

STUTTGARTER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK

herausgegeben von

Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

Nr. 340

# **Kritische Fragen an die Tradition**

**Festschrift für Claus Träger  
zum 70. Geburtstag**

herausgegeben von

**Marion Marquardt, Uta Störmer-Caysa,  
Sabine Heimann-Seelbach**



VERLAG HANS-DIETER HEINZ  
AKADEMISCHER VERLAG STUTTGART  
1997

Volker Mertens

## Dialog über die Grenzen: Minnesänger - Troubadors - Trouvères. Intertextualität in den Liebesliedern Rudolfs von Fenis

von *Niuwenburg ein herre wert* gehörte zu denen, die *von minnen sangen ê*, sagt der Lied- und Sangspruchdichter Reinmar von Brennenberg in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und stellt Rudolf von Fenis-Neuenburg, der hier gemeint ist, in eine Reihe mit Reinmar dem Alten, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Rugge und Albrecht von Johansdorf.<sup>1</sup> Man identifiziert den Minnesänger, von dem 27 Strophen in 8 (oder 9) Tönen<sup>2</sup> in fünf Handschriften überliefert sind und der in der Großen Heidelberger Liederhandschrift *Graue Rudolf von Nuwenburg*, in der Stuttgart-Weingartner *Grave R. Von Fenis* genannt wird, mit Rudolf II., Herren von Neuenburg. Die späteren Namens-träger aus diesem Geschlecht, Rudolf III. (1203-1263) oder Rudolf I. von Nidau (1225-1257) werden wegen der Reimtechnik und der literarischen Bezüge (dazu s. u.) allgemein ausgeschlossen. Den Grafentitel erhielt die Familie durch Kaiser Konrad II., Rudolf wird erst in einer Urkunde von 1196 von seinem Bruder Ulrich als Graf bezeichnet. Dies ist seine letzte Bezeugung: Ulrich stiftet ein Jahrgedächtnis für ihn, er muß also (kürzlich?) verstorben sein. Er war damit ein Zeitgenosse Friedrichs von Hausen, älter als die zusammen mit ihm in der oben zitierten Strophe genannten. Da fünf seiner acht Lieder sich an okzitanische (I, III, IV, VII) bzw. französische Strophenformen (II) anlehnen und auch Motive aus entsprechenden Liedern übernehmen, rechnet man ihn zur "romanisierenden" Phase des Minnesangs, zusammen mit Friedrich von Hausen, Ulrich von Gutenberg, Bernger von Horheim, Hartwig von Rute und

---

<sup>1</sup> Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts I, hg. v. C. v. Kraus. Tübingen <sup>2</sup>1978, S.332 (IV,3). Die nur in der Heidelberger Handschrift cpg 350 namenlos überlieferte Strophe, eine Zeit- und Totenklage, ist in der Zuschreibung an Reinmar umstritten: G. Kornrumpf, B. Wachinger, Alment. In: Kuhn-Gedenkschrift, hg. v. C. Cormeau. Tübingen 1979, S.356-411, hier S.402. Die Nähe zur Marner-Strophe XIV,18, wo ebenfalls die Reihe *Walther, der Venis*, Rugge erscheint, deutet auf eine gemeinsame Tradition der memoria der klassischen höfischen Minnesänger.

<sup>2</sup> H. Tervooren: Artikel Rudolf von Fenis-Neuenburg. In: <sup>2</sup>VL 8, Sp.345-352. - H. Moser, H. Tervooren: Des Minnesangs Frühling II. Stuttgart 1977, S.87. Den Grafentitel führen die Herren von Neuenburg in den Urkunden seit 1196. - E. Baldinger: Der Minnesänger Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg. Bern 1923 (Neujahresblätter der literar. Ges. Bern N. F. 1).

Bigger von Steinach.<sup>3</sup> Dieser Befund hat die Fragen nach der 'Originalität' aufgeworfen: Ist er "lediglich" Nehmender, oder hat er gar "aktiv" an der "zeitgenössischen Diskussion der Trobadors" teilgenommen<sup>4</sup>, d. h. selbst Vorbilder für die romanischen Sänger geliefert, bzw. hat er in seinen Liedern das Formen- und Motivrepertoire zwar aufgenommen, aber "varierend und bereichernd assimiliert" und "schöpferische *imitatio*" geleistet oder "nur" Übersetzungen<sup>5</sup> geschaffen? Rudolf von Feis ist also ein Paradebeispiel für das Problem, das man heute als 'Kulturtransfer' bezeichnen würde und das, vor allem für die höfische Epik, unter dem Stichwort der 'adaptation courtoise' diskutiert worden ist.<sup>6</sup> Was ändern die deutschen Autoren bei ihrer Übernahme der romanischen Modelle, wie passen sie diese an die andere soziale, kulturelle und literarische Situation an? Davon zu trennen ist das Problem der Bewertung: Daß 'Originalität' ein Kriterium dafür sei, wird kaum jemand mehr ernsthaft behaupten, die Übernahme und Anpassung der romanischen Texte ist als eine Leistung sui generis anzusehen, die Verständnis für die Eigenart der anderen wie der eigenen Kultur- und Literaturtradition ebenso voraussetzt wie die formalen Fähigkeiten der Neuformulierung im eigenen Sprach- und Literaturumfeld. So wurde, um nur ein Beispiel zu nennen, die frühere Abwertung des 'Iwein' Hartmanns von Aue, der seiner Vorlage, dem 'Yvain' Chrétien viel enger folgt als sein 'Erec' dem entsprechenden Roman des Franzosen, abgelöst durch eine besondere Wertschätzung des späteren Werks wegen seiner Leistung der subtilen Umakzentuierung und Umgestaltung bei großer Nähe zur Quelle.

---

<sup>1</sup> Vgl. I. Frank: *Trouvères et Minnesänger*. Saarbrücken 1952. - U. Aarburg: *Melodien zum frühen deutschen Minnesang*. In: *Der deutsche Minnesang*, hg. v. H. Fromm. Darmstadt 1961 (WdF 15), S.378-424.

<sup>2</sup> So Tervooren im VL (wie Anm. 2), Sp.350, diskutiert zuerst von J. Schwietering: *Die deutsche Dichtung des Mittelalters*. Darmstadt <sup>1</sup>1957, S.228; dann von G. Schweikle: *Die mittelhochdeutsche Minnelyrik I*. Darmstadt 1977, S.455f.

<sup>3</sup> Zitate nach Tervooren.

<sup>4</sup> M. Huby: *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XIIe et au XIIIe siècle*. Paris 1968. - R. Pérennec: *Adaptation et société: l'adaptation par Hartmann d'Aue du roman de Chrétien de Troyes, Erec et Enide*. In: *Et. Germ.* 28 (1973), S.289-303. - A. Wolf: *Die 'Adaptation courtoise'*. Kritische Anmerkungen zu einem neuen Dogma. In: *GRM* 58 (1977), S.257-283. - Grundlegend zur Lyrik: I. Kasten: *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern*. Heidelberg 1986 (GRM Beiheft 5). - Zu Rudolf speziell: H. Stadler: *Rudolf von Feis and His Sources*. In: *Oxford German Studies* 8 (1973), S.5-19. - S. van D'Elden: *Diversity despite Similarity. Two Middle High German Contrafacta of a Provençal Song*. In: *Studia occitanica*, ed. H.-E. Keller. Bd. 1. Kalamazoo 1986, S.323-337.

Für Rudolf von Fenis ist die Romania geographisch besonders nah, nicht nur, wie bei Friedrich von Hausen oder Hartmann durch die Verbindung über politische Kontakte: Sein Herrschaftsgebiet umfaßte deutsch- und romanischsprachige Gebiete, er selbst muß, nach dem Ausweis seiner Lieder, gut okzitanisch und französisch verstanden haben, man sollte jedoch eher von 'Zweitsprachigkeit' als von 'Zweisprachigkeit' sprechen, denn romanische Texte von ihm sind nicht bezeugt; auch eine okzitanisch(?) -sprachige Mutter (Berta - de Granges-Grammont?)<sup>7</sup> ist kein sicheres Indiz für die Bilingualität. Eine vorzügliche Kenntnis der Nachbarsprachen war nicht die Regel unter den Minnesängern seiner Zeit, und die größere textliche Nähe seiner Lieder im Vergleich zu denen anderer Minnesänger, die als formale Kontrafakturen nach romanischen Vorbildern angesehen werden, zu ihren jeweiligen Modellen, zeugt nicht von mangelnder Eigenständigkeit, sondern von besonderen Verstehensfähigkeiten.

Die Art der Adaptation durch Rudolf ist sorgfältig zu prüfen, weniger, um Auskunft über seine 'Originalität' zu erhalten (oder seine Unfähigkeit zu dieser), sondern um die Unterschiede zwischen der literarischen Situation der Trobadors und Trouvères einerseits und der deutschen Minnesänger andererseits zu erhalten. In deren Tradition ordnet sich Rudolf ein, ihre Sprache spricht er, auch wenn er Bildformeln und rhetorische Figuren von den Trobadors übernimmt. Wo er das sprachlich-formale und inhaltliche Vokabular der deutschen Minnesänger gelernt hat, ist unklar. Gern würde man ihn wie Ulrich von Gutenberg, Bernger von Horheim und Bigger von Steinach am Stauferhof finden, jedoch gibt es keine Belege dafür. Wahrscheinlich ist es, daß Rudolf durch fahrende Sänger den zeitgenössischen deutschen Sang kennenlernte, sich von ihnen unterrichten ließ. Die romanischen Lieder könnte er auf die gleiche Weise übermittelt bekommen haben.<sup>8</sup> Eine persönliche Bekanntschaft etwa mit

---

<sup>7</sup> Vgl. Baldinger (wie Anm. 2), S. 11. Diese Identifikation Bertas geht auf die angeblich in der Familie von Granges-Grammont verbreitete Verehrung der hl. Drei Könige zurück, der Berta in der von ihr gegründeten Stiftskirche von Neuenburg einen besonderen Platz eingeräumt habe. Wegen des romanischen Namens *Comitissa* hält man Rudolfs II. Frau für eine Französin.

<sup>8</sup> Zur Bedeutung fahrender Sänger s. E. Schubert: *Fahrendes Volk im Mittelalter*. Frankfurt 1995. - W. Salmen: *Die fahrenden Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel 1960 (Neubearb.: *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck 1983). - E. Faral: *Les jongleurs en France au moyen âge*. Paris 1910. - A. Rieger: *Beruf: Jogleassa. Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter*. In: *Feste und Feiern im Mittelalter*. Paderborner Symposium des Mediävistenverbandes, hg. von D. Altenburg u. a. Sigmaringen 1991, S. 229-242.

Folquet de Marseille oder Peire Vidal ist nicht nachweisbar und ein Eingreifen in ihr 'Geplänkel' muß sich auch nicht in der Form einer Live-Aufführung ('Sängerwettstreit') vollzogen haben, sondern kann durchaus zeitversetzt zur Entstehung der Vorbilder erfolgt sein.

\*

Die beiden<sup>9</sup> nicht romanisch beeinflussten Lieder V (MF 82,26) und VI (83,25) sind durch umfangliche Natureingänge bestimmt, wie sie in der gleichen Zeit nur noch bei Heinrich von Veldeke vorkommen; während bei diesem, als lateinisch gebildetem Kleriker, die Vagantenlyrik als Vorbild gewirkt haben könnte, hat sich Rudolf hier seinerseits möglicherweise von Veldeke anregen lassen, wie er auch in Lied III (81,30) eine Formulierung aus dessen I. Lied (56,1) übernimmt:

*Mîn tumbez herze mich verriet [...] (Veldeke I, 1,7)  
ir grôziu gûete mich alsô verriet.*

*Mîn tumbez herze daz enlie mich alsô niet [...] (Fenis III,  
5,6f.)<sup>10</sup>*

Der Natureingang ist also nicht 'volkstümlich', sondern literarisch vermittelt, Rudolf greift als Variante zum 'großen höfischen Lied' zu einem konkurrierenden modernen Modell. Dazu verwenden beide 'heimischen' Lieder V und VI die aus der Romania übernommene daktylische Versfüllung, kombinieren also 'gelehrten' Natureingang mit romanisierender Form, die in Lied VI durch relativ komplexe Reimschemata (Binnenreime, durchgereimte Dreiversstollen[?])<sup>11</sup> gekennzeichnet ist. Formale Vorbilder haben sich jedoch nicht

<sup>9</sup> Lied VIII ist mit guten Gründen in seiner Echtheit angezweifelt worden: in C auf eingeschobenem Blatt, e unter den Waltherliedern, F namenlos überliefert, vgl.: Des Minnesangs Frühling, bearb. v. F. Vogt. Leipzig 1920, S.361f.

<sup>10</sup> Die Zitate nach: Des Minnesangs Frühling I, hg. H. Moser, H. Tervooren. Stuttgart 1977 (= MF).

<sup>11</sup> Der Bau von Lied VI wird verschieden gedeutet: MF stellt dar: // 4 m a / 4 w b / 7 m a //: 4 w e / 4 w e / 4 w e; Schweikle, Minnelyrik I (wie Anm. 4), S.464 interpretiert die Stollen // 4 m a / 4 b / 3 m c / 4 m d : und trennt Str. 2 als eigenes Lied mit einem Bauschema wie in MF ab. A. H. Touber: Deutsche Strophenformen des Mittelalters. Stuttgart 1975 stellt beide Strophen unter das Schema Schweikle 1 (S.3). Für beide Bauschemata gibt es keine bekannten Parallelen, allenfalls könnte der Aufgesang von Konrad von Würzburg 14 als vergleichbar mit der vierzeiligen Interpretation des

nachweisen lassen, es handelt sich anscheinend um eine eigenständige Strophe "im romanischen Stil". Anders ist das bei Lied V, das mit gleichversigen daktylischen Viertaktern eine relativ verbreitete Form verwirklicht, wie sie bei Bernger (II), Johansdorf (II), Heinrich von Rugge (III), Hartmann von Aue (XII) und Friedrich von Hausen (II) belegt ist, allerdings ohne die Binnenreime in Z.1/3 und mit anderer Reimstellung. Hier scheint Rudolf eine konkurrierende Variation zu deutschen Zeitgenossen geschaffen zu haben, eine Beobachtung, die durch Befunde bei den Kontrafakta romanischer Formen gestützt wird. Von den angeführten Liedern ist nur das Kreuzlied Albrechts von Johansdorf ohne eigentliche Bezüge zu den übrigen, die untereinander nicht nur formale Korrespondenzen aufweisen, sondern auch thematisch miteinander verbunden sind:

Hausens Lied II (43,28) hat als Thema die *merkaere*, die Minnefeinde, jedoch sind nicht sie, wie die Tradition es will (z. B. Meinloh V, Burggraf von Rietenburg I,1),<sup>12</sup> Schuld am Unglück des Sängers, sondern die Dame selbst ist es, weil sie die Liebe nicht erwidert: Mißgunst der Aufpasser und ihre Liebe würde er dem Fehlen von beidem vorziehen. Diese ironische Wendung wird von Bernger in seinem Lügenlied II (113,1) überboten: Die *merkaere*, *ir nît und ir haz* (vgl. Hausen 3,7) bedrängen ihn - aber das ist gelogen. Die Formel *mir wart nie baz* (3,8) nimmt Hausens *nît umbe ir minne daz taet mir baz* (3,7) auf.

Rudolf von Fenis greift nun mit seinem Natureingang Elemente aus Berngers Lied auf: Wald und Bäume, dort imaginiertes Lustort für Tanz und Freude (Str. 2), sind bei Rudolf winterlich gezeichnet und Sinnbild seines Liebesleides. Den Frauenpreis (*sît daz mîn vrouwe ist sô rîche unde guot* 3,3) baut er weiter aus: *daz si zer besten ist vor ûz gezalt* (3,1), *nieman waere / an vreuden rîche* [...] (3,3f.), *diu vil guote ist noch bezzer danne guot* (3,7). Rudolf hat diese Formel von dem Troubadour Folquet de Marseille übernommen, der von seiner Herrin sagt: *mielhs de be*. Das Thema, das Bernger vorgegeben hatte, wird also von Rudolf mit Hilfe seiner Kenntnis der okzitanischen Lyrik schärfer formuliert. Bernger selbst hat wahrscheinlich mit seinem Virtuosenstück VI darauf reagiert und die Schlußpointe Rudolfs seinerseits durch die Erweiterung der Annomination überboten: [...] *betwunge ich die guoten / daz mir ihr güete baz tete. si ist guot* (Z.6f.).<sup>13</sup>

---

entsprechenden Formteils von Fenis VI gesehen werden (Touber, a. a. O. S.114).

<sup>12</sup> Vgl. W. Hofmann: Die Minnefeinde in der deutschen Liebesdichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. Coburg 1974 (Diss. Würzburg 1974).

<sup>13</sup> Vgl. zu der Nachwirkung der Formel: A. H. Touber: *bezzer danne guot*. Das Leben einer Formel. In: DVJS 44 (1970), S.1-8.

Hartmann von Aue geht in seinem Lied XII vom Wert der Frau aus:

*Ich muoz von rehte den tac iemer münnen,  
dô ich die werden von êrst erkande  
in süezer zuhte mit wiplichen sinnen (215,14-16).*

Daraus leitet er den Wert des Sängers ab, denn die Liebe zur Dame ist für ihn *iemer mære guot*, weil er sich *deste baz* Gott und der Gesellschaft zuwendet: die Fenis'sche Formel *guot - baz - bezzet* wird also von der Dame auf das lyrische Ich übertragen. Danach greift er das Thema von Herz und Leib auf, das Friedrich von Hausen in die deutsche Liebeslyrik eingeführt hat: in Lied V, VI, XIII. Dieser geht damit auf ein französisches Wortspiel von *cors/cuers* zurück, das er in Lied VI (47,9) direkt von Conon de Bethune übernommen hat: *Se li cors va servir Nostre Signor, / Mes cuers remaint del tot en sa baillie* (Nr. IV, Str. 1) - *Min herze und mîn lip diu wellent scheiden, [...] der lip wil gerne vehten an die heiden, / sô hât iedoch daz herze erwelt ein wîp* (47,9-13).<sup>14</sup> Bei Hartmann heißt es weiterführend in Strophe 2: *Sich mac mîn lip von der guoten wol scheiden / mîn herze, mîn wille muoz bi ir beliben* (215,30f.). Fenis hat die Formel *lip unde sinne* jedoch nicht, wie hier Hausen und Hartmann, kontrastiv, sondern diäretisch für den ganzen Menschen benutzt. Gemeinsam sind Rudolf und Hartmann die Stichwörter *vrô*, *vrælich*, *vroide* (82,37; 83,2; 83,6 - 215,21; 215,33; 215,37); während bei Fenis das Moment der sinnlichen Liebesfreude analog zur trobadoresken Verwendung von *joi*<sup>15</sup> noch deutlich mitschwingt, ist bei Hartmann die ethisch-gesellschaftliche Komponente dominant: Die *vroide* entsteht aus der Wende zu Gott und den Leuten, sie ist Resultat der Vollkommenheit (*güete*) der Dame. Die Differenz scheint auf den Punkt gebracht, wenn es bei Fenis heißt:

*wan daz mîr ein maere noch sanfter tuot,  
daz si zer besten ist vor ûz gezalt,  
diu mich sol machen vrô vrælich gemuot (82,39-83,2).*

<sup>14</sup> Vgl. Frank (wie Anm. 3), Nr. 6a,b,c. - U. Aarburg: Melodien zum frühen deutschen Minnesang (1956/57), wieder in: Der deutsche Minnesang (wie Anm. 3), S.378-423, hier S.399ff. - Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte u. Kommentare v. I. Kasten, Übersetzungen v. M. Kuhn, Frankfurt a. M. 1995 (Bibliothek d. Mittelalters 3), S.648ff.

<sup>15</sup> M. Lazar: Fin'amor. In: F. R. P. Akehurst, J. M. Davis: A Handbook of the Troubadours. Berkeley u. a. 1995, S.61-100, hier S.77-84.

daß also sie ihn beglücken soll, während Hartmann formuliert:

*wart ich ie vrô, daz schuof niht wan ir güete* (215,36).

*güete* kann allerdings mehrdeutig sein, nicht nur die ethisch-gesellschaftliche Vollkommenheit, sondern auch die liebende Zuwendung umfassen, aber erstere steht im Liedkontext im Vordergrund und ist also auch hier gemeint, damit ist die sinnliche Liebe, die bei Rudolf mitschwingt, stark in den Hintergrund geschoben. Gemeinsam ist beiden weiterhin die Dienstversicherung, bei Fein deutlich mit juristischer Leibeigenschaftsterminologie (*eigen, gewalt*), bei Hartmann unbestimmter: *swaz si mîn wil, daz ist ir iemêr bereit* (215,35) - hier nutzt der Territorialherr die 'Fallhöhe', wenn er sich als Eigenmann inszeniert, während das bei dem Ministerialen Hartmann keine Pointe gäbe, vermutlich hat er deshalb darauf verzichtet. In der 3. Strophe zitiert Hartmann das berühmte Dialoglied XII (93,12) Albrechts von Johansdorf 'Ich vant si âne huote' (nach einer Tenzone eines Marquis, P.C. 296,1a<sup>16</sup>): *daz ich si vant mir ze heile âne huote*, mit der bezeichnenden Umkehrung, daß hier der Sänger, im Unterschied zur Abweisung bei Albrecht, eine *vil sælige stunde* erlebt. Dort hatte der Lohn des Singens allein in der Werterhöhung und dem *hochgemuot*-Sein des Mannes bestanden: Das aber war schon Hartmanns Ausgangspunkt gewesen, was ihm in der *sæligen stunde* seinerseits zuteil wurde, umschreibt er nur; sein Liebesgegenstandnis

*enpfie si mir, daz irs got iemer lône* (215,28)

aber wofür genau er ihr den Gotteslohn erbittet, bleibt verschwiegen und konnotiert damit sexuelle Erfüllung, wie es der Verschweigens-Topos impliziert. Im Unterschied zum männlichen Dialogpartner in Johansdorfs Lied muß Hartmanns Sänger-Ich nicht zur Einsicht in den Mechanismus des 'Liebesparadox' geführt werden, damit ist er vielmehr schon zu Beginn vertraut: Sein Liebeswerben 'schadet' der Dame nicht, denn es ist nicht auf Sinnenlust, sondern auf Ehrgegnung und Gottwohlgefälligkeit gerichtet. Erst dieses minneideologisch korrekte Verhalten kann die Basis für die - auf welche Weise auch immer - dann gewährte Anerkennung des Liebesverhältnisses durch die Herrin werden. Hartmann schließt mit dem Permanenz-Topos der "Liebe von Kind an", den er bei Friedrichs von Hausen Lied XI (49,37) und Johansdorfs

---

<sup>16</sup> Frank (wie Anm. 3), Nr. 13a,b.



Lied VI (90,16) finden konnte, den Rudolf von Fenis in gebrochener und antithetisch zugespitzter Gestalt<sup>17</sup> hat:

*Sus mac ich jungen, alsus wirde ich alt* (82,38).

Heinrich von Rugge reagiert nun ebenfalls auf das Lied Rudolfs mit seinem Lied III (109,15), zunächst mit einer formalen Überbietung - wo Fenis Binnenreime in Z.1 und 3 hat, setzt Rugge sie außerdem in Z.5 und 8 und dazu einen doppelten in Z.6, die Strophenschlüsse haben (variieren) Refrain, der in Str. 2 und 3 noch durch Assonanz gebunden ist. Auch er nimmt das Stichwort *guot* in Bezug auf die Frau auf: Gott hat sie *als guote* geschaffen (und trägt damit die Verantwortung für die Minne); die übliche Fassung dieses Topos' wäre *als schæne*: Damit wird die Formulierung *guot* auffällig und intertextuell relevant. Die *herze-lip* Thematik eröffnet die 3. Strophe:

*Mir hât verrâten daz herze den lip* (101,31).

Während in den Liedern von Hausen und Fenis die fehlende Erwiderung der Liebe nur Anlaß zur Klage ist, geht Rugge darüber hinaus und läßt Kritik laut werden, ohne allerdings bis zur Dienstaufsage zu gelangen:

*daz ich mich hân verlân uf den wân, der mich trouc  
und mir ze verre ie vreislichen louc,  
sît ich ir dienen begunde, als ich kunde* (101,36-39).

Der Refrain in der letzten Zeile versinnbildlicht die Ausweglosigkeit der Situation: Trotz der Einsicht in den Trugcharakter der Minne und ihre verderbliche Täuschung kommt der Sänger nicht aus dem Bannkreis des Minnedienstes heraus, es bleibt alles beim alten: "Seit ich ihr zu dienen begann, so wie ich es konnte", womit der Dienst "von Kind an", wie wir ihn in den entsprechenden Liedern Hartmanns und Rudolfs angetroffen hatten, auch hier als Vorstellungsrahmen angesprochen ist.

Die fünf besprochenen Minnelieder haben also intertextuelle Bezüge, sie reagieren aufeinander, vielleicht, wenn auch nicht sicher, in der vorgestellten Reihenfolge, wobei die eng verwandte Form (und Melodie?) den Rah-

---

<sup>17</sup> Die Antithese oder *contentio* gehört zu den typischen rhetorischen Figuren der Trobadorlyrik, vgl. N. B. Smith: *Rhethoric*. In: Akehurst, Davis (wie Anm. 15), S.400-420, hier S.413.

men bildet, in dem die wörtlichen und thematischen Anklänge auffällig werden. Friedrich von Hausen<sup>18</sup> und Bernger von Horheim<sup>19</sup> gehören in den Stauferkreis, für Rugge<sup>20</sup> wird dies angenommen und auch für Hartmann ist ein gelegentlicher Aufenthalt am Hof Barbarossas und Heinrichs zu vermuten. Rudolf von Fenis dürfte ebenfalls Kontakt zum Kaiserhof gehabt haben, Beziehungen zu den Zähringern, Hartmanns mutmaßlichen Dienstherren, die in der Nord- und Westschweiz besonders aktiv waren, sind wahrscheinlich zu machen;<sup>21</sup> für Albrecht von Johansdorf kann man den Besuch des 'Hoftags Jesu Christi' von 1188 wegen des mit Hausens Lied VI (47,9) gemeinsamen formalen Bezugs seines Liedes II (87,5) auf das Kreuzlied des Trouvères Conon de Béthune (R. S. 1125) ansetzen, vielleicht war auch Hartmann dort zugegen, der in Lied VI (211,20) auf den Gedanken der ideellen Teilnahme durch keusche Sitten (Conon Str. 4) Bezug nimmt.<sup>22</sup>

\*

Ein diesem intertextuellen Spiel unter den deutschen Autoren verwandtes Verfahren treffen wir beim Umgang Rudolfs mit romanischen Liedern.

Relativ einfach sind die Beziehungen der Lieder II (80,25) und VII (84,10), die sich jeweils auf ein einziges Vorbild beziehen: Gace Brulé 'De bone amor et de loial amie' (R. S. 110,2) bzw. Peire Vidal 'Pus tornatz sui em Proensa' (P. C. 37).<sup>23</sup> Lied II übernimmt Metrum und Reimstellung des Trouvères und imitiert auch eines von dessen vielen Reimkunststücken: die *cobla capcaudada* in Str. 1/2 (allerdings mit Polyphton: *lieze - lâzen*) und die *cobla*

---

<sup>18</sup> G. Schweikle, In: <sup>2</sup>VL 2 (1980), Sp.938-947.

<sup>19</sup> G. Schweikle, In: <sup>2</sup>VL 1 (1978), Sp.749-752; V. Mertens: Intertristanisches - Tristan-Lieder von Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke. In: Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Bd. 3: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis, hg. v. J. Janota. Tübingen 1993, S.37-55.

<sup>20</sup> Rugge bezieht sich in seinem Leich (MF 96,1) auf den Tod Barbarossas am 10.6.1190; vgl. G. Schweikle, In: <sup>2</sup>VL 3 (1981), Sp.869-879.

<sup>21</sup> E. Heyck: Geschichte der Herzoge von Zähringen. Freiburg 1891, S.159 u. 460.

<sup>22</sup> Vgl. K. Bertau: Deutsche Literatur im Mittelalter. München 1972. Bd. 1, S.673ff. zu den Kreuzliedern.

<sup>23</sup> Frank (wie Anm. 3), Nr. 10 und 12.

capfinida in Str. 2/3 und 3/4.<sup>24</sup> Die Wiederholung von Reimen imitiert er nicht, coblas unissonans (gleiche Reimklänge in allen Strophen) sind wegen der Reimarmut des Deutschen kaum möglich. Das Stilmittel der cobla capcaudada versinnbildlicht die Thematik des Liedes, die Permanenz der Liebe: *jamès a nul jour de ma vie* ("niemals, keinen Tag meines Lebens") werde er die Gestalt (*semblance*) der Dame vergessen, sagt Gace Brulé in Str. 1, bei Rudolf entspricht dem das dauernd wiederholte *iemër*: 80,26; 81,2; 81,7; 81,10; 81,13; 81,14; bzw. *niemer*: 81,15; 81,24, 81,29 und *ie*: 81,3; 81,19. Die Kontinuität des Dienstes, bzw. Sanges hält die Spannung des Liebesparadox' aufrecht und garantiert damit die Freude der Gesellschaft: Wenn die Liebe 'für alle', als öffentliches Sangesritual wirksam sein soll, darf sie 'für zwei', für Sänger und Dame, nicht erfüllt sein.

Das Lied Gaces<sup>25</sup> hat folgenden Gedankengang: Die Liebe zur Dame ist unaufhörlich, da *Amors* mit allen nach seinem Belieben umgeht, wird der Sänger nie gute Hoffnung haben (Str. 1). Der Sänger muß die lieben, der er niemals gefallen wird, er wird nie Hilfe erhalten (Str. 2). Wie könnte er gegen *Amors* etwas ausrichten? Sie macht ihn die lieben, die ihn nicht liebt, ihm nur Leid gibt, der er sein Inneres nicht zu offenbaren wagt, die nicht bemerkt, zu welchem Tod er bestimmt ist, ohne eine Rettung zu erblicken (Str. 3). Er wünscht jedoch keine Befreiung, wenn ihn *Amors* dann aufgibt, er wird also die lieben, die ihn nicht liebt, nur der Tod ist sein Heil (Str. 4). Wird sie ihn nicht lieben? Ein edler Liebhaber (*fins amanz*) kann durch guten Dienst und Dulden eine hohe Dame gewinnen, aber er sieht keine Hoffnung, denn seine Dame hört sein Klagen nicht. Es ist besser für ihn, zu schweigen, als sie zu belästigen (Str. 5). Es soll sie nicht belästigen, wenn er sie mehr als sein Leben liebt; was ihn mit Zuversicht erfüllt, ist, sie für sich allein *amie* nennen zu wagen. Was ihn die traurigen Seufzer hervorbringen läßt, ist, sie nicht sehen und hören zu können - und wenn er sie sieht, kann er nur schweigen, ist er so verwirrt, daß er nichts zu sagen weiß (Str. 6). Die Dame ist ihm Tod und Leben (Tornada). Es geht in dem Lied um eine Umschreibung der *fine Amor* (Str. 3): Die Macht der Liebe ist so groß, daß sie den Sänger zum Lieben ohne geliebt zu werden (*amar desamatz*) verurteilt, auch die Hoffnung, daß geduldiges Werben zum Ziel führen könnte, ist ihm versperrt, da die Dame ihn nicht sieht und hört

<sup>24</sup> Cobla capcaudada: Wiederholung des Reims der letzten Zeile einer Strophe als Reim der ersten Zeile der Folgestrophe. Cobla capfinida: Wiederholung des Reims der letzten Zeile einer Strophe in der ersten Zeile der Folgestrophe. Penis wiederholt gleich zu Beginn: Str. 2 [...] *iemer mère*. 3. *iemer mère* [...] *mine sinne*. 4. *Mine sinne* [...].

<sup>25</sup> S. Rosenberg, S. Danon: *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*. New York 1985.

bzw. er vor ihr aus Verwirrung schweigt, Kommunikation nicht möglich ist. So bleibt nur der Widerspruch auszuhalten, daß die Liebe zugleich höchstes Glück und tiefstes Leid, Tod und Leben ist.

Gegenüber der in der Reimtechnik versinnbildlichten assoziativ-kreisenden Struktur von Gaces Lied ist das von Rudolf von Fenis deutlich stringenter und argumentierender aufgebaut. Die Thematik verschiebt sich von der Wesensbestimmung der *fine Amor* auf ihre Funktionsbestimmung im Rahmen der Gesellschaft, d. h. daß das Liebenmüssen mit dem Dienen- und Singenmüssen zusammenfällt, das Innen zum Außen wird. Rudolf beginnt mit der personifizierten *Minne*, dem Gegenstück zu Gaces *Amors*: Sie gebietet ihm Sang und Dienst ohne Gegenliebe (bei Gace: *amer*), was den Sänger zur Erwägung der Dienstabsage führt, die ihm rechtlich (*nû wære mîn reht*) wegen Nichterfüllung der Anerkennungspflicht gestattet wäre. Was bei Gace ein existentielles Problem (*mort - vie*) ist, wird bei Rudolf zum juristischen. Diese Überlegung bietet allerdings, wie sogleich revoziert wird (*moht ich*), keine Lösung (Str. 1).<sup>26</sup> Denn der Sänger besitzt nicht die Fähigkeit, die einen Rechtsentscheid möglich machte: Ihm fehlt das rechte Maß (*daz ich mich niht kan mâzen*), weil die *stæte*, seine Vertragstreue trotz Verletzung seitens der Dame, stärker ist (Str. 2). Als nächste Problemlösung wird der Wechsel der Dame erwogen, doch dagegen sprechen die *sinne*, die Gefühls- und Verstandeskräfte (Str. 3), denn Ziel der Liebe ist der Dienst (und nicht die Gegenliebe), der in der Hinwendung auf eine zugleich allen Frauen (*allen guoten wiben*) geleistet wird. Das persönliche Leid wird eben deshalb nicht sichtbar, nicht nur aus Gründen der Dezenz, sondern weil es im Frauendienst in *wunne* aufgehoben ist: *diu nôt ist diu meiste wunne mîn* (Str. 4).

Rudolf liefert in seinem Lied die Lösung des traditionellen minnesängerischen Problems, im Liebesleid froh singen zu müssen: Der Frauendienst als Huldigung für alle Damen transformiert das Liebesleid in gesellschaftliches Glück.<sup>27</sup> Daß damit eine ethische Dimension auf Seiten des Sängers gewonnen wird, zeigt die durchgängige Hochwertung der *stæte*, die auch das letzte Wort hat: [...] *si enkan mich niemer von ir vertrîben*. Diese ethischen Werte werden nun nicht durch die *imitatio* der beispielhaften Tugend der Dame vermittelt,

---

<sup>26</sup> Vgl. H. Siekhaus: Revocatio-Studie zu einer Gestaltungsform des Minnesangs. In: DVjS 45 (1971), S.237-251, hier S.248f.

<sup>27</sup> Das 'Dilemma' zwischen nicht-fiktionaler dysfunktionaler Minneklage und fiktionalem funktionalem Frauenpreislied: P. Strohschneider: Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: 'Aufführung' und 'Schrift' in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994, hg. v. J.-D. Müller. Stuttgart 1996, S.7-30, hier S.28.

sondern durch den formalisierten Dienst selbst, der dem Gebot der *Minne* gehorcht. Während Gace, bei aller demonstrativen Virtuosität, an der emotional-existentialen Spannweite der Liebe interessiert ist, richtet sich Rudolfs Lied auf die Verbindung von Liebe und dem gesellschaftlichen Phänomen des Frauendienstes und Minnesangs, das bei dem Franzosen unproblematisiert vorausgesetzt wird. Nicht also die ethische, sondern die gesellschaftliche Dimension unterscheidet hier den minnesängerischen Diskurs vom *trouvères*-ken.<sup>28</sup> Das kann damit zusammenhängen, daß der Frauendienst als literarisch-gesellschaftliches Konzept im deutschen Sprachgebiet relativ jung und daher noch stärker begründungsbedürftig war. Rudolf hat deshalb von Gace zwar außer der Form rhetorische Stilmittel, wie v. a. die Antithese *minnen - hazzen, iemer - niemer, scheiden - beliben, not - wunne* und eine entsprechende Argumentationsstrategie übernommen, das General-Thema der unerwiderten Liebe jedoch unter neuen Perspektiven gesehen und mit neuer Bedeutungsdimension gefüllt.

Rudolfs Lied VII, das formal auf das sehr breit (23 Textzeugen) überlieferte Lied Peire Vidals 'Pus tornatz sui em Proensa' (P. C. 364,37)<sup>29</sup> zurückgeht, ohne daß es die *coblas unissonans* imitierte, ähnelt in seiner Adaptationsstrategie dem Lied II: der Verwendung von Rechtsterminologie und ihrer Durchführung; hier ist das Problem der fehlenden Gegenliebe geradezu kasuistisch-juristisch gefaßt. Ausgangspunkt ist das Verhältnis von *gewalt* und *genâde*, das als ein notwendiges definiert wird: *bi gewalte sol genâde sin*. Gnade ist also nicht nur Herrenrecht, sondern sogar Herrenpflicht, vor allem gegenüber dem Dienstmann, der Anspruch auf Gnade hat.<sup>30</sup> Der Sänger baut eben darauf seine Hoffnung:

*Nun ist niht mehre mîn gedinge,  
wan daz si ist gewaltec mîn.*

In der Str. 1 folgt aus dem genannten Rechtsgrundsatz, daß er nicht nur *gedinge* und *trôst*, sondern sogar *reht* auf die Huld der Dame hat:

<sup>28</sup> Zur Ethisierung vgl. Kasten (wie Anm. 6), S.255ff.

<sup>29</sup> Peire Vidal: Poesie, Edizione ... di d'Arco Silvio Avalle. 2 vol. Milano, Napoli 1960, Nr. XL, S.361ff.

<sup>30</sup> H. Krause: Artikel 'Gnade'. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. 1 (1971), Sp.1174-1719.

*durch reht mir ir gewalt sol vromen.*

Fenis hat von Peire Vidal nur die Ausgangszeile in Str. 5 übernommen:

*Estiers non agra guirensa*  
 ("Ich hätte kein anderes Heil")

nimmt das *gedinge* aus Str. 3 (*bona sospeisso*) mit dem Dienstgedanken (*servir, hom, bon senhor*) der 1. und der 6. (*mantenensa*) Strophe; während Peire in Str. 5 Kriegsmetaphorik verwendet (*vencutz/vensa*), die Anspielungen auf den Liebeskrieg impliziert (der Besiegte besiegt die Siegerin) und die Gnade (*merce*) nicht als Herrenpflicht, sondern als Siegerrecht erscheint, hat Rudolf sich auf den Vergleich aus dem Recht konzentriert und dafür Gedanken aus zwei Strophen seines Vorbilds kombiniert und unter ein einziges Konzept gestellt. Die Komplexität und Polyphonie seines Ausgangstextes wird reduziert, Gewinn ist eine durchgehende Logik. In Str. 2 verfährt er ähnlich. Wieder geht er von einem allgemeinen Grundsatz aus:

*Swer sô staeten dienest kunde, [...]*  
*dem gelunge lihte wol.*

Seine Hoffnung auf Erhörung stützt sich also nun auf die *staete*, nicht wie in Str. 1 auf die *genåde*, damit greift er die Str. 3 von Peire Vidal auf:

*E quar ancnon fis failhensa*  
*Sui en bona sospeisso [...]*  
 ("Und weil ich keinen Fehler begangen habe,  
 habe ich gute Hoffnung [...]" )

Der Dienstgedanke (der "Fehler" ist auf den in Str. 1 entfalteten Dienst bezogen) wird jedoch bald verlassen zugunsten des allgemeinen Vergleichs, daß der Sänger durch übermenschliche Anstrengung aus Schnee Feuer und aus dem Meer süßes Wasser gewinne. Rudolf verwendet ebenfalls Gegensatzpaare: *leit - lachen unde spil, truren - vreuden*, die er aus Str. 4 hat: *ira - benvolensa, gaug - plorar, amar - doussa*, die dort aber das Liebesparadox repräsentieren und nicht, wie im deutschen Lied, eine zeitliche Abfolge. Wieder wird also die Komplexität der Vorlage, die Zeugnis der Unbegrifflichkeit der Liebe ist, zur Darstellung eines faßlichen Prozesses umgestaltet. Die 3. Strophe knüpft dort an, sichert das Konzept der *staete* weiter ab, indem sie die Kritik daran zurückweist:

*Swer so langes bîten schildert,  
der hât sichs niht wol bedâht.*

Auch dieser Gedanke stammt von Peire Vidal, aus Str. 2:

*E sel que long' atendensa  
Blasma, fai gran falhizo  
("Und der, der langes Warten  
tadelt, begeht einen großen Irrtum")*

als Beweis dafür wird die nunmehr erfüllte sprichwörtlich törichte *spes Bretonum*, der Glaube an die Rückkehr von König Artus genannt. Dieser Glaube galt sprichwörtlich als töricht und sinnlos, und hier ist vermutlich eben die paradoxe Situation gemeint, daß eine absurde Hoffnung sich doch erfüllt hat, und weniger eine politische Anspielung gemacht: auf den Sohn Arthur des von seinem Vater, Heinrich II. eingesetzten und mit Constance, der Erbtöchter der Herrschaft, verheirateten Grafen Gottfried der Bretagne, der postum 1187 geboren wurde und an den sich tatsächlich die Hoffnungen der Bretonen knüpften. Da das Lied aufgrund des Senhals (*Rainier* ist Raimon Gaufré, Vizgraf von Marseille, der 1192 stirbt) einen terminus ante quem hat, muß Arthur noch sehr jung, doch immerhin eine vage politische Hoffnung gewesen sein, denn 1191 bestimmte König Richard Löwenherz den Vierjährigen zu seinem Erben. Durch den Vergleich mit der *spes Bretonum* wird der im folgenden berichtete Kußraub ironisch als Zukunftsprojektion und damit also als unreal dargestellt. Rudolf konnte diese Darstellungsform nicht übernehmen, weil ein entsprechender Vergleich nicht zur Verfügung stand, der die anstößige Frivolität in die irrealen Sphäre hätte heben können. Hier benutzt Peire weiterhin Metaphern aus dem Liebeskrieg: Der Kuß wurde erobert (*conquist*), soll aber in eine freiwillige Gabe umgewandelt werden. Die Topik des Liebeskriegs ist im deutschen Minnesang weniger verbreitet als im okzitanischen, sie ist anscheinend wegen des Gewaltespekts und der sexuellen Konnotationen eher gemieden worden.<sup>31</sup> Während Peire Vidals Lied mit den zitierten kontrastiven Aussagen zur Darstellung der Liebesparadoxie endet, schließt Rudolf ganz lehrhaft mit der Affirmation des Minne-Dienst-Ideals: *wol gebîten, mit zûhten vertragen, nâch genâden klagen* und resumiert mit der letzten Zeile: *daz ist der trôst, den ich noch hân*, bezieht sich damit zurück auf den Beginn mit der Hoffnung, dem

---

<sup>31</sup> E. Kohler: Liebeskrieg. Zur Bildersprache der höfischen Dichtung des Mittelalters. Stuttgart, Berlin 1935 (nicht sehr ergiebig).

*gedinge*. Während der Trobador eine Fülle von Bildern ausbreitet, verschiedene Topoi reiht und mischt, bleibt Rudolf auf zwei Bildbereiche beschränkt: das Rechtsproblem von der Herrenpflicht zur Gnade und den Erfahrungssatz von der Effektivität beständigen Dienstes. Sein Ziel ist didaktisch, er lehrt den Minnedienst, das Peire Vidals ist phänomenologisch, er will darstellen, was Liebe ist, der Dienst ist dabei subsumiert. Rudolfs Technik der Adaptation besteht in der Selektion der Stichwörter, Formulierungen und Sinngehalte, die zu seinem didaktischen Konzept passen, wobei er mit einem 'Zitat' jeweils seine Strophen beginnt (1=V,1; 2=I,5ff.; 3=II,1f.). Die Argumentation ist, der lehrhaften Zielsetzung entsprechend, klar und logisch.

Wesentlich komplizierter als bei den bisher betrachteten Liedern ist das intertextuelle Verhältnis von Rudolfs Liedern I (80,1), III (81,30) und IV (83,11). Hier 'spielen' nicht weniger als 5 Lieder von Folquet de Marseille herein, ein Lied von Gaucelm Faidit bzw. Gace Brulé (formal) und je ein Lied von Friedrich von Hausen, Bigger von Steinach und Hartwig von Rute. Der unkomplizierteste Fall ist Rudolfs Lied IV (83,11): Hier wird die Form des Liedes (P. C. 167,46) von Gaucelm Faidit verwendet, die dieser seinerseits von Gace Brulé (R. 42) übernommen hat.<sup>32</sup> Inhaltlich zieht Rudolf ein Lied Folquets von Marseille heran. Wieder reduziert der deutsche Autor die Komplexität der Vorlage und führt einen Gedanken stringent durch, nämlich, daß für das Liebeslied ausschließlich das Ich selbst verantwortlich ist. Wie in Lied VII rahmt diese Aussage die beiden Strophen:

*Ich hân mir selber gemachet die swaere - - -  
den kumber han ich mir selber getân,*

was für die Geschlossenheit und Selbständigkeit des Liedes spricht.

Während bei Folquet<sup>33</sup> die Liebesentstehung durch die Augen den Eröffnungstopos bildet und der Gedanke, daß der Sänger deshalb zu recht mit ihnen weint, angeknüpft wird, sind solche Differenzierungen bei Rudolf aufgegeben. Folquet führt *Amors* als übergeordnete Macht ein, die den Sänger dazu bringt, geringzuschätzen was er besitzt und um das zu kämpfen, was ihn zurückweist, zu fliehen, was ihn verfolgt und zu verfolgen was ihn flieht (Str. 2), bei dem deutschen Sänger ist es das Ich, was aus sich so handelt, das

---

<sup>32</sup> Vgl. Frank (wie Anm. 3), Nr. 11a-i.

<sup>33</sup> Le Troubadour Folquet de Marseille, éd. par S. Stronski. Cracovje 1910, Nr. 1, S.11ff.



deshalb sowohl zu fliehen und zu jagen versteht, während der Trobador sich gerade dazu nicht in der Lage fühlt:

*sus kan ich wol beidiu vlihen unde jagen -  
q'ensems non puosc encaussar e fuger.*<sup>34</sup>

Das ist nun nicht als Mißverständnis des deutschen Sängers, der das *non* überhört hätte, zu verstehen, sondern als Komplexitätsreduktion: Bei Folquet zwingt *Amors* den Sänger zum Unmöglichen, bei Rudolf gibt es nur eine Instanz, eben das Ich, die das scheinbar Unvereinbare eben tut. Die 2. Strophe handelt von der Unwiderruflichkeit und die Einsicht in die Hoffnungslosigkeit und das daraus resultierende Leid (die *swaere* aus 1,1) kommt zu spät. Rudolf systematisiert Aussagen Folquets zum Liebesleid unter dem Gedanken der Unlogik des Liebens: Obwohl kein Erfolg zu erwarten ist und nur Schmerz in Aussicht steht, muß das Ich an der Liebe festhalten. Wieder löst er die Liebesdefinitionsversuche des Trobadors in die Beschreibung eines Zustands des Liebenden mit deutlich prozeßhafter Dimension auf, wobei ihn nicht, wie Folquet, die Entstehung der Liebe interessiert, sondern die dilemmatische Situation als Grundlegung des Paradox'. Zur formalen Vorlage - Gaucelm bzw. Gace Brulé - besteht keine inhaltliche Beziehung, es sei denn man läse in Str. 2,5 (83,22) *sus stirbe ich âf vil tumben wân* mit der Hs. B (C: *strebe*) und sähe darin eine Parallele zu Gace Str. 5: *Que fins amis doit morir, ou ataindre / Ce qu'a [...] pensé et covoitie* ("denn der vollkommen Liebende muß sterben oder erhalten, was er gewünscht hat [...]"). Die Datierung der Lieder Gaucelms und Gaces ergibt die Folge Gace (1180/85) - Gaucelm (1187/88), wobei letzterer zwei Lieder von Folquet de Marseille (P. C. 155,8 und 155,22) benutzt, die auf 1187/88 und 1190/91 datiert werden.<sup>35</sup> Anscheinend hat Gaucelm Gaces berühmtes und breit überliefertes Lied (10 Hss., formal 25) benutzt und mit Motiven aus zwei Liedern Folquets gefüllt, möglicherweise zur Demonstration seines Könnens in Konkurrenz mit letzterem. Genau so verhält sich Rudolf: Er verwendet die Form Gaces (bzw. Gaucelms) mit Inhalten Folquets und ahmt damit nicht nur ein typisches Verfahren, sondern sogar ein aktuelles Vorgehen eines Trobadors nach - Intertextualität ist also nicht nur inhaltlich und formal, sondern auch prozessual, vom Verfahren her, vorgegeben.

---

<sup>34</sup> So Frank (wie Anm. 3); anders Stronski (wie Anm. 33): *non puosc] m'aven*: "deshalb muß ich gleichzeitig verfolgen und fliehen". Die handschriftliche Basis für diese Lesart ist schwach.

<sup>35</sup> Vgl. Frank (wie Anm. 3), S.160f.

Ob dieses Lied oder Lied III (81,30) den ersten Versuch Rudolfs in der Form Gaucelms darstellt, ist schwer zu entscheiden, folgenreicher war jedenfalls Lied III. Die Bezugnahme auf Lieder Folquets de Marseille beginnt vermutlich im Jahre 1188 mit Friedrich von Hausen: Er übernimmt für sein Lied (45,37) die Form von P. C. 155,8 (Stronski Nr. 5) mit geringfügigen Abwandlungen wie Verzicht auf einen vierfachen Reimklang und die *coblas unissonans*, wofür er Reimresponsionen setzt. Inhaltlich adaptiert er die 3. Strophe seines Vorbilds in seiner Str. 1. Das Trobadorlied ist 1187/88 entstanden, Hausens Lied muß daher auf 1188/89 datiert werden, da er im Mai 1189 mit seinem Dienstherrn, Kaiser Friedrich I., zum Kreuzzug aufbrach. Der deutsche Minnesänger reagierte also auf ein ganz aktuelles Lied mit einem charakteristischen Motiv für den Topos der sinnverwirrenden Liebe: daß der Sänger nicht versteht, wenn man mit ihm redet, nicht hört, wenn man ihn grüßt.

Rudolf von Fenis ließ sich durch den Aneignungsvorgang in Hausens Lied anregen, seinerseits Folquets Lied zu adaptieren. Da das Motiv der Wahrnehmungsstörung durch Liebe bereits 'verbraucht' war, benutzt er die ersten beiden Strophen Folquets, die Hausen beiseite gelassen hatte, für seine ersten beiden, auch das Motiv des Verbrennens in Str. 4 nimmt er von dort. Für seine Schlußpointe zieht er, dadurch angeregt, ein anderes Lied Folquets heran (P. C. 155,21, Stronski Nr. 11), das auf 1190/91 datiert wird: *co.l parpaillols qu'a tant folla natura / que.is fer le foc per la clarat qe lutz* ("wie ein Schmetterling, der eine so törichte Art hat, daß er sich in das Feuer wirft, wegen des Lichts, das ihn lockt"). Als Form übernimmt er die von Gaucelm, da dieser ja selbst inhaltlich auf Folquets Lied 155,8 zurückgegriffen hatte, und der Strophenbau des letzten Liedes schon von Hausen verwendet worden war. Rudolf variiert allerdings seine Übernahme gegenüber Lied 83,11 (bzw. umgekehrt): 81,30 ist nicht daktylisch.

Rudolf schmilzt die beiden Vorlagen in ein einheitliches Lied um. Str. 1 folgt dem Vorbild relativ eng: Die Paradoxie des Minnesangs als freudige Gesellschaftsübung, die das Liebesleid vergessen lassen sollte, bewirkt im Gegenteil, seine Intensivierung. Folquet führt schon hier den Gedanken der 'Dame im Herzen' ein, den er in seiner 2. Strophe pointiert einsetzt: Die Dame muß das Herz des Sängers schon aus Eigeninteresse schützen, da sie selbst darin wohnt. Dieses Wörtlichnehmen der gängigen Metapher übernimmt Fenis nicht, er leitet daraus nichts weiter ab, sondern führt die Antithese *leit - vröide* ein: Die Liebe, die zu verletzen vermag, kann auch Freude schenken, *ze vröiden hûs geladen*, womit er ein Stichwort, *maizo* aus Folquets Lied P. C. 155,8 in anderem Kontext verwendet (*e.l Cor gardatz si qom vostra maizo - "und behütet das Herz ganz wie euer Haus"*). In Str. 3 und 4 wird das gängige

Motiv von Nähe und Ferne entfaltet, wie es bei Hausen häufig vorkommt (Lied I, IV, XIV), wobei Rudolf seinen Vorgänger überbietet, indem er die Paradoxie der unerfüllten Liebe, die durch die Nähe intensiviert wird, auf dieses Motiv projiziert. Dafür könnte eine Anzahl verschiedener Trobadorlieder die Anregung geboten haben. Das Schmetterlingsgleichnis schließt er daran an: Die Schönheit der Geliebten ist für den Sänger zwanghaft tödlich, sie ist Faszination (*lieht*) und Bedrohung zugleich. In Folquets Lied P. C. 155,21 nimmt der Sänger das Bild vom Schmetterling als Warnung vor *fals' Amors* und als Anlaß für die Liebesabsage, Rudolf hat es ins Gegenteil gewendet, indem er es in die Gedankenfolge: Dame im Herzen - Unentrinnbarkeit einordnet: *min tumber herze daz enlie mich alsó niet*. Das Liebesparadox wird in diesem Lied in einer bisher ungewohnten Intensität vorgeführt, die Verbindung von Liebe und Tod weist voraus auf Heinrich von Morungen. Im Unterschied zu seinen okzitanischen Vorbildern bringt Rudolf eine existentielle Dimension hinein, die sich sinnvoll mit der wiederum prozeßhaften Darstellung der Liebe, die sich im Übergang vom Präteritum (Str. 1,2) über das Präsens (Str. 3,4) bis zum Futur (*ze jungest*) manifestiert und in der Str. 5, die alle drei Zeitstufen (*dâ vor, enlie - tuot, habe - ze jungest*) umfaßt, kulminiert.

Das zeitliche Nacheinander der Lieder Hartwigs von Rute und Bliggers von Steinach zu Rudolfs Lied 81,30 bzw. dessen formalem Modell Gaucelm P. C. 167,46<sup>36</sup> ist undurchsichtig. Allen Liedern ist, ganz abgesehen von der Form, vor allem das Ferne-Nähe-Motiv gemeinsam: Hartwig beginnt damit, beklagt, wie Gaucelm in Str. 1 (*Pel messatgier que fai tan lonc estatge*), das Ausbleiben des Boten, Bliigger spricht in Str. 3 aus der Distanz des Kreuzzugs (?), den er mit dem Vergleich, daß die Dame ihm lieber ist, als Damaskus dem Saladin, evoziert; Rudolf reflektiert, wie gezeigt, in Str. 3 über Ferne - Nähe. Zwar ist die 'Liebe in der Ferne' ein beliebtes trobadoreskes Motiv,<sup>37</sup> es ist jedoch gut vorstellbar, daß hier eine möglicherweise verabredete gemeinsame Thematik vorliegt bzw. ein bewußtes Aufeinanderreagieren, ein Dialogisieren der Minnesänger. Das Lied von Fenis ist wegen der Übernahmen aus Folquets Liedern nach 1190/91 zu datieren, Bliggers Lied wird wegen der Nennung Saladins vor dessen Tod am 3. März 1193 angesetzt. Es sieht also so aus, als wäre Gaucelms Lied (nach 1187/88) Anfang der Neunziger Jahre Anlaß für konkurrierende deutsche Minnelieder zum Thema 'Getrenntsein von der Dame'

<sup>36</sup> Les poèmes de Gaucelm Faidit, éd. J. Mouzat. Paris 1965, Nr. 29, S.244ff.

<sup>37</sup> Am bekanntesten die *amor de lonh* bei Jaufré Rudel, aber auch anderswo als Umsetzung der Unerreichbarkeit der Dame, vgl. z. B. das Lied von Peire Vidal X.

geworden. Am relativ nächsten bei Gaucelm blieb Hartwig, der als pointiertes Fazit die Absage an den Kaiserdienst zugunsten des Frauendienstes in einer Art Tornada (Kurzstrophe) formuliert. Er kann damit auf die konträre Behandlung dieser Thematik in Friedrichs von Hausen Lied VI (47,9: Absage an die Dame wegen der Kreuzfahrt) reagiert haben. Rudolf von Fenis hat dann, durch Gaucelms Lied mit seiner Verwendung von Folquets Lied 155,8 angeregt, seinerseits auf Folquet zurückgegriffen und Motive eines weiteren Liedes dieses Autors (155,21) zusätzlich eingeschmolzen: ein wahres Virtuosenstück der Adaptation. Vergleichsweise simpler verfährt Bliigger: Aus Rudolfs Lied I (80,1) stammt der Bildbereich des Geldgeschäfts für die Liebe, dort ist es der böse Schuldner (Str. 2), hier bei Bliigger der rechtlose Bürge, der für seine *triuwe* bezahlen muß (Str. 1). Bliigger benennt Str. 2 auch die *staete*, die bei Rudolfs Lied III (81,30) diskursiv dargestellt wird, das Ferne-Nähe-Motiv, das dort zum Sinnbild des Liebesparadox' wird, ist bei Bliigger räumlich konkretisiert: der Rhein und, wengleich nur vergleichshaft, Damaskus. Das ist Spiel mit der Lebenssituation des Adligen in der Nähe des Königs und der großen Politik.

Einen ähnlichen Adaptationsvorgang wie in Lied 81,30 treffen wir in Lied I (80,1): Es ist inhaltlich von drei Liedern Folquets angelegt, darunter dem 'Schmetterlingslied' XI (155,21), das jetzt auch formal als Muster benutzt wird, ohne daß die *coblas unissonans* nachgeahmt würden, es wird lediglich das letzte Reimwort von Str. 1 an das entsprechende von Str. 3 gebunden (*vertribet* - *vertribe*). Die Vorlage liefert den Tenor der Minneabsage. Die erste Strophe jedoch formt Rudolf nach Lied VII (115,18), Str. 2, wo von Absage nicht die Rede ist, sondern erst die dilemmatische Situation entfaltet wird: Der Sänger hat keine Freude von der Liebe, aber eine andere kann dem Herzen nicht gefallen, deshalb kann er sich von der Liebe nicht frei machen: Es geht ihm, wie einem Mann auf dem Baum, der zu hoch gestiegen ist, um herunterzusteigen, aber auch nicht weiter kann, weil die Höhe ihm gefährlich scheint. Die Anfangszeile von Folquets 2. Strophe ist nahezu wörtlich übernommen:

*E s'ieu anc jorn fui gays ni amoros  
ar non ai joi d'Amor ni l'en esper*  
[„Und wenn ich jemals fröhlich und verliebt war,  
habe ich nun keine Freude von der Liebe und erhoffe keine“]

wird zu

*Gewan ich ze inne ie guoten wân  
nû hân ich von ir weder trôst noch gedingen.*

Das Bild vom Baumbesteiger übernimmt Rudolf ebenfalls, jedoch mit einem charakteristischen Unterschied: Bei Folquet steigt der Sänger trotz der Gefahr höher, weil sein Herz tapfer ist. Bei Rudolf wird aus der (bestanden) Probe auf den Mut des Sängers ein Bild der Ausweglosigkeit und Immobilität. Str. 2 stellt die gleiche Situation mit zwei Bildern aus dem formalen Musterlied XI (155,21), Str. 1 dar: Dort heißt es, daß der Schwur des Spielers, der verloren hat, daß er nie wieder spielen werde, zu spät komme, ihm aber die Verräterei der Liebe enthülle, die wie der schlechte Schuldner handle: nur verspreche, nie aber zahle. Damit zielt Folquet, im Unterschied zu Lied VII (115,18), auf eine Liebesabsage, und daher kann Rudolf die Strophe ganz ähnlich übernehmen. Für seine dritte Strophe nimmt er ein weiteres Lied Folquets, Lied II (155,22), eine Liebesklage und -versicherung: In der Strophe 3 wird die Dame vor die Wahl gestellt, dem Sänger zu helfen oder, falls sie will, daß er sich abwendet, müsse sie ihre Schönheit, ihr süßes Lächeln und ihre Erscheinung aufgeben, dann könne er gehen. Es handelt sich also dort um einen indirekten Schönheitspreis, bei Rudolf aber wird daraus eine tatsächlich durchgespielte Abwendung: Die Herrin wird auf den Gewinn seines Dienstes (Aufnahme des Schuldner-Motivs von Str. 2) verzichten müssen, denn er kann den Dienst (aufgrund der Einsicht in die Verluststruktur der Liebe) auch sein lassen. Jedoch bittet er sie, seinen Dienst zu ertragen (und das ist die Immobilität aus Str. 1), denn dann wird ihm die Not nicht schaden, d. h. der nicht vergoltene Dienst ist immer noch besser als die Absage. Nur mit gutem Willen der Dame (*schoener gruoꝝ*) kann er sie verlassen, doch dann verliert er alle seine Freuden. Diese Strophe bietet Verständnisschwierigkeiten, so könnte man in Z.6 konjizieren *ir schoener gruoꝝ scheid et sich von ir libe*: "ihre schöne Haltung möge sich dann von ihr trennen",<sup>38</sup> was dem okzitanischen *ostatz de vos la beutat [...] e.l bel semblan* fast wörtlich entspräche. Dann wäre der Gedanke, daß mit dem Verlust der Vorbildlichkeit der Dame auch seine Freude verloren sei, einsichtig. Der Zwiespalt wird, wie bei Folquet, spielerisch aufgehoben: Die Dame könnte ja nicht mehr liebenswert sein. Daß das unmöglich ist, braucht nicht gesagt zu werden, denn die Dame ist per se schön und liebenswert. Die handschriftliche Lesart: *ir schoener gruoꝝ scheid et mich von ir libe* setzt einen zeremoniellen Abschied als Bedingung und spricht das unauflösbare Dilemma, daß der Sänger zwar die Geliebte aufgeben will, aber nicht kann, weil die Nähe zugleich Not

---

<sup>38</sup> *gruoꝝ* ist zwar eine Handlung, jedoch eine zeremonielle, gesellschaftlich schöne, die für ihre Basis, die Haltung, stehen könnte. Vgl. B. Krause: Zur Problematik sprachlichen Handelns. Der *gruoꝝ* als Handlungselement. In: Stauferzeit, hg. v. R. Krohn u. a. Stuttgart 1979, S.394-406.

und einzige Freude ist, am Schluß direkt aus, ohne die spielerische Note des Trobador-Liedes.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß Rudolf von den Trobadors und dem Trouvère nicht nur Formen und Motive, rhetorische Mittel und programmatische Formulierungen entlehnt, sondern im Rahmen dieser Übernahmen seine thematischen Vorgaben sowohl neu arrangiert wie variiert und uminterpretiert und verändert und zwar so, daß er Möglichkeiten realisiert, die die romanischen Sänger nicht verwirklicht haben. Er reagiert also mit einer Lückenbesetzung. Entsprechendes gilt für das eingangs beobachtete Verhältnis der deutschen Minnesänger untereinander. Man kann also durchaus vom 'Dialog der Texte' sprechen, wobei damit nicht gemeint ist, daß die romanischen Sänger ihrerseits auf die deutschen reagieren, wohl aber, daß die Minnedichter 'antworten' und nicht einfach ein Echo liefern.

Rudolfs Adaptationen sind klarer und stringenter, logischer und eindeutiger als die ihn anregenden Lieder. Er nähert sich dem Phänomen der Minne weniger diskursiv, weniger spielerisch als die romanischen Sänger, die Formeln sind nicht so sehr repetitiv beliebig benutzt (wie v. a. bei Gace Brulé), sondern in eine prozeßhafte Darstellung integriert, es geht ihm weniger um die Analyse der Minne als um die Entfaltung des Vorgangs von Dienst und Sang.

Das dürfte auf die Neuheit des Minnedienst-Konzepts im deutschen Sprachraum zurückzuführen sein; die rezipierten romanischen Lieder setzen einen literarischen Prozeß von etwa drei Generationen voraus, während die deutschen nur wenige Vorgänger haben. Das heißt, es muß deutlicher gesprochen, das Konzept vorgeführt und nicht vorausgesetzt werden, indirekte und uneigentliche Aussagen wären mißverständlich, Spielerisches könnte als tatsächliche Distanzierung verstanden werden. Das anzunehmende Publikum der Minnesänger besaß nicht die Erfahrung und war literarisch nicht so 'eingeweiht' wie die Hörerschaft der romanischen Lieder. Das bedeutet aber auch ein Problem für den konstatierten 'Dialog der Texte': War das Publikum in der Lage ihn nachzuvollziehen? Vermutlich war das nicht der Fall.

Wie haben wir uns den 'Dialog' konkret vorzustellen? Die Kommunikation der Autoren untereinander wird vorwiegend, wenn nicht ausschließlich mündlich stattgefunden haben. Vor allem die Melodien müssen so 'transportiert' worden sein, weil die schriftliche Aufzeichnung und ihre Dechiffrierung seltene Spezialkenntnisse verlangte, die nur im klerikalen Bereich vorhanden waren, bzw. bei adiestematischen Neumen außerdem die Kenntnis der Melodie voraussetzte. Fahrende Musiker waren wohl die Vermittler; in welchem Umfang sie Trobador-Texte nach Deutschland brachten, wird von ihren Sprachkenntnissen und der Aufnahmebereitschaft des Publikums bzw. der Kenner und Sänger abhängig gewesen sein. Vor allem das Okzitanische war wenig verbrei-

tet: So kennt Hausen nur ein Trobador- aber 6 Trouvère-Lieder und nur wenige andere Dichter greifen auf trobadoreske Lieder zurück: Bernger (2), Albrecht von Johansdorf (1), Heinrich von Morungen (1). Zudem konnten anscheinend lediglich Melodien vermittelt werden, wie wir von Ulrich von Lichtenstein wissen: Eine Dame schickt ihm durch einen Boten eine in Deutschland unbekannte Weise ('Frauendienst', 358,4f.), Ulrich lernt sie und singt darin ein Lied (359,1f.), daß mit der Melodie ein (okzitanischer) Text verbunden war, wird nicht gesagt. Vermutlich sang der Bote Ulrich die Melodie mehrmals vor, vielleicht auf Nonsensvokalisieren ("la-la-la ..."), so lange, bis dieser sie auswendig wußte. Vom 'Lernen' ist hier zwar nicht die Rede, aber in okzitanischen Liedern wird wiederholt davon gesprochen, daß der Übermittlungsvorgang an die Dame so aussieht, daß ihr das Lied vorgesungen wird und sie es dann 'lernt', wie es bei Gaucelm Faidit in der Tornada zu Lied P. C. 167,7 (Mouzat Nr. 25) heißt:

*Canso, vai t'en a mon Plus Avinen,  
qu'er bo si-t pren  
e-t chanta e t'apren.*

[*"Lied, gehe zu meinem 'Plus Avenant',  
denn es ist sehr gut, wenn sie dich singt und dicht lernt."*]<sup>39</sup>

Melodien kennen keine Sprachgrenzen, daher waren sie leicht aus einem Kulturkreis in den anderen zu übertragen. Im Fall der Strophenbauübernahmen aber muß ein Text damit verbunden gewesen sein, denn die Reimschemata werden ja so gut es geht nachgeahmt, mitunter auch Verknüpfungen über Strophengrenzen hinweg. Dafür aber ist ein inhaltliches Verständnis keine Voraussetzung, auch bei höchst oberflächlicher Kenntnis der fremden Sprache ist die Übernahme von Melodie und Strophenbau möglich. So läßt sich die oft nur allgemeine Adaptation von Inhalten und Bildern mit geringer Sprachkenntnis der aufnehmenden Sänger erklären, auch die gelegentlichen (oft produktiven) Mißverständnisse können daraus resultieren. Dazu kommen die Besonderheiten mündlicher Übermittlung: Die fahrenden Musiker hatten womöglich Reproduktionsschwächen. Die Tatsache, daß oft nur die ersten Zeilen einer Strophe genauer übernommen, daß vor allem prägnante Bilder aufgegriffen werden, läßt vermuten, daß die Texte im Mund der Fahrenden labil waren, wie

---

<sup>39</sup> Ausgabe vgl. Anm. 36. Zu dem Phänomen J. Gruber (wie Anm. 41), hier S.40, dort weitere Beispiele.

wir an den Fassungen deutscher Lieder in 'Carmina burana', der ältesten Aufzeichnung von Minneliedern, gut erkennen können.

Das Beispiel Ulrichs von Lichtenstein verweist auf eine 'private' Rezeption seitens des Sängers, auf ein Privatissimum unter Spezialisten. Man sollte über dem unbezweifelbaren Repräsentationscharakter der höfischen Lyrik eine solche Möglichkeit nicht vergessen. Es gab nicht 'das' Publikum, sondern unterschiedlich vorgebildete und sensible Zuhörer. Die Scheidung des Publikums in Freunde und Gegner, Verständige und Unverständige, Sensible und Stumpfe gehört zwar zu den gängigen Topoi in Lyrik und Epik (dort im Prolog), einer solchen Differenzierung dürfte jedoch die Realität in den meisten Fällen entsprochen haben. Die Trobadors wenden sich im Stil des *trobar clus* oder *trobar escur* ("verschlossenes bzw. dunkles Dichten") bewußt an ein Elitepublikum, 'nicht wissende' Hörer werden schon um 1145 in einem Lied des Trobadors Alegret angesprochen<sup>40</sup> und ihnen gegenüber die Qualität des Liedes vom Autor einfach behauptet, ohne daß er mit Verständnis dafür rechnet. Der 'Dialog unter den Autoren', der dem weiteren Zuhörerkreis unsichtbar bleibt, ist in der okzitanischen Lyrik der Zeit häufig.<sup>41</sup> Der oben konstatierte Zusammenhang unter deutschen Minneliedern zeigt also die Übernahme einer trobadoresken Umgehungsweise mit Dichtung. Zwischenträger waren vermutlich die Spielleute, die nicht nur öffentlich spielten, sondern auch Botschaften brachten, wohl auch 'privat' Lieder vortrugen und erklärten wie das Beispiel bei Ulrich von Lichtenstein nahelegt, der durch einen Boten ein Lied (8) der

---

<sup>40</sup> U. Mölk: Trobadorlyrik. München, Zürich 1982, S.73. Mölk verweist S.77 auch auf das *joc partit* zwischen Raimbaut d'Aurenga und Giraut de Bornelh, wo Raimbaut das *trobar clus* damit verteidigt, daß das Wertvollste von den Vielen nicht geschätzt wird: "Giraut, solange ich das Lied besser dichten und singen kann, kümmert es mich nicht, wenn es nicht verbreitet wird" (Z.29-31). Peira d'Alvernha wendet sich ausdrücklich an die "Wissenden", ebd., S.75.

<sup>41</sup> Die Bezüge unter einzelnen Trobadors, Kontrafakturen, Wortübernahmen usw.; der Anspruch, es besser zu machen als die Vorgänger und Konkurrenten, vgl. Mölk (wie Anm. 40), S.59, der Peire d'Alvernha zitiert: "ob ich auf eine Art singen konnte, die dem Gesang eines anderen nicht ähnelt." Weiterhin sei auf die Streitgespräche (*partimen*) verwiesen, die diesen Dialog fingieren, vgl. S. Neumeister: Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische *Partimen*. München 1969 (Beihefte Poetica 5). Vgl. auch J. Gruber: Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des Occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. In: LiLi 15, H. 57/58 (1985), S.35-51, der mit der Verdeutlichung *intertextueller* Bezüge im Vortrag rechnet (Mimik, Gestik), - aber auch das mußte ja nicht von allen dechiffriert werden, sondern konnte lediglich als Phänomen der Hermetik des Textes betrachtet werden.



Dame vorsingen läßt ('Frauendienst' 403), auch die Melodie für das Kontrafaktum war sicherlich mündlich vermittelt - Ulrich stilisiert sich bekanntlich als illiterat.<sup>42</sup> In solchen Interaktionen fand der eigentliche 'Dialog' statt, hier waren Erläuterungen, Übersetzungen für den anderssprachigen Autor möglich. Das Publikum, vor dem das fertige Lied vorgetragen wurde, konnte durch Erläuterungen eingeweiht werden, die intertextuellen Bezüge brauchten aber nicht alle zu verstehen. Ulrich Lichtenstein ist auch hier ein guter Zeuge, er sagt zu seinem Lied 33:

*Diu liet vil maniger niht verstuont,  
als noch die tumben ofte tuont;  
swer aber was so rehte wis,  
der si verstuont, der gabe in pris.* (Frauendienst, 1398)

Es war vornehmlich ein 'Dialog der Texte', dafür braucht man kein Szenario einer Minnesängerversammlung, gar eines Sängernetzstreits, und die Suche nach Hoftagen, auf denen wir alle unsere Autoren finden können, ist nicht nötig. Das Minnesangesgespräch über die Grenzen fand nicht notwendig von Person zu Person statt; wir wissen ja aus dem rechtlichen Bereich, daß die Aufführung von Namen in Zeugenlisten nicht die physische Anwesenheit des

---

<sup>42</sup> Ulrichs' von Liechtenstein Frauendienst, hg. v. R. Bechstein. Leipzig 1888. - Dazu: M. Schilling: Minnesang als Gesellschaftskunst und Privatvergnügen. In: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, hg. v. M. Schilling, P. Strohschneider. Heidelberg 1966 (GRM Beiheft 13), S.103-122. Vgl. auch die Einleitung. Zur Rolle der Mündlichkeit im kulturellen Leben vgl. M. Curschmann: Höfische Laienkultur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Das Zeugnis Lamberts von Ardes. In: 'Aufführung' und 'Schrift' (wie Anm. 27), S.149-169; Die Lyrik erscheint in den entsprechenden Kapiteln der Chronik der Grafen von Guines nicht, wohl weil "das ephemere, gesungene Lied überhaupt noch nicht unter die Kategorie potentieller Verschriftlichung fällt" (S.166). Zur Rolle der mündlichen Übermittlung bei den Trobadors vgl. Gruber (wie Anm. 41). Bei Ulrich werden allerdings schriftliche Aufzeichnungen von Liedern mit der Dame ausgetauscht ('Frauendienst' 165,1337) bzw. Ulrichs *nifet* 'liest' der Dame ein Lied Ulrichs vor (74). Das Kontrafaktum wird von der Auftraggeberin 'gelesen' und für gut befunden: Hier kannte sie die Melodie und 'sang' gewiß (laut oder im Kopf) das neue Lied darauf, um das Gelingen zu beurteilen (36). 'Spielmanns'-Manuskripte sind nicht bekannt, man schließt nur aus Corpora wie Gedru/Geltar in der Liederhandschrift C auf die Existenz von 'Liederbüchern'. Zur generellen Problematik, die mit dem Konzept des 'Spielmanns' zusammenhängt, vgl. A. Taylor: The Myth of the Minstrel Manuscript. In: Speculum 66 (1991), S.43-73. Zum schriftlichen literarischen 'Dialog' des Dante-Kreises vgl. O. Budel: Das Publikum der Stilnovisten. In: Ideen und Formen. Festschrift Hugo Friedrich. Frankfurt a. M. 1965, S.23-39.

Betreffenden beim urkundlichen Akt meint, sondern die Beteiligung an dem Rechtsvorgang in einem der verschiedenen Stadien. Vergleichbare Zeitversetzungen sind auch für den Minne-Dialog vorstellbar und nehmen ihm ebenso wenig wie dem rechtlichen Akt etwas von seiner Authentizität. Das verständige Publikum für die intertextuellen Bezüge wird klein gewesen sein, es mag mitunter nur aus dem Autor selbst bestanden haben, der sich seiner eigenen Kunstfertigkeit vergewissert.

Der Stolz auf diese kommt in Ulrichs von Lichtenstein Kommentaren, daß die Lieder *meisterlich* waren, immer wieder zum Ausdruck. Er singt selbst in der Gefangenschaft ein Lied (47), als ihm niemand zuhören kann. Ähnlichen 'privaten' Liedgebrauch implizieren die eingelegten Texte im 'Roman de la Rose ou Guillaume de Dôle' des Jean Renart aus dem 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts:<sup>43</sup> Von den zehn Liedern, die der Kaiser singt, wird nur eines im höfisch-repräsentativen Rahmen vorgetragen, eines spontan vor versammeltem Hof, die andere acht allein oder mit Vertrauten: dem Spielmann Jouglet oder dem Titelhelden Guillaume. Der Gesang beim Ritt kommt mehrfach vor (bei Ulrich bildet er mit den *ûzreisen* einen eigenen Typus), wie ihn Friedrich von Hausen in seinem Lied XIV (51,33) evoziert: *daz kürzet mir die mîlen* (51,36). Der Schlußfolgerung von Michael Schilling aus seinen Untersuchungen des 'Frauendienstes' Ulrichs ist zuzustimmen: Die Festlegung des Minnesangs auf die öffentliche Aufführung "erscheint [...] als Vereinfachung und Verengung der historischen Gebrauchsformen."<sup>44</sup> Selbst wenn man wegen des Fiktionscharakters von Ulrichs 'Selbstbiographie' und des 'Romans de la Rose' Bedenken hat, die Ergebnisse auf die Realität zu übertragen, so verweisen doch die festgestellten intertextuellen Bezüge ihrer Genese und ihrer mutmaßlichen Dechiffrierbarkeit nach auf andere, 'privatere' Realisationsformen des Minnesangs als die der Aufführung und die der schriftlichen Thesaurierung, wie wir sie in unseren Handschriften haben. Es muß von der Verfertigung eines Liedes an bis hin zur 'Aufführung' vor wem auch immer mit einem Prozeß des Experimentierens und Übens gerechnet werden, denn ein kunstvoller Vortrag eines musikalisch und textlich schwierigen Liedes konnte nicht aus dem Stand gelin-

---

<sup>43</sup> Hg. v. F. Lecoy. Paris 1979; Übers. v. H. Birkhan. Wien 1982. Dazu: V. Mertens: Kaiser und Spielmann. Vortragsrollen in der höfischen Lyrik. In: Höfische Literatur. Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200, hg. v. G. Kaiser, J.-D. Müller. Düsseldorf 1986, S.455-470.

<sup>44</sup> Schilling (wie Anm. 42), S.119. - Zu dem Problem vgl. P. Zumthor: Jongleurs et diseurs: interprétation et création poétique au moyen-âge. In: *Medioevo Romano* 11 (1986), S.3-26.

gen. Schon dieses Üben und die Bewältigung der Schwierigkeiten erzeugen ein Hochgefühl, eine Selbstvergewisserung des Aufführenden, die zwar durch die öffentliche Anerkennung besiegelt, aber nicht allein auf sie bezogen werden kann. Diese Existenzform des Sanges vor und neben der Aufführung ist, wie ich hoffe gezeigt zu haben, von Einfluß auf die Gestalt der Lieder. Auch die 'artistische' Dimension des Minnsangs hat also wie die inhaltliche eine öffentliche und eine 'private' Seite.<sup>45</sup> Wie die Minne zugleich ein soziales Programm und ein individuelles Erleben zu sein behauptet,<sup>46</sup> so ist auch die sprachlich-musikalische Existenz des Liedes einerseits im Anhören des Vortrags durch ein Publikum, andererseits in den individuellen selbstbezüglichen Akten der Verfertigung, des Übens und der Performanz gegeben, die ein hohes Maß an Selbstvergewisserung auch ohne Zuhörer gewähren. *ein teil mit sange* zu können, wie es Wolfram von Eschenbach ('Parzival' 114,13) von sich behauptet, gibt das Bewußtsein von Souveränität, nicht erst das Vortragen. Der Versuch, die beobachteten Bezüge zwischen den Liedern auf prä- und paraperformative reale Gebrauchssituationen zu projizieren, stellt nicht den Charakter des Minnesangs als Aufführungskunst grundsätzlich infrage, sondern erweitert nur den Begriff von 'Aufführung' und lenkt den Blick auf Prozesse, die dahin führen, in die Lieder eingehen und hermeneutisch fruchtbar zu machen sind. Raison d'être der Liebeslyrik bleibt die Performanz, die nicht immer eine

---

<sup>45</sup> Zur Auseinandersetzung mit einem verengten Aufführungsbegriff vgl. P. Strohschneider: Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung. In: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis (wie Anm. 19), S.56-71; ders.: 'nu sehent, wie der singet!'. Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: 'Aufführung' und 'Schrift' (wie Anm. 27), S.7-30, hier S.30: "ein Modell [...], in welchem Rollenübernahmen und deren Modi sowie der Fiktionalitätsstatus des Sangs je situationsgebunden, okkasionell ausgehandelt werden mußten." Strohschneider ist vornehmlich an der Relation Text-Ich und Sänger-Ich interessiert, die Relativierungen der 'Darbietungssituation' (dazu s. u.) ergeben sich als Konsequenz; J.-D. Müller: 'Ir sult sprechen willekomen'. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: IASL 19 (1994), S.1-21; ders.: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenz im späten Minnesang. In: Wechselspiele (wie Anm. 42), S.43-76; und V. Mertens: Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide. In: *sô wold ich in fröiden singen*. Festgabe für A. H. Touber zum 65. Geburtstag, hg. v. C. Dauven-van Knippenberg u. H. Birkhan. Amsterdam 1995 (Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 43-44), S.379-397, nehmen die Aufführungssituation als hermeneutisches Prinzip, weniger als soziale Realität, daraus resultiert ebenfalls eine Loslösung vom zu engen Rahmen des "Zeremonialhandelns" (E. Kleinschmidt: Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln. In: AfK 58 [1976], S.35-76).

<sup>46</sup> Vgl. H. Kuhn: Determinanten der Minne. In: LiLi 7 (1977), H. 26, S.83-94.

zeremonielle Darbietung gewesen sein muß, sondern viele Übergänge zum informellen Umgang<sup>47</sup> mit dem Lied gehabt haben wird, bis hin zum Selbstmusizieren für den 'Aufführenden' allein. Ein 'Dialogisieren' findet in den geformten Texten auf den verschiedensten Ebenen - weiteres Publikum, 'Kenner', Autor - in unterschiedlicher Intensität statt. Die 'Grenzen' sind dann nicht solche der Kulturen und Sprachen, sondern der Kenntnisse und des Verstehens - je kleiner die Zahl der Beteiligten, um so leichter werden sie überwunden.

---

<sup>47</sup> Ich greife hier die Dichotomie von "Umgangs-" und "Darbietungsmusik" auf, die Heinrich Bessler 1959 eingeführt hat: Das musikalische Hören der Neuzeit. In: Berichte der Akademie der Wiss. Leipzig 1959, Nr. 6, v. a. S.12-14.