ des Minnesangs,⁵ sieht ihn „als ständig wiederholte, zeremonielle, rituelle Gegenwärtigsetzung eines höfischen Menschenideals“⁶ und bezieht auch seine poetischen Strukturen auf repräsentationelle Funktionen:

„Insgesamt Teil von Repräsentationsriten und -zeremonien, wenn sie zur festlich-geselligen Gelegenheit am Hof aufgeführt wird, entwickelt diese Literatur auch Binnenstrukturen, die eher im Modell eines Ritus verständlich werden, bei dem eine Gemeinschaft sich ihrer Identität versichert durch wiederholten Vollzug von ‘Formeln’ im weitesten Sinn [...]“.⁷

Solche Überlegungen zuspitzend haben insbesondere Christa Ortman und Hedda Ragotzky den „spezifischen Repräsentationscharakter von Minnesang“ im Ritual-Begriff zu fassen versucht. Danach ist Minnesang ein sozial integrierend wie diskriminierend wirksames „Insider-Ritual“ mit Legitimationsfunktion, ein „Vollzugs-Ritual, das – anders als die Epik – auf Inszenierung, auf Rollenspiel, das sich auch im gemeinschaftlichen Tanz realisieren kann, angelegt ist“; Minnesang sei also ein „musikalisch-inszenatorisches Ritual, das seine Funktion als integrierter Bestandteil von Fest als repräsentativer Großform erfüllt“ und für welches „das erotische Thema in der Volkssprache

³ Zusammenfassend jetzt Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995; dazu meine Rezension in: *ZfdA* 125 (1996), S. 93-104.

⁴ Jan-Dirk Müller: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang. In: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik. Hg. v. Michael Schilling und Peter Strohschneider. Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), S. 43-76, hier: S. 44.

⁵ Gerhard Hahn: Walther von der Vogelweide. Eine Einführung. München, Zürich ²1989 (Artemis Einführungen, Bd. 22), S. 33.

⁶ Hahn (Anm. 5), S. 38; vgl. auch etwa Ders.: *dā keiser spil*. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs. In: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Hg. v. Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky. Stuttgart 1992, S. 86-107.

⁷ Gerhard Hahn: Einleitung. In: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. Hg. v. Horst Brunner, Gerhard Hahn, Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler. München 1996, S. 11-24, hier: S. 15.

konstitutiv ist“.⁸ Eben dies soll der Ausdruck ‘Vollzugskunst’ besagen: Minnesang sei als Kunst ritueller Vollzug und habe als solcher, wie jedes Ritual in Kult oder Fest, Funktionen der symbolischen Vergegenwärtigung und Durchsetzung von Legitimitätsansprüchen, der sozialen Integration (auch durch Ausgrenzung), der gemeinschaftlichen Selbstidentifikation sowie ihrer Kontinuierung in der Zeit. Man könnte dies auch die institutionellen Leistungen von Minnesang nennen.⁹

Demgegenüber hat Jan-Dirk Müller kürzlich einen Vorstoß unternommen, der nicht die Nähe von Minnesang und ‘echten’ Ritualen bestreiten, doch ihre strukturellen Unterschiede präzisieren will. Er geht von einer Differenzierung des Ritual-Begriffs im Anschluß an die sozialwissenschaftliche Hermeneutik Hans-Georg Soeffners aus, welche Rituale einerseits – und dafür wären religiöse Riten paradigmatisch – als „aus dem Alltag herausgehobene Handlungen“ begreift, „die im festlichen Vollzug gemeinschaftliche Lebensordnungen und Erinnerungen wiederholend aktualisieren und kollektiv verbindliche Normen, Leitbilder und Erfahrungen zur Erscheinung bringen.“ Davon unterschieden werden andererseits als Alltags-Rituale solche Handlungsverknüpfungen, welche, unabhängig von jenen Ausnahmesituationen, „nach impliziten, den Teilnehmern meist unbewußten Regeln stereotyp ablaufen“, welche „der Orientierung und Verhaltenssicherung in prinzipiell offenen Situationen“ dienen und welche sich von „bloßer Routine“ unterscheiden, „insofern in ihnen ein als erfolgreich erfahrenes Verhalten nicht einfach repetiert wird, sondern symbolisch vermittelt zur Anschauung kommt“.¹⁰ Formen der Höflichkeit könnten hierfür etwa ein Beispiel sein.¹¹

⁸ Christa Ortmann, Hedda Ragotzky: Minnesang als ‘Vollzugskunst’. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandelns im Kontext höfischer Repräsentation. In: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*. Hg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 227-257, hier: S. 253f.; vgl. dazu meine Rezension in: *IASL* 18 (1993), S. 197-209, hier: S. 207ff.

⁹ Vgl. auch Hedda Ragotzky: Zur Bedeutung von Minnesang als Institution am Hof. Neidharts Winterlied 29. In: *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200*. Hg. v. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986 (*Studia humaniora*, Bd. 6), S. 471-489; vgl. zudem unten Anm. 13.

¹⁰ Müller (Anm. 4), S. 44f. [hiernach auch die folgenden Zitate im Text] – im Anschluß an Hans-Georg Soeffner: *Auslegung des Alltags – Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*. Frankfurt/Main 1989; Ders.: *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2*. Frankfurt/Main 1992. Vgl. auch Jörn Bockmann: *Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition oder Nochmals der Veilchenschwank*. In: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und*

Für den Minnesang ist nun nach Müller charakteristisch, daß er „in gewissen Hinsichten mit beiden Typen von Ritualen verwandt [ist], in gewissen anderen nicht“ (S.45). Rituell sei er als Vollzugsform „in der Ausnahmesituation des Festes“, als „Gemeinschaftshandeln in einem durch Regeln festgelegten Rahmen, bei dem ein Sprecher stellvertretend für ein Kollektiv agiert [...] und gemeinschaftliche Ordnungen und Werte präsent macht“ (ebd.). Von Ritualen unterschieden aber ist höfische Lyrik hiernach dadurch, daß dieser „rituelle Charakter als Inszenierung bewußt gemacht wird“, daß „also eine Ritualisierung des Verhaltens in einer exklusiven ‘höfischen’ Lebensform“ allererst antizipiert werde: Der Sänger sei „mehr als nur der Vor-Sprecher“, anders als in Ritualen verfüge er über den gesprochenen Text als über den seinen, und dieser sei nicht auf Wiederholung, sondern auf Variation angelegt (S. 47). Der Sprecher sei darum vom Kollektiv durch eine Rollentrennung von ‘Ich’ und ‘die Anderen’ unterschieden und sein Text reflektiere explizit auf die Regeln, denen diese Rollentrennung und die Aufführung des Textes unterliegen. Man könnte sagen: Während Rituale sich vollziehen, werde die Minnesangaufführung als solche inszeniert. Müller hat diese hier nur knapp referierten Überlegungen in der These vom para-rituellen Status des Minnesangs zusammengefaßt:

„Der Minnesang situiert sich an der Schnittstelle zwischen Gemeinschaftshandeln und individueller (Kunst-)Leistung. Der Kunstcharakter des Liedes scheidet den Liedvortrag von kollektiv inszenierten wie von kollektiv gelebten Ritualen. Das Lied ist das Werk eines einzelnen literarischen Autors, und doch soll, was dieser Autor sagt oder inszeniert, nicht nur ihn betreffen, sondern alle. Seinen Ausdruck findet das unter anderem darin, daß sich das Lied an im eigentlichen Sinne rituelle Formen von Gemeinschaftshandeln wie den gemeinsamen Tanz anlehnen kann, Formen, bei denen ursprünglich noch kein einzelnes Sänger-Ich aus dem Kollektiv hervortrat, die aber jetzt zum Medium individueller Kunstleistung werden.“ (S. 47f.)

früher Neuzeit. Hg. v. Jörg Jochen Bern und Thomas Rahn. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit, Bd. 25), S. 209-249, hier: bes. 215ff.

¹¹ Dazu zuletzt Harald Haferland, Ingwer Paul: Eine Theorie der Höflichkeit. In: Os-nabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 52 (1996), S. 7-69, bes. S. 38ff.; vgl. auch Erving Goffman: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt/Main 1986, bes. S. 54ff.

Verkürzt gesagt, wäre es also ein Moment ästhetischer Differenz und Reflektionsdistanz, das den institutionellen Charakter von Minnesang bestimmt und ihn vom Vollzug gemeinschaftlicher Rituale gerade unterscheidbar macht.

In der Diskussion um Positionen, die den Status der höfischen Liebeslyrik einerseits als rituell, andererseits als para-rituell bestimmen, geht es also im Kern auch um das Verhältnis von Ästhetik und Ritual in der höfischen Laiengesellschaft, um die Frage, ob und inwiefern sich hier Momente einer Ausdifferenzierung der Kunst gegenüber anderen Repräsentationsformen beobachten lassen, wie genau das intrikate Relationsgefüge von poetischer Kommunikation und sozialer Interaktion am Hof zu bestimmen wäre; wie dabei schließlich operiert werden könnte mit einem Begriff von Fiktionalität und dem, was wir mit ihm assoziieren: Lösung aus pragmatischen Funktionszusammenhängen, Entreferentialisierung, Präsenz-Aufhebung usw.¹² Ich will nun diese hier allein selektiv und in mancher Verkürzung vergegenwärtigte Diskussion nicht theoretisch oder mit allgemeinerem literarhistorischem Geltungsanspruch fortführen.¹³ Zu kennzeichnen war vielmehr lediglich ein Horizont, in wel-

¹² Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Einführung [zur Sektion III „Inszenierung von Gesellschaft – Ritual – Theatralisierung“]. In: 'Aufführung' und 'Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit. Symposium Seeon 1994. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart, Weimar 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbd. XVII), S. 331-337, hier: S. 336f.; zuvor Ders.: Erzählen in der Literatur – Erzählen im Alltag. In: Erzählen im Alltag. Hg. v. Konrad Ehlich. Frankfurt/Main 1980, S. 403-419, hier: S. 410ff.

¹³ Solches würde weitere begriffliche Klärungen erforderlich machen, die etwa an Wolfgang Braungarts Untersuchung zum Verhältnis von Literatur und Ritual kritisch anschließen könnten (vgl. Wolfgang Braungart: Ritual und Literatur. Literaturtheoretische Überlegungen in Hinblick auf Stefan George. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 23 [1992], S. 2-31; Ders.: Ritual und Literatur. Tübingen 1996). Es würde mich zugleich wohl zu dem – verführten – Versuch verleiten, die skizzierte Debatte institutionalisierungstheoretisch zu rekonstruieren und dabei zunächst etwa religiöse Rituale nicht als die archaischen Vorläufer späterer Institutionen aufzufassen (vgl. Müller [Anm. 4], S. 44), sondern als selbst institutionelle Formen der Handlungsverstetigung, Geltungsdurchsetzung, symbolisch durchgearbeiteten Selbstvergewisserung. Theoretische Orientierungen einer solchen Rekonstruktion verspreche ich mir etwa von Karl-Siegbert Rehberg: Institutionen als symbolische Ordnungen. Leitfragen und Grundkategorien zur Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen. In: Die Eigenart der Institutionen. Zum Profil politischer Institutionentheorie. Hg. v. Gerhard Göhler. Baden-Baden 1994, S. 47-84; vgl. auch: Sonderforschungsbereich 537 „Institutionalität und Geschichtlichkeit“. Eine Informationsbroschüre. Technische Universität Dresden 1997, bes. S. 11ff., sowie Peter Strohschneider: Situationen des Tex-

chem im folgenden drei Texte diskutiert werden, ohne daß über deren Exemplarität oder die Reichweite der vorzutragenden Interpretamente dabei schon Aussagen impliziert wären. Es geht um Gedichte des mittleren 13. Jahrhunderts, von welchen ich vermute, daß sie das prekäre Verhältnis von poetischer Kommunikation und sozialer Interaktion, von Literatur und Ritual an ihrem historischen Ort selbst beobachten, indem sie nämlich jeweils das Lied nicht nur möglicherweise an ein gemeinschaftliches Ritual des Tanzes – wie Müller formulierte – „anlehnen“, sondern den Status solcher Anlehnung selbst in je eigener Weise zum Thema machen.

‘Tanzen und Singen’: Dies soll hier also nicht auf Texte verweisen, die sich etwa aufgrund formaler Tonmerkmale als Tanzlieder verstehen ließen, oder auf solche, in denen einmal ein Tanzmotiv begegnet; dies übrigens ist, wie man weiß, vor Walther ausgesprochen selten.¹⁴ Ausgeschlossen habe ich aus systematischen Gründen schließlich auch den Tanz in der dörperlichen Anderwelt bei Neidhart und in seiner Tradition.¹⁵ Mein Textfeld sind vielmehr solche Lieder, in denen der Tanz thematisch – und möglicherweise auch strukturell – dominierend ist, die sich vielleicht gar selbst als Tanzlieder inszenieren. So ist es der Fall bei einigen – aufs Ganze gesehen jedoch eher wenigen – Kanzonen und in den sogenannten Tanzleichen des 13. Jahrhunderts, und natürlich ist der prominenteste Autor hier der Tannhäuser. Es geht im folgenden um seinen III. Leich und zuvor um Leich IV Ulrichs von Winterstetten sowie den Leich Heinrichs von Sax.

Dazu noch drei Vorbemerkungen. Die praktische Beschränkung auf die Gattung des Leichs impliziert für die Frage nach dem Zusammenhang von

tes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‘New Philology’. In: *ZfdPh* 116 (1997), Sonderheft: *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*. Hg. v. Helmut Tervooren und Horst Wenzel, S. 62-86, hier: S. 75ff. – Zum Verhältnis von Literatur und Ritual im Mittelalter allgemein vgl. neuerdings etwa: Gumbrecht: *Einführung* (Anm. 12); Gerhard Wolf: *Inszenierte Wirklichkeit und literarisierte Aufführung. Bedingungen und Funktion der ‘performance’ in Spiel- und Chroniktexten des Spätmittelalters*. In: ‘*Aufführung*’ (Anm. 12), S. 381-405; Rainer Warning: *Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel*. In: *Mediävistische Komparatistik*. (FS Franz Josef Worstbrock) Hg. v. Wolfgang Harms und Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1997, S. 29-41.

¹⁴ Vgl. Heinrich von Morungen XXIII (MF 139,19) und Reinmar XXXV (MF 184,31); zu den Belegen in den deutschsprachigen Strophen der „Carmina Burana“ zuletzt Gabriela Paule: *Der Tannhäuser. Organisationsprinzipien der Werküberlieferung in der Manesseschen Handschrift*. Stuttgart 1994, S. 102ff.

¹⁵ Dazu zuletzt Bockmann (Anm. 10). Der Tannhäuser ist dadurch, einzelner Anklänge an diese Tradition ungeachtet, nicht ausgeschlossen.

Minnesang und Gesellschaftsritual keine systematischen Vorentscheidungen. Gesteuert ist sie von den Konventionen der Literaturgeschichte, welche die Leichs dieser Dichter formgeschichtlich,¹⁶ auch ihren Inhaltstypen nach (als Tanzleichs¹⁷) in eine gemeinsame Tradition einordnet, ohne sie sonst im allgemeinen für besonders belangvoll zu halten. Und übrigens ist mit der Entscheidung für sogenannte Tanzleichs ebensowenig eine Eingrenzung auf einen bestimmten Modus performativer Realisierung von Lyrik – etwa als Tanzlyrik im Gegensatz zu Vortrags- oder Leselyrik – vorweggenommen.¹⁸ Denn einerseits besteht zwar möglicherweise eine generische Affinität zwischen der Formtradition des Leichs und den Ritualen des Tanzes (Tanz'

¹⁶ Grundlegend Hugo Kuhn: *Minnesangs Wende*. 2., vermehrte Auflage. Tübingen 1967 (Hermaca, Bd. 1), S. 91ff.; zuletzt Hermann Apfelböck: *Tradition und Gattungsbewußtsein im deutschen Leich*. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer 'discordia'. Tübingen 1991 [Hermaca, Bd. 62], S. 158ff.

¹⁷ Dieser Begriff als Ausdruck für eine selbständige Tradition stammt von Gustav Roethe: *Die Gedichte Reinmars von Zweter*. Mit einer Notenbeilage. Amsterdam 1967 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1887), S. 355; vgl. Apfelböck (Anm. 16), S. 12, 41, 104f., 119f., 179 Anm. 34. Nach Inhaltstypen gehören die Texte auch zusammen für Gustav Rosenhagen: *Die Leiche des Tannhäuser und des Ulrich von Winterstetten*. In: *ZfdPh* 61 (1936), S. 269-274.

¹⁸ Jedenfalls dann nicht, wenn man darauf verzichtet, die textuelle Thematisierung von Tanz schon für einen Beleg seiner pragmatischen Vollzugsform zu halten (vgl. aber Hedda Ragotzky: *Minnethematik, Herrscherlob und höfischer Maitanz: Zum I. Leich des Tannhäusers*. In: *Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises „Deutsche Literatur des Mittelalters“*. Greifswald 1989 [Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Deutsche Literatur des Mittelalters, Bd. 4], S. 101-125, hier: S. 104). Das indes wäre methodisch so unzulässig, wie der Umkehrschluß, wo Tanz nicht im Text thematisiert werde, scheide er auch als pragmatische Modalität aus. Er scheidet schon an den Textbefunden: Ulrichs von Liechtenstein *Kanzonen*, in denen der Tanz thematisch und motivisch (vgl. Ulrich von Liechtenstein: *Frauendienst*. Hg. v. Franz Victor Spechtler. Göppingen 1987 [GAG, Bd. 485], *Lieder* 7 II, 46 I; sowie das als unecht geltende, allein in C unter Ulrichs Namen überlieferte Lied KLD 58 LIX,3 [Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. v. Carl von Kraus. Bd. 1: Text, Bd. 2: Kommentar, besorgt von Hugo Kuhn. 2. Aufl. durchgesehen von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978]) nur eine geringe Rolle spielt und die obendrein ihrer formalen Gestaltung nach schwerlich den Gedanken nahelegten, sie seien Tanzlyrik, werden im „*Frauendienst*“ überwiegend gerade als solche ausgewiesen; vgl. zu diesen Stellen Joachim Bumke: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München 1994, S. 755ff., sowie Michael Schilling: *Minnesang als Gesellschaftskunst und Privatvergnügen. Gebrauchsformen und Funktionen der Lieder im 'Frauendienst' Ulrichs von Liechtenstein*. In: *Wechselspiele* (Anm. 4), S. 103-121.

lyrik),¹⁹ andererseits macht eine berühmte Stelle in Ulrichs von Liechtenstein „Frauendienst“ – um nur sie zu zitieren – gerade für diesen Liedtypus auch alternative Vollzugsformen wahrscheinlich: *Der leich vil guot ze singen was* (Vortragslyrik), *manic schoeniu frowe in gern las* [...] (Leselyrik).²⁰ Eigentlich ist es auch eine Trivialität: Gattungen entscheiden unter den Bedingungen semi-oraler Kultur noch nicht über pragmatischen Gebrauch. Die folgende Anordnung der Texte endlich ist hier literaturgeschichtlich noch indifferent.²¹ Es handelt sich um nichts als eine experimentelle Versuchsreihe für eine kommunikationshistorisch orientierte (und freilich selektiv perspektivierte) Textanalyse, welche die Selbstbeobachtung dieser Lyrik unter der Frage nach dem Verhältnis von Tanzen und Singen ausschnittsweise beobachtet – und eben darum Rückschlüsse auf tatsächliche, konkrete Performanzverhältnisse nicht

¹⁹ Vgl. Apfelböck (Anm. 16), bes. S. 9ff., 46ff., 74f., 118ff. et pass.; zusammenfassend Paule (Anm. 14), S. 131ff.

²⁰ Ulrich von Liechtenstein (Anm. 18), v. 1374,1f. Vgl. auch Ingeborg Glier: Der Minneleich im späten 13. Jahrhundert. In: *Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur.* (FS Hugo Kuhn). Hg. v. Ingeborg Glier, Gerhard Hahn, Walter Haug und Burghart Wachinger. Stuttgart 1969, S. 161-183, hier: S. 163f.; differenzierter Apfelböck (Anm. 16), S. 107 (Beleg Nr. 23), 121, 123ff., 126 („Ausnahmephänomen Leich als Lese-dichtung“).

²¹ Datierungen: Ulrich von Winterstetten um die Mitte des 13. Jahrhunderts, urkundlich von 1241 bis 1280, vgl. Silvia Ranawake: Ulrich von Winterstetten. In: ²VL 10 (1996), Sp. 55-61, hier: Sp. 55; Heinrich von Sax entweder in den Jahren um 1208-1219, oder um 1235 oder – am wahrscheinlichsten – um die Jahre 1235-1258, vgl. Günther Schweikle: Heinrich von Sax. In: ²VL 3 (1981), Sp. 878-880, hier: Sp. 878f.; Tannhäuser „um die Mitte des 13. Jh.“, vgl. Burghart Wachinger: Der Tannhäuser. In: ²VL 9 (1995), Sp. 600-610, hier: Sp. 600. Eine nähere Festlegung der Entstehungszeiten der einzelnen Texte ist unmöglich. Das heißt insbesondere, daß Intertextualität naheliegend ist, chronologisch sortierte Abhängigkeits- oder Traditionsketten (etwa: ‘Tannhäuser-Tradition’) aber spekulativ bleiben, allenfalls auf der etwaigen Plausibilität ästhetischer Werturteile aufrufen (etwa: eine bestimmte ‘Erfindung’ wäre eher dem ‘besseren’ Autor X als dem Autor Y zuzutrauen). Die hier diskutierten Texte sind jeweils in C überliefert (zu den Aufzeichnungsmodalitäten Apfelböck [Anm. 16], S. 131ff.; Franz-Josef Holz-nagel: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen, Basel 1995 [Bibliotheca Germanica, Bd. 32], S. 46ff., 140ff.), Ulrichs Leich IV stand außerdem namenlos (mit Noten) in dem verschollenen, nur aus sekundären Zeugen noch erschließbaren Fragment S; dazu KLD (Anm. 22) Bd. I, S. XXX, sowie Apfelböck (Anm. 16), S. 130.

gestattet. Ich beginne dieses Experiment mit Ulrichs von Winterstetten IV. Leich.

II.

„Klagen hat seine Zeit, Tanzen hat seine Zeit“: Diese Einsicht des Predigers Salomo (3,4) in die Unverfügbarkeit der Zeit zieht Probleme der Kommunikations- und Verhaltenssteuerung zusammen in die eine Maxime der Annahme des gegenwärtigen Augenblicks. Bei Ulrich von Winterstetten ist dies der Moment, da *diu zit ist wunneclich gestalt* (3),²² der Frühlingsanfang, den der Liedeingang so beredt wie konventionell vergegenwärtigt (1-18), um dann in abrupt wirkender Wendung – doch muß man am literarhistorischen Ort dieses Textes längst mit der Erwartung des Erwartungsbruchs rechnen – das Ich aus dieser aktuellen Ordnung der Welt scheinbar herausfallen zu lassen: *Noch ist min swaere gar siuftebære* (19). Dem Singen der Vögel antworten die Seufzer des hier auf der Textebene hervortretenden Ich. Sie werden in den folgenden 36 Versikeln in den wechselnden Redeordnungen der Minneklage (19-32, 91-126) und des Frauenpreises (34-36) vor höfischem Publikum sowie der Werbungsrede an die Dame (37-76, 89 f., 127-160) in abundanter Breite entfaltet.

Nicht überall ist so wie hier (und in den anderen Leichs Ulrichs) unübersehbar, daß dieser lyrische Typus nicht allein in seinen Bauformen wesentlich durch Wiederholungsstrukturen gekennzeichnet ist. Die „stereotype, zur Reimformel gewordene Minneklage“, so hat Hugo Kuhn dies interpretiert, bedeute dem „vor allem [...] formalen (musikalischen?) Baukünstler“ Ulrich „nur eine fast zufällig gewordene Textierung. [...] Die höfischen Formen sind hier zum Material einer beliebigen dekorativen Verwendung verfügbar geworden – die letzte Stufe des schwäbischen Formalismus.“²³ Es könnte freilich ein lohnendes Unterfangen sein, diese Interpretation gewissermaßen kommunikations-

²² Ich zitiere alle Leichs mit dem Verszähler der je zugrundegelegten Ausgaben. Dies sind: KLD [für Ulrich von Winterstetten]; Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearbeitet und hg. v. Max Schiendorfer. Bd. 1: Texte. Tübingen 1990 [für Heinrich von Sax]; Der Dichter Tannhäuser. Leben – Gedichte – Sage. Hg v. Johannes Siebert. Halle/Saale 1934 [Nachdruck Hildesheim, New York 1980] (zit.); Tannhäuser. Die lyrischen Gedichte der Handschriften C und J. Abbildungen und Materialien zur gesamten Überlieferung der Texte und ihrer Wirkungsgeschichte und zu den Melodien. Hg. v. Helmut Lomnitzer und Ulrich Müller. Göttingen 1973 (Litterae, Bd. 13).

²³ Kuhn (Anm. 16), S. 98, 109.

pragmatisch umzuschreiben, nämlich die evidenten Stereotypen nicht nur aus dem Materialstatus der Sprache für die Entfaltung formaler, musikalischer Virtuosität herzuleiten, sondern funktionsgeschichtlich als „zeremoniellen Charakter des sprachlichen Handelns selbst“²⁴ zu verstehen. Die stete Wiederholung des immer schon Wiederholten, dessen, was längst zur Formel, zum Topos eingeschliffen ist, hat wohl zeremonielle Dimensionen. Vom – gequälten, sagte Hugo Kuhn²⁵ – propositionalen Gehalt der Rede weist sie die Aufmerksamkeit auf deren poetische Formen hin, verschiebt sie vom *énoncé* – dem Liebesschmerz – auf die ästhetische *énonciation*²⁶ und zeigt ihr darin, daß die Klage-Rede hier nicht (subjekt- und affektbezogen) als expressive Klage, sondern (gemeinschaftsbezogen) als ästhetische Rede funktioniert. Mit deren Zeremonialität geht also eine gewisse Entreferentialisierung einher, und es scheint mir die Annahme plausibel, daß auch in Aufführungssituationen, in denen man die Rede des Text-Ich dem körperlich präsenten textexternen Sprecher zurechnen mag,²⁷ der Sänger zuerst als Virtuose des Klagegesangs sichtbar wird. Dabei würde schon der schiere Umfang des Liedes zum Interpretandum: Als ästhetisches Ereignis hat der Klagegesang nicht nur seine Zeit, er braucht sie auch und er beansprucht sie.²⁸

In den Textmerkmalen, von denen diese Überlegung ausging, in den Prinzipien seiner Sprachgesten und Redeordnungen, auch in dem, was darin als Regelkanon und Wertesystem hoher Minne artikuliert, affirmiert und habitualisiert wird, im Festhalten des Ich „am absoluten Wert der Dame [...], obgleich und gerade weil ihm die reale Erfahrung dieses Werts versagt bleiben muß“²⁹: In all dem wiederholt Ulrichs Leich die Traditionen des klassischen Minnesangs. Nicht so jedoch in seinem Schlußteil, wo der Text auf die Zeremonien des Klagegesangs die Inszenierung des Tanzes folgen läßt. Der Über-

²⁴ Müller (Anm. 4), S. 44.

²⁵ Kuhn (Anm. 16), S. 99.

²⁶ Und Kuhns Interpretationsparadigma in „Minnesangs Wende“ folgt genau dieser vom Text vorgegebenen Aufmerksamkeitsbewegung.

²⁷ Vgl. Jan-Dirk Müller: *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprechrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: IASL 19 (1994), S. 1-21, hier: S. 3.

²⁸ Auch vielleicht gegen den Überdruß der Hörer oder gegen konkurrierende Kommunikationsangebote in der Vortragssituation und ihrem Umfeld, die durch Antizipation im Text wohl abgewehrt werden sollen: *ich hân der liute nît, Wan des reigen ist ze vil* (189f., vgl. 163ff.). Im Umfang des Textes als Beanspruchung von Zeit für den Klagegesang wie für das Tanzlied artikuliert sich also ästhetischer Anspruch.

²⁹ Eine Formulierung von Ortmann, Ragotzky (Anm. 8), S. 234.

Tanzen und Singen

gang vom einen zum anderen ist auf der Textebene so gut wie unvermittelt, und er kann es sein, weil das Singen und das Tanzen in einem funktionalen und situationellen Zusammenhang³⁰ gesichert sind. Die Ansage des Tanzteils spielt gerade ihn herein:

*Gerne ich sunge mê und brunge
dien, die singent unde dringent, disen sanc* [also die Minneklage]
Durch ir êre für; (161-163)³¹

Der Klagegesang wird selbst als Lied zum Tanz angeboten, und dessen Inszenierung, nicht weniger konventionell als jener, ist wesentlich eine Aufforderung zum allgemeinen Tanz: *Wol uf ir kint* (169), *Springent frælich an den tanz* (173), *Frouwen, nu singent* (177), *Pfaffen leigen, tretent an* (179). Das Sprecher-Ich zitiert die tanzenden Mädchen herbei, choreographiert sie gewissermaßen aus der Position des Tanzmeisters heraus, artikuliert den Jubel des höfischen Maitanzes und die *ganze fröide* (175) der ganzen Gesellschaft:

*Under dien linden bi hübschen kinden
sorge muoz swinden,
lachen machen kunnen wunnen vol diu kint* (183f.)

Dies bezieht ganz selbstverständlich auch jenes Ich ein, welches eben noch virtuos Minneklage in der Ich-Rede als solche vorgeführt hatte: *Trüren, var hin!* (170), *sorge muoz swinden* (183). Lediglich in einer Lektüre, die sich immer schon – und gegen die Redestrategien des Liedes – auf eine Psychologie des Sprecher-Ichs verständigt hat, liest sich als Tröstung des Subjekts durch die Maifreude der Hofgesellschaft, was in Wahrheit nichts anderes darstellt als die Kenntlichmachung des Sachverhalts, daß die Virtuosenrolle des Minnesängers zugleich in die Virtuosenrolle des Tanzmeisters übergeht. Dessen Funktion liegt darin, im Text selbst vorzuführen, wie das soziale Verständigungs- und Selbstidentifikationspotential des hohen Sangs die Freude des Hofes zu mobilisieren vermag, und darum gilt seine Sorge keineswegs mehr der unerfüllten Minne, sondern allein dem Gelingen des Tanzes und (damit zugleich) der gesellschaftlichen Akzeptanz der Kunst.

³⁰ Das bedeutet noch nicht auch, daß dies auf der pragmatischen Ebene der Situationszusammenhang des Tanzes sein müsse: Die textuelle Tanzinszenierung ist so gut als Teil eines Einzelliedvortrags zu denken, wie die Minneklage als Element eines Tanzliedes.

³¹ 161f. hat in C folgenden Wortlaut: *Gerne ich sunge me vnd dvnge . dien die singent vnd bringent disen sanc . duch ir ere für* , fol. 87^{rb}.

Dieser Konzeption entspricht es, daß der textuell vergegenwärtigte Interaktionsrahmen der Minneklage mit demjenigen des Maitanzes identisch ist.³² Die situationelle Einheit von Raum, Zeit und Sozium³³ vergegenwärtigt den funktionalen Zusammenschluß von ästhetischer Klage und rituellem Tanzen, von poetischer Kommunikation und sozialer Interaktion im Raum festlicher Freude. Man könnte es so deuten: Der Text stellt dar, wie ästhetische Kommunikation – ihrerseits zeremoniell strukturiert – durch Anschluß an eine Institution wie den Tanz und deren gesellschaftliche Ordnungs- und Stabilisierungsleistungen ihre Realisierungschancen, ihre eigene Wahrscheinlichkeit erhöhen kann. Die funktionale Verschränkung der Virtuosenrollen des Sängers und des Tanzmeisters liest sich insofern als Modus der institutionellen Sicherung des hohen Minnesangs (hier in Gestalt der Minneklage). Gerade das Hereinzitieren von Kritik an dessen Umfang und Dauer (164, 188f.) zeigt, daß es hierum auch geht: um die Unwahrscheinlichkeit des klassischen Minneliedes und die Möglichkeiten seiner institutionellen Etablierung.

Hierzu fügt sich der Befund, wenn man noch einmal die Rolle des textinternen Sprechers beobachtet. Er tritt im Klageteil als solcher aus dem Kollektiv heraus,³⁴ macht sich zum Mittelpunkt aller Wahrnehmung: Schaut her, seht auf mich (20, 30, 58, 77, 98). Doch dies nur als Medium eines Allgemeinen, als Sprecher, der ein Wissen artikuliert, welches von allen gewußt, von allen geteilt und von allen getragen wird,³⁵ ein Wissen, welches darum zum Zeichen seiner Verallgemeinerungsfähigkeit *lêre* (163, 165) heißt. Deswegen kann sich dieses Ich selbst zum Exempel für dieses Wissen machen, und zwar gerade dort, wo es sich als ein besonderes zu spezifizieren scheint. Denn anders als etwa bei Hartmann, Walther, Neidhart oder Tannhäuser wird das

³² Und schwach determiniert: bestimmt nur durch die Präsenz der ganzen Gesellschaft, durch seine Zeit, den Mai (10, 185), und durch seinen Ort, die Linde (183). Sie markiert typischerweise den Tanzplatz. Der aber ist hier längst Teil der Hofwelt, er wird durch keine Spur lokaler Deixis 'Dort' anstatt 'Hier' situiert, zu ihm hin muß – anders als in anderen Liedern (vgl. Heinrich von Morungen XXIII [MF 139,19], Walther von der Vogelweide 51 [L. 74,20], Tannhäuser I, 89ff.; IV, 113ff.) – kein Weg zurückgelegt, keine Grenze überschritten werden.

³³ Karl Bühler hat dafür den Begriff 'Zeigfeld' geprägt: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Stuttgart, New York 1982 (Neudruck der Ausgabe Jena 1934), S. 79ff.

³⁴ Vgl. Peter Strohschneider: *nu sehent, wie der singet!* Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: 'Aufführung' (Anm. 12), S. 7-30.

³⁵ Wenn es auch nicht von allen in gleicher Virtuosität zur Sprache gebracht werden könnte: Doch wird gerade dies nicht vertextet, etwa, wie naheliegender wäre, in einer Anspielung auf konkurrierende Sänger.

Sprecher-Ich hier nicht personenzentriert durch einen Eigennamen bestimmt,³⁶ sondern gewissermaßen amtszentriert durch seine ständisch-funktionale Position am Hof: als dessen *schenke* (63), der allem Reichtum (78) und Adel (81) zum Trotz als Beispiel dient für das, was im Diskurs der hohen Minne immer gilt, die Gewalt der unerfüllten Liebe und die unbeirrbar Haltung ihrer zivilisierten Opfer. Der Sänger spricht normativ (er sagt, was alle angeht) und sozial (als adeliger Schenke) aus der Mitte der Gesellschaft.³⁷ Die Rollendifferenzierung von minnesingendem Ich und den Anderen ist auch im Minneklage-Teil dieses Gedichtes nur relativ schwach vertextet,³⁸ und darum kann der textinterne Sprecher völlig selbstverständlich zugleich auch im Zentrum des kollektiven Wir (171) der Hofgesellschaft als deren Vorsänger und Tanzmeister operieren, ohne daß hier Schwellenübergänge, Rollenwechsel, Funktionsänderungen markiert werden müßten. Das Klagen also hat seine Zeit und das Tanzen hat seine Zeit, aber es ist dies in Ulrichs von Winterstetten IV. Leich nicht eine je eigene Zeit, sondern ein und dieselbe, der Mai, es sind zwei Modi einer Funktion: Ausdruck und Darstellung des Allgemeinverbindlichen und seiner Realisierung im höfischen Fest und Tanz. Zu sehen ist, wie Zeremonialisierung und Entreferentialisierung des Klagegesangs gerade Bedingung sind für seine Funktionalisierung in der rituellen Interaktion. Zu sehen ist, wie durchlässig der Leich die Grenze zwischen hohem Sang und gemeinschaftlichem Ritual zeigt, wie er deren funktionalen und strukturellen Abstand als minimal darstellt, wie er sich selbst gewissermaßen als ein rituel-
ler Text zeigt.³⁹

³⁶ Zu Namenssignaturen in Leichs vgl. Apfelböck (Anm. 16), S. 136 Anm. 48.

³⁷ Ulrichs Text nimmt also jene Problematisierungen der Sängerrolle gerade nicht auf, die Walther in die Lyrik eingeführt hat, vgl. Ortman, Ragotzky (Anm. 8), S. 240f.

³⁸ Wie stark sie pragmatisch ausgeprägt war, hängt nicht zuletzt davon ab, ob man die Performanzsituation eher nach dem Modell von Vortragslyrik oder dem von Tanzlyrik denkt. Der Text selbst scheint letzteres näherzulegen.

³⁹ Und es gerade wegen dieses Inszenierungscharakters des Rituellen also nicht ist, sondern nur die Fiktion eines Rituals? So wäre mit Müller (Anm. 4), S. 46f., zu argumentieren, doch setzte die Argumentation einen pragmatischen Kontrakt über den Inszenierungsstatus des Leichs schon voraus, ohne ihn doch vom gegebenen Text her begründen zu können. Denkbar wäre also auch die Alternative: der verschriftlichte Text als die Partitur eines faktisch rituellen Vollzugs. – Was ich oben beschreibe, ist texttheoretisch – in der Terminologie Jurij Lotmans (Die Struktur des literarischen Textes. Übersetzt v. Rolf-Dietrich Keil. München ³1989, S. 329-340) – die Sujetlosigkeit dieses Gedichts: die quasi rituelle Vergegenwärtigung eines geschlossenen Weltmodells als solchen, als eines unbedrohten, unbefragten.

III.

Das nächste Beispiel ist der Leich Heinrichs von Sax. Er ermöglicht die Beobachtung – so meine These –, wie in einem systematisch gewissermaßen zweiten Schritt und unter der Oberfläche des gelingenden Maitanzes dieser Abstand zwischen Minnesang und festlichem Gemeinschaftsritual wächst. Auch Heinrichs Text zeigt sich als traditioneller Tanzleich mit Frühlingstopik, Minneklage und Tanzteil. Doch ist die konventionelle Ordnung der konventionellen Elemente strukturell umgebaut, und dies, weil sich so nämlich die intratextuellen Bezüge der einzelnen Elemente im Textprozeß verändern, mit Folgen für den Diskurs des Liedes. Der Leich beginnt nicht mit einem Natureingang, sondern konstituiert im ersten Versikel eine Kommunikationssituation, welche sogleich fundamental strukturiert ist durch die Gegenüberstellung von Ich und Ihr, von Kollektiv der Zuhörer und Zuschauer einerseits und andererseits dem diesem Kollektiv im Raum reziproker multisensorischer Wahrnehmung⁴⁰ gegenüberstehenden einzelnen Sprecher:

*Ich bitte iuch, lieben, guoten,
daz ir vernement mînen pîn,
iuch werden, hôhgemuoten,
die wîben holt von herzen sîn,
Und ouch iuch, guoten frouwen,
daz ir geruochent mîne nôt
dur iuwer güete schouwen,
wie gar ich bin an fröiden tôt. (1-8)*

Es folgt die Minneklage (9-55) eines pronominal ungemein präsenten Ich,⁴¹ welches allein topisch bestimmt ist über die herkömmlichen Minnemeta- phern der feudalen Bindung (*eigen dienstman*, 28), der Gefangenschaft und Verwundung. Wiederum schließt hieran die textuelle Inszenierung des höfischen Tanzes an (68-116): Erst sie eröffnet mit einem Frühlingseingang und zeigt dann, ganz wie bei Winterstetten, in typischen Formen den Sänger als Tanzmeister und Vorsänger, welcher die gesellschaftliche Freude artikuliert, das Konsoziationsritual (*zuo ein andern komen*, 93) unter der Linde arrangiert und selbst im Rausch dieses Tanzes – so scheint es – aufgeht:

⁴⁰ Vgl. oben Anm. 3.

⁴¹ Man zählt in diesen 46 Versen 34 Mal das Pronomen 'Ich' und seine grammatischen Ableitungen.

Tanzen und Singen

*Nu seht, wie mänge wunne
der sumer al der welte gît,
mê danne ich singen kunne. (105-107)
Ich wil ouch mit in tanzen unde springen mê (119)*

Doch ist es strukturell entscheidend, daß mit diesem Tanzteil Heinrichs Leich gerade noch nicht zu Ende geht. Er fügt vielmehr eine zweite Rede des Minner-Ichs an (123-138) – nun die wider alle Erfahrung hoffnungsvolle Versicherung unentwegten, lebenslangen Minnedienstes: *iemer mêr und âne wanc* (131) –, bevor ein dreizeiliger Schlußversikel (139ff.) das Textende markiert. Der Tanzteil folgt also nicht auf sondern ist mitten hineinmontiert in den Minnediskurs des als Sänger vom Kollektiv sich besondernden Ich. Das Ich muß also nicht nur einmal – vom Minnesänger zum Tanzmeister –, sondern zweimal – vom Tanzmeister auch wieder zurück zum Minnesänger – die Rolle wechseln. Dies treibt Transformations- oder Koordinationsprobleme hervor, in welchen der Sinn dieses Textes, wie ich meine, sich konstituiert und der Abstand von Minnesang und Gemeinschaftsritual beobachtet wird: Im Aufbau der Versikelfolge, in den topologischen und kommunikativen Ordnungen des Textes, schließlich überhaupt im Verhältnis von Sänger und Kollektiv, von poetischer Kommunikation und sozialer Interaktion.

Zunächst im Strukturgefüge der Versikel sind diese Koordinationsprobleme darin deutlich, daß hier – anders als bei Winterstetten – der Übergang vom Minnesangteil zum Tanzteil und wieder zurück nicht wie selbstverständlich sich einstellt, sondern markiert vollzogen werden muß in zwei Abschnitten, in denen sich das Singen von der Geliebten, von der Liebe, und das Singen zum Tanz der Gesellschaft verschränken (56-67, 117-122), in denen näherhin die 'Unmittelbarkeit' des Singens in der Tanzsituation erst hergestellt werden muß vermittels eines Singens über das Singen zum Tanz: *So wil ich doch dien jungen singen, waz der sumer wunne hât, Dur daz si tanzen unde springen* (65-67). Dementsprechend auch eine Komplexisierung der Raumkonstellation – jedenfalls im Vergleich mit dem skizzierten Winterstetten-Text: Der Ort des Minne- als Klagesangs ist nicht mit dem Tanzplatz identisch. Getanzt wird – wo sonst? – unter der Linde, auf der Heide, wo die Vögel singen und die Blumen leuchten, doch ist das nicht 'Hier', sondern 'Dort'. Man muß sich dorthin begeben, den *locus amoenus* gewissermaßen territorialisieren, er liegt anstatt im Zentrum des Hofes vielmehr in einem Draußen:

*Mit mir sult ir da diu grüne linde stât:
da suln wir reien den meien, klêbluomen lesen.*

*Da wirt diu kurzewile guot,
dar kumt schæner frouwen vil.
dâ wirt maneger wolgemuot*
[...]. (83-87)

Dort ist, was hier, wo Ich von Minne singt, nicht ist: Freude, gelingende, sozusagen vermittlungslose Einheit der Gesellschaft mit sich selbst. Wie in der inhaltlichen Strukturierung des Textes treten auch in seiner topologischen Ordnung der Raum des Minnesangs und der Raum des Gemeinschaftstanzes, das Singen von Minne und das Singen zum Tanz auseinander. Demgemäß unterscheiden sich je hier und da die kommunikativen Ordnungen.

Ein kurzer Rückblick wird das noch deutlicher hervortreten lassen. Im Klageteil von Winterstettens Leich IV ist es so, daß das Sänger-Ich im wiederholten Wechsel sowohl die Hörer wie die Minnedame direkt anspricht. Beide Kommunikations-Dyaden sind in einem einzigen Zeigefeld situiert, in dem der Sänger, die Hörer und auch die Minnedame als kopräsent gedacht werden müssen; daran erweist sich noch einmal die geringe Binnendifferenzierung jener kommunikativen Ordnung als Manifestation rituell gelingender Sozialität. Im Leich Heinrichs von Sax hingegen spricht das Ich ausschließlich zur Hofgesellschaft, die Minnedame ist textuell weder als sprechende, noch als angesprochene, sondern allein als besprochene Instanz gegenwärtig. Gleichwohl kommuniziert der Minnesänger gewissermaßen auch mit ihr: durch Vermittlung der Gesellschaft. Er stellt sich, auditiv und visuell wahrnehmbar (2, 7), vor der Gesellschaft in seiner *pîn* (2) und *nôt* (6) dar, um diese zur Hilfe⁴² zu gewinnen:

*ich wil iemer singen
unde diene ir gerne ûf lieben wân.*
[...]
*Nu helfent mir wûnschen, ir werden man
und ouch ir reinen, guoten wib*
[...]. (39f., 45f.)

Der Hof erscheint hier nicht als Instanz der Minneverhinderung, die sich in der Institution der *huote* konkretisiert und für das Normgefüge hoher Minne wesentlich ist, sondern als Instanz der Beziehungstiftung. Ihn ganz einklam-

⁴² Typisch ist Bitte um Hilfe an Frau Minne, Venus etc. (Instanzen der Liebe), ausgefallener Heinrich von Breslau (KLD 23,II: Bitte um Hilfe an die Instanzen des Frühlingseingangs).

mernd vom ersten Vers: *Ich bitte iuch, lieben, guoten, daz ir vernement minen pîn* bis zum letzten: *wünschent, daz si noch mîn leit verkêre* (141) stellt sich der integrale Text dar als eine Strategie, die das höfische Kollektiv gewissermaßen zum Medium der Minnekommunikation umfunktionieren will. Das variiert die fundierende Redekonstellation des Minnesangs entscheidend: Meint Minnesang in seiner Grundform „nicht Rede zur Geliebten, zu sich selbst über erlebte Liebe“, sondern „immer nur Rede zur höfischen Gesellschaft über die höfische Rolle der Liebe“,⁴³ so zwar, daß diese Rede an die Gesellschaft inszeniert ist als Rede zur Geliebten oder zu sich selbst über erlebte Liebe, so ist in Heinrichs Leich demgegenüber die Rede über erlebte Liebe genau an die Gesellschaft gerichtet. Gerade die Gesellschaft ist hier zur Aktivität aufgefordert, und zwar nicht zu einem allgemeinen Vollzug kollektiver Wertrealisierung (wie dem Tanz), sondern zu einer auf die Verwirklichung der erlebten Liebe des Sängers-Ichs gerichteten Aktivität. Diese erlebte Liebe wäre nicht allein als stereotypisierter Affekt und topischer Affektdiskurs gesellschaftlich vermittelt, sondern zugleich viel konkreter als Kommunikation des Ich mit seiner Dame im Medium des kollektiven *wünschens*. Die Rede des Ich strukturiert ihre textinterne Rezeptions- als konkrete Gebrauchssituation (oder fingiert dies doch).⁴⁴

Heinrichs Text macht hier also ein interessantes poetologisches Experiment. Es scheint, als versuche er erstens „die generalisierte Situation höfischer Werbung, wie sie der hohe Minnesang unterstellt“,⁴⁵ zu spezifizieren nicht im Trend der Lyrik des 13. Jahrhunderts durch nähere Bestimmungen der Situationen, der Akteure (sei es durch Eigennamen, sei es durch Statusspezifikationen), der Handlungsabläufe, sondern durch Spezifikation der

⁴³ Hugo Kuhn: Zur inneren Form des Minnesangs. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. v. Hans Fromm. Darmstadt 1963 (WdF, Bd. 15), S. 167-179, hier: S. 173f.

⁴⁴ Auf der pragmatischen Ebene läßt dies zwei Interpretationen zu: 1. Es ist von hier aus nicht mehr entscheidbar, ob auch in diesem Fall die „interne Sprechsituation“ des Liedes „in Opposition tritt zu einer externen Rezeptionssituation“, ob es sich also um einen gespielten, einen fiktionalen Diskurs handelt (vgl. Rainer Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. In: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Hg. v. Christoph Cormeau. Stuttgart 1979, S. 120-159, hier: S. 122). Oder 2.: Man versteht den Redeakt so, daß er die Hörer als Hörer in das fiktionale Rollenspiel einbezieht, die Hörerrolle würde als eine gleichfalls spielerisch übernommene konstituiert und so ein Fiktionalitätskontrakt etabliert (vgl. Strohschneider [Anm. 34], S. 24f.).

⁴⁵ Müller (Anm. 4), S. 67.

kommunikativen Ich/Sprecher – Ihr/Hörer – Beziehung als konkrete *helfe*. Durch diese Spezifikation würde die in ihrer Topik und in ihren Regeln unverändert völlig verallgemeinerungsfähige Werbungskonstellation doch zusammengeschlossen mit dem, was ‘jetzt’, ‘hier’ und ‘unter uns’ geschieht. Diese ‘Pragmatisierung’ des Sangs bedeutet zweitens und wiederum im Gegenzug zur im nach-waltherschen Minnesang fortschreitenden Lösung der Werbungssituation aus der Bindung an das höfische Fest,⁴⁶ daß die Minnewerbung gerade im ‘öffentlichen’ Zentrum höfischer Kommunikation situiert wird. So zwar, daß nicht nur die Werte, die sich in dieser konkreten Minnewerbung manifestieren, gemeinsame Sache sind, sondern daß diese selbst zur Sache aller wird. Insofern ließe sich Heinrichs Leich systematisch vergleichen mit Hadlouns Lied II, in dem ebenfalls die Mitglieder der Gesellschaft „aus Zeugen einer Minneklage zu Akteuren in einem Minneroman“ werden,⁴⁷ wobei freilich drittens deutlich würde, daß dies bei Heinrich im Modus aktueller Klage- und Werbungsrede sich vollzieht, nicht – wie bei Hadloup – im narrativen Präteritum als vergangenes Geschehen erzählt wird.

Poetische Kommunikation und soziale Interaktion, der Sänger und die Anderen werden im Text Heinrichs von Sax also im Modus der *helfe* funktional einander zugeordnet und damit in spezifischer Weise als unterschiedliche Funktionen differenziert: als der einzelne Hilfsbedürftige und die vielen Helfer. Und dies bestimmt nun auch den Status des Singens zum höfischen Tanz als einen gleichfalls besonderen. Das Tanzlied nämlich erscheint in diesem Aufbau des Textes und in diesen Ordnungen der textinternen Interaktion nicht als die selbstverständliche Aufgabe des Vorsängers und Tanzmeisters, in deren Vollzug dieser im Kollektiv aufginge. Es erscheint vielmehr als das, was der Liebende als Gegenleistung für den Beistand der Gesellschaft in seiner Minnewerbung anbietet. Das Singen zum Tanz ist vom Sänger her gesehen nicht Teilhabe am rituellen Vollzug gemeinschaftlicher Identitäts- und Normvergewisserung, sondern spezifische, sozusagen einmalige, individuelle Kunst-Leistung in einem Tauschverhältnis: *helfe* bei der Minnewerbung des Einzelnen gegen *helfe* beim kollektiven Freuderitual des Hofes.

⁴⁶ Vgl. Müller (Anm. 4), S. 67f.

⁴⁷ Müller (Anm. 4), S. 69 (Zitat) und ff.; vgl. auch Volker Mertens: Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Lichtenstein und Johannes Hadloub. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Meißener Kolloquium 1995. Hg. v. Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon und Peter Strohschneider. Tübingen 1998, S. 200-210.

Tanzen und Singen

Man sieht diesen besonderen Status der Sangesleistung des Minners beim Tanz aller nicht zuletzt daran, daß auch in der Rolle des Vorsängers der Liebende als Leidender präsent ist. Bedingung der Möglichkeit dessen ist die differenzierte Koordination seines affektiven Bezugs auf die Minnedame und seines ästhetisch-funktionalen Bezugs auf das Tanzritual in der *dissimulatio*. Von ihr ist genau zu Beginn des höfischen Maitanzes –

*Swaz ich gesinge, daz fröit mich in herzen niht,
ich tanze, ich springe, ê daz mir lieb von ir geschieht*⁴⁸ (59f.) –

und an seinem Ende die Rede:

*Ich wil ouch mit in tanzen unde springen mê,
swie mir in herzen niemer liep davon beschê.
ich wil ouch ûzzen frô gebâren zaller zît
und innan tûzzen, dâ mîn herze in sêre lit.* (119-122)

Die Rolle des leidvoll Liebenden und in dieser Liebe vom Hof Hilfe erbittenden Ich und die Rolle des Tanzsängers gehen nicht ineinander über, sie überlagern sich. In der Differenz der Affektlagen von Hof und Ich hält sich dieses Ich auch im höfischen Maitanz durch und hält es sich präsent; nach dem Maitanz tritt es darum als unglücklich liebendes Ich erneut hervor. Die Rolle des Tanzsängers, umgekehrt, wird als eine nur momentan und aus gesellschaftlichen Konvenienzgründen übernommene sichtbar. Ansatzweise löst sich ein Ich als authentisches,⁴⁹ dessen Instanz das *herze* ist, von seinen sozialen Funktionsrollen. Koordiniert werden die Rollen und ihre sozialen Bezüge einerseits (gesellschaftlich vermittelt) auf die Dame und andererseits auf das Sozium im Habitus der *dissimulatio*, in der Kulturtechnik einer höfisch zivilisierten Affektdämpfung. Sie ist keine Täuschung, vielmehr stellt das Ich ja sein 'Inneres' (122,127) in der an alle gerichteten Minneklage 'öffentlich' aus, damit alle helfen können. *Dissimulatio* ist eine als solche allen vorge-

⁴⁸ Koordination also auch unterschiedlicher Modi von Temporalisierung: der rituellen Iterativität des Gesellschaftstanzes und der Kontinuität (*staete*) von Werbung und Klage.

⁴⁹ Vergleichbare Authentizitätsbehauptungen im Minnesang um 1200 (etwa: Reinmar IX [MF 158,1], XII [MF 162,7], XIV [MF 165,10], XXV [MF 175,1], XXXIX [MF 189,5]; Walther 6 [L. 13,33]) richten sich typischerweise gegen das Argument, Ich klage exzessiver, als ihm eigentlich zumute sei; vgl. Strohschneider (Anm. 34). Bei Heinrich wird dagegen die Nicht-Authentizität des Tanzgesangs gerade veröffentlicht, die Authentizität des Klagegesangs steht überhaupt nicht in Frage.

führte Kompetenz der Rollenkoordination, die zugleich den Sang als Minnedienst und den Sang als Gesellschaftsdienst, indem sie beides koordiniert, auseinanderhält. Der Leich insgesamt trennt und verkoppelt als ein Text zwei verschiedene (einander jedoch nicht ausschließende) Formen des Sangs: mit unterschiedlichen Modi des Hervortretens des Ich, mit unterschiedlichen Funktionen und also auch mit unterschiedlichen Formen der Einbeziehung des Singens in gemeinschaftlich vollzogene Rituale. Anders gesagt thematisiert Heinrichs Gedicht, indem es dessen pragmatische Funktionalisierung konkretisiert, eine Distanz von Minnesang und solchen Formen ritueller Selbst- und Wertvergewisserung wie dem höfischen Tanz. Diese Distanz distanziiert Heinrichs Text von dem Konzept des IV. Leichs von Ulrich von Winterstetten, ihre Ausarbeitung wird unter Einbeziehung neuer minnelyrischer und minneideologischer Konzepte in Tannhäusers III. Leich systematisch fortgesetzt. Programmatisch ein Lied der hohen Minne, ist Heinrichs Gedicht darum mit der Formel „Tradition des Tannhäusers und Ulrichs von Winterstetten“⁵⁰ wohl zu unspezifisch gefaßt.

IV.

Schließlich also der III. Leich des Tannhäusers. Ich frage wiederum, wie sich nun hier das höfische Lied strukturell und funktional selbst beschreibt im Kontext – und in Differenz – zu zeremoniellen und rituellen Vollzugsformen höfischer Konsoziation.

*Der winter ist zergangen,
daz prüeve ich uf der heide; (1f.)*

Schematischer kann man kaum beginnen. Doch bereits der nächste Vers führt zu einer erheblichen Komplexisierung:

aldar kam ich gegangen (3)

Hiermit nämlich sind sämtliche bisher aufgetretenen Bestimmungsmerkmale der Redekonstellation schon verdoppelt: Auf den explikativen Satz folgt ein narrativer, zum sprechenden Ich tritt also – wie in jeder Ich-Erzählung – ein besprochenes Ich hinzu. Neben dem Präsens des Singens gibt es ein Präteritum des Erzählten. Neben dem ‘Hier’, von wo aus das singende Ich spricht, existiert ein ‘Dort’ – die *heide* – als ein anderer Ort des erzählten Gesche-

⁵⁰ Schweikle (Anm. 21), Sp. 879.

hens, an dem Ich und Wir, die Hörer, jetzt nicht sind, an welchen man sich aber gehend, also Distanz überwindend, hinbegeben kann. Die 'Welt' ist in Raum und Zeit auseinandergelegt und von Grenzen durchzogen. Das ist eine elementare Voraussetzung jeder 'Sujethaftigkeit' im Sinne von Jurij M. Lotman,⁵¹ und da sie hier geschaffen ist, kann die Erzählung gleich dem Protagonisten ihren Lauf nehmen. Was sie mitzuteilen weiß, hat Tannhäusers Text in der Forschung das Etikett 'Pastourellen'-Leich eingetragen: Das Ich kommt auf die blühende Heide, sodann in einen Wald an einen Bach, folgt diesem bis zur Quelle und findet dort die geliebte *schoenen creatiure* (32). Hier und mit ihr ist, nach ausführlicher Schönheitsbeschreibung, nach vollendet höfisch-höflicher Begrüßung und feiner Kunstübung,⁵² auch die erotisch-sexuelle Begegnung möglich:

*si leiste, daz si solde,
und tet, daz ich da wolde.
Ich tet ir vil sanfte we,
[...]
si wart min trut und ich ir man.
wol mich der aventiure. (78-80, 90f.)*

Damit wechselt der Leich wieder zurück ins Präsens des Frauenpreises und der Artikulation eigenen Glücks – *wol mich der aventiure! erst iemer saelic, der si siht* (91f.) –, in welchem das Vergangene nur als Erinertes noch präsent ist: *si was so hohes muotes, daz ich vergaz der sinne. [...] in vergizze ir niemer.* (98f., 105) Und daran nun schließt sich an, was man den Tanzteil (106-129) zu nennen sich angewöhnt hat: *Wol uf, wol uf, Adelheit!* (106)

So, in seinem Ablauf bloß referiert, gibt Tannhäusers Text freilich nicht schon sich zu erkennen. Will man sehen, wie in ihm Singen und Tanzen konzeptualisiert sind, muß man näherhin nach den Ordnungen des Raumes, der Zeit und der Kommunikation fragen. Ich tue dies mit einer gewissen Rücksicht auch auf Details, welche im Hinblick auf den Gattungsbegriff der Pastourelle belangvoll sind,⁵³ und beginne bei der Situation 'Dort' und 'Da-

⁵¹ Vgl. Lotman (Anm. 39).

⁵² Natürlich ein auch topisches Motiv: Tristan und Isolt in der Minnegrotte, Dante und Beatrice. Aber: Der Sang ist beim Tannhäuser Dienst des Mannes für die Geliebte, nicht gemeinschaftliche Rezeption einer Liebesgeschichte als Modus der Selbstidentifikation als Liebespaar.

⁵³ Er spielt – worauf zurückzukommen sein wird – für die Interpretationsgeschichte dieses Textes eine zentrale Rolle; vgl. unten Anm. 56.

mals', bei der Liebesbegegnung. Sogleich fällt auf, daß sich der entsprechende Textteil, wiederum ganz oberflächlich, in drei Abschnitte gliedern läßt: Versikel 1 bis 7 (31 Verse) erzählen den Weg des Ich 'Damals' bis zur Quelle, Versikel 8 bis 10 (18 Verse) machen in *descriptio* und Frauenpreis die Wahrnehmungen des Ich in der Situation der Begegnung mit der Dame gegenwärtig,⁵⁴ die Versikel 11 bis 18 (40 Verse) handeln von der sprachlichen und körperlichen Kommunikation der Liebenden selbst. Dafür wird freilich kaum mehr (Vortrags-)Zeit beansprucht als zuvor für die Beschreibung der Strecke, die das erzählte Ich zur Geliebten zurücklegt: eines etappenreichen Weges, welcher die eingangs angedeutete Raum- und Zeitstruktur erheblich auffächert. Topographisch gibt es erst den Weg auf die Heide, er führt dann in ein *fores* und entlang eines Baches weiter zur Quelle mit der Dame. Dabei handelt es sich um distinkte Schauplätze je unterschiedlicher Handlungen. Auf der Heide windet der Protagonist einen Blumenkranz:

*den truoc ich mit tschoie zuo den frouwen an dem tanze.
well ieman werden hochgemuot, der hebe sich uf die schanze!* (8f.)

Zwischen dem Präteritum des Weges zur Quelle und dem Präsens der Tanzsituation, zu welcher schon hier ein erstes Mal eingeladen wird, öffnet sich mit dem Abstecher zum Tanzplatz eine weitere Zeitschicht.⁵⁵ Die Heide ist sodann der Ort der Selbstbewußtwerdung des Liebeswunsches (*do wunschte ich, daz ich sant miner frouwen solde kosen*, 14) sowie der Erinnerung an eine Situation in der Vorvergangenheit, in welcher die Dame den Minnedienst des Ich akzeptiert hatte:

*Si gap mir an ir den pris,
daz ich waere ir dulz amis
mit dienste disen meien;* (15-17)

Drei Zeitebenen und drei unterschiedene Orte also werden von der Heide aus vergegenwärtigt: Erste Begegnung mit der Geliebten, Abstecher zum Tanz-

⁵⁴ Grammatisch manifestiert sich diese spezifische Repräsentationsleistung im wiederholten Wechsel von Präteritum und Präsens (oder *Präsens historicum*), welcher die Schönheit der Dame als zeitlos unveränderliche in die Gegenwart der Sprechsituation hineinragen läßt:

*schoener forme ich nie gesach, diu min cor hat besezen;
an ir ist [!] elliu volle.* (49f.)

⁵⁵ Wo dieser Vorgang in den gestaffelten chronologischen Horizonten des Geschehens zu situieren wäre (vor oder nach der Liebesbegegnung mit der Minnedame) bleibt undeutlich.

platz, Liebesehnsucht auf der Heide. Im Wald sodann parliert das wandernde Ich mit den Vögeln (26ff.), bevor es, am Bach entlang oder über ihn hinweg, den Weg zur Quelle findet. Diese tiefgestaffelte Struktur der Räume, Zeiten und Aktionen hat offenbar wesentlich die Funktion, den Liebesort vom 'Hier' und 'Jetzt' abzuheben: Ihn zu markieren als eine Welt der *aventure* (91), die hinter dem Bach als Schwelle von Sozialität einen Intimraum freigibt, in welchem erst dem Ich jenes Abenteuer zufallen kann, das allein ihm zufallen kann.

Dies indes kann nicht im Vollzug inszeniert, sondern nur im Modus der Erzählung erinnert werden, da es sich bei dieser *aventure* um einen einzigartigen, nicht wiederholbaren, nicht institutionalisierbaren Vorgang handelt. Weil dem so ist und dieser Vorgang an einem *locus amoenus* lokalisiert wird, hat man die Liebe von Tannhäusers Ich und Dame an der Quelle als ein pastourelles Geschehen aufzufassen versucht.⁵⁶ Dies allerdings scheint mir schwieriger geworden zu sein nach der von Rainer Warning⁵⁷ kürzlich vorgenommenen typologischen Differenzierung und dann auch terminologischen Unterscheidung von Pastourelle und Mädchenlied.⁵⁸ Seine Kritik an den „Germanisten“, die „die Pastourelle haben zu wollen“ scheinen (S. 709), argumentiert auf der Grundlage eines Gattungsbegriffs, welcher Gattungen nicht über thematische oder motivische Rekurrenzen, sondern als „institutio-

⁵⁶ Vgl. zum Beispiel Margarete Lang: Tannhäuser. Leipzig 1936 (Von deutscher Poeterey, Bd. 17), bes. S. 45f., 60ff.; Sabine Christiane Brinkmann: Die deutschsprachige Pastourelle. 13. bis 16. Jahrhundert. Göppingen 1985 (GAG, Bd. 307), S. 201ff.; Peter Strohschneider: Leichdichtungen und Lieder (mhd.) von dem Tannhäuser. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 16. München 1991, S. 333-335, hier: S. 333; Apfelböck (Anm. 16), S. 117, 139; Paule (Anm. 14), S. 158ff. (im methodischen und systematischen Anschluß an Ragotzkys [Anm. 18] Interpretation des I. Leichs). Wachinger (Anm. 21), Sp. 603, liest eine „pastourelleähnliche Ich-Erzählung“; vgl. auch Helmut Tervooren: Zu Tannhäusers II. Leich. In: ZfdPh 97 (1978), S. 24-42.

⁵⁷ Rainer Warning: Pastourelle und Mädchenlied. In: Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger. Hg. v. Johannes Janota [u.a.]. Tübingen 1992, Bd. II, S. 709-723 [hiernach auch die folgenden Zitate im Text].

⁵⁸ Ich übernehme zu Verständigungszwecken vorläufig den Ausdruck 'Mädchenlied' in dem von Warning präzisierten Sinne, obwohl er freilich in einer problematischen Benennungstradition der Altgermanistik steht; vgl. Ingrid Kasten: Die Pastourelle im Gattungssystem der höfischen Lyrik. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. v. Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 27-41, hier: S. 39ff.

nalisierte Typen sprachlichen Handelns, institutionalisierte Diskurstypen“ faßt (S. 710), und zwar in zwei Schritten. Mit dem Instrumentarium des Lotmanschen Sujetbegriffs bestimmt er zunächst die Pastourelle in Abgrenzung von der das „Gattungssystem [...] der hochhöfischen Lyrik“ (S. 710) dominierenden iterativen Kanzone als „wesentlich [...] durch narrative Progression“ bestimmten Texttyp (S. 711). Sujethaft sei dieser Typus, insofern das pastourelleske Abenteuer einen „Kampf mit der Konstruktion der Welt“ (S. 715) aufnehme.⁵⁹ Die Pastourelle stelle die „Opposition von *cortaisie* und *vileinie* [...] in Frage, indem sie der *vilana* positive Merkmale attribuiert“ (S. 714). Und darin werde

„sichtbar, was die Gattung in Wahrheit konstituiert: das Faszinosum des liebesbereiten Naturkinds, das, fernab der höfischen Welt, bieten kann, was der höfischen Dame versagt ist: Schönheit und spontane Erfüllung zugleich. Das ist das Ereignishafte der Pastourelle, ihr Sujet: nicht eine lizenzierte Bedürfnissexualität im Sinne des Andreas Capellanus, sondern das Abenteuer einer Liebe, die insgeheim die Grundstruktur des höfischen Weltmodells erschüttert. Im offenen Raum jenseits der höfischen Kultur isoliert die Pastourelle eine Enklave, in der Natur nicht einfach als Abwesenheit von Kultur erscheint, sondern in der sie ihrerseits positiv markiert ist. [...] Sie ist eine ‘andere Welt’, von der eine latente und beständige Provokation ausgeht“ (S. 714).

In seinem zweiten Untersuchungsschritt grenzt Warning sodann am Beispiel von Walthers *Nemt, frowe, disen kranz* (L. 74,20) hiervon das ‘Mädchenlied’ als eigenen, nicht-pastourellesken Typus ab. Die Beobachtungen setzen ein bei Walthers Tanzmotiv, das „als Reflex gesellschaftlich-kulturellen Lebens [...] im naturhaften Raum der Pastourelle“ fehlen müsse (S. 719), und zeigen von daher, daß der Liebesort hier ein „gesellschaftsferne[r] Raum der Intimität, nicht aber ein [...] naturhafte[r] Gegenraum zur Gesellschaft“ (S. 719) ist. Dem Mädchenlied fehle die „für die Pastourelle konstitutive topologische Opposition von Kultur und Natur“ (S. 719)⁶⁰ ebenso wie die Markierung ständi-

⁵⁹ Anders, doch mit Blick auf die hier interessierende Problemstellung nicht widersprechend, konzipiert Ingrid Kasten die Pastourelle als Gattung vom „produktiven Kern“ einer Gegensatzstruktur her (Differenz der Stände, der Geschlechter, von Natur und Kultur), die in der Figur der Hirtin codiert ist; vgl. Kasten (Anm. 58), bes. S. 32ff.

⁶⁰ „Die topologische Basisopposition unseres Gedichts ist nicht die pastourelleske Opposition von Natur und Kultur, sondern die Opposition zweier modalen Räume, Traum vs. Realität, und das sujetkonstitutive Ereignis ist [...] der Traumcharakter

scher Differenz von Ritter und Hirtin. Vielmehr werde bei Walther „die *maget* unter Ausblendung ihrer sozialen Identität als eine höfische prädiert“ mit dem „Ziel, eine Opposition zur hohen Minne zu artikulieren, diese Opposition aber innerhalb eines höfischen Bezugsrahmens halten zu können“ (S. 720). Zu beobachten sei also bei Walther „eine Systemproblematisierung, die zwangsläufig einhergeht mit der Erschütterung vorgegebener Hierarchien und der Ausdifferenzierung neuer Formen“, nämlich näherhin der „Konstitution einer neuen Tradition [...]: der Gattung des ‘höfischen Mädchenlieds’ als einer Oppositionsgattung zur Kanzone innerhalb des höfischen Gattungssystems selbst“ (S. 721).

In dieser Tradition des ‘höfischen Mädchenlieds’, nicht in derjenigen der Pastourelle, steht, wie ich meine, Tannhäusers III. Leich: Von der Welt des Liebesorts führt ein Weg zum Tanzplatz – deswegen kann das Ich den von daher stammenden Kranz dorthin bringen (8); die Liebe ist als Werbungs- und Dienstminne (17) zur (vom Ich gerade nicht ständisch abgesetzten) höfischen Dame⁶¹ ein gesellschaftlicher Wert; sie beruht, anders als die zumindest latent vergewaltigungsförmige Sexualität der Pastourelle,⁶² als reziproker Bindungstyp auf dem Konsens der Partnerin (78ff., 87ff.) und ist als Erfüllung Lohn (78, 86) für geleisteten Dienst. Die Artikulation der Minne gehorcht daher auf der Ebene textinterner Kommunikation (unter anderem im Minne-Werbungs-Lied und in konventionalisierten Werbungsformeln: *ich bin din, du bist min*, 55⁶³) wie auf der Ebene des Textes selbst (mit zahlreichen französischen Fremdwörtern) den Diskursregeln höfischer Kultur, und was geschieht, vollzieht sich symbolisch im Zentrum eines idealen Hofes:

*Da diu tavelrunde was,
da wir do schone waren,*

dieser Erfüllung und ihre damit bewirkte Aufwertung zur Erfahrung eines Ideals.“ Warning (Anm. 57), S. 721.

⁶¹ Vgl. 14, 54, 94; gegen Paule (Anm. 14), S. 159.

⁶² Vgl. Kasten (Anm. 58), S. 38.

⁶³ Dies ist auch keineswegs ein „Zitat der Strophe [MF 3,1] früher [will sagen: vor- oder unhöfischer] Liebeslyrik“, wie Paule (Anm. 14), S. 161f., meint, sondern die Verwendung einer weit verbreiteten Zuneigungsformel; vgl. Friedrich Ohly: Du bist mein, ich bin dein – du in mir, ich in dir – ich du, du ich. Jetzt in: Ders.: Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung. Hg. v. Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart, Leipzig 1995, S. 145-176 (zur Stelle S. 159).

*daz was loup, dar under gras,
si kunde wol gebaren. (72-75)*

Was auf den ersten Blick als „Natureszene“⁶⁴ erscheint – *lectulus noster floridus* (Cant. 1,15) – , ist also in jeder Hinsicht eine Kulturszene. Der Weg zu ihr führt zwar aus der höfischen Gesellschaft heraus, aber nicht in eine deren Prinzipien grundsätzlich in Frage stellende Gegenwelt, er ist ein einzigartiges, aber kein die Normalität durchbrechendes sujethaftes Ereignis.

Um eine solche Hypothese zu prüfen, kann man kontrastiv nach den anderen Räumen fragen, welche Tannhäusers III. Leich vergegenwärtigt. Dabei sind zunächst jene Textelemente wichtig, in denen die Gesellschaft ihrerseits inszeniert wird im Tanz als Form ihrer rituellen Selbstvergewisserung und höfischen Selbstkonstitution. Hier zeigt sich, daß der intime Liebesort und der gemeinschaftliche Tanzplatz keineswegs über eine topologische Basisopposition voneinander abgesetzt, vielmehr über strukturelle Gemeinsamkeiten miteinander verbunden sind. Auch der Tanzplatz liegt nicht im Zentrum der höfischen Welt, sondern an deren Peripherie, und die Tanzenden haben sich auf dem Weg dorthin von einem Teil der Gesellschaft gelöst:

*Wa sint nu diu jungen kint,
daz si bi uns niht ensint? (118f.)*

Zugleich kann auf dem Tanzplatz, wie am Brunnen, sexuelle Erfüllung – nämlich in ihren prokreativen und sozialen Folgen – gegenwärtig sein; diejenigen, die sich (um hypothetisch eine Leerstelle des Textes zu schließen) für die Teilnahme am Mädchentanz zu vornehm sind, werden charivarihaft verspottet: *Diu niht enspringet, diu treit ein kint.* (110) Ich meine, dies verstehe sich so, daß der Tanzplatz als ästhetisch, nämlich musikalisch und choreographisch durchgeformter Raum des festlichen Gelingens von Gemeinschaft gleich dem amönen Liebesort ein Kulturmodell höfischer Mädchenliebe präsentiert. Daß dieses unterschiedliche Aktualisierungsformen im intimen Liebesort und im geselligen Tanz zuläßt, dies setzt die einheitliche Geltung seiner Prinzipien hier wie da nicht außer Kraft, welche vielmehr konkret anschaulich wird darin, daß das Ich den Blumenkranz als Tanzrequisit von der Heide zum Tanzplatz trägt. Der für den Prozeß des Leichs wichtige Unterschied im Rahmen dieser prinzipiellen Gemeinsamkeiten von Liebesort und Tanzplatz ist also bloß ein okkasioneller: Die Geliebte war ‘Damals’ und ‘Dort’ zugegen, ist ‘Jetzt’ und ‘Hier’ aber abwesend. Insofern wiederholt

⁶⁴ Paule (Anm. 14), S. 158 usw.

Tannhäusers III. Leich in gewissem Sinne die Pointe von Walthers Lied von der Traumliebe, welche ich mit Warning darin sehe, daß „die zunächst ausgeblendete Sprechsituation als ‘reale’ Tanzsituation enthüllt“ wird, „die den Sprecher auf der Suche nach der geträumten Partnerin zeigt“.⁶⁵ Die Partnerin wird beim Tannhäuser nicht geträumt, sondern erinnert, doch gehört sie auch bei ihm zu jenen Mädchen, die auf dem Tanzplatz fehlen:

*Wa sint nu diu jungen kint,
daz si bi uns niht ensint?
So saelic si min Künigunt!
solt ich si küssen tusementstunt
an ir vil rosevarwen munt,
so waere ich iemer me gesunt,
diu mir daz herze hat verwunt
vaste unz uf der minne grunt. (118-125)*

Man könnte sich nebenbei übrigens fragen, ob es in Tannhäusers Leich nicht auch jenen dritten semantischen Raum gibt, der sich von den beiden eben herausgearbeiteten Orten höfisierten Mädchenliebe und den ihr entsprechenden Geselligkeitsformen unterscheidet: Die Welt der hohen Minne als eines konstitutiv auf das Paradox von Entbehrung und Preis der unerreichbaren Dame gestellten Beziehungstypus. Ich meine indes, daß hieran allenfalls eine schwache Erinnerung bewahrt ist, welche nur im Modus der versteckten Negation artikuliert wird: an jener Stelle, wo das Ich die Dame begrüßt mit dem Wort *got und anders nieman tuo, der dich behüeten müeze!* (63f.) Allein als ausgespartes Drittes noch kommt hier offenbar die Kontroll- und Verhinderungs-, also die Ermöglichungsinstanz hoher Minne, die *huote*, in den Text herein.⁶⁶ Die Prinzipien der hohen Minne wären demnach nicht völlig aus der Textwelt, doch ihre Distanzierung muß nicht mehr explizit sein, sie ist kein Thema mehr, sondern sozusagen zeremoniell längst eingeschliffen, habitualisiert in einer Grußformel. Anders gesagt, ist die höfisierte Mädchenliebe, in der sich seit Walther „eine Opposition zur hohen Minne [...] artikulieren“

⁶⁵ Warning (Anm. 57), S. 721.

⁶⁶ Natürlich steckt eine solche Erinnerung auch in den Momenten der Höfisierung der Mädchenliebe selbst (Logiken der Werbung, Dienst-Lohn-Relation, ästhetische Durcharbeitung), dies aber eben nicht als Erinnerung an ein negiertes Anderes.

kann, welche im Gegensatz zur Pastourelle „aber innerhalb eines höfischen Bezugsrahmens“ bleibt,⁶⁷ in diesem Leich schon als Normalität inszeniert.

Insofern ist auch die höfisierte Mädchenliebe hier gar kein Thema.⁶⁸ Sie ist vielmehr die minnetheoretische Voraussetzung, unter welcher der Text seinen Diskurs allererst entfaltet. Er indes scheint mir vor allem ein poetologischer zu sein und insofern ist dieser Leich denn auch mehr als bloß eine Wiederholung Waltherscher Konstellationen im Register der lyrischen Großform. Man sieht dies daran, daß geselliger Tanz- und intimer Liebesplatz nicht nur Aktionsräume höfisierte Mädchenliebe sind, sondern zugleich auch Orte der Kunst, speziell Orte des Gesangs des textinternen Ich. Gleich dem Tanzplatz ist auch der amöne Intimraum der Liebe ein ästhetisch strukturierter Raum der Kunstproduktion. Das Ich singt zweimal und zweifach: ‘Dahmals’ und ‘Dort’ *tschantiert* es vor der und für die Minnedame,⁶⁹ ‘Hier’ und ‘Jetzt’ singt es zum Tanz der Gesellschaft. Darin werden zwei Formen des Singens unterscheidbar, und gerade daß diese Formen in topologischen Räumen situiert sind, welche denselben Prinzipien gehorchen und im intimen Distanzraum wie im geselligen Nahraum gleichermaßen eine Welt gelingender höfisierte Mädchenliebe erscheinen lassen, gerade dies läßt ihre Differenz um so deutlicher hervortreten.

Zunächst auf dem Tanzplatz. Hier ist der Sang Element der gleichermaßen vokalen und instrumentalen Tanzmusik mit Flöten, Tambourin und Fiedel (112f., 128), und er realisiert sich im kollektiven Singen:

*der uns helfe singen,
disen reien springen,
dem müeze wol gelingen
zallen sinen dingen!* (114-117)

Singen und Tanzen sind hier Weisen der ästhetischen Durchformung sozialer Interaktion, sind Teil des gemeinschaftlichen Rituals, in welchem sie so aufgehen, wie der Sänger in den Tanz sich einordnet und als Sänger in den Chor

⁶⁷ Warning (Anm. 57), S. 720.

⁶⁸ Anders Paule (Anm. 14), S. 158-170.

⁶⁹ Brinkmann (Anm. 56), S. 210f., hat nicht zuletzt dieses Motiv zu einem Argument gemacht für ihre These, daß in Colin Muset, bei dem ein ähnliches Motiv begegnet (Text in: *Romances et Pastourelles françaises des XII. et XIII. siecles.* Hg. v. Karl Bartsch. [Neudruck] Darmstadt 1967, S. 98ff.), der „mutmaßlich wichtigste [...] Anreger von Tannhäusers Pastourellendichtung“ zu sehen sei (S. 208). Vgl. Paule (Anm. 14), S. 154ff., sowie zur methodischen Kritik solcher Ableitungen Warning (Anm. 57), S. 709 Anm. 2.

der Tänzerinnen eingeht. Was hier also zu beobachten wäre, ist nicht das Hervortreten des Sängers, sondern sein Zurücktreten in ein – freilich sozial bestimmtes: Wir, nicht die Anderen (118f.) – Kollektiv.⁷⁰ Zu beobachten ist die Auflösung der für Minnesang so konstitutiven wie stets prekären Besonderung von Sänger-Ich und den Anderen in der institutionalisierten Wiederholungsstruktur des Tanzrituals. Dies aber, so meine ich, bestätigt sich am Ende und im Gegenzug auch daran, daß dieses Aufgehen in Ritual und Kollektiv, daß das Verschwimmen der Grenze von poetischer Kommunikation und sozialer Interaktion sowie die Auflösung der zugehörigen Rollentrennungen als Ende der Poesie dargestellt ist: Der Riß der Fiedelsaite (128f.) ist dafür der Topos, forcierte Rhythmisierung und Signale der Desemantisierung inszenieren es auf der Ebene des Textes selbst. Am Ende ist an die Stelle des poetischen Diskurses der Tanzruf getreten – *heia nu hei!* (127) –, semantisch so leer, daß nicht einmal zu sagen wäre, ob in ihm die Klage des Minners oder der Jubel der Tänzer herausgeschrien ist.⁷¹ Das Ende dieses Leichs inszeniert sich also als momentanes Ende poetischer Kommunikation,⁷² daß es zugleich als Abschluß des Tanzes vorzustellen sei oder vorgestellt ist, scheint mir ein vorschneller Schluß zu sein.⁷³

Als singendes also ist das Ich im Tanzteil bloß der Vorsprecher, der Vortänzer im Ritual, hier singt es, was alle singen, hier tanzt es, wie alle tanzen.

⁷⁰ Dies bildet sich auch in der räumlichen Deixis ab, mitten im kollektiven Geschehen ist von allen Seiten her die Musik zu hören: *Dort hoer ich die flöuten wegen, hie hoer ich den sumber regen.* (112f.) Apfelböck (Anm. 16), S. 180, interpretiert solche Deixis als „szenische Darstellung“, welche „auch im höfischen Bereich die Beteiligung bezahlter Spielleute vermuten [lasse], die das Stück weitervermitteln und zugleich ‘Leichmäßiges’ anderer Prägung anbieten konnten.“

⁷¹ *heia hei* ist generell nicht auf semantisch eindeutige Artikulation von Jubel, Freude festzulegen; vgl. BMZ I, S. 647b. Eher spekulativ bleibt Apfelböck (Anm. 16), S. 104 (zu „Parzival“ v. 160,1ff.).

⁷² Dies erhebt keinen Anspruch auf Geltung für alle entsprechenden Schlüsse in Tanzleichen, sondern will nur sagen, daß ein wie immer konventionalisiertes Inventar von Topoi, Formeln und Techniken im intratextuellen Zusammenhang von Tannhäusers III. Leich offenbar den hier formulierten bestimmten Sinn gewinnen kann.

⁷³ Gut möglich ist (für diesen Text) vielmehr die Vorstellung, daß das Interaktionsritual der Tänzer jetzt erst richtig losgeht: in dem Augenblick nämlich, da poetische Kommunikation nicht mehr die eingespielte, erfolgreiche festlich-rituelle ‘Normalkommunikation’ stört; zu einem Begriff von Poesie als Störung von ‘Normalkommunikation’ vgl. Jochen Hörisch: „Aut prodesse aut delectare.“ Literaturgeschichte als Problemgeschichte. In: Ders.: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt/Main 1996, S. 35-49.

Eine Besonderung des Einzelnen geschieht nicht über die Verteilung von Sänger- und Publikums-Rolle, nicht auf der Ebene des poetologischen, sondern nur auf derjenigen des Liebesdiskurses: Allein als Liebhaber im Akt der *Imagination der abwesenden Geliebten und im Minneschmerz* (120-126) unterscheidet sich Ich noch von den Anderen, nachdem das Singen zum kollektiven Ritual geworden ist. Und allein das Ich, nicht aber das Kollektiv, weiß von diesem Unterschied. Es ist aber dieser Gebrauchszusammenhang des gemeinschaftlichen Tanzes, diese rituelle Vollzugsform des Singens ein kontrastives Modell, vor welchem sich der Minnesang des Ich am amönen Liebesort um so schärfer als nicht-kollektive, vielleicht als individuelle, jedenfalls als nicht rituelle Kunst-Leistung profiliert.

Das Singen des Ich an der Quelle ist einerseits, ich deutete es an, als höfische Kulturleistung prägnantes Differenzmerkmal gegenüber einem pastourellesken Situationstyp. Umgekehrt wird dieses Singen unter anderem auch durch die (textinterne) pragmatische Situation seinerseits spezifiziert:

*si bat mich ir tschantieren
von der linden esten
und von des meien gleston.
[...]
Von amure seit ich ir,
daz vergalt si dulce mir. (69-71,85f.)*

Man sieht, daß dieses Singen – so wie die erfüllte Liebe dem Kulturmuster der hohen Minne angenähert wird – hier nicht von den Regeln übergreifender sozialer Praxis völlig abgelöst ist: Der Gesang ist Werbung und Minnedienst als Voraussetzung für den Minnelohn. Gleichwohl, vielmehr: gerade auch darin aber unterscheidet er sich strukturell wesentlich vom Tanzlied, und zwar dies nicht nur, insofern sich dieser Gesang seinem Diskurstyp nach als Liebeslied (*amure*)⁷⁴ mit Fruhlingseingang (*linden este, meien gleston*) be-

⁷⁴ Wenn man nicht weitergehen und probeweise *amure* nicht nur als französisches Fremdwort (als solches ist es freilich in seinem Kontext völlig plausibel begründet; vgl. Lang [Anm. 56], S. 47ff.) verstehen will, sondern als Personifikation und konkreteren intertextuellen Verweis: In der Gattungstradition des Leichs kommen hier aus chronologischen Gründen wohl nur in Frage der Wilde Alexander (KLD I VII,85f.), Rudolf von Rotenburg (KLD 49 Leich III,45ff.) oder – dies wäre die prägnanteste Stelle – der Krieg zwischen den Göttern Mars und Amur in Konrads von Würzburg Minneleich (Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. III: Die Klage der Kunst, Leiche, Lieder und Sprüche. Hg. v. Edward Schröder. Dublin, Zürich ⁴1970, Nr. 2). Dies könnte ein Kreis von Liedern sein, aus welchem das

stimmen läßt, sondern auch, weil er in eine andere (textinterne) Performanzsituation gehört. Singen setzt hier die Rollendifferenz von Sänger und Zuhörer voraus. Sie ist offenbar nicht okkasionell, sondern in der Rolle des Liebhabers als Sänger gewissermaßen institutionalisiert.⁷⁵ Zugleich aber ist durch die spezifische Liebes-Werbungs-Situation das aktuelle Lied spezifiziert: Was es artikuliert, ist nicht, was immer und überall in der höfischen Welt gilt, sondern speziell die Liebe derjenigen, die hier im Modus poetischer Rede zugleich erotisch kommunizieren. Der Sänger ist also keineswegs Vorgesprecher eines Allgemeinen, er agiert nicht stellvertretend für ein Kollektiv,⁷⁶ sondern nur für sich und die Dame. Pragmatisch notwendig referiert das Sänger-Ich des textinternen Liedes eben auf diesen einen Sänger,⁷⁷ und die besprochene oder angesprochene Liebesdame kann nur jene konkrete Zuhörerin sein, welche in der Erzählung, anders als in den Redeordnungen des hohen Sangs, so präsent wird, daß wir sogar ihren Eigennamen kennen: Künigunt. Anders gesagt: Das textinterne Minnelied wird hier beim Tannhäuser gerade so gebraucht, wie es etwa Ulrich von Liechtenstein für einen großen Teil seiner Kanzonen im „Frauendienst“ darstellt: Als konkrete Werbungsrede in vertraulicher Situation⁷⁸ – mit dem Unterschied freilich, daß der Sänger in der Welt höfischer Mädchenliebe damit erfolgreicher ist. Weil es sich aber beim konkret referenzialisierten Minne- als Werbungssang um einen singulären, nicht wiederholbaren, nicht institutionell auf Dauer zu stellenden Vorgang handelt, kann er auch nicht im Vollzug inszeniert, sondern nur im Präteritum der Erzählung repräsentiert werden. Und all dies schließlich hängt damit zusammen, daß dieses Singen an amönem Ort gerade kein gesellschaftlich-öffentlicher Vorgang ist: Die Performanz ist von der Ausnahmesituation des hö-

Ich der Dame hier vorsingt. – Zum Zitieren beim Tannhäuser vgl. Jürgen Kühnel: Der Minnesänger Tannhäuser. Zu Form und Funktion des Minnesangs im 13. Jahrhundert. In: Ergebnisse (Anm. 18), S. 125-151, pass. und zusammenfassend S. 148.

⁷⁵ Ich schließe dies aus der textinternen Logik: Die Dame bittet deswegen um den Gesang, eben weil sie weiß, daß ihr Liebhaber ein Sänger ist; vgl. auch 59 sowie 18 (wo sich *dienste* als Euphemismus für Singen von Werbungsliedern verstehen läßt). Es ist dies der Ort darauf hinzuweisen, daß Jürgen Kühnel (Anm. 74), S. 148, den Minnesänger Tannhäuser u.a. gerade durch die „Dissoziation von ‘Sänger-Ich’ und ‘klassischem’ ‘Minne-Ich’“ charakterisiert sieht.

⁷⁶ Vgl. oben S. 3f.

⁷⁷ Dies jedenfalls unter der Voraussetzung, daß in der amönen Situation ein Fiktionalitätskontrakt nicht etabliert ist, für welchen es freilich auch kein Indiz gibt; vgl. allgemeiner Strohschneider (Anm. 34), pass.

⁷⁸ Vgl. dazu Schilling (Anm. 18), S. 112f.; Mertens (Anm. 47).

fischen Festes entkoppelt, um in eine ganz anders bestimmte Ausnahmesituation eingebettet werden zu können. In ihr ist – im strikten, systematischen Gegensatz zur Tanzsituation – das Modell einer alternativen poetischen Vortragssituation entworfen.

Daß diese schon ein Moment personaler Referenzialisierung von Minnesang bezeugt oder profiliert, eine 'Individualisierung', gar 'Biographisierung' des Liebesliedes – so hat es Michael Schilling für die Gebrauchsformen der Lieder im „Fraudienst“ als eine Möglichkeit darzulegen versucht⁷⁹ –, dies scheint mir noch nicht gewiß. Gezeigt haben möchte ich aber, daß die pointierte Kontrastierung zweier unterschiedlicher Performanztypen in Tannhäusers III. Leich – und solcher, die für das singende Ich unterschiedliche Glückserfahrungen ermöglichen – verstanden werden könnte als ein lyrischer Diskurs über das Auseinandertreten von literarischer Kommunikation und kollektiver Interaktion, als der Entwurf einer Abkoppelung der Lyrik von den Gemeinschaftsritualen der höfischen Gesellschaft.⁸⁰

Darf man so interpretieren, dann ergibt sich freilich, daß zumindest das hier untersuchte Lied eine Ausnahme macht von einigen jener Bestimmungen, die Hedda Ragotzky für die spezifischen Funktionen und Leistungen der Tanzsituationen beim Tannhäuser zu Anfang ihrer richtungsweisenden Untersuchung des I. Leichs generalisierend formulierte.⁸¹ Tanz ist hier nicht „der neue situationelle Kontext, in dem Minne thematisiert wird“, er ist weder „das Medium, in dem die Rolle der Minnedame aufgebaut und ihre Wirkung vorgeführt wird“, noch ist diese „das Zentrum des Tanzgeschehens“, in welchem sich erst „ihre erotische Anziehungskraft entfaltet“. ⁸² Zu beobachten war nicht eine „Verstärkung des rituellen Charakters“ des Minneliedes als Tanzlied, „eine Intensivierung des gemeinschaftsbildenden, Gemeinsamkeit-versichern-

⁷⁹ Vgl. Schilling (Anm. 18).

⁸⁰ Und zwar dies unter Bedingungen der Kommunikation im Zeigfeld, bevor also noch der Medienwechsel in die Schrift ohnedies poetische Kommunikation fortschreitend von körpergestützter Interaktion loslöst – wie ansatzweise schon bei Ulrich von Liechtenstein; dazu Dieter Kartschoke: Ulrich von Liechtenstein und die Laienkultur des deutschen Südostens im Übergang zur Schriftlichkeit. In: *Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposions in St. Georgen / Längsee vom 8. bis 13.9.1980*. Hg. v. Peter Krämer. Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie, Bd. 16), S. 103-143.

⁸¹ Ragotzky (Anm. 18), S. 101-125; ob diese Bestimmungen damit generell problematisch werden, wäre näher zu prüfen. Vgl. weiterhin auch Kühnel (Anm. 74), S. 149f.; Paule (Anm. 14), S. 81ff., bes. S. 106f.

⁸² Ragotzky (Anm. 18), S. 103.

den Potentials der Gattung Minnesang“,⁸³ sondern im Gegenteil ein Diskurs der Deritualisierung, das Programm einer Entkoppelung von poetischer Kommunikation und gesellschaftlichen Ritualen – wenn man noch weiter gehen will: Der ‘Autonomisierung’ des Sanges durch seine Lösung von heteronomen Funktionszusammenhängen der Gesellschaft und seiner Verknüpfung nun mit dem einzelnen, einzigartigen Liebespaar an seinem besonderen Ort. Gerade das kontrastive Hereinspielen des kollektiven Tanz-Lied-Rituals macht dessen Abstand zu jenem Konzept deutlich, das hier im Intimraum nicht gesicherter, nicht-ritueller, sondern okkasioneller, singulärer, offener Kommunikation für den Minne-Sang entworfen wird.⁸⁴

⁸³ Ebd., S. 104. Ragotzkys Interpretation schreibt gewissermaßen in sozial-anthropologischen Kategorien das Paradigma von Kuhns ‘Wende des Minnesangs’ fort (Formalismus: Wiederholung, Desemantisierung: Ritualität), besonders deutlich dort, wo Ritualisierung als Abstandnahme von Reflexion, Diskursivität, Interpretation aufgefaßt wird (vgl. ebd., S. 121); ähnlich auch Claudia Händl: Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide. Göppingen 1987 (GAG, Bd. 467). Ein solches Konzept aber setzt voraus, Minnesang sei – etwa vor dem Tannhäuser – einmal ‘autonome’ Reflexionskunst gewesen und werde nun von heteronomen Funktionseinbindungen ereilt. In diesem Modell einer zunehmenden Ritualisierung fest etablierter Hofkunst steckt wohl immer noch das alte Epigonalitäts-Verdikt. Literarhistorisch naheliegender wäre eigentlich, wenn man die Probleme so zuspitzt, ein Entwicklungsmodell der wachsenden Autonomisierung der Kunst als ihre Ablösung von heteronomen Bestimmungen; vgl. dazu etwa Christoph Huber: Herrscherlob und literarische Autoreferenz. In: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991. Hg. v. Joachim Heinze. Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische Symposien Berichtsbd. XIV), S. 452-473; Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Musique naturele*. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters. München 1995 (Romanistisches Kolloquium, Bd. 7); Jens Hausteil: Autopoietische Freiheit im Herrscherlob. Zur deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts. In: *Poetica* 29 (1997), S. 94-113; Beate Kellner, Peter Strohschneider: Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum ‘Wartburgkrieg’ C. In: *Wolfram-Studien* 15 [1998], S. 171-195.

⁸⁴ Vgl. Müller (Anm. 4), S. 49, Anm. 21: „Der Rückgriff auf tatsächliche Rituale unterstreicht nur diese zunehmende Distanz.“ Anders aber als in den von Müller untersuchten Beispielen ist es hier gerade nicht ein wachsendes Bewußtsein von der Rollenhaftigkeit des Sprechers, das den Minnesang aus seiner Bindung an paraituelle Vollzugsformen löst (vgl. Schilling, Strohschneider [Anm. 4], Einleitung, S. 11), sondern sozusagen eine Strategie der ‘Individuierung’ des Sprechers in der Narration. Daß freilich mit der Erzählung von der glückenden erotischen und ästhetischen Kommunikation des Ich gerade im Modus der Narrativisierung dieser Diskurs der Deritualisierung artikulierbar wird, dies verbindet ihn bei allen Eigenheiten hier wie da mit vergleichbaren poetischen Strategien etwa bei Neidhart

V.

Ein erstes Resultat dieser Versuchsreihe dürfte eine allgemeine Einsicht in die Vielfältigkeit von Texten sein, die man nach Formen und Motiven gern einem wenig differenzierten Traditionsraum des Tanzleichts um die Mitte des 13. Jahrhunderts zuschlägt. Näherhin aber erscheint in der hier gewählten Perspektive Tannhäusers III. Leich als systematische Radikalisierung einer Differenz von Minnesang und gesellschaftlichem Ritual, wie sie – freilich in anderem minnetheoretischem Horizont – zuvor bei Heinrich von Sax ansatzweise zu beobachten war. In beiden Fällen wird dieser Abstand zum gesellschaftlichen Ritual gerade dadurch gewonnen, daß das Minnelied referiert auf und kommunikativ funktioniert in einer jeweils hochgradig bestimmten, sozusagen individualisierten Liebesbeziehung, welche dort als hohe Minne freilich scheitern, hier als Mädchenliebe auch gelingen kann. Umgekehrt war bei Ulrich von Winterstetten zu beobachten, wie gerade eine zeremonielle Entreferentialisierung des hohen Sanges, eine Akzentuierung ästhetischer Differenz zur notwendigen Bedingung werden konnte für sein Funktionieren im Zentrum gemeinschaftlicher Rituale.

So und so freilich kommen diese Lieder, wenn meine Lektüren denn eine gewisse Plausibilität hätten, nicht überall zur Deckung mit jenen Modellen, welche in der eingangs kurz referierten Forschungsdiskussion prägend sind. Auch insofern scheinen mir diese Verhandlungen über Tanzen und Singen – und typologisch wie chronologisch war nur von einem sehr kleinen Ausschnitt der Lyrikgeschichte die Rede – doch Anlaß zu geben zur Fortsetzung des Gesprächs über Minnesang und Ritual und darüber, wie eng man ihre Relationen etwa fassen kann. Die hier verfolgten poetischen Diskurse entwerfen im Medium der Selbstbeobachtung von Lyrik dieses Verhältnis von ästhetischer Kommunikation und ritueller Konsoziation in der feudalen Kultur in je spezifischer Weise – hier, bei Winterstetten, als geschlossenen Funktionszusammenhang, dort, beim Tannhäuser, im Gegenteil gar als Ausschlußverhältnis. Von daher läge eine Problematisierung solcher literarhistorischen Konzepte wohl nahe, welche die Relation von Minnesang und Ritual sehr eng fassen, und die vorstehenden Überlegungen mögen den – nicht unbeabsichtigten –

und Hadloup. Allerdings hat Müller Deritualisierung durch narrative, biographisierende, historisierende Komponenten als Öffnung zugleich neuer fiktionaler Räume interpretiert, in der vorliegenden Versuchsreihe bietet sich eher die Hypothese an, daß umgekehrt die Erschließung eines (vielleicht) imaginären Erinnerungsraumes auch als Mittel eines Diskurses der Deritualisierung fungieren kann.

Tanzen und Singen

Eindruck hinterlassen, daß einheitliche Antworten auf die Frage nach 'dem' rituellen Status 'des' Minnesangs möglicherweise überhaupt stets zu pauschal geraten werden: Das hier ausschnittsweise in den Blick gerückte System des höfischen Liedes im 12. und 13. Jahrhundert scheint auch in kommunikationspragmatischer Hinsicht sehr veränderlich zu sein und vieles, auch einander Ausschließendes, zuzulassen. Enden indes will ich – solche Problematisierung ihrerseits problematisierend – mit dieser letzten Schleife, daß den Diskursen bei Heinrich von Sax und dem Tannhäuser bald ein Jahrhundert deutscher Minnesangsgeschichte vorausliegt und daß sie darum in einer weiteren Perspektive auch lesbar sein könnten als Symptome dessen, wovon sie Abstand nehmen: eines prägnant rituellen Status des Minnesangs. Dies aber wäre ein anderes Problem, und es wäre anders und neu anzugehen.