

## ***Mittelhochdeutsche Liebeslieder***

### **Was ist Minnesang?**

Das Wort >Minnesang<, zuerst bei Hartmann von Aue und Walther von der Vogelweide (um 1200) belegt, bezeichnet die mittelhochdeutsche Liebesdichtung, sollte aber nicht mit dem identifiziert werden, was man gemeinhin unter Liebesgedichten versteht: Denn Minnesang ist **keine subjektive Erlebnislyrik**. Was aber dann?

### **1. Minnesang ist eine rhetorisch genau kalkulierte Lyrik, die mit einem festen Motiv- und Formelinventar operiert.**

Dies lässt sich gut am Beispiel von Neidharts Sommerlied 9 zeigen (vgl. Folien 2-5). Neidhart hat hier aus konventionellen Motiven ein sehr unkonventionelles Lied gedichtet. Konventionell sind 1) die Darstellung der Natur als >*locus amoenus*< und als Spiegelraum elementarer Gefühle und Bedürfnisse, 2) die Metaphorik des Feilbietens und Kaufens, 3) das Bild vom goldenen Liebespfeil Amors, 4) das Motiv von der Verwundung durch die Liebe, 5) die Motive der Appetit- und Schlaflosigkeit als Symptome des Liebe. Besonders letztere Motive sind den mittelalterlichen Dichtern durch die Lektüre Ovids geläufig. Dadurch dass Neidhart sie auf eine alte Frau – und nicht wie üblich auf vornehme junge Liebende – transponiert, erhält sein Lied einen komisch-parodistischen Effekt. Diese und einige ähnliche Motive, Bilder und Vergleiche kommen in den mittelhochdeutschen Liebesgedichten immer wieder vor. Quellen sind neben der antiken Dichtung die mittelalterliche Mariendichtung sowie die romanische Liedkunst. Das **relativ begrenzte Motivrepertoire**, mit dem die Minnesänger operieren, bedeutet aber **keinesfalls Monotonie oder fehlende Originalität**. Im Gegenteil entsteht Originalität hier gerade durch die Auseinandersetzung und den produktiven Umgang mit der rhetorischen bzw. literarischen Tradition.

### **2. Minnesang ist Vortragskunst.**

Minnesang ist in erster Linie für den **Gesangsvortrag** bestimmt. Aufgrund der äußerst spärlichen Überlieferung (anders als in Frankreich oder im Fall der deutschen Sangspruchdichtung) lässt sich allerdings über die Art des Vortrags kaum etwas sagen. Sicher ist allein >*Monodie*<, instrumentale und vokale Mehrstimmigkeit ist auf deutschem Sprachgebiet nicht vor Ende des 14. Jahrhunderts nachweisbar. Heutige Vertonungen von Minneliedern basieren zu großen Teilen auf Spekulation und können allenfalls als rekonstruierende Annäherungen verstanden werden (vgl. das Hörbeispiel: Walthers Lindenlied).

Auf Festen wurde zu Minneliedern wohl auch getanzt, wie das Bildnis des tanzenden Minnesängers Hiltbolt von Schwangau nahe legt (vgl. Folie 6). Da sich jedoch im Unterschied zu Frankreich keine eigene Strophenform herausgebildet hat, ist eine eindeutige Identifikation von mittelhochdeutschen **Tanzliedern** nicht möglich. Einige deutliche Indizien

für Tanzbarkeit, wie Ton- und Wortwiederholungen, die kaum ausgeprägte *>Melismatik<* sowie der Dreiertakt, finden sich in den Liedern Neidharts.

### 3. Minnesang ist die Dichtung einer gesellschaftlichen Elite.

Minnesang ist **für Adelige** gemacht: Der Kreis der Rezipienten beschränkte sich auf die wenigen literarisch interessierten Mitglieder der großen Fürstenhöfe und des Kleinadels, gelegentlich auch des Bischofshofs. Ausnahmen bildeten Hoffeste, auf denen nachweislich Minnelieder und Sangsprüche vorgetragen wurden und sich die Zuhörerschaft vervielfacht haben dürfte. So bot der große Festsaal auf der Wartburg gut 200 Personen Platz (vgl. Folie 7).

Minnesang ist **von Adeligen** gemacht: Fast alle Minnesänger waren Dilettanten aus Hoch- wie aus Kleinadel. Demgemäß sind die Texte der drei großen Liederhandschriften nach dem Stand der Autoren angeordnet. Erst um 1190/1200 bekamen sie Konkurrenz durch Berufsdichter, unter denen man neben Walther von der Vogelweide (vgl. Folie 8) auch Reinmar den Alten, Heinrich von Morungen und Neidhart vermutet.

Dass nicht alle Texte der adeligen Dichter überliefert sind, liegt zum Teil daran, dass sie von vornherein als Gebrauchs- und Verbrauchsliteratur gedacht waren. Gelegentlich liegt es aber wohl auch schlichtweg an der mangelnden Qualität der Texte, wie ein Tagelied Walthers von der Vogelweide andeutet (vgl. Folien 9/10). Die Forschung hat diesem Lied durchweg schlechte Zensuren erteilt - für seine Verstöße gegen Metrum und Reim, für die vielen Wiederholungen, inhaltlichen Klischees und die kruden Kombinationen von Versatzstücken aus dem Motivinventar des Minnesangs im allgemeinen und des Tagelieds im besonderen. Besonders die letzte Strophe des Liedes zeigt aber unzweifelhaft, dass Walther nicht wirklich schlecht gedichtet hat, sondern sich in parodistischer Manier über die zahlreichen schlechten Tagelieder seiner Zeitgenossen lustig macht.

### 4. Minnesang ist Dichtung über die Liebe.

Dass diese Aussage keine Selbstverständlichkeit ist, liegt an dem unaufgelösten **Streit darüber, wann die Liebe überhaupt >erfunden< wurde**. Heutzutage überwiegt die vor allem von dem Soziologen Niklas Luhmann verbreitete Vorstellung, dass die Liebe eine Erfindung der Moderne bzw. des neuzeitlichen Individuums sei. Dagegen behaupten Mentalitätshistoriker, dass es Liebe im frühen Mittelalter nicht gegeben habe und sie erst im hohen Mittelalter wieder entdeckt worden sei. Sie begründen dies mit einem *>argumentum e silentio<*, der Beobachtung, dass die Texte des frühen Mittelalters nichts hergeben für eine auf Emotionalität und intimer Exklusivität gegründete lebensbestimmende Ich-Du-Beziehung. Beide Thesen sind vermutlich falsch – oder zumindest angreifbar: Das Schriftmonopol lag im frühen Mittelalter in den Händen der Geistlichen, und folglich ist das Thema Geschlechterliebe dort unterrepräsentiert. Gegen Luhmanns These spricht die Fülle der mittelalterlichen Texte über die Liebe.

In der deutschen Lyrik des hohen Mittelalters begegnet man **zwei verschiedenen Liebeskonzepten**, die sich zugleich verschiedenen Zeitstufen zuordnen lassen. Das ältere Konzept liegt den Liedern aus der frühesten Phase des Minnesangs, der donauländischen, zugrunde. Wichtige Elemente dieses Konzepts finden sich im berühmten und vielfach interpretierten Falkenlied des Kürenbergers, des ältesten namentlich bekannten Dichters (vgl. Folien 11/12). Es schreibt dem Mann – in der Metapher des Falken - die Rolle des attraktiven

Geliebten zu, der sich nicht dauerhaft binden lässt, der sprechenden Frau aber die Rolle der Verlassenen, die den Verlust des Geliebten beklagt und betrauert. Die Poesie des Kurenbergers reflektiert und verklärt demnach **traditionelle feudale Sexualmoral**.

Dominant wurde in der Lyrik jedoch ein anderes Liebes- und Geschlechterkonzept: das Konzept der hohen Minne, das im 12. Jahrhundert von den Dichtern des Rheinischen und klassischen Minnesangs im Kontakt mit der romanischen Lyrik entwickelt wurde. Kernpunkte dieses Konzepts sind Ausschließlichkeit und Beständigkeit der Liebesbeziehung, Aufrichtigkeit und Treue in der Liebe, Selbstlosigkeit und Rücksichtnahme, Freiwilligkeit, Gegenseitigkeit und Leidensbereitschaft. Entscheidend ist aber, dass diese Zielvorstellungen nicht nur für die Frau, sondern auch und vor allem für den Mann formuliert werden. In vielerlei Hinsicht kommt dieses Konzept unserem heutigen Liebesverständnis verdächtig nahe, jedoch kleiden die Minnesänger die Liebe in einen Code, der uns sehr fern und fremd ist: den **Begriffscodex des feudalen Lehnswesens**. Schlüsselbegriffe dieses Modells, wie *>dienst<*, *>hulde<*, *>genâde<*, *>lôn<* und *>triuwe<*, werden als Metaphern für die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau verwendet. Besonders die im Begriff *>triuwe<* enthaltene Verlässlichkeit und Gegenseitigkeit ermöglichen es, das Konzept von Frauendienst und hoher Minne als einen utopischen **Gegenentwurf gegen die traditionelle feudale Sexualmoral** zu lesen.

Die Dichter sprechen in ihren Liedern der Frau einen solch hohen Rang zu, dass sie damit das in der gesellschaftlichen Praxis bestehende Geschlechterverhältnis radikal auf den Kopf stellen; vgl. das Beispiel des Thüringers Heinrich von Morungen (Folien 13-15). Während der Mann üblicherweise dominiert, ist er in den Liedern der hohen Minne ganz von der geliebten *>vrouwe<* (*>Dame<*, *>Herrin<*) abhängig. Wenn auch dies nicht notwendigerweise als emanzipatorischer Akt interpretiert werden muss, sondern eher als Maßnahme, um die Frauen »im Getto der Einfluß- und Wirkungslosigkeit« (Wapnewski) zu belassen, so ist doch gleichwohl das kritische und utopische Potential dieser Lieddichtung nicht zu übersehen.

## 5. Minnesang ist Ausdruck und Medium einer neuen Gefühls- und Gesprächskultur.

Im Sprechen und Singen über das beseligende Gefühl der Minne, mehr noch über Minneleid, getäuschte Hoffnungen, Ängste, Wut, Schmerz und Trauer erschließt sich die ganze Skala der Affekte. Minnesang heißt deshalb auch: Bewusstwerdung und Versprachlichung dieser Emotionalität, heißt besser noch: **Inszenierung der Gefühle im Lied**.

Ein Beispiel für ein vom Glücksgefühl der Liebe völlig überwältigtes Ich findet sich in einem Lied Berngers von Horheim vom Ende 12. Jahrhundert (vgl. Folie 16). Die letzte Zeile, als rhetorische Figur der *>revocatio<* (*>Widerruf<*), entlarvt freilich das Hochgefühl als kühne Phantasie des Sängers, die der kruden Wirklichkeit nicht Stand halten kann.

Die Sorge um die Treue des Geliebten und die Angst, verlassen zu werden, artikuliert ein um 1200 entstandenes Frauenlied Albrechts von Johannsdorf (vgl. Folie 17). Auch wird das Chaos der Leidenschaft in die Ordnung der Rhetorik und Form überführt.

Geradezu programmatisch hat Reinmar die oben angeführte These von der Innewerdung und Versprachlichung der Affekte im Minnesang in der Strophe MF 153,5 aus einer Minneklage ins Wort gefasst. Das unter der ständigen Zurückweisung der umworbenen Dame leidende Sänger-Ich verordnet sich hier selbst eine positive Lebenseinstellung. Es imaginiert sich seine eigene Welt und gibt sich mit der Illusion eines guten Lebens zufrieden. Die folgenden Strophen lassen sich als konsequenten Rückzug in eine innere Phantasiewelt lesen, in der die Geliebte permanent anwesend ist. Im Festhalten an der eigenen **subjektiven Wahrnehmung und Deutung des Lebens** gewinnt der Mann Souveränität und Unabhängigkeit von der

Geliebten und findet sein Glück, wie der letzte Vers nahe legt, im Verzicht und im Aushalten des Liebesleids.

In einem anderen Lied stellt Reinmar den Minnesang wiederum programmatisch als die »Kunst des schönen Trauerns« dar (vgl. Folie 18). Formuliert wird hier der Anspruch des Sprechers, »Meister in der kunstvollen Gestaltung« des schönen Leids zu sein, d.h. das Liebesleid durch Kunst zu sublimieren. Voraussetzung für diese Fähigkeit zur **Ästhetisierung des Leids** ist freilich die Leidensbereitschaft des vergeblich Liebenden.

## **6. Minnesang ist ein literarisches Spiel mit dem Konzept der Hohen Minne, mit den Regeln der Gattung, mit ihren gängigsten Motiven und Vokabeln.**

Insbesondere der Minnesang des 13. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine gewisse inhaltliche Schematik, geradezu eine Inhaltsleere aus. Es dominiert das heiter-unbeschwerte, von aller Reflexion befreite Spiel mit Wörtern und Klang, wie etwa in einer Strophe Gottfrieds von Neifen (vgl. Folie 19): Das Konzept der Hohen Minne ist hier auf wenige sprachliche Versatzstücke und Reizwörter reduziert, die virtuos gehandhabt werden.

Nicht minder virtuos ist das Spiel mit Rhythmus, Form und Reim, das die Dichter eine Generation später beherrschen. An einem Tagelied Konrads von Würzburg (vgl. Folie 20) lässt sich gut zeigen, wie sich dabei zuweilen die Form ganz vom Inhalt emanzipiert. »Das ganze Gedicht ist in einzelne Reimwörter und –silben aufgelöst, die ihre Erfüllung jeweils erst im übernächsten, metrisch und reimtechnisch gleichgebauten Vers finden. Das Experimentieren mit dem Klang hat deutlich Vorrang vor der Vermittlung eines bestimmten Inhalts, auch wenn der semantische Zusammenhang durchaus noch verständlich bleibt« (Backes, S. 272).

Zum literarischen Spiel wurde Minnesang schließlich auch dort, wo die Thematik ins Parodistische, Ironische und Komische verschoben wurde, wie bereits in einigen Strophen des Kürenbergers oder Walthers von der Vogelweide und später ganz offensichtlich bei den Dichtern Neidhart und Tannhäuser.

## 9. Literaturhinweise

### 9.1 Ausgaben

Wehrli, Max: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Auswahl und Übers.* Von Max Wehrli. Zürich (Manesse Bibliothek der Weltliteratur) 1962.

Kasten, Ingrid und Margherita Kuhn: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters.* Ed. der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten. Übers. von Margherita Kuhn. Frankfurt a.M. (Bibliothek des Mittelalters: Texte u. Übers.; 24 Bd.; Bd. 3) 1995.

Backes, Martina (Hg.): *Tagelieder des deutschen Mittelalters:* mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch. Auswahl, Übersetzung und Kommentar von Martina Backes, Einleitung von Alois Wolf. Stuttgart (Reclam) 1992.

### 9.2 Sekundärliteratur (chronologisch geordnete Auswahl)

Schweikle, Günther: *Minnesang.* Stuttgart (Sammlung Metzler; 244) 1995.

Haubrichs, Wolfgang: *Deutsche Lyrik.* In: Henning Krauss: *Europäisches Hochmittelalter.* Wiesbaden (Bd. 7) 1981, S. 61-120.

Worstbrock, Franz Josef: *Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz.* In: *Wolfram-Studien XV,* Berlin 1998.

Kasten, Ingrid: *Minnesang.* In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin – New York (Bd. II) 2000, S. 604-608.

Wapnewski, Peter: *Waz ist minne. Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik.* München 1975.

Hausmann, Albrecht: *Reinmar der Alte als Autor: Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität.* Tübingen (Francke) 1999.