

B. Die Lieder der Troubadors, Trouvères und Minnesänger: literarhistorische Probleme

Von Thomas Cramer

Einleitung

Für die meisten der unzählbaren Lieder, die in den 700 Jahren zwischen der karolingischen Zeit und der Renaissance gedichtet, rezipiert und gesungen wurden, bereitet es geringe Schwierigkeiten, Angaben über Art und Anlaß ihrer Entstehung, ihre Funktion, ihren Gebrauch, kurz ihren »Sitz im Leben« zu machen. Dies gilt besonders für alle Arten (lateinischer) geistlicher Lyrik im Zusammenhang mit gottesdienstlichen Ritualen. Über Gebrauch und Ort von liturgischen Gesängen, Antiphonen, Hymnen, Prozessionsliedern, Conducti beim Hochamt, in Stundengebeten, in Umzügen, an Festtagen geben zeitgenössische Quellen, liturgische Handbücher, Ordinaria und Propria missae genaue Auskunft. Zum Teil ist ihre Verwendung über die Jahrhunderte hinweg unverändert geblieben, so daß man sich heute noch einen lebendigen Eindruck von diesen Gesängen und dem zugehörigen Zusammenhang machen kann. Auch bei den volkssprachigen, besonders den mehrstimmig notierten Liedern des späten Mittelalters vermitteln die Texte selbst und seit dem 15. Jahrhundert zahlreiche Bildzeugnisse eine Vorstellung vom Umgang mit Liedern, ganz abgesehen von Sekundärzeugnissen verschiedenster Art: von städtischen Verfügungen, die das nächtliche Singen auf der Gasse verbieten, bis hin zu der Beschwerde Erasmus' von Rotterdam über die englischen Sänger, deren polyphone Kunst jedes Verstehen des Textes unmöglich mache.

Lediglich für die Modalitäten jener Lieddichtung, die seit jeher im Mittelpunkt des literarhistorischen Interesses stand, der höfischen Lyrik in der Volkssprache, fehlt uns jedes historische Zeugnis: für die occitanische Troubadour-, die französische Trouvère-Dichtung und den deutschen Minnesang. Keine außerliterarische Quelle gibt Auskunft über Umstände und Anlaß der Entstehung eines Lieds, die Art seiner Vermittlung, die Zusammensetzung des Publikums und schließlich den Weg des Gedichts und gegebenenfalls der Melodie vom Notat auf der Wachstafel bis auf das Pergament der Sammelhandschriften, die uns die Lieder (meist ohne die Melodien) überliefern.

Im Hintergrund steht bei allen diesen Komplexen die Frage nach Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Daß die höfische Lyrik als Lieddichtung die »mündlichste« aller literarischen Gattungen sei, gilt als Selbstverständlichkeit. Die Literaturwissenschaft neigt daher heute und seit jeher dazu, den Minnesang ausschließlich unter der Perspektive der Vortragssituation mit allen Rückwirkungen auf die »primary reception¹« zu beurteilen. Danach wäre die höfische Lyrik des Mittelalters eine ritualisierte Vortragskunst, die vom Dichter/Sänger vor der Öffentlichkeit des Hofs, vornehmlich anlässlich eines höfischen Festes, inszeniert und mit Affinität zum Theatralischen dargeboten wird. Die Begriffe ihrer Beschreibung sind dem Aufführungsvokabular entlehnt (»Sängerauftritt«, »Rolle«, »Inszenierung«) oder assoziieren religiöse Rituale (»Kult«, »Gemeinde«).² Der uns überlieferte Gedichttext wird damit eine mehr oder minder verbindliche Anweisung zur öffentlichen Darbietung. Er ist der tote Buchstabe, der erst durch die Stimme zum Leben erweckt werden muß, vergleichbar der musikalischen Partitur. Es herrscht weithin Konsens,

»daß die überlieferten Texte die Praxis höfischen Minnesangs nicht nur, was die musikalische Seite betrifft, allenfalls bruchstückhaft repräsentieren, sondern daß auch die »Situation« ihres Vortrags in höfischer Geselligkeit rekonstruktionsbedürftig ist. Minnesang, wie ein Großteil der mittelalterlichen Literatur in der Volksprache überhaupt, ist »performance«, für die der überlieferte Text nur die Partitur darstellt, eine Partitur, die unvollständig ist, wie ältere Partituren überhaupt.«³

1 Der Begriff ist von Dennis H. Green geprägt: »I understand by »primary reception« the manner in which medieval authors anticipated the reception of their works by the audience they were addressing.« (D. H. Green, *Medieval Listening and Reading*, Cambridge 1994, S. 17.)

2 Für die occitanische und französische Lyrik: P. Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris 1984; deutsch: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, aus dem Französischen von Kl. Thieme, München 1994. Für den Minnesang: H. Kuhn, *Zur inneren Form des Minnesangs*, in: *Der deutsche Minnesang*, hg. v. H. Fromm, Darmstadt 1963 (Wege der Forschung 15), S. 167–179.

3 J.-D. Müller, *Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang*, in: *Wechselspiele*, hg. v. M. Schilling und P. Strohschneider, Heidelberg 1996, S. 43–76; 43.

- 1 »Razos« sind kommentarartige Begleittexte zu den Gedichten, die in meist anekdotischer Weise über angebliche Anlässe und Umstände der Entstehung eines Gedichtes oder auch dessen Rezeption oder Wirkung berichten. »vidas« sind den Autorencorpora in den Handschriften beigegebene teils authentische, teils fiktionale Biographien.
- 2 Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, hg. v. F. Lecoy, Paris 1962; deutsche Übersetzung: H. Birkhan, *Der Roman von der Rose oder Wilhelm von Dole*, Wien 1982. Das Werk enthält 4 Refrainlieder, 18 Tanzlieder, 18 Minnekonzonen (2 vom Chastelain de Couci, 3 von Gace Brûlé, je eine von Geoffroi Rudel, Renaut de Beaujeu, Renaut de Sablé, Vidam de Chartres, Daude de Pradas, Bernart de Ventadour, Gontier de Soignés, sechs von nicht zu identifizierenden Autoren), 7 »Chansons de toile«.
- 3 Gerbert de Montreuil, *Le roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, hg. v. D. L. Buffum, Paris 1928. Das Werk enthält 28 Refrainlieder, 13 Minnekonzonen (4 von Gace Brûlé, 2 von Bernart de Ventadour, je eine von Moniot d'Arras, Audefroi le Bâtard, Chastelain de Couci, 4 von nicht zu identifizierenden Autoren), einen »Chanson de toile«.
- 4 Girart d'Amiens, *Méliassin ou le Conte de Cheval de Fust*, hg. v. P. Aebscher, Genf 1974 (gekürzt); nur die Gedichte (ohne den epischen Kontext): hg. v. E. Stengel, in: Zeitschrift für romani sche Philologie 10 (1886), S. 460–472. – Das Werk enthält ein Refrainlied, 2 Tanzlieder, 15 Minnekonzonen (2 von Gace Brûlé, je eine von Perrin d'Angecourt und vom Roi de Navarre, 2 von Gautier d'Espinau, je eine von Richard de Fournival, Gérardin de Boulogne, Martin le Beguin de Cambrai sowie vom Verfasser Girart d'Amiens, 5 von nicht zu identifizierenden Autoren.)
- 5 Jakemès, *Le roman du Chastelain de Couci et de la dame de Fayel*, hg. v. J. M. Davis, Minnesota 1972. – Das Werk enthält 3 Tanzlieder, 7 Minnekonzonen (4 wahrscheinlich vom Chastelain de Coucy, 2 von Gace Brûlé, eine von Jakemès, dem Verfasser).
- 6 Nicole de Margival, *Le Dit de la Panthère d'Amours*, hg. v. H. A. Todd, Paris 1883. – Das Werk enthält 4 Refrainlieder, 3 Tanzlieder, 3 »Dits« (balladenartige Erzähllieder), 7 Minnekonzonen von Adam de la Halle.
- 7 Ulrich von Lichtenstein, *Frauendienst*, hg. v. K. Lachmann, Berlin 1841.
- 8 E. Hoepffner, *Les poésies de Bernart Marti*, Paris 1929, S. 14ff.
- Für diese in der Literaturwissenschaft geläufige Vorstellung gibt es im europäischen Hochmittelalter keinen Beleg.
- Will man sich ein Bild vom Entstehen und der Rezeption volkssprachiger Lyrik verschaffen, ist man mangels historischer Zeugnisse bei aller Zurückhaltung gegenüber der Authentizität literarisch-fiktionaler Aussagen auf literarische Quellen angewiesen. Diese sind:
1. Die Gedichte selbst, also Trobadorlyrik samt den zugehörigen »razos«¹ und »vidas«, Trouvèreyrik und Minnesang.
 2. Erzählende Dichtungen des 13. Jahrhunderts, die Lieder meist verschiedener und nicht immer identifizierbarer Autoren in die Handlung integrieren bzw. zu deren Bestandteil machen.
- Französisch:
- Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*², ca. 1228;
 - Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*³, ca. 1230;
 - Girart d'Amiens, *Méliassin*⁴, ca. 1285;
 - Jakemès, *Le Roman du Chastelain de Couci*⁵, ca. 1290;
 - Nicole de Margival, *La Panthère d'Amours*⁶, ca. 1300.
- Deutsch:
- Ulrich von Liechtenstein, *Frauendienst*⁷, 1255.
3. Die Bildzeugnisse der Sammelhandschriften, allen voran der Großen Heidelberger Liederhandschrift (»Manessesche Handschrift«).
- Es versteht sich, daß man die Aussagen aller dieser Quellen nicht für unmittelbare Widerspiegelung von Realität halten darf. Aber selbst wenn man sie mit strengen kritischen Maßstäben aller Stilisierungen und offensichtlich fiktionalen Ausschmückungen entkleidet, entsteht ein differenziertes, plastisches und trotz der Verschiedenartigkeit der Quellen erstaunlich homogenes Bild der hochmittelalterlichen Lyrik, das allerdings mit den gängigen literahistorischen Beschreibungen wenig gemein hat und das vor allem den Auftritt des Dichter-Sängers vor der großen höfischen Gesellschaft nicht kennt.

Der Autor und sein Gedicht

Nie in der europäischen Literaturgeschichte sind Gedichte von solch formaler Elaboriertheit geschrieben worden wie im hohen und späten Mittelalter. Die komplizierten Systeme von Begriffs- und Bildzusammenhängen, von Assoziationen, formalen Verweisen und Reimkorrespondenzen lassen jeden Gedanken an Improvisation während des Vortrags abwegig erscheinen. Ihre Artifizialität kann nur als Resultat langer und intensiver Arbeit am aufgeschriebenen Text angesehen werden, und die Autoren legen Wert auf die Feststellung, daß sie nur wenige Gedichte in langer Zeit verfassen. Im 12. Jahrhundert versichert der Trobador Bernart Marti, dessen Streben es ist, »schöne Worte miteinander zu verknüpfen und zu verbinden« (»qui belhs motz lass'e lia«, Strophe 13,3⁸) und der ständig mit dem Verseschmieden beschäftigt ist (»e si fatz vers tota via«, Strophe 1,3), er verfasse ein, zwei oder drei Gedichte im Jahr (»en l'an un o dos o tres«).

Vom sogenannten letzten Trobador, Guiraut Riquier, ist die Abschrift eines autographen Œuvreverzeichnisses mit Datierungen der einzelnen Gedichte erhalten. Danach hat er in den 37 Jahren von 1254–1291 101 Gedichte verfaßt, also durchschnittlich zwei bis drei Gedichte pro Jahr. In manchen Jahren findet sich nur ein einziger Eintrag. Die Größenordnungen stimmen bei den deutschen Autoren exakt überein, obwohl man hier für Lebensdaten und Schaffenszeit weit stärker auf Schätzungen angewiesen ist und überdies voraussetzen muß, daß zumindest bei den berühmteren Dichtern das Lebenswerk annähernd vollständig überliefert ist. Von Walther von der Vogelweide sind ca. 120 Lieder und Spruchtöne mit bis zu 20 Spruchstrophen aus einem Zeitraum von ungefähr 30 Jahren überlie-

fert, von Reinmar dem Alten etwa 60 bis 70 Lieder aus 15 bis 20 Jahren, von Heinrich von Morungen aus wahrscheinlich etwa der gleichen Zeitspanne ca. 30 Lieder. Der blinde Spruchdichter Reinmar von Zweter hat in etwa 20 Jahren 330 Spruchstrophen gedichtet. In allen Fällen kommt man übereinstimmend (bei Berufsliteraten, die ausschließlich Lyrik schreiben) auf eine Jahresproduktion von drei bis vier Gedichten. Autoren, die etwas auf sich hielten, müssen unermüdlich und unablässig an ihren Versen gefeilt haben. Daß dies nur auf der Grundlage von schriftlich fixierten Roh- und Zwischenfassungen möglich ist, illustriert eindrucksvoll das Autorenbild zu Reinmar von Zweter in der Großen Heidelberger Liederhandschrift, in dem sich der zeitlich gestufte Vervollkommungsprozeß simultan darstellt. Der blinde Autor, die größte und erhöht sitzende Figur, ist auf das Diktat angewiesen. Ihm zu Füßen, an der tiefsten Stelle sitzt als kleinste Figur ein Schreiber, der das Diktat, eine Roh- oder Zwischenfassung, auf ein Wachsdiptychon schreibt. Die Schreiberin der Endfassung auf Pergament ist die größere Figur und sitzt eine Stufe höher. Zumindest in der Vorstellung eines Malers bzw. eines Handschriftenredaktors um die Wende zum 14. Jahrhundert ist ein Autor, den das Unglück zwingt, selbst auf das Lesen und Schreiben zu verzichten, für die Überarbeitung seines Gedichts auf eine vorläufig fixierte schriftliche Fassung angewiesen und kann nicht einfach nur aus dem Gedächtnis arbeiten. Am Ende des dichterischen Prozesses steht eine endgültige Form schriftlicher Fixierung. Solche Indizien sind weder mit der Vorstellung vom spontanen, improvisierenden Erfinden von Gedichten vereinbar noch mit der Annahme, die Texte seien lange Zeit nur mündlich tradiert worden, bis sie den Weg auf das Pergament gefunden hätten.

Nicht den geringsten Hinweis gibt es darauf, in welchem Stadium und in welcher Weise die musikalische Komposition vor sich geht. Ulrich von Liechtenstein spricht zwar häufig von der Beliebtheit und dem Effekt seiner Melodien, aber über deren Zustandekommen schweigt er sich aus, obwohl er manchmal bestimmte Musiker im Auge hat, denen er Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Virtuosität bietet:

»Nach dien lieden sang ich do / einen leich mit noten ho / und auch mit schnellen noten gar. / ir sult gelouben mir für war / daz ich des leiches doene sanc / gar niu. manc fiedelaer mir danc / sagt, daz ich die not so ho / macht.«¹

Das Gedicht und sein Publikum

Singen, Sprechen, Lesen

Auch für alternative Möglichkeiten, Gedichte zu rezipieren, gibt es kein historisches Zeugnis. Die Aussagen der Gedichte selbst belegen aber zweifelsfrei, daß die Autoren mit allen drei Weisen der Vermittlung rechneten: dem musikalischen Vortrag, dem Vorlesen oder Rezitieren und der privaten Lektüre. Die Rezeptionsmöglichkeiten unterscheiden sich damit allenfalls graduell aber nicht prinzipiell von denen des 19. Jahrhunderts. Sein berühmtes Gedicht *Lingua balbus*² bezeichnet der Archipoeta als »sermo«, den er kurz halten wolle, damit der »lector« nicht vor Langeweile einschlafte.³ Gleich ob man bei dem »lector« den Vorleser (bei der klösterlichen Tischlesung) oder den privaten Leser assoziiert, als gesungenen Text versteht der Dichter sein Gedicht keinesfalls. Der Befund wird bestätigt durch Aussagen in provenzalischen und deutschen (nicht jedoch in nordfranzösischen) Gedichten. Bei dem Troubadour Pierre d'Auvergne betätigt sich gar ein als Bote beauftragter Vogel als Sprecher, nicht als Sänger:

»Dous auzels, vas son estatge / m'iretz, quan venra · i matis, / e digatz l'en dreg lengatge / de qual guiza l'obedis. / Abrivatz / n'es tornatz / trop per gran mesura / doctrinatz, / emparatz / de bon aventura.«⁴

1 U. von Liechtenstein, *Frauendienst*, hg. v. K. Lachmann, S. 422, Zeile 13–20. »Nach diesen Strophen dichtete ich einen Leich mit hohen und schnellen Noten. Ihr sollt mir glauben, daß ich die Melodien des Leichs völlig neu erfunden habe. Manch Fiedler sagte mir Dank, daß ich die Noten so hoch gemacht habe.«

2 *Die Gedichte des Archipoeta*, kritisch bearbeitet von H. Watenphul, hg. v. H. Krefeld, Heidelberg 1958, S. 47–52.

3 »Brevem vero sermonem facio, / ne vos gravet longa naracio / ne dormitet lector pre tediō« (Strophe 4,1–3).

4 *Anthologie des Troubadours*, hg. v. J. Anglade, Paris 1953, S. 93. »Lieber Vogel, geh' zu ihrer Wohnstatt, wenn der Morgen kommt, und sage ihr in klarer Sprache, in welcher Weise ich ihr diene. Eilig, sehr eilig ist der Vogel zurückgeflogen, und mit wohlgesetzten Worten hat er von seinem schönen Erlebnis gesprochen.«

- 1 U. von Liechtenstein, *Frauendienst*, hg. v. K. Lachmann, S. 426, Zeile 4. »Der Leich war gefällig zu singen, und manch schöne Dame hat ihn mit Vergnügen gelesen.«
 2 D. Rieger, *Die altprovenzalische Lyrik*, in: *Lyrik des Mittelalters*, hg. v. H. Berger, Bd. 1, Stuttgart 1983, S. 262. Ders., *Der wvers de dreyt nien« Wilhelms IX. von Aquitanien: rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht*, Heidelberg 1975 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1975,3).

Ulrich von Liechtenstein berichtet mehrfach, die Dame, der ein Bote das Gedicht als Brief überbracht habe, ziehe sich in ihr »heimlich« – in ihre Privatgemächer – zurück, um das Schriftstück ungestört lesen zu können. Der Autor rechnet mit Selbstverständlichkeit für das gleiche Gedicht mit verschiedenen Vermittlungsweisen: »der leich vil guot ze singen was / manc schoene vrowe in gern las«.¹

Schon die frühesten uns überlieferten Trobadorlieder, die des Grafen Guillaume IX. von Poitiers, weisen anagramatische Strukturen auf, die nur mit dem Auge, nicht durch Hören wahrgenommen und nur durch geduldiges Studium des aufgeschriebenen Textes entdeckt werden können.² Dies gilt für das gesamte Mittelalter. Das um 1400 entstandene, mit Melodie überlieferte *Guldein ABC* des Mönchs von Salzburg, ein Marienleich, gibt sich schon durch die Überschrift als Alphabet-Akrostichon zu erkennen, dessen erster Versikel die Worte fortlaufend mit den vierundzwanzig Buchstaben des Alphabets beginnen lässt (»Ave Balsams Creatur / Du Englische Figur ...«) und dann die 24 Wörter der ersten Versikel in alphabetischer Reihenfolge als je erstes Wort der paarweise einander zugeordneten Versikel verwendet. Mag das allenfalls noch gehört werden können, so entzieht sich der kunstvolle zahlenkompositorische und zahlensymbolische Aufbau des Leichs der akustischen Wahrnehmung; er erschließt sich nur durch das Studium des aufgeschriebenen Texts. Zählt man die verwendeten Reime pro Versikel, so ergibt sich:

Versikel A	2+2+2
Versikel B	2+2+2+1
Versikel C	3+3+2
Versikel D	4+2
Versikel E	5+2+1
Versikel F	6+6
Versikel G	7+2+2+1
Versikel H	8+2+2
Versikel I	9+1
Versikel K	10+2
Versikel L	11
Versikel M	12+1

In der stetig wachsenden Häufigkeit der Reimverwendung bildet sich der Weg nach oben zu den »erwelten« (letzter Vers des Leichs) ab, vom einfachen Paarreim bis zur zwölffachen Verwendung des gleichen Reims. Der im Zentrum stehende Versikel F mit dem Namen Mariens als Beginn nimmt die sakrale Zwölfzahl vorweg als Verdopplung des numerus perfectus 6. Durch seine Melodie gibt sich der Leich als Vortragsstück zu erkennen, durch seine formale Struktur als Lesestück. In dieser doppelten Natur steht der Leich des Mönchs von Salzburg exemplarisch für die volkssprachliche mittelalterliche Lyrik, in der sich die Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit aufhebt.

Wege der Rezeption

Die Aussagen der oben aufgeführten Quellen zu Anlässen, Situationen und Modi der Rezeption lassen sich zu wenigen Komplexen zusammenfassen.

a) Die Übermittlung des Gedichts durch Boten.

Den zahlreichen »tornadas« (Adressatenstrophen) zufolge war diese Art des Versands in der occitanischen Lyrik fast der Normalfall, aber auch in der französischen Lyrik kommen sie häufig vor (»envoies«), während sie im deutschen Minnesang fast gänzlich fehlen. Der Bote hat das Gedicht gelernt und trägt es als mündliche Botschaft vor (gesprochen oder gesungen), oder er überreicht ein Schriftstück. Will man Ulrich von Liechtenstein glauben, ist sogar die Melodie schriftlich, d. h. in Notation mitgeteilt worden:

»Si nam den brief sa in die hant / daran si wol geschriben vant / (si las in hie, sie las in dort) / mit guoter schrift
wis unde wort.«¹

Für gewöhnlich ist die Dame die Empfängerin; das Gedicht kann aber auch zur Beurteilung einem Freund oder Experten zugestellt werden, bevor es an seine eigentliche Adressatin, die Dame, geschickt wird:

»A Saillit Guion / ki antant raison / anvoi ma chanson / voir se je fas bien ou non.«²

Aus dem Fehlen von »tornadas« bzw. »envoies« im Minnesang kann man nicht schließen, eine Übermittlung durch Boten habe nicht stattgefunden. Für Ulrich von Liechtenstein ist das Überbringen durch einen Boten die geläufige und oft auch die einzige Möglichkeit, die Dame mit dem Gedicht bekannt zu machen, und es vermehrt seine Leiden, wenn widrige Umstände das verhindern:

»Daz ich nu niht den boten min / tar senden ir, des muoz ich sin / truric und vil ungemuo.«³

Die Große Heidelberger Liederhandschrift stellt achtmal die Beauftragung eines Boten im Bild dar.

b) Singen allein oder im Angesicht der Dame

Im *Guillaume de Dole*⁴ ist das Bedürfnis, die eigene Befindlichkeit durch ein Lied zu artikulieren, häufigster Anlaß zum Singen. Der Kaiser erwacht, die Morgensonnen scheint durch das Fenster und spielt auf seiner reich gestickten Decke. Das erinnert ihn an seinen Liebeskummer, und alsbald singt er eine passende Strophe des Chastelain de Coucy: »ainsi se conforte en chantant«⁵ (»so tröstet er sich durch Singen«). Im *Roman de la Violette* versucht der Ritter Gerardus, sich über den Abschiedsschmerz mit Singen hinwegzuhelfen:

»Pour moi conforter chanterai. / Lors cante molt halt et molt chler: / par Diu! je tienc a folie ...«⁶

Daß der Autor mit der Dame allein ist und ihr sein Lied unmittelbar vorsingen kann, wird als Ausnahmesituation dargestellt und ruft manchmal Beunruhigung bei der Dame, beim Sänger oder bei beiden hervor. In der *Panthère d'Amours* rät die Liebesgöttin dem schüchternen Liebhaber, seine Werbung durch ein Gedicht von Adam de la Halle zu artikulieren, da hier Musterformulierungen die versagenden Worte hilfreich ersetzen.⁷ Eine Variante ist das Ständchen, das man der Dame bringt.

»Aiglente oï et escoua / Le canchon que Gerars chanta. / quant ele an a le vois oï / molt durement fu esjoï / que bien cuida que fust pour li.«⁸

c) Privater Vortrag durch einen Musiker.

Statt selbst zu singen, bittet in den französischen Romanen oft der Herr einen Berufsmusiker, ihm ein seiner Stimmung entsprechendes Lied vorzutragen. Manchmal ergeht diese Bitte auch, um einem Gast ein noch unbekanntes Lied vorzustellen.⁹ Hier treten der reine Kunstgenuß und das ästhetische Vergnügen in den Vordergrund.

d) Singen zu Pferd.

Alle literarischen Quellen stimmen darin überein, daß Reisende, Herren wie Damen, unterwegs Lieder singen, um sich die Zeit zu verkürzen; vom Musiker wird erwartet, daß er seine Fidel auch beim Reiten handhaben kann:

»uns bacheliers de Normandie / chevauchoit la grande chaucie, / commença cesti chanter, / si fist Jouplet vieller.«¹⁰

Ulrich von Liechtenstein gibt seinen Reiseliedern die Gattungsbezeichnung »uzreise«. Inhaltlich unterscheiden sich die Reiselieder nicht grundsätzlich von Minnekanzonen. Sie

1 *Frauendienst*, hg. v. K. Lachmann, S. 321, Zeile 21ff. »Sie griff nach dem Brief. Darin fand sie schön in sauberer Schrift von Anfang bis zu Ende Melodie und Text aufgeschrieben.«

2 Colin Muset, in: *Mittelalterliche Lieder Frankreichs II: Lieder der Trouvères*, hg. v. D. Rieger, Stuttgart 1983, S. 144. »An Gui in Sailly, der etwas davon versteht, schicke ich mein Lied, damit er beurteile, ob ich es gut gemacht habe oder nicht.«

3 U. von Liechtenstein, *Frauendienst*, hg. v. K. Lachmann, S. 399, Zeile 1ff. »Daß ich mich nicht traue, ihr einen Boten zu senden, darüber muß ich traurig und betrübt sein.«

4 Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, hg. v. F. Lecoy, Paris 1962; deutsche Übersetzung: H. Birkhan, *Der Roman von der Rose oder Wilhelm von Dole*, Wien 1982.

5 Ebenda, Vers 916ff.

6 Gerbert de Montreuil, *Le roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, hg. v. D. L. Buffum, Paris 1928, Vers 1312ff. »Aber ich werde mich trösten, und um mich zu trösten werde ich singen. Da singt er mit lauter und heller Stimme: »Bei Gott, ich werde närrisch ...«

7 Nicole de Margival, *Le Dit de la Panthère d'Amours*, hg. v. H. A. Todd, Paris 1883, Vers 1039ff.

8 *Le roman de la Violette*, hg. v. D. L. Buffum, Vers 3230ff. »Aiglente hörte das Lied, das Gerars sang. Als sie die Stimme gehört hatte, war sie hoch erfreut, denn sie wußte wohl, daß es an sie gerichtet war.«

9 So in: *Guillaume de Dole*, hg. v. F. Lecoy, Vers 2025f.

10 Ebenda; Übersetzung (H. Birkhan): »Ein Jüngling aus der Normandie, der die große Straße entlangritt, begann dieses Lied zu singen und ließ Joglet [den Spielmann] dazu fiedeln.«

haben jedoch eine auffällig einfache Form mit relativ kurzen, nicht stollig gebauten Strophen. Sie sind also leicht zu lernen, zu merken und vermutlich auch zu singen; die Form ist der Bestimmung der Lieder angepaßt, die in diesem Falle in der Tat Mündlichkeit voraussetzt. Der schriftgebundene ästhetische Anspruch wird der Zweckbestimmung geopfert; es handelt sich um einfache Lieder, die sich auch der Illitterat aneignen kann, und der Erfolg gibt Ulrich von Liechtenstein recht: »mit der uzreis wolgemuoß fuor den sumer manc ritter guot.«¹

e) Singen zum Tanz.

Tanzlieder sind ebenfalls für den allgemeinen Gebrauch konzipiert, worauf gegebenenfalls Vortragsanweisungen bzw. Konditionen des Singens in den Liedern angesprochen werden:

»disiu liet diu heizent vrowentanz, diu sol niemen singen, ern si vro / und dem sin muot stat von wiben ho, / dem erlouß ich sie ze singen wol.«²

Die formalen und technischen Anforderungen sind beim Tanzlied, anders als beim Reiselied, nicht zurückgenommen. Im Gegenteil: Den französischen Romanen zufolge werden Tanzlieder von Herren und Damen wechselnd gesungen, woraus ein regelrechter Wettstreit entstehen kann.

»Main a main, em pur lor biau cors / devant le tref, en un pré vert, / les puceles et li vallet / ront la carole commenciee. / Une dame s'est avanciee, / vestue d'une cote en graine, / si chante ceste premeraine: / C'est tot la gieus, enmi les prez [...] / Uns vallez au prevost d'Espire / redit ceste, qui n'est pas pire: / C'est la jus desoz l'olive [...] / Ceste n'ot pas duré III tours, / quant li filz au conte d'Aubours / qui mout amoit chevalerie / recommence a voiz serie: »Main se levoit Aaliz [...].«³

f) Gesungene Erzählung.

»Chansons de toile« (wörtlich: »Textillieder«) scheinen eine nordfranzösische Eigenart zu sein. Sie sind deswegen bemerkenswert, weil sie offenbar die einzige lyrische Gattung sind, die von den Damen chorisch gesungen wird. Es handelt sich um »chançons d'istoire«⁴, erzählende Berichtslieder, die ausdrücklich als antiquarisches Liedgut charakterisiert werden, denn sie stammen aus einer Zeit, da selbst adlige Damen und Königinnen noch zum Stickrahmen griffen.

Die Aussagen der zeitgenössischen Texte erlauben kaum einen Zweifel: Mit dem ästhetischen Anspruch eines mittelalterlichen Gedichts wächst seine Abhängigkeit von der Schrift in Konzeption und Rezeption. Das schränkt zugleich das angesprochene Publikum radikal ein: Die höfische »Öffentlichkeit« schrumpft zusammen zu einer kleinen Gruppe von Kennern. Kennertum und Expertenschaft sind Voraussetzungen für die richtige Einschätzung der Gedichte. Trobador-, Tropiere-Dichtung und Minnesang sind die Kunst der Variation eines immer gleichen Themas. Zur Beurteilung der Leistung eines Gedichts bedarf es notwendig des Vergleichs mit anderen Variationswerken zum gleichen Thema. Die Besonderheit und gegebenenfalls der ästhetische Rang einer tausendfach geäußerten Klage über die Vergeblichkeit des Werbens erschließt sich erst dem, der Möglichkeit und Fähigkeit hat, den kritischen Vergleich mit anderen Varianten dieses Themas anzustellen (das unterscheidet den mittelalterlichen Hörer oder Leser nicht vom modernen Interpreten). Das setzt die zumindest mentale Präsenz einer großen Zahl literarischer Werke und eine daran geschulte Urteilsfähigkeit voraus. Nur wenige werden über die Möglichkeiten verfügt und das Interesse aufgebracht haben, sich derartige Voraussetzungen zu erwerben. Wer sich indessen auf die artifiziellen Spielformen der höfischen Lyrik einläßt, gibt durch ebendieses Faktum seine Zugehörigkeit zur intellektuell und ästhetisch kultivierten Elite zu erkennen. Bei Ulrich von Liechtenstein erweist die Dame ihre Sonderstellung auch dadurch, daß sie über die ihr gesandten Gedichte kompetente Kunsturteile zu fällen im Stande ist. Mehr noch: daß es sich um Werbungslieder handelt, gerät über der Frage nach

¹ *Frauendienst*, hg. v. K. Lachmann, S. 405, Zeile 15. »Mit dieser »uzreise« reisten den ganzen Sommer lang viele Ritter.«

² Ebenda, S. 536, Zeile 9ff. »Diese Strophen heißen ‚Tanz der Damen‘. Keiner soll sie singen, der nicht glücklich ist und begeistert von den Frauen. Dem erlaube ich gern, sie zu singen.«

³ *Guillaume de Dole*, hg. v. F. Lecoy, Vers 511ff. Übersetzung (H. Birkhan): »Hand in Hand, die schönen Gestalten bloß und ohne Mantel, begannen die Jungfrauen und Knappen vor dem Zelt auf einer grünen Wiese den Reigen. Eine Dame, angetan mit einem scharlachroten Kleid, trat vor und sang diese erste Strophe: ›Es ist alles Spiel, mitten auf der Wiese [...]‹ Ein Knappe des Vogtes von Speyer gab dieses zum besten, das nicht schlechter war: ›Es ist dort unten, unter dem Ölbaum [...]‹ Es hatte noch nicht drei Reigenumläufe gewährt, als der Sohn des Grafen von Aubourc, der die Ritterschaft sehr liebte, mit reiner Stimme begann: ›Am Morgen erhob sich Aaliz [...].«

⁴ Ebenda, Vers 1151.

der literarischen Qualität völlig in Vergessenheit. Es interessiert nicht die erotische Wirksamkeit der Formulierungen, sondern allein die Frage, ob das Gedicht »guot« ist.

Die Unterscheidung der Dichter zwischen den wenigen »wisen« mit dem Vermögen, die Feinheiten eines Gedichtes zu schätzen, und den vielen »tumben«, die nicht in der Lage sind, selbst einfachste Strukturen wie den Wechsel zwischen Frauenrede und Männerrede zu erkennen, als topisch beiseite zu legen, gibt es keinen Grund. Die Gesellschaft des Hofs wird eingeteilt nicht in arm oder reich, edel oder unedel, sondern in literarisch urteilsfähig oder ignorant. Die volkssprachliche Lyrik der mittelalterlichen Adelshöfe ist eine aristokratisch exklusive Kunst. Um dem hohen ästhetischen Anspruch gerecht zu werden, muß sie schriftgebunden und schriftvermittelt sein, als Medium der ästhetischen Verständigung weniger Kenner untereinander ist sie zudem Vortragskunst. Die sekundäre Rolle der Melodie dürfte einer der Gründe sein, warum diese Gedichte uns so selten mit Notation überliefert sind.