

›Aufführung‹ und ›Schrift‹
in Mittelalter
und Früher Neuzeit

Herausgegeben
von Jan-Dirk Müller

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

»nu sehent, wie der singet!« Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang

PETER STROHSCHNEIDER

I.

Als eine Handlung teilt die Rede die Welt zunächst nicht mit, sondern sie teilt sie ein, differenziert sie in Sprecher und Hörer.¹ Diese basale Unterscheidung kann auf der Ebene der textuellen Manifestation jener Handlung präsent sein, sie muß es nicht: Der Text kann ein sprechendes ›Ich‹ aufweisen oder auf einen derartigen Aufweis verzichten, er kann auf eine solche Redeinstanz auch in der Präsentation ihrer Abwesenheit verweisen und dieserart offenlassen, ob es sich um ein einzelnes ›Ich‹, ein kollektives ›Wir‹ oder um eine überhaupt mit Kategorien personaler Identität schwerlich bestimmbare Instanz handelt. Diesen systematisch gewissermaßen ›mittleren‹ Fall inszeniert die erste Strophe des ›Nibelungenliedes‹², wenn sie im Vollzug ihres wohl apokoinou konstruierten Satzes aus dem kollektiven *Uns* der Rezipienten einer überpersonalen Narration (*mæren*), deren Subjekt die Tradition selbst ist,³ eine dem Erzählen gegenüber tretende Hörschaft herausschält (*muget ir nu wunder hæren sagen*) und dabei – so sieht man am Pronominalgefüge des Textes – die Subjektstelle des also anhebenden Erzählaktes gerade leer läßt. Der hier spricht, ist – zunächst, müßte man sagen, denn der Text organisiert seine Sprechordnung alsbald gemäß seinem schriftliterarischen Status um (Str. 7) – kein Subjekt, kein ›Ich‹, sondern leiht nur einer überpersonalen, ›sich selbst‹ erzählenden Geschichte die Stimme. Auf sie aber wird im Modus ihrer textuellen Absenz verwiesen.⁴

1 Vgl. Niklas Luhmann, »Reden und Schweigen«, in: ders. u. Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, stw 848, Frankfurt/M. 1989, S. 7–20, hier: S. 7.

2 *Das Nibelungenlied nach der Handschrift C*, hrsg. Ursula Hennig, ATB 83, Tübingen 1977. Vgl. dazu Michael Curschmann, »Dichter ›alter mære‹. Zur Prologstrophe des ›Nibelungenliedes‹ im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur«, in: Hahn/Ragotzky, *Grundlagen*, S. 55–71, bes. S. 62 ff.

3 Vgl. Curschmann (Anm. 2), S. 57 u. S. 59 ff.; Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven*, Poetik und Hermeneutik 10, München 1983, S. 183–206, hier: S. 195.

4 Gerade darin liegt die Signifikanz der Stelle gegenüber vergleichbaren Exordien der Ependradition; vgl. etwa Ursula Schaefer, *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, ScriptOralia 39, Tübingen 1992, S. 133 ff.

Der Eingang des ›Nibelungenliedes‹ inszeniert in poetologisch riskanter, schriftliterarisch nicht auf Dauer zu stellender Weise die Erinnerung an einen historisch abgeschiedenen Modus der epischen Rede, welcher nicht mehr einholbare Formen der Subjektconstitution voraussetzt. Für diese Inszenierung selbst freilich und für den überlieferten Text ist gleichwohl die Instanz eines Redesubjekts schon theoretisch vorauszusetzen. »Auch der textuell abwesende Sprecher ist auf pragmatischer Ebene stets vorhanden. Die textuelle Manifestation eines Sprechaktes ist nicht schon mit diesem Akt selbst identisch. Als solcher, d.h. als Handlung, präsupponiert jeder Text ein Handlungssubjekt und also einen Sprecher.«⁵ Die Voraussetzung dieser Präsupposition ist elementar, ohne daß damit zugleich zu unterstellen wäre, daß der Subjektstatus des als Sprecher Handelnden historisch invariant sei.

Eine zweite Voraussetzung konkretisiert diese vorangegangene für den Fall minnesängerischer Rede. Sie ist, von den ältesten deutschsprachigen Texten angefangen, Ich-Rede und vollzieht sich (auch) in der Situation mündlichen Vortrages vor Zuhörern.⁶ Andere Modalitäten der Realisierung von Minnesang, etwa das einsame Singen ohne weitere Zuhörer oder umgekehrt die schriftgestützte Rezeption ohne einen anwesenden Sänger, sind damit nicht ausgeschlossen, doch soll von ihnen hier nicht gehandelt werden. In der Aufführungssituation des Minneliedes jedenfalls ist der vom Text des Liedes wie von jedem Text präsupponierte Sprecher als Sänger körperlich präsent. Weil aber Minnelieder einen Sprecher nicht nur präsupponieren, sondern zugleich auch immer im Text ein ›ich liebe‹ bzw. ›ich singe‹ sagendes Ich auftreten lassen, sind mit dem Auftritt des Minnesängers vor höfischem Publikum stets (mindestens) zwei Ich gegeben, ein textexternes, körperlich anwesendes und ein textinternes, sprachlich gegebenes Sänger-Ich. Beider Relation steht in Frage, und die Diskussion um mögliche Antworten reißt offenbar deswegen nicht ab, weil uns diese Relation nur noch von einem ihrer Elemente, eben dem vertexteten Sänger/Minner-Ich her einsehbar ist.

Die unter den Bedingungen des gegebenen pragmatischen Rahmens (dessen Bestimmungsmerkmale ihrerseits in Frage stehen) denkbaren Referenzialisierungsalternativen zwischen diesen beiden Ich-Instanzen lassen sich vielleicht wie folgt unterscheiden – ich systematisiere vom textinternen Ich her: Dieses Ich könnte auf ein überpersonales ›Man‹ verweisen,⁷ auf eine vom Einzelsubjekt abgelöste Tradition des Singens und Wissens, die in der Stimme des Singenden aktual wird, ohne mit ihr wieder zu verstummen,⁸ die als Ich in den Text gerät, ohne indes personal gedacht werden zu können. Der Fall ist spekulativ, ich kenne auch keine Liedstelle, an welcher, wie im Epos, die Erinnerung an ihn schriftliterarisch inszeniert würde. Dennoch veranlaßt die Prologstrophe des ›Nibelungenliedes‹ dazu, diese Möglichkeit – so schwer sie theoretisch zu fassen sein mag –

5 Warning (Anm. 3), S. 186.

6 Vgl. zum Stand der germanistischen Forschung Strohschneider, »Aufführungssituation«.

7 Vgl. Leo Spitzer, »Note on the Poetic and the Empirical ›I‹ in Medieval Authors«, *Traditio* 4 (1946), S. 414–422.

8 Vgl. Zumthor, *Die Stimme und die Poesie*.

nicht von vorneherein auszuschließen. Man könnte, innerhalb des Kosmos der höfisch-aristokratischen Welt, von universaler Referenz des textuellen Ich sprechen.

Die zweite Referenzialisierungsalternative bezöge demgegenüber das Text-Ich strikt auf das textexterne Sänger-Ich. Biographische Minnesangforschung hat stets diese Möglichkeit unterstellt und dabei den Sänger zugleich als Autor identifiziert. So obsolet dies mit Recht mittlerweile geworden sein mag, so wenig wäre doch die von diesem Forschungsparadigma angenommene personale, man könnte sagen: metonymische Referenz des textinternen Ich auf das textexterne Ich der Sänger-Persona damit zugleich jeder Plausibilität selbstverständlich verlustig gegangen. Vielmehr ist sie gerade unter der Voraussetzung und für die Situation des körpergebundenen Liedvortrages unter Anwesenden zu bedenken. Der Situationsrahmen der Minnesang-Aufführung nämlich, ich komme darauf zurück, ist anders als zum Beispiel der neuzeitliche Theaterahmen dergestalt, daß praktischer Lebensvollzug und ästhetische Praxis nicht selbstverständlich und stabil gegeneinander abgedichtet sind. Literarische Kommunikation und soziale Interaktion liegen hier anscheinend noch so nahe beieinander, daß ihre Unterscheidung leicht und historisch noch erstaunlich lange aus dem Blick geraten kann.⁹ Jan-Dirk Müller hat, ausgehend von des Strickers ›Minnesängern‹, jüngst gezeigt, daß wesentliche Elemente des hochmittelalterlichen ästhetischen Fiktionalitäts-Diskurses genau dies voraussetzen: die Plausibilität der Möglichkeit, daß das textinterne auf das textexterne Ich (und hinter diesem auf den Autor des Textes) referiere.¹⁰

Die dritte Referenzialisierungsalternative im Verhältnis von textueller und pragmatischer Ich-Instanz wäre »eine fiktive Referenz, eine Als-ob-Referenz [...]. Der Rollenträger des fiktionalen Diskurses behauptet nicht, was er sagt, sondern er tut so, als ob er es behauptete.«¹¹ Das textuelle Ich, umgekehrt, wäre referenzlos, doch dies in der spezifischen Weise, daß sich seine Referenzlosigkeit hinter einer ›Als ob‹-Referenz auf das textexterne Ich des Sängers (und/ oder Autors) verbürge.

II.

Alternativen, auch solche der Referenzialisierung von textuellem Sprecher-Ich und pragmatischer Sänger-Rolle, fordern Entscheidungen. Sie wären je für Einzeltex-te, mindestens Texttypen oder -corpora vorzunehmen, denn im Zu-

9 Und zwar selbst dort noch, wo der neuzeitliche Theater-Rahmen schon weitgehend etabliert zu sein scheint; vgl. Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten aus der englischen Renaissance*, übers. Robin Cackett, Berlin 1990, S. 17 ff. Daß im Zeichen universaler Medialisierung unserer Wahrnehmungen und Virtualisierung unserer Wahrnehmungsfelder diese Grenze zwischen praktischem Lebensvollzug und künstlerischer Praxis sich wieder auflöst oder jedenfalls neu organisiert, liegt so nahe wie die Einsicht, daß solche Erfahrung nicht ohne Belang ist für unsere Chance, die Genese dieser Grenze zu thematisieren.

10 Vgl. Müller, »Ir sult sprechen willekomen«.

11 Warning (Anm. 3), S. 198.

sammenhang des mittelhochdeutschen Minnesangs schließen sich diese Möglichkeiten der Ich-Referenz schwerlich aus. Sie müssen wohl vielmehr als systematisch alternative oder als historisch sukzessive Referenzialisierungsvarianten aufeinander bezogen werden. Das Problem liegt dabei aber in jedem Falle darin, daß bei der Zuordnung dieser Möglichkeiten zu bestimmten Texten oder Textgruppen das entscheidende Kriterium ein pragmatisches ist.¹²

Daß dies so sei, wurde eben anläßlich der personalen Referenz angedeutet, und Rainer Warning hat es für die fiktive ›Als ob‹-Referenz gezeigt. Sein Theorieentwurf legt für die »Pragmatik fiktionaler Rede« dar, »daß wir es hier mit einem höchst komplizierten Situationsgefüge zu tun haben, welches in letzter Instanz dominiert wird von einer historischen soziokulturellen Situation, für die und innerhalb derer Fiktion Fiktion ist.«¹³ Die Fiktionalität eines Diskurses beruht auf einer gemeinsamen Situationsdefinition der Teilnehmer des Inhalts, daß sie sich in einem Spiel befinden, welches »Rollenspiel seitens des Autors und [!] seitens der Rezipienten voraussetzt« (S. 193). Die Fiktionalität eines Diskurses, die ›Als ob‹-Referenz seiner Textinstanzen ist nicht über linguistische Kriterien zu bestimmen, die es dafür nicht gibt (ebd.), sondern allein über die situationellen einer Inszenierung, über deren Gegebenheit seine Produzenten und Rezipienten einen Kontrakt schließen müssen. Was fiktionale Rede sei, ist mithin »nur zu bestimmen im Rahmen einer historischen Pragmatik [...]« (S. 198).

Jener historisch pragmatische Rahmen für den minnesängerischen Liebesdiskurs, auf welchen sich diese Skizze konzentrieren wollte, ist die Situation des Singens bei Hofe. Sie ist nicht – ich komme damit auf eben Angedeutetes zurück –, jedenfalls nicht jeweils selbstverständlich und schon immer derart definiert, daß in ihr die Grenze von unmittelbar lebenspraktischen und spielerisch inszenierten Diskursen klar definiert, also ein Fiktionalitätskontrakt zwischen Sänger und Hörern fest etabliert wäre; dieser setzt sich allenfalls erst sukzessive durch und steht damit immer wieder neu in Frage.¹⁴ Ich versuche dies in einigen notwendig sehr allgemeinen Bemerkungen zur Situation der Minnesangauf-führung zu skizzieren, welche diese insbesondere kontrastiv absetzt vom Modell des neuzeitlichen Theaters, das einerseits ein Paradigma für einen Interaktionsrahmen ist, der einen Fiktionalitätskontrakt zwischen Darstellern und Zuschauern (weithin) garantiert, und dem andererseits in der Minnesangforschung nicht selten modellbildende Relevanz zugetraut worden ist.

Die Performanzsituation des Minneliedes konstituiert sich mit dem Auftritt des Sängers in der höfischen Gesellschaft. Sie ist ein vielfältig nach Herrschafts-, Standes-, Alters- und Geschlechterrollen, ansatzweise wohl auch nach

12 Die Sachlage kompliziert sich insofern, als nicht auszuschließen ist, daß bestimmte pragmatische Zusammenhänge gerade durch einen Kontrakt über die situative Koexistenz verschiedener Referenzialisierungsalternativen bestimmt waren, etwa: Was X hier singt, ist im Gegensatz zum Gesang von Y nicht fiktiv.

13 Warning (Anm. 3), S. 192; hiernach die folgenden Seitenangaben.

14 Vgl. Müller, »›Ir sult sprechen willekomen‹; ders., »Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang«, in: Schilling/Strohschneider, *Wechselspiele*.

Funktionsrollen gegliedertes Sozialgebilde. Daß in ihm vor und um 1200 die Funktionsrolle des höfischen Sängers schon immer hinlänglich institutionell verfestigt, damit auf Dauer gestellt und zugleich einem Rollenträger (oder mehreren) eindeutig zugewiesen worden wäre, wird man indes kaum ohne weiteres voraussetzen dürfen. Plausibler ist die Rolle des Sängers zunächst als eine immer wieder ad hoc aufgenommene, freilich an geprägte Situationen – das höfische Fest – gebundene zu denken. Sie zu übernehmen scheinen der Fürst, seine Vasallen, vielleicht adelige Gäste oder andere Könner, möglicherweise quer zur Ordnung der geltenden sozialen Strata, gleichermaßen die Lizenz gehabt zu haben. Weniger personal als vielmehr situativ begründet stellt sich damit die Rolle des höfischen Sängers dar, und als eine labile Konstruktion, wenn nämlich die mit ihr gesetzte Leitdifferenz von Sänger und Hörern die geltenden Leitdifferenzen der stratifizierten Gesellschaft unterschneidet (wenn also momentan schweigen muß, wer sonst das Wort führt, wenn einer die Ordnungen der Blicke zentriert, der sonst marginal ist).

Der Sänger, wie ungesichert seine Rolle und deren Übernahme durch eine Person sein mag, und die Hörer, sofern sie sich auf diese Rollenverteilung verständigen, erzeugen die Situation der Aufführung. Diese ist zunächst und vor allem anderen interaktiv. Sie setzt die räumliche und zeitliche Ungeschiedenheit von Sänger und Hörern voraus, ihre körperliche Kopräsenz. Im Vorgang des Liedvortrages verschränken sich damit neben textuellen und musikalischen Zeichenordnungen auch wohl paralinguistische, kinesische, mimische, gestische, proxemische usw.¹⁵ Das hat Folgen für die Referenz des textinternen Ich, weil der textexterne Sänger sich so zeigen kann, daß er als dessen Referent ausscheidet. Das Text-Ich eines Liedes Heinrichs von Morungen faßt diesen Sachverhalt der Verdoppelung der relevanten Wahrnehmungsebenen und die Möglichkeit der Widersprüchlichkeit gleichzeitiger Wahrnehmungen im Zitat einer Hörerkritik in die Formel: *nu sehent, wie der singet!* (MF 133, 21) Allein unter den anderen Bedingungen exklusiv schriftliterarischer Kommunikation handelt es sich hierbei um ein Paradoxon.

Es sind vor allem ihre interaktive Struktur und die Rollentrennung von Sänger und Hörern, welche für die Performanzsituation des höfischen Minneliedes den Interaktionsrahmen des Theaters als ein taugliches Modell erscheinen lassen mochten. Indes ist näher zuzusehen und insbesondere festzuhalten, daß der Kontrakt über einen Interaktionsrahmen und die Verteilung von Sänger- und Hörerrolle – anders als im Theater – nicht auch schon die Verständigung impliziert, diese Rollen ›nur‹ spielen zu wollen. Rollenübernahme und Rollenspiel sind nicht zu verwechseln. Der im Hervortreten aus dem Kollektiv performativ sich konstituierende Sänger gelangt nicht auf eine helle Bühne, die nach allgemeinem Einverständnis seine Rollenübernahme als Inszenierung kenntlich macht. Auch bleiben die Mitglieder der Hofgesellschaft nicht in einem Raum zurück, in welchem sie unter bestimmten Voraussetzungen nichts als Zuschauer des Liedvor-

15 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. I: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, v. a. S. 25 ff. u. S. 151 ff.

trages sein können, in einem Raum, der verdunkelt würde, sie dieserart gegeneinander isolierte und als je vereinzelt Zuschauer auf eine theatralische Präsentation bezöge.¹⁶ Ja, man wird noch nicht einmal ohne weiteres unterstellen dürfen, daß im Rahmen der Aufführungssituation immer schon, wie im Theater, klar sei, worauf die Beteiligten ihre Aufmerksamkeit zu lenken hätten.¹⁷ Der Rahmen der Liedaufführung löst nicht das Kollektiv der Hörer/Zuschauer in eine Summe von Individuen auf, er versperrt auch nicht, so wird man analoge Beobachtungen zum mittelalterlichen Theater adaptieren dürfen, dem Sänger die ›Raum-Erfahrung‹ eines ›Darinnen-Seins‹¹⁸, und er garantiert schließlich keine Zuschauerrolle und keinen spielerischen Modus der Übernahme der Sängerrolle. Hier ist gerade nicht gegeben, was Erving Goffman als Basiselement seiner Konstruktion des theatralischen Interaktionsrahmens ansetzt,¹⁹ nämlich die räumliche Fundierung und Stabilisierung der Rollentrennung und des Rollenspiels von Akteuren und Zuschauern in der Abgrenzung von Bühne und Parkett vermittlels Vorhang, Beleuchtung etc., welche das gesamte Theater als eine Welt des Spiels, des ›Als ob‹, der Täuschung von ihrer nicht-theatralischen Umwelt absetzen. Die Rollentrennung mag sich in der Situation der mittelalterlichen Liedaufführung vielleicht in der Ordnung der Körper im Raum abgebildet haben – doch ist auch dies keineswegs selbstverständlich²⁰ –, nicht aber war sie oder der Inszenierungscharakter von Rollenübernahmen in der Ordnung des die Körper umgebenden Raums eingebaut und von dort her garantiert. Ebenso wenig gibt es Hinweise auf Kostüme oder etwa eine exaltierte Körpersprache als Indizien eines dem Theateranalogen Fiktionalitätskontraktes.

Der Rahmen, in welchem der Sänger seine Rolle – spielerisch oder nicht – entfaltet, ist demnach nicht nur vermittlels des übergeordneten Handlungszusammenhangs des höfischen Festes definiert als ein sozial exklusiver und als ein

16 Vgl. Greenblatt (Anm. 9), S. 10.

17 Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. Hermann Vetter, stw 329, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1989, S. 163 f. Höfisches Singen scheint durchaus auch in einem Interaktionsrahmen seinen Platz gehabt zu haben, der es nicht vom Druck konkurrierender Aufmerksamkeitsziele freisetzt; vgl. zum Beispiel Walther L. 20, 4.

18 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Für eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters aus der Perspektive der frühen Neuzeit«, in: *FS Walter Haug und Burghart Wachinger*, 2 Bde., Tübingen 1992, Bd. II, S. 827–848, hier: S. 837; vgl. auch Gerhard Hahn, »Zu den ›ich‹-Aussagen in Walthers Minnesang«, in: *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*, hrsg. Jan-Dirk Müller u. Franz Josef Worstbrock, Stuttgart 1989, S. 95–104, hier: S. 97.

19 Goffman (Anm. 17), S. 143 ff.

20 Zum Beispiel das Klingsor-Bild (fol. 219^v) der Manessischen Handschrift könnte derartige Körperordnungen belegen (vgl. auch fol. 13^r, 290^r, 344^v, 415^v u. 423^v: mehrheitlich nichtadlige Sänger), doch so, daß die fürstlichen Zuschauer auf herausgehobener ›Bühne‹, die Sänger darunter sich befinden. Die Inszenierungen räumlicher Deixis in den überlieferten Texten lassen diese jedenfalls als Äußerungen in einem Zeigeraum erscheinen. Etwa in der Rolle des Tanzmeisters (Walther L. 75, 1, Neidharts Sommerlieder, Tannhäuser) zeigt sich das Sänger-Ich als integrierter Teil einer Tanzgruppe (vgl. im Cpg 848 die Bilder fol. 70^v, 146^r u. 312^r), auch proxemisch nicht von ihr abgesetzt.

situational insularer, dergestalt, daß es nur in ›Sonder-Situationen‹ (wie dem Fest) Anlaß zu seiner Etablierung gibt.²¹ Dieser Rahmen ist nach dem Gesagten auch als einer zu denken, auf den man sich ad hoc verständigt (und der also auch spontan wieder entfallen kann), als eine okkasionelle Sphäre für ein Singen ›bei Gelegenheit‹. Jederzeit und ohne Anstrengung läßt sich dieser Rahmen wieder entgrenzen, also die Situation des Singens in die übergeordnete des Festes auflösen. Die Rollentrennung von Sänger und Hörern zwar ist konstitutiv, doch scheinen rasch wechselnde Rollenübernahmen möglich zu sein.²² Das heißt, der Rahmen impliziert nicht schon immer einen dauerhaften Kontrakt darüber, wer welche Rolle übernimmt. Nicht nur die Grenze gegenüber der ihn umgebenden Situation, auch die jene Zäsur mit konstituierende interne »Grenze zwischen dem Troubadour und seinen Zuhörern [scheint] wesentlich »niedriger«, wesentlich »durchlässiger« gewesen zu sein, als wir dies zunächst einmal voraussetzen.«²³ Und dies vor allem auch deswegen, weil mit diesem Rahmen – nach allem, was wir wissen können – ein Kontrakt über die Inszeniertheit der Lieddiskurse und über den Spielcharakter der textexternen Sängerrolle zwar gegeben sein mochte, doch keineswegs gegeben sein mußte. Der Performanz-Rahmen des Minnesangs war kein Theater-Rahmen, und ob mit ihm eine Fiktionalitätskonvention verbindlich war, sind wir ihm selbst abzulesen außerstande.

III.

Dieserart kann man wohl eines der prinzipiellen Dilemmata gegenwärtiger Minnesangforschung formulieren. Sie ist für die Klärung der Referenzen lyrischer Ich-Rede auf ein pragmatisches Kriterium angewiesen, das es für sie historisch offenkundig nicht mehr gibt. Unter diesem Dilemma ist das ›Als ob‹ von Plausi-

21 Gumbrecht, »Beginn von ›Literatur‹«, S. 26.

22 Das wird nicht nur deswegen plausibel sein, weil Minnesang, insofern er adelige Ständekunst ist, immer wieder die Mittelpunktfigur des Hörerkreises, den Fürsten, zum Sänger werden läßt oder weil überhaupt in Stegreifsituationen des Singens die wechselnde Übernahme der Sängerrolle naheliegt. Mit der Möglichkeit des Austausches von Sänger- und Hörerrolle ist auch deswegen zu rechnen, weil Texte ihn noch zu Zeiten inszenieren, da man längst eine institutionelle Verfestigung der sozialen Sängerrolle ansetzen wird (vgl. Neidhart WL 29, IV; Tannhäuser I, 25). – Die Ausgaben: *Die Lieder Neidharts*, hrsg. Edmund Wießner, fortgeführt von Hanns Fischer, 4. Auflage revidiert von Paul Sappeler, ATB 44, Tübingen 1984; Tannhäuser, *Die lyrischen Gedichte der Handschriften C und J, Abbildungen und Materialien zur gesamten Überlieferung der Texte und ihrer Wirkungsgeschichte und zu den Melodien*, hrsg. Helmut Lomnitzer u. Ulrich Müller, Litterae 13, Göppingen 1973. Auch wenn Singen zum Amt eines Sängers geworden ist, scheint die okkasionelle Übernahme der Sängerrolle durch einen Hörer nicht ausgeschlossen. In ähnlicher Richtung weisen epische Schilderungen lyrischer Vortragsituationen; vgl. zum Beispiel Gottfried von Straßburg, *Tristan*, hrsg. Karl Marold, 4. Aufl. besorgt von Werner Schröder, Berlin u. New York 1977, V. 3503–3630; Bumke, *Höfische Kultur*, Bd. II, S. 753 (zum *Roman de Horn*).

23 Gumbrecht, »Beginn von ›Literatur‹«, S. 27.

bilisierungprozessen textanalytisch gewonnener Annahmen nicht hintergebar. Dabei kann die Interpretation freilich durchaus Textverhältnisse in den Blick nehmen, welche die Relation von textinternem und textexternem Ich, von Lied und Sänger reflektieren. Dies scheint mir etwa im Falle von Liedern gegeben, bei deren Aufführung der Sänger nicht nur zwei, sondern drei Ich zur Darstellung bringt, nämlich neben seinem pragmatischen Ich zwei textuelle, die nun aber nicht, wie im Falle von Frauen- und Botenstrophen, oppositiv oder substitutiv vom Minner-Sänger-Ich immer schon unterschieden sind, sondern aus ihm hervorgehen. Es geht um Lieder, die gewissermaßen ein Heraustreten der textuellen Sängerrolle aus sich selbst, also deren Verdoppelung zeigen.²⁴ Solches ist in der mittelhochdeutschen Minneliedlyrik nicht der Normalfall. Hoher Sang zeigt sich vielmehr zentral als Minnewerbung, das singende Ich ist das um die Liebe der Dame – auch im Medium seines Sanges – werbende Ich, das Singen von dieser Werbung erscheint als diese selbst. ›Ich singe‹, ›ich liebe‹, ›ich werbe‹ und ›ich diene‹ sind in diesem Liedmodell synonyme Sätze. Beispielhaft ließe sich das an einem Text Rudolfs von Fenis (II) im einzelnen zeigen:

Minne gebiutet mir, daz ich singe
 unde wil niht, daz mich iemer verdrieze,
 nu hân ich von ir weder tröst noch gedinge
 unde daz ich mînes sanges iht genieze.
 Si wil, daz ich iemer diene an sölhe stat,
 dâ noch mîn dienst ie vil kleine wac,
 unde al mîn stæte niht gehelfen mac.
 nu wære mîn reht, moht ich, daz ich ez lieze.
 (MF 80, 25–81, 5)

Rollenprogramm, Redekonstellationen und -gesten, Minnekonzept, Metaphorik dieses Textes sind in jeder Hinsicht konventionell. Er ist »variierende Wiederholung eines Grundschemas« (und darin repräsentativ), dies aber nicht nur als ganzes, sondern schon in sich »von Strophe zu Strophe, unüberhörbar darin, daß der letzte Satz einer Strophe im ersten der nächsten Strophe aufgegriffen und zum Beginn eines neuen Durchgangs durch die Motivreihe wird.«²⁵ Das Prinzip dieses Musters ist geradezu die bloß linguistisch veränderte Wiederkehr der immer identischen Ich-Aussage, ob diese nun in der Form des *ich minne* (MF 81, 9) auf den Zustand des Ich, als *ich diene* (MF 81, 2; 81, 13; 81, 14; 81, 19; 81, 25) auf seine soziale Praxis oder als *ich singe* (MF 80, 25) auf ästhetische Übung verweist. Das eine erscheint als vom anderen systematisch und auch zeitlich *iemer* ungeschieden, und gleichermaßen zeigt sich das sprechende Ich je zugleich als Minner, Diener und Sänger.

Gleiches ist etwa der Fall in Reinmars Preislied (XIV) MF 165, 10, doch hat es hier seine Selbstverständlichkeit verloren, wird also reflexiv. Minnetheoretisches Zentrum des Liedes ist die berühmte dilemmatische Entfaltung der Para-

24 Vgl. Hahn (Anm. 18), S. 97 f. Ich stütze mich im folgenden in der Regel auf die einschlägigen Editionen. Probleme der Überlieferung und Textherstellung werden – für diesmal – nur ausnahmsweise eigens thematisiert. Mitbedacht sind sie.

25 Gerhard Hahn, »dâ keiser spil.«, S. 92 f.

doxie hoher Minne²⁶, die währendes Leid begründet und in dessen Ausdruck, der unablässigen Klage, ihre für wichtige Sektoren des Reinmar-Corpus verbindliche Gestalt gewinnt.²⁷ Dabei sind Affekt und Äußerung, Leid und Leidgesang hier – wie Liebe und Liebeslied in Rudolfs Text – metonymisch konzipiert. Doch genau dies wird im vorliegenden Text ›von außen‹, und zwar schrittweise, in Frage gestellt:

die vriunt verdrüzet mîner klage.
des man ze vil gehæret, dem ist allem sô.
(MF 165, 12 f.)

Es ist zunächst die ungebrochene Dauer (*Swaz ich nu niuwer mære sage, des endarf mich nieman vrâgen*, MF 165, 10 f.) des Klagegesanges – nicht auch schon des zugehörigen Affekts –, welche gesellschaftlichen Überdruß erzeugt. Die *vriunt* dokumentieren damit, so wird sich im Fortgang des Liedes (Str. 4) erweisen, daß sie die hier reflektierte Minnekonzeption nicht verstanden haben, welche konstitutiv auf Paradoxie gestellt ist und darum nicht anders denn als dauerhafte Klage ins Wort kommen kann. Eine Gebärde: Einsam ist das klagende Ich nicht nur als liebendes, sondern auch als Liebestheoretiker. Wichtiger ist im Moment, daß die Kritik der Freunde eine Entkopplung von Affekt und Ausdruck ankündigt. Man sieht das spätestens dann, wenn das Ich sie dementiert:

ich engelige herzeliebe bî,
sône hât an mîner vrôude nieman niht.
(MF 165, 17 f.)

Ein Irrealis, wie Strophe 4 zeigen wird, doch von jener bemerkenswerten Art, daß er den gesellschaftlichen Funktionsbezug des Sanges, die *vrôude* der *vriunt*, hinter ein Authentizitätspostulat zurückstellt. Die Kongruenz von Affekt und Ausdruck ist wichtiger als der Zustand der Gesellschaft, man könnte auch sagen: In der textinternen Kommunikationssituation verweigert sich das singende Ich einem Fiktionalitätskontrakt mit seinen Hörern.

Das Dementierte kehrt freilich in der zweiten Strophe (nach den Handschriften BCE) wieder – als um so stärkerer Vorwurf:

Die höchgemuoten zihent mich,
ich minne niht sô sêre, als ich gebære, ein wîp.
si liegent und unêrent sich:
si was mir ie gelîcher mâze sô der lîp.
(MF 165, 19–22)

Hier begegnet erstmals jener Aussagetyp, den diese Überlegungen zur Selektionsregel für ihr Textcorpus wählen: Affekt und Ausdruck scheinen auseinanderzutreten. Die Sätze *ich minne* und *ich gebære* (dies verstanden als Ausdruck für

26 Vgl. Ingrid Kasten, »geteiltez spil« und Reinmars Dilemma MF 165, 37. Zum Einfluß des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur«, *Euph.* 74 (1980), S. 16–54, hier: S. 40 ff.

27 Vgl. MF 155, 27 f. Die nötigen Differenzierungen bei Helmut Tervooren, *Reinmar-Studien. Ein Kommentar zu den »unechten« Liedern Reinmars des Alten*, Stuttgart 1991, bes. S. 234 ff.

die performative Realisierung der Klage) artikulierten, so lautet die Kritik, keine identische Aussage mehr, es gebe zwei Ich, eines, das *modest liebe*, ein zweites, das in der Aufführungsform exaltierte Klage darstelle. Die textinternen Hörer, *hochgemuot* auf die Realisierung gesellschaftlicher Freude gestimmt, nehmen am textinternen Sänger-Ich eine Disjunktion wahr. Sie sehen es auseinandertreten in ein Ich, das sich in der Rolle des Minners befindet, und in ein zweites Ich, das die Rolle eines demgegenüber unverhältnismäßig heftig klagenden Sängers spielt. Wiederum anders gesagt: Jene Hörer verstehen die Gesangsvorführung als ein Angebot des Sängers, einen Fiktionalitätskontrakt einzugehen. Das lehnen sie ab (sie *zihent*), sie kritisieren, was sie wahrnehmen, als ein ›Als ob‹, und sie machen diese Wahrnehmung übrigens in charakteristischer Weise genau in dem Moment, wo sich gegenüber der ersten Strophe ihre Aufmerksamkeit vom Hören (*klage*) auf das Sehen (*gebâren*) verschoben hat: *nu sehent, wie der singet!*

Nun blieb bislang außer acht, daß all dies im Zitat vermittelt und gebrochen ist. Das textinterne Ich referiert seine Kritiker, die ihm einen bloß fingierten Klagegesang unterstellen, allein um dies erneut zu dementieren. Es handelt sich in den beiden ersten Strophen von Reinmars Lied um die Darstellung einer kollabierenden Kommunikationsstruktur: Textinternes Sänger-Ich und textinterne Hörer verweigern sich beide einem Fiktionalitätskontrakt, den anzustreben sie sich wechselseitig unterstellen. Sie insistieren auf der notwendigen Metonymie von Affekt und Ausdruck, ohne daß Verständigung gelänge. Das ist offenbar deswegen so, weil die Teilnehmer an der textinternen Welt sich nicht auf ein gemeinsames Minnekonzept verständigt haben (das mag mit Blick auf den Reflexionsprozeß des Liedes hin zur vierten Strophe für eine weiterführende Interpretation bedeutsam sein) und weil sie daher, der Sänger am Ende der ersten, die Hörer im Aufgesang der zweiten Strophe, mit Fiktionalisierungsstrategien rechnen. Für den Text insgesamt heißt dies, daß sein Ich hier auf seiner Echtheit und Identität insistiert, daß es dies aber auch muß! Die Einheit von Minner und Sänger, die Metonymie von Affekt und Ausdruck ist hier ›noch nicht‹ auseinandergelegt, aber sie ist auch ›nicht mehr‹ selbstverständlich, sie ist vielmehr reflexiv geworden.²⁸

Der Befund läßt sich an einer nur in E und lückenhaft überlieferten fünften Strophe überprüfen, die, nach der Fixierung des dilemmatischen Kerns der hohen Minne in Strophe 4, mit ihrem Abgesang noch einmal genau auf dieses Problem der Nicht-Fiktionalität des Klagegesanges, auf seine Authentizität zurückkommt:

Swer nu giht, daz ich ze spotte künne klagen,
 der lâze im beide mîn rede singen unde sagen
 <.....>
 unde merke, wâ ich ie spreche ein wort,
 ezn lige, ê i'z gespreche, herzen bî.

(MF 166, 11–15)

28 Diese Konfiguration ist natürlich keineswegs singular im Reinmar-Corpus; vgl. etwa MF 158, 11; 175, 8 u. 197, 9.

Hier wird, auf der Textebene, noch einmal *expressis verbis* der metonymische Charakter der Rede behauptet; die Metapher dafür ist der Sexualakt (*bî ligen*) von Herz und Wort des einen Ich. Der bloße Behauptungscharakter der Aussage liegt freilich offen zutage. Darin zeigt sich, was man ein Ausdrucksdilemma nennen könnte.²⁹ Der Satz ›ich liebe so sehr, wie ich klage‹, die Behauptung der Kongruenz der Ausdrücke ›ich singe‹ und ›ich liebe‹ ist, einmal in Frage gestellt, nicht zu beweisen. Sie ist nur zu wiederholen.

IV.

Dieses Ausdrucksdilemma läßt sich ableiten von einer Differenz zwischen einem in einer Kommunikationsgemeinschaft möglichen, wahrscheinlichen oder dominanten Zeichenrelationstyp einerseits (›Als ob‹-Referenz: man tut so, als ob man Minnesang als Minnewerbung betriebe) und andererseits demjenigen Zeichenrelationstyp, den das aktuelle Lied für sich reklamiert (also etwa: Metonymie von Affekt und Äußerung). Wo stets mit ›Als ob‹-Referenzen zu rechnen wäre, haben metonymische Artikulationen nur geringe Chancen, kommunikativ durchgesetzt zu werden. Auch Nicht-Fiktionalität beruht auf einem pragmatischen Kontrakt zwischen den Situationsteilnehmern, welchen das gerade besprochene Lied *Reinmars* eben als zerstörten vorführt. Eine Strategie, auf dieses Dilemma zu reagieren, ist Ästhetisierung:

Die ich mir ze vrowen hâte erkorn,
 dâ vant ich niht wan ungemach.
 waz ich guoter rede hân verlorn!
 jâ, die besten, die ie man gesprach.
 Sî was endelîchen guot.
 nieman konde sî von lûge gesprochen hân,
 ern hete als ich getriuwen muot.

(MF 175, 29–35)

Der Zusammenhang von Wahrheit und Schönheit der Ich-Rede wird freilich in dieser Strophe *Reinmars* vom sprechenden Ich nur postuliert, doch liegt die Leistung dieses Postulats offenbar darin, die nackte Behauptung von der Bedeutungskongruenz der Sätze ›ich singe‹ und ›ich liebe‹ in einen immerhin diskutablen Nexus von Ästhetik und Ethik einzubauen und so von ihrer sprachlichen Unbegründbarkeit in einer nicht mehr metonymischen Welt abzulenken. Gesteigerte Künstlichkeit wird dieserart als Indiz gesteigerter Echtheit der Rede ausgegeben, Ästhetisierung als Authentisierungsstrategie unter den Bedingungen ungesicherter Verständigung über den geltenden Situationsrahmen reflektiert.

²⁹ Vgl. Harald Haferland, *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*, Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 10, München 1989, S. 55 ff., bes. S. 63 ff.

Die hier unterstellten Bedingungen lassen freilich auch eine alternative Bewältigungsstrategie zu: Ethisierung. Ich diskutiere sie in einem ganz themenbezogenen, daher selektiven Durchgang durch Walthers Lied L. 13, 33.³⁰ Es beginnt, wie bekannt, ebenfalls mit dem Zitat der Unterstellung, das Ich inszeniere bloß die Rolle des Klagesängers:

Maneger frâget waz ich klage,
unde giht des einen daz ez iht von herzen gê.
(L. 13, 33 f.)

Die folgende Reaktion des Ich-Sängers freilich ist neu. Er läßt sich keineswegs auf die Defensive ein, in welcher ihm nichts als das Ausdrucksdilemma bliebe, sondern stellt umgekehrt vielmehr die Beurteilungskompetenz der Kritiker in Frage:

der verliuset sîne tage:
wand im wart von rehter liebe weder wol noch wê:
des ist sîn geloubē [gelûke, C] kranc.
swer gedæhte
waz diu minne bræhte,
der vertrûege mînen sanc.
(L. 13, 35–14, 5)

gedenken versteht sich sowohl als Erinnerung an je eigene Minneerfahrung wie als allgemeine Minnereflexion. Der Redeakt zielt selbstverständlich auch hier auf die Kongruenz zwischen der Befindlichkeit des singenden Ich und seinem Gesang; auch in diesem Fall lag das Wort erst beim Herzen, ehe es auf die Zunge kam. Doch wird die Referenz des Ausdrucks auf den Affekt an dieser Stelle behauptet auf dem Wege der Negation jeder denkbaren Infragestellung. Damit allerdings ist ein Zeichenproblem schon aufgerufen: Es gibt solche, die über Minne (mit-)reden mögen, ohne selbst je geliebt zu haben. Die zweite Strophe generalisiert, sehr weitgehend, dieses Problem eines Auseinandertretens von *res* und *verbum* der Minne zum *Signum* des Weltzustandes:

Minne ist ein gemeinez wort,
und doch ungemine mit den Werken: dëst alsô.
minne ist aller tugende [sel den, p] ein hort:
âne minne wirdet niemer herze rehte frô.
Sît ich den gelouben hân,
frouwe Minne,
fröit ouch mir die sinne.
mich müet, sol mîn trôst zergân.
(L. 14, 6–13)

Hier werden – gegen die Reflexe einer ersten Lektüre – nicht sentenziös zu den hinlänglich gewechselten Minne-Worten endlich auch die entsprechenden

30 Vgl. Hugo Kuhn, *Minnelieder Walthers von der Vogelweide. Ein Kommentar*, hrsg. Christoph Cormeau, Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 33, Tübingen 1982, S. 1 ff.

Minne-Taten eingefordert, ganz im Gegenteil. Der definitorische Gestus bestimmt Minne als den exklusiven Ort (*hort*) aller höfisch-feudalen Qualifikationen (*tugend*), bestimmt sie als eine höchst elitäre Norm. Sie ist notwendig faktisch *ungemeine*, und eben deswegen ist es dem Ich nötig, sich selbst als Vertreter eines dieserart exklusiven Minnekonzepts zu bezeugen (*sît ich den gelouben hân*). Das von der Strophe als unauflösbar (*dêst alsô*) ausgegebene Problem ist also nicht die (unmögliche) ›Popularisierung‹ einer exklusiven Minnekultur, sondern die gesellschaftliche Ubiquität von Minne-Worten,³¹ der grassierende, doch größtenteils zwingend referenzlose Minnesang.

Seiner Hoffnung auf Liebeserfüllung gibt das Ich in Walthers Lied in der dritten Strophe Ausdruck, doch mit einer konditionalen Einschränkung – *swenne ir güete erkennet mîn gemüete* (L. 14, 19 f.) –, welche sich in der folgenden Strophe als prinzipielle Begrenzung erweisen wird. Diese vierte Strophe bildet das hervorgetretene Zeichenproblem, die – so wie die Welt ist – allermeist gegebene ›Als ob‹-Referenz des Satzes ›ich liebe‹, nun auf die konkret vorausgesetzte Werbungssituation ab:

Wiste si den willen mîn,
 liebes unde guotes des wurd ich von ir gewert.
 wie möht aber daz nû sîn?
 sît man valscher minne mit sô süezen worten gert,
 daz ein wîp niht wizzen mac
 wer si meine.
 disiu nôt alleine
 tuot mir manegen swâren tac.

(L. 14, 22–29)

Die beiden Sätze des Abgesangs spezifizieren genau jene Klage, deren Nicht-Fiktionalität liederöffnend in Frage stand. Die Klage ist im Kern keine Minneklage (denn die Dame ist *sô guot* [L. 14, 18], daß ihr das Scheitern der Werbung nicht zugerechnet werden kann), sondern eine sozusagen pragmasemiotische: Die *nû* gegebenen Kommunikationsverhältnisse lassen so schrankenlos (*gemeine*) *süeziu wort* auf *valsche minne* beziehen, daß authentischer Sang als solcher nicht mehr erkennbar, nämlich die Identität von ›ich singe‹ und ›ich minne‹ ungewiß geworden und also die Werbefunktion des Sangs hintertrieben ist.³² Man könnte es auch von der Dame her beschreiben. Sie hat kein Kriterium, für ein gegebenes Lied zwischen den alternativen Referenzmöglichkeiten von Text-Ich und Sänger-Ich zu scheiden. Daraus ist zu folgern, daß Walthers Lied die von ihm textuell erzeugte Welt so aufbaut, daß in ihr innerhalb des Interaktionsrahmens, welcher Sänger/Minner und Dame eine Begegnung gestattet, konstitutiv Ungewißheit darüber herrscht, ob das

31 Vgl. etwa auch Gottfried von Straßburg, *Tristan* (Anm. 22), V. 12283–12361.

32 Vgl. auch: Reinmar MF 157, 21; Walther L. 48, 25; 53, 25; Rudolf von Rotenburg KLD 49, IV 44 ff.; Walther von Meze KLD 62, VII 3, sowie insbesondere Morungen MF 131, 25 (nach BC), und dazu Günther Schweikle, »Textkritik und Interpretation. Heinrich von Morungen ›Sît siu herzeliebe heizent minne‹ (MF 132, 19)« [1964], in: ders., *Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart u. Weimar, 1994, S. 216–264

Singen einer Fiktionskonvention unterliegt oder nicht. Hier ist nicht gesichert, wie *gemeiniu* und *süeziu wort* auf *valsche minne* und *ungemeine werke* referieren, hier ist eine metonymische Welt in der Arbitrarisierung von Zeichenbeziehungen längst aufgelöst – weil und seitdem (*sît*) die Täuschung in der Welt ist.

Die Datierung für diesen Vorgang liefert, heilsgeschichtliche Dimensionen aufreißend, der Aufgesang der abschließenden Strophe nach:

Der diu wîp alrêrst betrouc,
der hât beide an mannen und an wîben missevarn.
(L. 14, 30 f.)

Die Stelle spielt auf ein dem Sündenfall analoges ›historisches Ereignis‹ an, da Täuschung, Lüge, Fiktionalität in die Welt kamen,³³ womit gesellschaftliche Beziehungen überhaupt gefährdet sind. Angesichts dieses Weltzustandes verlieren schließlich die Probleme von Minne und Minnesang ihre zentrale Bedeutung, rücken sie – typische Figur bei Walther – in eine indizierende Funktion (vgl. L. 14, 25 mit 14,33):

in weiz waz diu liebe touc,
sit sich friunt gein friunde niht vor valsche kan bewarn.
(L. 14, 32 f.)

Schrittweise, so mag sich gezeigt haben, radikalisiert Walthers Lied ein Problem, das zunächst bloß eines von Minnekommunikation zu sein schien.³⁴ Wenn am Ende mit jederart Täuschung zugleich auch die Disjunktion einer Sänger- und einer Werberrolle oder ein fiktionaler Umgang mit dem Satz ›ich minne‹ als sündhaft insinuiert wird, dann ist damit zwar eine radikale Ethisierung vorgenommen, doch jenes Ausdrucksdilemma, das in den vorangegangenen Liedern zuerst hervortrat, sowenig aufgehoben oder bewältigt wie durch die Ästhetisierungsstrategie Reinmars.

V.

Verfahren der Ästhetisierung oder – im Gegenteil – der Ethisierung sind Möglichkeiten, das Ausdrucksdilemma metonymischer Ich-Rede unter den Bedingungen mindestens potentiell arbiträrer Zeichenrelationen zu prozessieren; auflösen können sie es nicht. Dies geschieht erst in dem Moment, in dem, in abrupter Wendung, die Identität von Sänger- und Minnerrolle zur Disposition gestellt wird. Ich wähle zunächst zwei unterschiedlich komplexe Beispiele aus ›Minnesangs Frühling‹ und beginne bei Friedrichs von Hausen sogenanntem ›Lied von der Gedankenminne‹ (XIV, MF 51, 33). Der Text organisiert Distanz zwischen Ich und

33 Vgl. etwa: Der Stricker, *Der Pfaffe Amis. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Heidelberger Hs. cpg 341*, hrsg. u. übers. Michael Schilling, RUB 658, Stuttgart 1994, V. 39 ff. u.V. 1321 ff.

34 Und etwa bei Kristan von Luppín (KLD 31, I 2) genau darauf wieder begrenzt wird: Ausbeutung dieser Ethisierung für die Werbungsrede.

Dame als soziale (Str. 2), vor allem aber als räumliche. Ein Reden mit der Dame hätte beider körperliche Gegenwart in einem Raum zur Voraussetzung:

Ich denke underwilen,
ob ich ir näher wære,
waz ich ir wolte sagen.
(MF 51, 33 ff.)

Solche Nähe unterstellt das Lied als illusionär. Was bleibt, ist das Nachdenken, der Erkenntnisakt, welcher der räumlichen Abgrenzung von der Dame (besonders prägnant: MF 52, 23 ff.) so zugeordnet ist wie die Möglichkeit der Rede einer Nähe zu ihr:

daz kürzet mir die mîlen,
swenne ich mîne swære
sô mit gedanken klage.
(MF 51, 36–52, 2)

Swie klein es mich vervâhe,
sô vröwe ich mich doch sêre,
daz mir nieman kan
erwern, ich gedenke ir nâhe,
swar ich landes kêre.
(MF 52, 27–31)

Man hat hier von einem »Rückzug ins eigene Bewußtsein« gesprochen,³⁵ und dies sicher insofern zu Recht, als Hausens Lied den Erkenntnisakt als Ort einer Autonomisierung des Ich anvisiert. Indes erreicht es diesen nicht schon selbst. Denken und Erkennen setzen die Ablösung von der Dame voraus und bleiben doch an deren Einverständnis gebunden.³⁶ Vor allem aber zeigt der Text sehr genau, daß der Preis solcher Autonomie die Aufgabe jeder Identität von Sänger- und Liebhaberrolle wäre. Die *klage allein mit gedanken* ist nicht kommunikel, auf sie referieren jene sprachlichen und körpersprachlichen (*sehen!*) Zeichen gerade nicht, vermittels welcher das höfische Sänger-Ich³⁷ den Anforderungen gesellschaftlicher Rollenzuschreibungen gerecht wird:

35 Grubmüller, »Ich als Rolle«, S. 400.

36 Genau in diese Bindung kehrt der Reflexionsprozeß des Textes zurück:

den tröst sol sî mir lân.
wil sîz [*die gedankliche Annäherung*] vür guot enpfân,
<des vröwe ich mich iemer mêre >
wan ich vür alle man
ir ie was undertân.
(MF 52, 32–36)

Grubmüller hat das Problem gesehen (»Ich als Rolle«, S. 400: »[...] von der Billigung solcher Unabhängigkeit des Bewußtseins durch die Dame abhängig [...]«), ohne jedoch interpretatorische Folgen daraus zu ziehen.

37 Dieses Verständnis setzt voraus, daß das Pronomen des im folgenden zitierten Satzes (MF 52, 3 ff.) auf die Rolle des Sängers in der Aufführung referiert. Solches wird zumindest durch die im weiteren zu nennenden motivverwandten Formulierungen anderer Texte nahegelegt.

Mich sehent manige tage
 die liute in der gebærde,
 als ich niht sorgen habe,
 wan ich si alsô vertrage.

(MF 52, 3–6)

Anders gesagt ist für das Ich Autonomie im Erkenntnisakt also nur zu haben um den Verlust der Authentizität der Ich-Rede, diese wird zur fiktiven ›Als ob‹-Rede, das redende Ich zeigt sich vielmehr als ein sorgenfreies, und ohne ein solches Abkippen ist der Sachverhalt wohl nicht ins Lied zu bringen: Das redende Ich zeigt, daß es sich als ein sorgenfreies zeigt, es führt die Differenz eines liebenden, klagenden, denkenden Ich und eines singenden und damit sorglos Freude stiftenden Ich vor. Anders als in den Textbeispielen des vorigen Abschnitts tritt die Disjunktion von Affekt und Ausdruck hier nun nicht mehr allein im Spiegel gegenseitiger Unterstellungen und Unterstellungsunterstellungen als bloße Möglichkeit zutage, sondern sie wird als Gegebenheit dargestellt. Das Ich verdoppelt sich in dem Moment, da seine sozialen Funktionsbeziehungen nicht mehr zur Deckung zu bringen sind – und dies eben wird ja im Raumprogramm der Distanz anschaubar –, sondern die Beziehung des liebenden Ich zur Dame (Minne, Leid) sich gegenüber derjenigen des singenden Ich zur Gesellschaft (Minnesang, Freude) ausdifferenziert.³⁸ Liebhaberrolle und Sängerrolle scheiden sich, was offenbar nur auf dem Wege der Selbstreferenzialisierung geschehen kann, indem nämlich genau diese Verdoppelung vom Lied besprochen – und so zugleich wieder aufgehoben – wird. Auf der Textebene indes tritt das Sängerech als solches hervor und als eines, das nur fiktive Rede artikulieren kann. Die Erfindung der Sängerrolle ist die Erfindung ihrer Fiktionalität.

In aller Kürze stelle ich dem ein zweites, in mehrfacher Hinsicht vergleichbares Beispiel³⁹ ausschnittsweise zur Seite. An Reinmars Lied XIII *Mich hæhet, daz mich lange hæhen sol* (MF 163, 23) zeigt sich zunächst, daß der Weltbezug des zur Freude genötigten Ich unverkennbar der Funktionszusammenhang der Sängerrolle ist (*rede*: MF 163, 24 u. 164, 6; *›singen‹*: 164, 10 f.; *liet*: 164, 11). Sodann aber ist dieser Text auch benutzbar, um darzulegen, daß hier mit Bedacht von einer Verdoppelung der Ich-Rollen gesprochen ist. Es steht nämlich jene Einheit und kategoriale Bestimmtheit eines Subjekts gerade in Frage, die immer schon vorausgesetzt wird von der These, das »Austragen des Widerspruchs zwischen gesellschaftlich geforderter Haltung und persönlicher Erfahrung« verlege »die Verantwortung ins Subjekt«⁴⁰; ganz abgesehen davon, daß solch Widerspruch weniger ausgetragen als konstatiert wird.

Die vierte Strophe (nach bC, sechste nach E) von Reinmars Lied thematisiert in konventioneller Weise das Scheitern des Minnesangs als Minnewerbung:

mir hât mîn rede niht wol ergebn:
 Ich diende ie, mir lône niemen.

(MF 164, 6 f.)

38 So gesehen wäre die These von einer funktionalen Identität der begehrten Frau und der *liute* zu revidieren; vgl. Grubmüller, »Ich als Rolle«, S. 399.

39 Vgl. ebd., S. 403.

40 Ebd., S. 405; vgl. auch Müller, »›Ir sult sprechen willekomen‹«, S. 10 f.

Der Akzent liegt indes darauf, daß der resultierende Liebesschmerz sogleich in seiner sozialen Dysfunktionalität reflektiert wird: *daz truoc ich alsô, daz mîn ungebærde sach lützel iemen* [...] (MF 164, 8). Die vorangegangene Strophe hatte eben dies bereits entfaltet:

Tæte ich nâch leide, als ich ez erkenne,
 si lîezen mich vil schiere, die mich dâ gerne sâhen eteswenne,
 die mir dâ sanfte wâren bî.
 nu muoz ich vrôiden nœten mich,
 dur daz ich bî der welte sî.

(MF 164, 34–38)

Hier ist gut erkennbar, daß das Prekäre der vorgestellten Situation darin liegt, daß das *dienen* in der Werbungsbeziehung und das *bî der welte sîn* gerade nicht hierarchisiert werden können. Die beiden Sätze ›ich liebe‹ und ›ich singe‹ entstammen unterschiedenen Funktionskontexten und haben einen je eigenen Fiktionalitätsstatus, doch unterschiedlich wichtig sind sie nicht. Was vorliegt, ist schwerlich als das Verhältnis etwa von Innen- und Außenseite eines Ich rekonstruierbar, die nach einer Logik von größerer oder minderer ›Eigentlichkeit‹ zu hierarchisieren wären. Es ist vielmehr die gleiche Verbindlichkeit des Minnebezugs auf die Dame und des Minnesangbezugs auf die Gesellschaft das eigentliche Problem – und die Verdoppelung des Ich, die Ausdifferenzierung der Sängerrolle und ihr Spielcharakter dessen Lösung.

Hatten die Textbeispiele der vorangegangenen Abschnitte III. und IV. gezeigt, wie Minnesang in einer Behauptung der Identität von Sänger- und Minnerrolle, der Metonymie von Affekt und Ausdruck – per negationem also – die Möglichkeit ihrer Disjunktion ins Wort kommen lassen kann, so operieren die beiden zuletzt diskutierten Lieder unter geänderten Voraussetzungen.⁴¹ Sie nützen das Zentralelement des Minneparadoxons, die konstitutive Unerfülltheit der Werbung und die Klage des Werbers als die Konsequenz daraus, zu dem Zweck, die Einheit des textuellen Ich zu verdoppeln in Minnerrolle und Sängerrolle sowie letzterer den Status einer ›bloß‹ fiktiv übernommenen ›Als ob‹-Rolle zu attestieren. Darin tritt die Sängerrolle als sie selbst, als eine Inszenierung hervor, darin löst sich der poetologische vom Liebesdiskurs und zeigt sich jener als ein inszenierter. Solche Differenzierungen auf der Textebene darzustellen scheint nur dann sinnvoll, wenn sie ursprünglich in einer Situation fungierten, die einen Fiktionalitätskontrakt zwar zuließ (ihn also nicht nur als unvermeidliches Signum von Erbsünde duldete), nicht aber schon immer über einen solchen Kontrakt als selbstverständliches Definitionsmerkmal bestimmt war. Erst unter solcher Voraussetzung mag man für plausibel und funktional halten, daß der Sänger zeigt, daß er einen Sänger spielt, der mit der Rolle des Liebenden nicht identisch ist.

41 Vgl. etwa auch Bigger von Steinach I, MF 118, 10 ff.; Götfrid von Neifen KLD 15, XLVI 3; Rubin KLD 47, IX 1; Neidhart WL 16, II; Heinrich von Sax SMS 6, I IX f.; Heinrich von Frauenberg SMS 7, 2 I; Der von Gliers, SMS 8, 2 IV; Ulrich von Singenber SMS 12, 9 II; Heinrich Teschler SMS 21, 11.

VI.

Bevor abschließend mit Heinrichs von Morungen Lied XIII *Leitliche blicke* der nächste und – im System des klassischen Sings, wie mir scheint – weitestführende Schritt einer Radikalisierung des lyrischen Fiktionalitätsdiskurses zur Sprache kommen soll, mag es zuvor dienlich sein, an einer intrikatsten Strophenfolge⁴² die bislang skizzierten Positionen noch einmal aufeinander zu beziehen und zu zeigen, wie eine Disjunktion von Affekt und Ausdruck – offenbar in engem Kontakt mit anderen hier bereits beigezogenen Liedern – auch invers durchgespielt werden kann.

Die erste Strophe dieses Liedes formuliert den steten Frauenpreis als die unabschließbare Aufgabe des Sängers (*Ich wil immer singen dine hōhen wirdekeit*, MF 146, 11 f.), die zweite zeigt Frauenpreis im Vollzug. Sie hebt die Dame dadurch exklusiv heraus, daß sie sie und ihre *tugenden* vorführt als Thema des allgemeinen Frauenpreises einer Mehrzahl von Sängern – die zugleich als sie schmückende Konversationspartner der Dame (*redegesellen*, MF 146, 23) erscheinen.⁴³ In der dritten Strophe sodann sieht man das Sānger/Minner-Ich beim Versuch, selbst in den Raum exklusiver Kommunikation mit der Dame vorzustoßen, ihr *redegeselle* zu werden:

Vrouwe, ich wil mit hulden
reden ein wēnic wider dich.
daz solt dū verdulden.
zürnest dū, sō swīge aber ich.
(MF 146, 27–30)

Es ist also mit rollenkonformem, doktringemäß Nähe, Kommunikation gar verweigerndem Verhalten der Geliebten zu rechnen. Die imaginierte Kompensation ist diesesfalls freilich, bemerkenswert genug, ein ›Als ob‹-Verhalten:

Wilt du dīner jugende
kumen gar zuo tugende,
sō tuo vriunden vriuntschaft schīn,
swie dir doch ze muote sī.
(MF 146, 31–34)

Es ist genau dieser Abgesang, mit dem das Lied den alternativen Abgesang der C-Überlieferung im Anschluß an einen in beiden Texten identischen Aufge-

42 MF 146, 11. Dies sind die Strophen 20–23 der Walther-Sammlung in der ›Würzburger Liederhandschrift‹ (E), die mit einem Lied aus dem Morungencorpus des Manessecodex die Strophenform sowie in der – hier wie da – dritten Strophe die ersten fünf Verse gemeinsam haben. In ›Minnesangs Frühling‹ stehen die Strophen aus E als Nr. XXXIII² unter Morungen. Günther Schweikle hat den Überlieferungsbefund so gedeutet, daß es sich bei dem E-Text um eine von Walther stammende Parodie des Morungen-Liedes XXXIII¹, MF 145, 33 – 146, 3 – 146, 27 handele (›Eine Morungen-Parodie Walthers? Zu MF 145, 33‹ [1971], in: ders. [Anm. 32], S. 265–277).

43 Eine ironische Lesart der Strophe, so Schweikle (Anm. 42), S. 274, scheint mir nicht selbstverständlich zu sein und gerät auch mit dem abschließenden Vers MF 146, 26 in Konflikt.

sang substituiert. Solche Abweichung erhöht die Signifikanz der Verse, die sich zunächst kontrafaktisch eng mit der Schlußstrophe von Walthers *Maneger frâget* (vgl. oben IV.) verknüpfen lassen. Daß *sich friunt gein friunde niht vor valsche kan bewarn* (L. 14, 33), war dort Signatur eines depravierten Weltzustands und ist im Gegenzug hier geradewegs Bedingung einer gesitteten höfischen Kommunikationskultur: Diese verlangt, daß die Dame *vriunden vriuntschaft schîn* werden lasse – und zwar völlig unabhängig von ihrer ›Befindlichkeit‹ (*swie dir doch ze muote sî*). Gesellschaftliche Freude ist demnach davon abhängig, daß auf Seiten derjenigen, die die Rolle der Minnedame übernimmt, Affekt und Ausdruck auseinandertreten, daß die Rolle spielerisch übernommen wird, daß sie eine kommunikative, mimische, gebärdenhafte (*schîn tuon*) Inszenierung ist. Das Lied verschiebt das Moment einer fiktiven Rollenübernahme vom Sänger/Minner auf die Dame. Nur so ist unter seinen Voraussetzungen – die hier als die Bedingungen einer zivilisierten höfischen Konversationsgeselligkeit eingehen – die Identität von Sänger- und Minnerrolle zu wahren.⁴⁴ Denn für deren Rede, und da liegt die Pointe der inversen Konfiguration in diesem Text, wird in der vierten Strophe das Authentizitätspostulat, die Metonymie von Affekt und Ausdruck als selbstverständliche Regel unterstellt. Der Liedabschluß inszeniert die Fraglosigkeit der ›Echtheit‹, der Nicht-Fiktionalität des Sanges, seine Gebundenheit an authentische ›Erfahrung‹:

Nieman sol daz rechen,
 ob ich hôhe sprûche hân.
 wâ von sol der sprechen,
 der nie hôhen muot gewan?
 (MF 146, 35–38)

Wollte man die Position dieser Strophen versuchsweise weiter generalisieren, um ihren systematischen Ort zu markieren, dann wäre zu bedenken, daß alle Redeakte des Textes, weil Minnesang hier als Werbungssang erscheint, an die Dame gerichtet sind.⁴⁵ So selbstverständlich Minner- und Sängerrolle identisch sein mögen, so deutlich rückt also die Dame hier zugleich in die Hörerrolle. Der vom Lied insinuierte Situationskontrakt stülpt jene Asymmetrien um, welche die Interaktionsmuster in den zuvor diskutierten Texten bestimmen, und zwar dergestalt, daß ein ›Als ob‹-Verhalten nicht auf Seiten des Sprechers, sondern nun auf Seiten der Hörerrolle einkalkuliert ist. Systematisch betrachtet, komplementiert der Text die Erfindung der Sängerrolle um Ansätze zu einer Erfindung der Dame- und Hörerrolle als fiktiver, als bloß spielerisch übernommener.

44 Ein Gegenentwurf hierzu wäre der C-Text von Walthers Lied L. 69, 1–70, 1; Ausgabe: *Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und frühen 13. Jahrhunderts*, hrsg. Hubert Heinen, GAG 515, Göttingen 1989, S. 215 f.

45 Ein von Schweikle (Anm. 42) übersehener, doch ziemlich fundamentaler, seine Parodie these tangierender Unterschied zum formgleichen Morungen-Lied XXXIII¹, MF 145, 33.

VII.

Nicht auf die Spuren einer Autonomisierung, Subjektivisierung des Ich führen die in dieser Skizze besprochenen Lieder, wohl aber auf die einer Ablösung der textuellen Sängerrolle von derjenigen des Liebhabers, auf die Spur einer Ausdifferenzierung von poetologischem und Liebesdiskurs⁴⁶ und damit offenbar von Textpositionen, welche für ihre pragmatischen Kontexte die Etablierung einer Fiktionalitätskonvention sukzessive voraussetzen scheinen. Ein Blick auf den vorläufigen systematischen Endpunkt dieser Spur soll nun die Versuchsreihe abschließen.⁴⁷

Heinrichs von Morungens ›Lied vom Singen‹⁴⁸ (XIII, MF 133, 13) eröffnet mit der Fixierung des konventionsgerechten Affektzustands des minnenden Ich. *Leitliche blicke* der Dame als Ursache *unde grözlliche riuwe* als Folge davon – wobei diese kausative Gerichtetheit im syntaktischen Parallelismus gerade eingeebnet wird – haben dem Ich *daz herze und den lip nâch verlorn* (MF 133, 13 f.). Sodann wird, den Normal- und Regelfall einer Metonymie von Affekt und Ausdruck unterstellend, die währende Klage als einzig adäquate Form des Sings gezeigt,⁴⁹ die ausbleibt,⁵⁰ allein weil das Ich *der schimpfære zorn* fürchtet (MF 133, 15 f.). *vür niuwe* zu klagen oder es zu unterlassen setzt aber voraus, daß man vormals schon geklagt hat, daß der Konnex von Affekt und Ausdruck, von *nôt* und *klage* also, realisierbar gewesen war. Aufgesprengt wird er in der Gegenwart der Ich-Rede durch die Einführung zweier weiterer Affekte. Sie stammen nicht aus der Minner-Dame-, sondern aus der Sänger-Hörer-Relation: der *zorn* der Kritiker und die Furcht des Ich davor. Die Antizipation solcher Kritik an einem Sang, der zu den ›wahren‹ Affekten des Sängers und Minners

46 Vgl. auch Hahn (Anm. 18), S. 102. Im Kontext gattungsgeschichtlicher Entwürfe lautet ein Stichwort dafür ›Literarisierung‹; vgl. auch Hahn, »›dâ keiser spil‹«, S. 95 ff.; Müller, »Ritual« (Anm. 14); sowie neuerdings zusammenfassend Gesine Lübben, »*Ich singe daz wir alle werden vol*«. *Das Steinmar-Œuvre in der Manesseschen Liederhandschrift*, Stuttgart 1994, S. 19 ff.

47 Vgl. auch Dagmar Hirschberg, »›wan ich dur sanc bin ze der welte geborn‹. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum«, in: Hahn/Ragotzky, *Grundlagen*, S. 108–132, hier: S. 123 f. u. passim.

48 Dierk Rodewald, »Morungens Lied vom Singen (MF 133, 13)«, *Zfda* 95 (1966), S. 281–293; hier auch eine in ihren Ergebnissen insgesamt vernünftige Diskussion der Textherstellungsprobleme im einzelnen. Sie ist für den Wortlaut in der Neubearbeitung von ›Minnesangs Frühling‹ weithin (wichtigste Ausnahme: 133, 25) folgenreich geworden. Ich setze diesen Wortlaut voraus.

49 Es geht dabei nicht um die Erfindung eines stilistisch neuen Sings, so Rodewald (Anm. 48), S. 284 f., vielmehr – und zwar im wörtlichen Zitat eines Liedeingangs Bliggers von Steinach (I, MF 118, 1) – um das neuerliche Präsentieren langdauernder Minnequal im längst etablierten Typus der Minneklage; in diesem Sinne auch Tervoorens Übersetzung von MF 133, 15 (Heinrich von Morungen, *Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hrsg. u. übers. Helmut Tervooren, RUB 9797, Stuttgart 1975, S. 79), sowie Klaus Speckenbach, »Gattungsreflexion in Morungens Lied ›Mir ist geschehen als einem kindelîne‹ (MF 145, 1)«, *FMST* 20 (1986), S. 36–53, hier: S. 49 f.

50 Dies Verständnis setzt die Konjektur *klagte* (*klage*, C) voraus, dazu Rodewald (Anm. 48), S. 282 f.

gerade metonymisch sich verhielte, hat ihre Plausibilität in der Funktionslogik höfischen Sangs, welche am Ende der zweiten Strophe sentenziös fixiert ist: Für Klagegesänge wird die höfische Festgesellschaft den Sänger nicht entlohnen (*sorge ist unwert, dâ die liute sint vrô*, MF 133, 28). Das läßt sich auch so formulieren: Funktional betrachtet, muß das Lied metonymischer Ausdruck der Zuhörer-Affekte, nicht der Sänger/Minner-Affekte sein. Daß beide differieren, ist jene systemimmanente selbstverständliche Voraussetzung, die das Lied für seine Paradoxierungsstrategie ausbeutet.

Klagegesang als Artikulationsform von Minnequal scheidet demnach als dysfunktional aus. So bleibt eine Alternative, die im Abgesang von Strophe 1 angedeutet (*Singe aber ich* [...], MF 133, 17) und die – nachdem sie vorab reflektierend ausgeleuchtet wurde – in Strophe 3 aktualisiert wird. Im Bezug auf jenes »Lied im Lied«⁵¹ ist deutlich, daß die vom Sänger für den aktuellen Gesang gewählte Alternative als ein Preislied aufzufassen ist. Es paßt nicht zur gegenwärtigen Affektlage des Minners, wohl aber zu derjenigen der Hörer. Vor allem aber artikuliert es jenes vergangene Glück, das die Dame *hie bevorn* (MF 133, 17) anscheinend gewährt hatte.

Der Sänger antizipiert bereits in der ersten Strophe Hörerkritik an diesem vorerst nur projizierten Liedtyp des Frauenpreises. Dessen Problem wäre mangelnde Authentizität, die arbiträre Zeichenrelation von Liebesqual und Frauenpreis: *sô velsche dur got nieman mîne triuwe* (MF 133, 18). Indem das Sänger-Ich in dieser Weise Hörerkritik antizipiert, unterstellt es seinen Rezipienten eine Erwartungshaltung, welche »Echtheit« des Liedes, also Kongruenz von Minner-Affekt und Sänger-Ausdruck fordert. Im Vorgriff auf Folgendes wird sich sagen lassen: Das Sänger-Ich unterstellt den Hörern eine Mißachtung der vom lyrischen Frauenpreis hier vorausgesetzten Fiktionalitätskonvention.

Diese Unterstellung wird manifest, wenn mit der zweiten Strophe Hörerkritik nicht nur antizipiert, vielmehr schon zitiert wird:

Maniger der sprichet: »nu sehent, wie der singet!
ware ime iht leit, er tæte anders danne sô.«
(MF 133, 21 f.)

Solche Kritik, indem sie den Sang einer Authentizitätsregel unterwirft, macht die Situation des Sängers – auf der Grundlage der Fundamentalparadoxie höfischen Sangs: Liebesklage zum Zweck gesellschaftlicher Freude – dilemmatisch. Er kann im gegebenen Zusammenhang wählen zwischen Liebesklage und Frauenpreis. Jene orientiert sich authentisch an der Affektlage des Minners, ist nicht-fiktional, doch gesellschaftlich dysfunktional, dieser hingegen richtet sich aus an der Rolle des Sängers und ist daher zwar funktional gerechtfertigt, aber unauthentisch-fiktiv.⁵²

51 Ebd., S. 287; vgl. auch Hirschberg (Anm. 47), S. 128.

52 Insofern liegt das Dilemma etwas anders, als Ingrid Kasten meint: *Frauedienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, GRM-Beihefte 5, Heidelberg 1986, S. 325.

In den beiden ersten Strophen von Morungens Lied und auf Seiten seines textuellen Ich wie seiner internen Hörer stehen sich demnach zwei Konzepte von Poesie gegenüber, die sich über das Kriterium der Fiktionalität unterscheiden lassen. Deren Möglichkeiten reflektiert das Lied (Strophen 1 u. 2) und erprobt es zugleich ›praktisch‹ – gewissermaßen in der lizenzierten Fiktion eines nicht selbstverständlich fiktional sein dürfenden Preislieds – in Strophe 3. Dabei ist nicht zu übersehen, daß der Entwurf des Neuen an seine negierte Alternative gebunden bleibt: Auch das fiktionale Preislied tradiert noch einen Authentizitätsrest. Es artikuliert nicht die gegenwärtige Affektlage des Minners, erinnert aber an eine vergangene, es rühmt als *mínes herzen ein wunne und ein krôn* (MF 133, 29), als die *aller schônist* (MF 133, 31) jene Dame, *diu mich vrôwet hie beborn* (MF 133, 17). Die Zeitstruktur der lyrischen Reflexion ist dieser nicht nebensächlich. Das neue poetische Konzept kappt nicht alle Referenzen zwischen dem Sang und dem Minner-Ich, doch löst es diesen aus der Verpflichtung, seine momentanen Affekte artikulieren zu müssen.

Wozu indes blieb jener Authentizitätsrest in diesem Lied, der in seiner Zeitstruktur bewahrt ist? Meine Hypothese wäre, daß er in der Auseinandersetzung des Ich mit den Zuhörern seine Funktion hat. Das nur noch erinnerte Glück markiert zusammen mit dem aktuellen Leid einen affektiven Innenraum, den das Ich seinen Hörern vorzeigt als einen ihnen konstitutiv unzugänglichen: *der mac niht wízzen, waz mich leides twinget* (MF 133, 23). Die Affekte des Ich sind ihm teilweise selbst – als nur noch erinnerte – und prinzipiell den Hörern unzugänglich⁵³ – was zugleich heißt: Es scheint keine Ausdrucksform zu existieren, die jene Affekte authentisch an die Kommunikationspartner vermitteln könnte (weil der Sang fiktional ist). Damit aber ist der Anspruch der vielen Kritiker des Ich auf Authentizität des Sangs ad absurdum geführt. Was das Ich seinen textinternen Hörern demonstriert, ist, daß aus ihrer Perspektive über die Authentizität der Ich-Rede, über die Kongruenz von Affekt und Ausdruck grundsätzlich keine Aussage möglich ist. Deswegen kann das Programm des Sängers auch logisch schlüssig lauten: *nu tuon aber ich rehte, als ich tet aldô* (MF 133, 24; vgl. auch 123, 27 f., 128, 14). Die Weigerung der Hörer, für die Dauer der Minnesangaufführung dem vom Sänger angebotenen Fiktionalitätskontrakt beizutreten, erweist sich als unbegründbar.

Aus dem skizzierten Dilemma zwischen nicht-fiktionaler dysfunktionaler Minneklage und fiktionalem funktionalem Frauenpreislied gibt es (unter den Bedingungen hoher Minne) im Prinzip zwei Auswege, den sich abzeichnenden der Etablierung eines Fiktionalitätskontraktes für den Sang oder die Alternative des Verstummens; die Sängerrolle könnte gewissermaßen von der Minnerrolle sich lösen oder – sich selbst auflösend – völlig in dieser verschwinden. Diese zweite Lösung scheidet im Zusammenhang lyrischer Selbstreflexion wohl aus, programmatisch negiert wird sie am Ende der ersten Strophe von Morungens Lied: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* (MF 133, 20). Das Verstummen wäre der Tod des Ich, das hier allein noch über die Sängerrolle definiert ist, und

53 Vgl. Hirschberg (Anm. 47), S. 113 f. u. S. 129 f.

nur noch diese Rolle ist es, der gesellschaftliche Funktionszusammenhang des Singens (*welte*), auf welchem das neue fiktionale Lied sich fundieren ließe. In seinem Kontext begründet Morungens berühmtester Vers, daß Minnesang einzig als fiktionaler möglich sei. Nicht mehr Minneerfahrung, die Sänger-Rolle ist es, die Minnesang legitimiert. Jedes Authentizitätsproblem ist mit dieser Setzung a priori ausgeschlossen.

VIII.

An dieser Stelle bricht meine Reihe von – freilich durchwegs perspektivisch verkürzten – Interpretationsskizzen ab. Sie operierten ausschließlich auf der Ebene überlieferter Texte, und sie hypostasieren kein literarhistorisches Entwicklungsmodell. Vielmehr handelt es sich um eine ganz auf die leitende Fragestellung bezogene Musterung solcher Möglichkeiten der lyrischen Reflexion auf die Referenzen lyrischer Ich-Rede, von denen man annehmen wird, daß sie spätestens um 1200 in der Aufführungssituation bereits so koexistieren konnten, wie sie es drei Generationen später in der Schrift nachweislich tun.⁵⁴ Zu verfolgen war dabei das Hervortreten des textinternen Sängers aus der Minnerrolle und ineins damit ein textueller Diskurs über die Fiktionalität der minnelyrischen Ich-Rede. Dieser ist mit einer Durchsetzung von Fiktionalitätskontrakten in der pragmatischen Performanzsituation nicht zu verwechseln. Der Interaktionsrahmen der Minnesangaufführung hat sich endgültig aufgelöst, er ist – jenseits allgemeiner Bestimmungen – wohl auch nicht mehr rekonstruierbar, und das Verhältnis von pragmatischer und textueller Ebene als schlichte Abbildungsrelation aufzufassen, verbietet sich von selbst. Indes mag es unabhängig davon vernünftig sein, den textanalytisch einholbaren Diskurs der Minnelieder immerhin als – um eine ehrwürdige hermeneutische Metapher zu bemühen – Antwort auf pragmatische Fragen zu verstehen, auch als eine Stellungnahme in jenem Gespräch, in welchem (zunächst offenbar immer wieder neu) die Situationsdefinitionen für den Liedvortrag, die Rollen, die Modi von Rollenübernahmen und die Fiktionalitätsstatus der lyrischen Reden ausgehandelt werden müssen. Als eine solche Positionsbeschreibung bleibt das Minnelied vielleicht nicht ohne die Konkurrenz alternativer Standortbestimmungen, doch mag die Annahme plausibel sein, daß es als solche Positionsbeschreibung in der pragmatischen Situation Plausibilität beanspruchen kann. Insofern indizieren die Texte den Möglichkeitshorizont ihrer pragmatischen Kontexte. Die Aufführungssituationen mittelhochdeutscher Lyrik hätten demnach – zu der Zeit, von welcher hier die Rede geht – die Konstitution einer spielerisch übernommenen Sängerrolle, ihr Hervortreten aus dem Minnerwerber und den Entwurf ihres Sanges als eines fiktionalen zugelassen.

Dies heißt, daß auch das konkrete Textmaterial jenen oben von allgemeinen Erwägungen her vorgetragenen Schluß erlauben wird, wonach im Interaktionsrahmen der Performanz ein Kontrakt über die je situativ zugelassene universale,

54 Vgl. Tervooren (Anm. 27), S. 264 ff.

personale oder ›Als ob‹-Referenz lyrischer Ich-Rede nicht immer schon geschlossen war. Es wäre sonst schwer verständlich, daß Gedichte der hier herangezogenen Art genau von den Schwierigkeiten handeln, denen die Verständigung auf eine gemeinsame Situationsdefinition, die Festlegung auf eine der bestehenden Referenzialisierungsalternativen für das textuelle Ich immer wieder begegnet.

Ich würde solche Textsachverhalte also als Index für die Nichtselbstverständlichkeit der bestimmenden Merkmale der Aufführungssituation lesen. In ihr mag ein Fiktionalitätskontrakt nicht regelhaft etabliert sein, doch scheint auch ein ›Nichtfiktionalitätskontrakt‹ nicht fraglos zum Situationsrahmen zu gehören. Es sieht demnach so aus, als wäre mit den angedeuteten Interpretationen am ehesten ein Modell verknüpfbar, das den pragmatischen Kontext der Lieder als einen vorstellt, in welchem Rollenübernahmen und deren Modi sowie der Fiktionalitätsstatus des Sangs je situationsgebunden, okkasionell ausgehandelt werden mußten.

Für solche Situationsdefinierungen haben die in der vorgelegten Textreihe beobachteten Verdoppelungen der textuellen Ich-Instanzen einschneidende Konsequenzen. In ihnen zeigt sich nämlich mit der Rolle des Minners/Werbers und derjenigen des Sängers zugleich beider Differenz und beider Rollenhaftigkeit; insofern könnte man sagen, daß Minnesang nicht so sehr Rollenlyrik ist,⁵⁵ als vielmehr in bestimmten seiner Sektoren als Rollenlyrik sich selbst beschreibe. Dieserart lockert sich die Bindung des Textes an seinen pragmatischen Sprecher, der Regelzusammenhang selbstverständlich metonymischer Rede wird suspendiert: Wo zwei differente textuelle Ich-Rollen begegnen, wird deren Referenz diskutabel, beginnt der textexterne Sänger offenbar Rollen zu spielen – auch solche Rollen, die Rollen spielen. So lösen sich die Rollen von dem, der sie aktuell innehat, der sie nun vielmehr spielt. Eine universale oder personale Referenz der textuellen Ich-Figuren wird zum unwahrscheinlicheren Fall, die Etablierung einer Fiktionalitätskonvention für den Interaktionsrahmen der Minnesangaufführung liegt nahe. Und hiermit erst wird es auch wahrscheinlich, daß die exklusive, insulare und okkasionelle Situation des Liedvortrages gegenüber der sie umgebenden Situation des höfischen Festes höhere Grenzmauern errichtet: als ein Möglichkeitsraum fiktionaler Rede nämlich, der sich in einer weithin metonymischen Welt eröffnet und den jene Zeremonialhandlungen, Repräsentationsakte, geselligen Unterhaltungsformen, Wettkämpfe jederzeit alsbald wieder schließen, von welchen er im Zusammenhang des höfischen Festes stets umgeben ist. Dann löst sich auch die Grenze zwischen Vortragendem und Hörern wieder auf, mit deren Errichtung die Performanzsituation entstanden war, und der Sänger verschwindet – im Kollektiv der Hofgesellschaft oder in der Marginalität.⁵⁶

55 Den Forschungskonsens formuliert Schweikle, *Minnesang*, S. 113 ff. u. S. 215.

56 Herzlich dankbar bin ich den Mitgliedern eines Dresdner Oberseminars, insbesondere Beate Kellner, Franziska Wenzel und Eberhard Zeiler, auf deren interpretatorische Phantasie und konzentrierte Diskussionsbereitschaft die Arbeit an den Texten substanziiell angewiesen war.