NIKOLAUS HENKEL

Wer verfaßte Hartmanns von Aue Lied XII?

Überlegungen zu Autorschaft und Werkbegriff in der
höfischen Liebeslyrik

Wer verfaßte Hartmanns von Aue Lied XII? Überlegungen zu Autorschaft und Werkbegriff in der höfischen Liebeslyrik

von

Nikolaus Henkel (Hamburg)

Die Neuausgabe von 'Des Minnesangs Frühling' bietet im Œuvre Hartmanns von Aue als Lied XII einen aus fünf Strophen bestehenden Text, dessen Problematik schon aus der vorangestellten Überlieferungszeile hervorgeht.¹ Abgesehen von Strophe 1-3 ist weder die Abfolge der Strophen gesichert, noch treten in auch nur einer einzigen der vier Handschriften alle fünf in der Ausgabe abgedruckten Strophen je gemeinsam auf. Geht man vom Überlieferungsbefund aus, dann läßt sich eine liedhafte Kohärenz der Strophen oder ein sich darauf gründender performativer Zusammenhang allenfalls über die schwache Brücke der Tongleichheit annehmen, von der Überlieferung wird beides jedoch geradezu widerlegt. MORIZ HAUPT hatte deshalb in der Erstausgabe von 'Des Minnesangs Frühling' lediglich die Strophen 1 und 2 als Lied Hartmanns anerkannt und abgedruckt. FRIEDRICH VOGT hatte in seiner Bearbeitung der Ausgabe die Strophe 3 beigegeben, veranlaßt durch die Überlieferungslage in A und C. Eine Zusammenstellung der fünf Strophen hatte als erster HERMANN PAUL vorgenommen und das so gebildete Lied Walther von der Vogelweide zugeschrieben.² Die Forschung war ihm weitgehend gefolgt, so CARL VON KRAUS, der in seiner Bearbeitung von 'Des Minnesangs Frühling' alle fünf Strophen im Hartmann-Œuvre unter „Unechtes“ ablegte und sie dafür in seine Bearbeitung der Waltherausgabe aufnahm (nach L. 120,15), und zahlreiche weitere.³ VON KRAUS hatte die

¹ Zitiert wird nach: Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausgaben von KARL LACHMANN und MORIZ HAUPT, FRIEDRICH VOGT und CARL VON KRAUS, bearb. von HUGO MOSER und HELMUT TERVOOREN, 38., erneut rev. Aufl. mit einem Anhang, Stuttgart 1988 [abgek. MF]. Den Text der 37. Auflage (1982) und einen umsichtigen, die neuere Forschung verarbeitenden Kommentar bietet die Ausgabe Hartmann von Aue, Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von ERNST VON REUSNER, Stuttgart 1985. Folgende Ausgaben und Kommentare werden außerdem zitiert: Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, hg. von KARL LACHMANN, 13., aufgrund der 10. von CARL VON KRAUS bearb. Ausgabe neu hg. von HUGO KUHN, Berlin 1965 [abgek. L.]; Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig Neubearb. Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANNs mit Beiträgen von THOMAS BEIN und HORST BRUNNER, hg. von CHRISTOPH CORMEAU, Berlin/New York 1996 [abgek. L/C]; CARL VON KRAUS, Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen, Leipzig 1939 [abgek. MFU]; Walther von der Vogelweide, hg. u. erklärt von WILHELM WILMANNs, 4. vollst. umgearb. Aufl. besorgt von VICTOR MICHELS, Halle a.d.S. 1924 [abgek. W/M]; CARL VON KRAUS, Walther von der Vogelweide. Untersuchungen, Berlin 1935 (Nachdruck ebd. 1966) [abgek. WU].

² Ausführlich begründet hatte PAUL das in seinem Beitrag: Zu Hartmanns Liedern, PBB 2 (1876), S. 172-176, hier S. 173-176; den Text hatte er so auch aufgenommen in seine Ausgabe: Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, hg. von HERMANN PAUL (ATB 1), Tübingen 1882, Nr. 3 (ebenso in den folgenden Auflagen dieser Ausgabe).

³ Ich nenne nur die wichtigsten Ausgaben: Die Lieder Walthers von der Vogelweide, neu hg. von FRIEDRICH MAURER, Bd. 2: Die Liebeslieder (ATB 47), 3., verb. Aufl., Tübingen 1969, Nr. 41 (eingeordnet in die „frühen Lieder, vor 1198“, am Ende „der ersten Fehde mit Reinmar“); Walther von der Vogelweide, Werke, Text und Prosaübersetzung von JOERG SCHÄFER, Darmstadt 1972, Nr. 10 (eingeordnet in die Zeit der ersten Reinmarfehde); siehe außerdem VON REUSNER in seiner Hartmann-Ausgabe (wie Anm. 1), S. 133-136.

Strophen „wegen ihres ungewöhnlich schlichten Charakters zu den ältesten, die wir von ihm [sc. Walther] überhaupt besitzen“, gezählt (WU, S. 445). KURT HERBERT HALBACH ließ sie gar zu einem ganz präzisen Zeitpunkt, im Frühsommer 1196, entstanden sein.⁴ CHRISTOPH CORMEAU hat in Vorbereitung seiner Walther-Ausgabe den in Rede stehenden Strophen einen eigenen Aufsatz gewidmet.⁵ Den unterschiedlichen Zuschreibungen in der Überlieferung billigt er je eigenes Recht zu und stellt hinsichtlich der liedhaften Einheit resignierend fest: „Letztlich bleibt nur der Strophenbau als Argument für eine Verbindung.“⁶ In seine Revision der LACHMANNschen Ausgabe reiht er die fünf Strophen als Lied 93 in die Gruppe der weniger gut bezeugten Lieder des IV. Buchs ein, wohin es vor ihm auch VON KRAUS gestellt hatte.

Die folgenden Ausführungen machen nicht den Versuch, die Verfasserschaft der Strophen in der einen oder anderen Richtung neu zu entscheiden oder auch nur zu klären. Vielmehr geht es mir anhand eines exemplarischen Falls um zwei Punkte, einmal darum, wie sich das Problem der Autorschaft aus der Perspektive der Überlieferung angehen läßt, zum zweiten – und mit dem ersten zusammenhängend –, wie beim vorliegenden Fall das Verhältnis von Lied und Strophe zu bestimmen ist, d.h. was für einen Werkbegriff wir verwenden, wenn wir vom Minnelied sprechen.

I

Ich beginne mit einer Interpretationsskizze. Die beiden ersten Strophen bilden einen Dialog. In direkter Anrede an die Dame formuliert der erste Stollen von Strophe 1 das Angebot des Minnedienstes. Erst der zweite Stollen klärt die eigentliche Redesituation: sowohl, wer hinter dem Angebot steht, *ein ritter*, wie auch, daß der Sprecher und damit Überbringer eben dieses Angebots ein Bote ist. Der Abgesang entfaltet die Situation: *höhen muot* erhoffe sich der Ritter aus der Gunst der Dame; die freundliche Aufnahme möchte der Bote als *guotiu maere* heimbringen.

Die Antwort der Dame in Strophe 2 nimmt das Stichwort des *dienst* aus der Botenrede auf, hier aber in die Ergebnissformel höfischer Etikette gekleidet: *Du solt ime mînen dienst sagen*.⁷ Und sie fährt fort: ‘Was ihm – dem Ritter – auch an Glück widerfahren kann: niemanden könnte das mehr freuen als mich, obwohl ich ihn nur so selten gesehen habe.’ Im Abgesang wendet sich indes die bisherige Artigkeit der Dame zur Absage. Das diesen Strophenteil einlei-

⁴ KURT HERBERT HALBACH, Walther von der Vogelweide und die Dichter von Minnesangs Frühling, Stuttgart 1927, S. 27 und 105.

⁵ CHRISTOPH CORMEAU, Zur textkritischen Revision von Lachmanns Ausgabe der Lieder Walthers von der Vogelweide. Überlegungen zur Neubearbeitung am Beispiel von MF 214,34/L. 120,16, in: Textkritik und Interpretation. FS Karl Konrad Polheim, hg. von HEIMO REINITZER, Bern/Frankfurt a.M. 1987, S. 53-68.

⁶ Ebd., S. 64. Ein endgültiges Urteil hält CORMEAU (wie Anm. 5), S. 67, in angemessener Vorsicht „nicht für zureichend objektivierbar“, ist jedoch geneigt, Str. 1-3 „eher Hartmann als Walther zuzuschreiben“ (ebd. Anm. 34).

⁷ Wir beobachten einen vergleichbaren semantischen Wechsel des *dienst*-Begriffs zwischen Sifrits Forderung und Gunthers Einlenken in der 3. Aventure des ‘Nibelungenlieds’ (vgl. Str. 110, 3-4 und Gunthers Antwort darauf: *wir sulen iu gerne dienen, ich und die mîge mîn* [Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von KARL BARTSCH hg. von HELMUT DE BOOR, 22. rev. und von ROSWITHA WISNIEWSKI erg. Aufl., Mannheim 1988, Str. 126,3]).

tende *Und* knüpft zwar an das Vorangehende an und setzt die Rede der Dame fort, aber es hat hier adversativen Charakter: 'Aber bitte den edlen Mann, er möge sich dorthin wenden, wo man ihm lohnt.' Die Dame lehnt das Dienstangebot des Ritters ab, da sie nicht lohnen kann (oder will). Und sie begründet das mit der fehlenden Vertrautheit: 'Ich stehe ihm zu fern (*ich bin ein vil vrömdes wip*), um solch ein Angebot – wie es der Bote überbracht hatte – anzunehmen. Was er auch sonst wünscht, will ich tun, denn er verdient es'. Impliziert ist hier ein für die Dame offenbar beträchtlicher gradueller Unterschied zwischen dem in Rede stehenden *dienest* beziehungsweise dem dafür erwarteten *lôn* und dem, was die Dame dem Ritter sonst zu Gefallen tun kann.

Die beiden Strophen des Dialogs zwischen Dame und Bote sind eng aufeinander bezogen und umfassen das *dienest*-Angebot des Ritters durch den Boten und die Absage der Dame bei gleichzeitiger Versicherung ihres fortdauernden Wohlwollens und seiner Wertschätzung: *swes er ouch anders gert, | daz tuon ich, wan des ist er wert.* (Strophe 2, 8f.)

In Strophe 3 spricht der Sänger. Der Aufgesang formuliert auf engem Raum Werbung und Abweisung. Seine erste Werbung habe die Dame positiv aufgenommen und ihn auf diese Weise an sich gezogen, dann aber habe sie ihren Sinn geändert. Die Schuld liegt eindeutig bei der Dame: Sie zieht den Minneritter an sich (*biz si mich nâhen zir gewan*), sie wechselt ihre Einstellung zu ihm (*ein ander muot*). Der Abgesang reflektiert die ausweglosen Folgen: 'Wie gerne ich auch wollte, ich kann nicht von ihr loskommen. Die große Liebe wuchs so gewaltig an, daß sie mich nicht mehr freiläßt. Ich muß immer ihr eigen, d.h. ihr untertan sein. Doch darum kümmere dich nicht, so ist es auch mein Wille.' Unklar ist mir der letzte Vers: *nu enruoch, êst ouch der wille mîn.* Wer ist mit diesem Imperativ angesprochen? Die Dame? Das Publikum? Oder meint der Sänger sich selbst ('Mach dir nichts daraus!')? Wie dem auch sei, die Einwilligung des Sängers in sein Leid beschließt die Strophe. Erstes Glück, das durch die Laune der Dame in unentrinnbares Leid und Abhängigkeit umschlägt, und schließlich das Einverständnis des Sängers mit dieser Situation bilden die topische Argumentationsstruktur dieser Strophe.

Nicht eindeutig ist das Verhältnis dieser Strophe zum vorangehenden Botendialog. HAUPT hatte einen Zusammenhang ganz bestritten und nur Strophe 1 und 2 in seine Ausgabe aufgenommen (MF 214,34 und 215,5), VOGT hatte immerhin Strophe 3 (mit fiktiver Zählung) mit abgedruckt, alle drei aber vermutungsweise Walther zugewiesen.

Die Art, wie VON KRAUS die dritte Strophe an den Wechsel Strophe 1/2 anbindet, ist charakteristisch für die in der Forschung vorherrschende Tendenz, Strophenfolgen mittels angenommener Handlungslogik liedhafte Kohärenz zuzuweisen. VON KRAUS konstruiert eine Ereigniskette in Art einer Liebesgeschichte. An deren Anfang stehe Strophe 3; sie erzähle einen Zustand, der vor der Botenentsendung liegt: „der Dichter hat die Dame nach kurzer Bekanntschaft (*sô selten* II 4) in einer *rede* (der *ersten*) besungen, sie hat das gut aufgenommen und ihn nahe an sich gezogen (III 1-3), so daß er ihr seinen *dienest* durch den *boten* in aller Form antragen läßt. Das verweigert sie in ihrer Antwortstrophe, ist aber im übrigen (offenbar wie bei der Aufnahme seiner ersten *rede*) bereit, seine sonstigen Wünsche zu erfüllen (II 7.8).“⁸ Ich komme auf dieses Handlungskonstrukt in Art eines 'Liebesromans' noch zurück.

Strophe 4 besteht aus einem einzigen syntaktischen Gefüge, das die formal-musikalische Strophengliederung übergreift. Der Hauptsatz in diesem Gefüge und damit das gedankliche

⁸ WU, S. 439f.

Ziel der Rede ist erst im Fortgang der Aussage auszumachen, denn er bildet den Strophenschluß (v. 7-9): Die Dame möge den *dienst* des Ritters annehmen und so für ihn sorgen, daß sie sich ihm gegenüber (*an mir*) kein Versäumnis zuschulden kommen läßt. Diese Aufforderung ist Ergebnis einer vorausgehenden, mehrgliedrigen Argumentation (Strophe 4, v. 1ff.): ‘Da ich ihr als ihr Eigen lebenslang untertan sein werde und sie mir meine Not leicht zum Guten wenden kann, die ich lange schon erduldet habe und allzeit dulden muß, so, daß mir niemand außer ihr daraus helfen kann, deshalb soll sie meinen Dienst annehmen.’ Die enge Bindung dieser Strophe an die vorausgehende dritte liegt auf der Hand. Dort hieß es in v. 8 *ich muoz ir eigen iemer sîn*, was der Anfang der vierten Strophe direkt aufnimmt: *Sit daz ich eigenlichen sol, | die wile ich lebe, ir sîn undertân*.

Strophe 5 scheint zunächst mit den vorangehenden nichts zu tun zu haben.⁹ Sie setzt ein mit einer apodiktischen Aussage, die den ersten Stollen bildet: ‘Wer behauptet, Minne sei Sünde, der soll sich das gut überlegen.’ In scharfer Fügung werden die Begriffe *minne* und *sünde* nebeneinandergesetzt, die im lyrischen Diskurs kontradiktorisch konnotiert sind. Die Begründung dafür gibt der zweite Stollen: Großes Ansehen ist mit Minne verbunden, das der Mensch zu Recht nutzen soll. Daran knüpft der erste Vers des Abgesangs: Beständigkeit und – steigend – Glück folgen dem Ansehen, das aus der Minne erwächst. Der schroffen Fügung von Sünde und Minne in v. 1 wird eine Klimax positiver Begriffe gegenübergestellt: *êre, reht, staete, saelikeit*. Dieser affirmativen, keineswegs argumentativ begründenden Aussage, die aus dem zweiten Stollen in den Abgesang übergreift, folgt eine Analyse der Situation. Ihr liegt die Frage zugrunde, wie es zu der Annahme komme, Liebe sei Sünde. Falsche Minne ist es, *unminne*, eine Verkehrung der Werte also, die an der im Strophenbeginn formulierten Fehleinschätzung schuld ist; sie verdient nur *haz*.

Ein Bogen scheint sich von hier zur Absage der Dame in Strophe 2 zu schlagen: Nimmt sie den Dienst des Ritters etwa deshalb nicht an, weil die Gesellschaft Minne für Sünde erachtet?

II

Die liedhafte Einheit der fünf Strophen – und zwar als Eigentum Walthers – ist in der Forschung mehrmals nachdrücklich vertreten worden. Für FRIEDRICH MAURER ist die Übereinstimmung des Tons wichtigstes Indiz.¹⁰ Auch CARL VON KRAUS hatte die liedhafte Einheit

⁹ So auch VON KRAUS, WU, S. 440: „Loser scheint der Anschluß der Strophe V: der Dichter preist die Vorzüge der wahren *minne* und verurteilt die falsche. Aber auch hier wird ein ungezwungener Übergang gewonnen, wenn man annimmt, daß Walther mit den Worten *Swer giht daz minne sünde sî, der sol sich ê bedenken wol* auf einen Ausspruch der Geliebten erwidert.“ Davon ist freilich im Text nicht die Rede. Auch hier ist das Verfahren, durch inhaltlich-erzählende Supposition Strophenkohärenz zu konstruieren, offensichtlich.

¹⁰ „Als entscheidendes Argument würde ich die Tatsache an die Spitze stellen und zum Ausgangspunkt nehmen, daß der gleiche Ton die fünf Strophen nicht nur dem gleichen Dichter, sondern auch dem gleichen Lied zuweist [...]. Daß Hartmann einen Ton verwendet (oder Walther gar zweimal einen Ton Hartmanns) wäre nur vorstellbar, wenn direkte (polemische oder andere) Beziehungen vorlägen. Andernfalls wäre der eine oder der andere der großen Dichter ein *doendiep!*“ (FRIEDRICH MAURER, Ein Lied oder zwei Lieder? Über das Verhältnis von Ton und Lied bei Walther von der Vogelweide, in: Gestaltung, Umgestaltung. FS Hermann August Korff, hg. von JOACHIM MÜLLER, Leipzig 1957, hier S. 30f.).

nachdrücklich behauptet. Als Erweis dafür galten ihm die Responsionen *-uot*, *-an*, *-în*, *-ân*, die sich in Strophe 1, 3 und 4 finden; lediglich die Frauenstrophe 2 und die Strophe 5 weisen keine Responsionen auf. Dazu führt VON KRAUS die übereinstimmende Aufnahme von Wörtern beziehungsweise Begriffen in mehreren Strophen an, so zwischen Strophe 1, 2 und 3 *enpfân* in 1,7; 2,7 (an gleicher Stelle, wenngleich nicht im Reim); 3,2; sowie zwischen den Strophen 1, 2 und 4 *dienest* in 1,2; 2,1; 4,7; dazu zwischen Strophe 3 und 4 *eigen/eigenlichen* in 3,8 und 4,1.¹¹

Der argumentative Wert dieser Beobachtungen ist zu gewichten. Es handelt sich bei den Responsionen um Schmuckmittel der Lyrik, die einen liedhaft-kohärenten Strophenkomplex auszeichnen können, sie sind aber ungeeignet, diese Kohärenz erst zu erweisen.¹² Das Wort *dienest* in Strophe 1 und 2 ist nicht verwunderlich angesichts des inhaltlichen Verhältnisses der beiden Strophen zueinander mit Dienstangebot und Entgegnung der Dame. Das Wort ist andererseits so gattungstypisch und allgemein, daß es nicht als einheitsstiftendes Indiz gelten kann. Die wörtlichen und inhaltlichen Verbindungen zwischen Strophe 3 und 4 sind in der Tat auffällig; ich komme darauf zurück.

In Auseinandersetzung mit CARL VON KRAUS hatte sich allein HERMANN SCHNEIDER skeptisch geäußert: „Die innere Bindung zwischen den Strophen [...] ist nicht so fest und zwingend, wie wir es sonst bei Kraus und bei Walther gewöhnt sind.“¹³ Allerdings hatte SCHNEIDER das nur auf die schülerhafte Art zurückgeführt, in der Walther Reinmars Frauenlied *Lieber bote, nu wirp also* (MF 178,1) aufgenommen habe. Auch SCHNEIDER gelten die Strophen letztlich als zusammengehörig. Walther führe hier, anknüpfend an Reinmar, die Botensituation fort, ungenlenk noch im Vergleich mit dem „starken, leidenschaftlichen und höchst persönlichen Gedicht des reifsten Reimar“.¹⁴ Die Strophen 3-5 unseres Liedes seien als Selbstreflexion des Ritters zu verstehen.¹⁵

Betrachtet man die fünf Strophen in ihrer Überlieferung, dann zeigen sich insgesamt vier unterschiedliche Konstellationen; in keiner sind alle fünf Strophen als Ensemble belegt¹⁶:

1. Strophe 1-3 in AC unter Hartmanns Namen,
2. Strophe 1-3 und 5 in E unter Walthers Namen,

¹¹ WU, S. 440-441; VON REUSNER (wie Anm. 1), S. 134-135 schließt sich dieser Position an.

¹² So auch CORMEAU (wie Anm. 5), S. 57: VON KRAUS behandle die Responsionen so, „als verklammerten sie eine erwiesene Liederinheit, nicht als müßten sie diese erst begründen.“

¹³ HERMANN SCHNEIDER, Drei Waltherlieder, ZfdA 73 (1936), S. 165-174, hier S. 168.

¹⁴ SCHNEIDER (wie Anm. 13), S. 170. VON KRAUS hat wenig später die Interpretation SCHNEIDERS als „eingehende und feinsinnige Analyse“ anerkannt (MFU, S. 468).

¹⁵ „Er beurteilt ihr [sc. der Dame] Verhalten, prüft sich selbst und stellt fest, daß er nicht von ihr losfinden kann und in seinem Inneren immer ihr Eigen sein wird. Er mag die Hoffnung nicht aufgeben, daß sie seinen Kummer noch lindern wird. Er überlegt, wie ihre Ablehnung zu widerlegen sei. Natürlich kreist alles um den alten Mittelpunkt: um den Einwand der Dame, daß Minne Sünde sei. Ihn entkräftigt der Liebende für und vor sich selbst, mit den allbekannt dialektischen Waffen der Minnelehre.“ (SCHNEIDER [wie Anm. 13], S. 172).

¹⁶ So auch CORMEAU (wie Anm. 5), S. 59. Einen Textabdruck nach den Überlieferungsgruppen CA, EC und E/s bietet HUBERT HEINEN, Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und frühen 13. Jahrhunderts (GAG 515), Göttingen 1989, S. 62-63. Die Handschriften sind abgebildet in: Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien, hg. von HORST BRUNNER, ULRICH MÜLLER und FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Litterae 7), Göttingen 1977.

3. Strophe 4, nur isoliert von den übrigen Strophen und unter Walthers Namen belegt in C und E,
4. Strophe 5 auch als Einzelstrophe unter Walthers Namen eingetragen in die Haager Liederhandschrift s.

Die erstmals von HERMANN PAUL bewerkstelligte Zusammenführung aller fünf Strophen hat also keine Stütze in der Überlieferung, sondern ist zunächst einmal ein echtes Philologenprodukt des 19. Jahrhunderts. Im Grunde genommen ist es das Töneprinzip der mittelalterlichen Sammler, das PAUL hier angewandt hatte. Der Charakter des editorischen Konstrukts, das sich freilich auf Interpretation stützt, ist auch in der Neuausgabe von 'Des Minnesangs Frühling' beibehalten worden.¹⁷ Das trifft auch zu auf die Neuausgabe von Walthers Dichtungen, wo die fünf Strophen gemeinsam unter den echten Liedern stehen, wobei hier die an E orientierte Abfolge 1-3, 5 und, davon leicht abgesetzt, 4 gewählt wurde (L/C Nr. 93).

III

Ich versuche im folgenden eine andere Strategie, bei der die Überlieferungssituation stärker als Faktor der Interpretation ins Spiel gebracht wird.

Zunächst zum Befund. Die Strophen 1, 2, 3 sind im Hartmann-Œuvre in A und C als geschlossener Komplex überliefert, der trotz der Unterschiede zwischen beiden Textzeugen mindestens in die gemeinsame Vorlage *AC zurückreichen dürfte.¹⁸ Diese Strophengruppe ist unter Walthers Namen aber auch in E belegt, wo ihr die Strophe 5 angehängt ist (E 121-124). Der Text in E bietet eine vielfach eigenständige Fassung, seine Vorlage könnte durchaus noch vor *AC zurückreichen. Strophe 4 steht stets, wenngleich in unterschiedlicher Weise, isoliert.

Wie könnte der Überlieferungsbefund für eine Interpretation genutzt werden? Am Zusammenhang des Dialogs von Strophe 1 und 2 besteht kein Zweifel. Aber die bereits in *AC wie auch in E folgende Strophe 3 läßt sich nur über die Rekonstruktion eines eine Vorgeschichte zum Botengespräch enthaltenden 'Minneromans' anbinden, wie sie VON KRAUS bietet. Aber man kann Strophe 3 auch durchaus als eigenständige, geschlossene Aussage verstehen, als *Caus* eines Mannes, den die Dame zunächst an sich zog – das aktive Moment im Handeln der Dame, *nâhen zir gewan*, scheint mir hier wichtig –, bis er nicht mehr von ihr loskommen konnte, von dem sie sich dann aber abwendet. Das Einverständnis des Minneritters mit seinem Los der Unfreiheit (*eigen*) schließt die Strophe. Es handelt sich um eine innerhalb der Gattung durchaus topische Gedankenfolge. Die Vorstellung vom Dienst des Ritters als Eigenmann der Dame, schließlich auch das vielfältig variierte Motiv des Minnesklaven könnte man hinter dieser Strophe sehen, die ich als in sich geschlossenen und selbständigen Komplex lyrischer Aussage verstehe. Sie ist nicht auf den Zusammenhang eines Liedes angewiesen, um verstanden zu werden, sondern formuliert ein im gattungstypischen Diskurs über die höfische Liebe geläufi-

¹⁷ HELMUT TERVOOREN hat auch mit guten Gründen dazu Stellung genommen: Überlegungen zur Wahl der Leithandschrift in mittelhochdeutschen lyrischen Texten, in: Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte, hg. von ROLF BERGMANN und KURT GÄRTNER (Editio Beih. 4), Tübingen 1993, S. 19-31.

¹⁸ Vgl. dazu CORMEAU (wie Anm. 5), S. 59f.

ges und eigenständiges Motiv. Die Angliederung dieser Strophe an den Dialog der Strophen 1-2 wäre von den Sammlern des 13./14. Jahrhunderts nicht aus inhaltlichen Gründen, sondern aufgrund der Tongleichheit vorgenommen worden. Nimmt man diesen gewissermaßen mechanischen Zusammenhang an, dann erübrigt sich die Konstruktion eines etwa zugrundeliegenden 'Minneromans'.

Mit dem gleichen Argument der Tongleichheit läßt sich auch die Position der inhaltlich selbständigen Strophe 5 – nach Strophe 1-3 – im Überlieferungsverbund von E erklären. Auf diese Strophe komme ich gleich noch zu sprechen.

Ganz unproblematisch erschien oben beim interpretierenden Durchgang die Anknüpfung des Einsatzes von Strophe 4 an den Schluß von Strophe 3. Beide Strophen erwecken den Eindruck, als seien sie direkt aufeinander zukomponiert: *eigen* am Ende von Strophe 3, *eigenliche* am Anfang der 4. Strophe beziehen sich aufeinander, wie das VON KRAUS bereits festgestellt hatte, ebenso das Motiv des in beiden Strophen erwähnten immerwährenden, lebenslangen Dienstes. Dieser engen Verknüpfung steht entgegen, daß diese Strophe nie im Überlieferungsverbund mit den Strophen 1-3 gemeinsam erscheint. In C, das diese drei Strophen Hartmann zuweist, steht Strophe 4 an ganz anderer Stelle, nämlich im Werk Walthers. Sie muß den Sammlern von C oder ihrer Vorlage bereits als Einzelstrophe und unter Walthers Namen zugekommen sein. Im Walthercorpus von E stehen Strophe 1-3 + 5 in Folge, als zusammengehörig eingeleitet mit der üblichen größeren Initiale (E 121-124; fol. 174^{vb}). Dann folgt, wiederum mit der größeren Initiale eingeleitet (fol. 175^{ra}), das vierstrophige Walther-Lied L. 119,17 *Got gebe ir iemer guoten tac* (E 125-128; L/C Nr. 92). An den Schluß dieses Liedes wird, noch in der gleichen Zeile, unsere Strophe 5 angefügt, obwohl sie im Ton verschieden ist, eingeleitet nur durch die übliche kleinere Stropheninitiale (fol. 175^{rb}). Möglicherweise handelt es sich um einen Nachtrag des Schreibers zu den Strophen unseres Liedes (E 121-124), doch hat er den Zusammenhang nicht angezeigt, nicht einmal eine neue Zeile für den Nachtrag begonnen. Denkbar wäre freilich auch, daß die Strophe dem Sammler/Schreiber als Einzelstrophe vorgelegen hat. Wie dem auch sei: In beiden Fällen der Überlieferung steht Strophe 4 losgelöst vom Tonverbund der übrigen Strophen. Erhalten und dem mittelalterlichen Leser verfügbar ist sie nur als gewissermaßen vagierende Einzelstrophe. Ich komme auf dieses Phänomen zurück.

Auch dieser Überlieferungsbefund läßt sich mit der Interpretation in Einklang bringen, es müssen nur die beobachteten wörtlichen Zusammenhänge der Strophen 4 und 3 anders gedeutet werden: *dienst*, der für *iemer* angesagt wird, *die wile ich lebe*, die Bezeichnung des Ritters als *eigen* der Dame sind gattungstypische Topoi. Sie können nicht als Erweis liedhafter Kohärenz gelten, wenn die Überlieferung dem durchweg entgegensteht. Auch Strophe 4 läßt sich nämlich als geschlossene und eigenständige Aussage im höfischen Liebesdiskurs verstehen: Der lebenslangen, von Liebesnot gezeichneten Existenz des Ritters wird die Aufforderung an die Dame an die Seite gestellt, seinen Dienst anzunehmen und dadurch das Minneleid zu lindern. Auch das geläufige sprachliche Inventar des Minnedienstes wird in breitem Maße aufgerufen: *eigenlichen* [...] *undertân*, *die wile ich lebe*, die Dame kann *kumber gebüezen*, es geht um *liden* und *tröst*, *dienst*. Mag die Strophe als Einzelstrophe konzipiert sein oder nicht, die Anknüpfung von Strophe 4 an Strophe 3 ist nicht zum Verständnis der Aussage nötig; sie ist *ex post* editorisch hergestellt und von der Überlieferung nicht abgedeckt.

In diesem Zusammenhang muß ich noch einmal Strophe 5 aufgreifen, die in der Haager Liederhandschrift (um 1400) als Einzelstrophe notiert ist und innerhalb einer Gruppe von ins-

gesamt vier Walther-Strophen steht, die überschrieben ist mit *heren Walthers zanch*.¹⁹ Sie ist hier Teil einer kleinen Sammlung Waltherscher Dichtung, meist Einzelstrophen lehrhaften Inhalts.²⁰ Schwer entscheidbar scheint mir, ob es sich hier um ein bewußtes Exzerpt handelt, herausgelöst aus einem vorgängigen liedhaft-kohärenten Strophenverband, oder um ein dem Sammler bereits als vagierende Einzelstrophe zugekommenes Stück. Gerade sie mit ihrem auf Lehrhaftigkeit und Allgemeinverbindlichkeit zielenden Stropheneingang eignete sich besonders zu isolierter Tradierung.²¹

Die bisherige Forschung hat diese Strophe – HERMANN SCHNEIDER folgend – vor allem mit Reinmars Frauenlied MF 178,1 verknüpft: *Lieber bote, nu wirp alsô*. Für unsere Strophe zum Thema Minne – Sünde ist besonders auf Strophe 5 des Reinmarlieds (MF 178,29) verwiesen worden: ‘Was er – der Ritter – wünscht, das ist der Tod und richtet gar viele zugrunde. Die Frauen läßt es erbleichen und erröten. Die Männer nennen es Minne, was aber eher Unminne sein könnte. Weh ihm, der damit den Anfang gemacht hat’ (MF 178,29). Die Zusammenhänge liegen auf der Hand: Minne – falsch verstanden – kann den Menschen zugrunde richten. Das begrifflich determinierende Spiel Minne – Unminne liegt auch hier vor.

Der zweite Bezugspunkt ist die von LACHMANN als unecht eingestufte Waltherstrophe E 149 (L. 171,1 = L/C Nr. 21,3).²² Der Sänger rekurriert in den Stollen auf eine frühere Äußerung noch unbestimmten Gehalts, die ihm Haß eingebracht habe; dennoch wolle er davon nicht ablassen. Das Thema, um das es damals gegangen ist, wird im Abgesang abgehandelt: *Ich sanc von der rehten minne, | daz si waere sünden vrî*, weiter von *valscher minne*, die der Sänger als *unminne* bezeichnet habe. Die Strophe bringt gewissermaßen einen Rückblick auf die Begriffsbestimmung von rechter und falscher Minne, wie sie unser Text aus dem fünfstrophigen Komplex abgehandelt hat. Stärker als bei der Strophe Reinmars liegen hier die Bezüge zu Strophe 5 unseres Liedes auf der Hand, zumal auch der Szene-Typ der Minne-Sünde-Diskussion wieder ins Gedächtnis gerufen wird.

¹⁹ E. F. KOSSMANN, Die Haager Liederhandschrift. Faksimile des Originals mit Einleitung und Transskription, 2 Bde., Den Haag 1940. Zum älteren Forschungsstand vgl. INGEBORG GLIER, ‘Haager Liederhandschrift’, ²VL, Bd. 3 (1981), Sp. 358–360, sowie jetzt FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL, Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik (Bibliotheca germanica 32), Tübingen/Basel 1995, S. 231–232 u.ö.

²⁰ Übersicht über die Walthersammlung in s in der Ausgabe L/C, S. XXXVIIIff. Die Gruppe, in der unsere Strophe steht, enthält: Str. 4 und 5 des Liedes L/C Nr. 106, das sonst dem Truchseß von St. Gallen (in A) bzw. Walther von Mezze (in C) zugeschrieben wird (KLD Nr. 62,4, Str. 4 und 5). Unmittelbar vor unserer Strophe 5 steht als Einzelstrophe Walther L. 69,1 (L/C Nr. 44 I), die die Frage beantwortet: *Saget mir ieman, waz ist minne?* Auch sie bietet eine in sich geschlossene und innerhalb der Gattungsdiskussion verständliche Aussage.

²¹ Die gezielte Sammlung lehrhafter Strophen ist auch schon früh in der Lyriküberlieferung der Romania beobachtet worden. GUSTAV GRÖBER stellte dazu fest: „Noch mehr als in den großen Sammlungen des 13. Jahrhunderts tritt das textuelle Interesse der alten Litteratoren in denjenigen Liederbüchern zu Tage, die in Auszügen aus Liedern bestehen, und nur die die Grundgedanken eines Gedichtes enthaltenden Strophen oder solche überliefern, in denen ein moralischer Satz oder eine originelle Ansicht vorgetragen ist. [...] Es liegt den Sammlungen eine didactische Tendenz zu Grunde, man kann sie kurz in Uebereinstimmung mit den Alten Sentenzenbücher nennen.“ Und GRÖBER führt hier – für ihn folgerichtig, wenngleich angreifbar – den Begriff des Florilegs für solche Sammlungen ein (GUSTAV GRÖBER, Die Liedersammlungen der Troubadours, Romanische Studien 2 [1875/1877], S. 337–670, hier S. 623 [Hinweis G. Kornrumpf]).

²² Abgedruckt auch von W/M, S. 432f.

Zu Reinmars Frauenlied (MF 178,1) bestehen gravierende Unterschiede. Der Stropheneingang *Swer giht, daz minne sünde si* aus unserem fünfstrophigen Komplex signalisiert den Eintritt in eine in der Gesellschaft aktuelle Diskussion gerade dieses Themas in einer ganz allgemeinen Hinsicht. Die Durchführung des Themas in unserer Strophe strebt eine begriffliche Klärung an, indem eine Gleichung: Minne – keine Sünde, Unminne – Sünde aufgestellt und diskutiert wird. Der genannten Reinmar-Strophe MF 178,29 fehlt diese allgemeine Abhandlung des Casus, sie formuliert und argumentiert liedintern, gewissermaßen anwendungsbezogen. Die Waltherstrophe E 149 (L/C Nr. 21,3)²³ hingegen evoziert – wie Strophe 5 unseres Komplexes – den Szenetyp der Diskussion, wendet sich gegen Kritiker der höfischen Minne und sucht sachliche Klärung und Einverständnis zwischen Sänger und Publikum. Nur auf der Grundlage solchen Einverständnisses läßt sich Minnesang als Kunstübung und höfisch-kulturelles Ereignis aufführen.

Die Diskussion des Themas 'Liebe und Sünde' weist indes weit über die Gattung strophischer Lyrik hinaus, ist im theologischen Diskurs seit den paulinischen Briefen verankert, hat aber auch in der Didaxe um 1200 ihre Parallelen: Heinrich von Melk führt den Lebenden einen typischen Minneritter vor, dessen Beine, ehemals im höfischen Tanz gerühmt, verrotten, dessen Zunge im Schädel modert, *dâ mit er diu troutliet chunde | behagenlichen singen | – mîne mac si nicht fur bringen | daz wort noch die stimme*.²⁴ *Memento mori*, Weltthematik sind hier mit der Sündhaftigkeit der Minne verbunden. Thomasin von Zerklare, ein guter Kenner Waltherischer Dichtung, handelt Minne – Unminne didaktisch ab²⁵, ebenso Freidank.²⁶ Der Stricker greift direkt in den höfischen Minnekult ein, dessen Unmoral in Texten wie 'Die unbewachte Frau' oder 'Der Höfling' diskutiert wird.²⁷ Der bislang zu isoliert gesehene thematische Zusammenhang unserer Strophe 5 mit der Reinmarstrophe MF 179,29 oder der Waltherstrophe E 149 (L/C Nr. 21,3) ist also in einem weiteren Rahmen zu sehen. In diesem hat auch die in E und s überlieferte spruchhafte Einzelstrophe ihren über den Gattungszusammenhang hinausweisenden Platz.

Ich komme zum Thema zurück. Einzelstrophen, die isoliert, also ohne Zusammenhang mit tongleichen Strophen oder Liedzusammenhängen in der Überlieferung erscheinen, sind in der Lyrik eine ausgesprochen häufige Erscheinung. Es geht hier nicht um die reiche Streuüberlieferung²⁸, sondern um Strophen, die innerhalb von Lyriksammlungen als einzelne, also ohne erkennbaren Tonzusammenhang mit anderen Strophen, tradiert werden. Wie es dazu kommt, ob eine gezielte Exzerpierung (Florileg)²⁹ vorliegt oder bewußter Nachtrag durch den oder die

²³ Die Echtheit der Strophe ist in der früheren Forschung nicht ohne Grund bezweifelt worden, vgl. dazu W/M, S. 431-432.

²⁴ Heinrich von Melk, Erinnerung an den Tod, hg. von RICHARD KIENAST (Editiones Heidelbergenses 1), Heidelberg 1946, v. 607-634, hier v. 612-615.

²⁵ *Man heizet minne ofte daz | daz man unminne hieze baz* (Thomasin von Zirclaria, Der wälsche Gast, hg. von HEINRICH RÜCKERT [Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 30], Quedlinburg/Leipzig 1852, v. 853f.); *valsche kêrt minn zunminne* (ebd., v. 1377).

²⁶ *Ez minnent gnuoge unminne, | der sin ist von unsinne* (Fridankes Bescheidenheit, hg. von HEINRICH ERNST BEZZENBERGER, Halle a.d.S. 1872, v. 101,1-101,2).

²⁷ Die Kleindichtungen des Strickers, hg. von WOLFGANG W. MOELLEKEN, GAYLE AGLE BECK und ROBERT E. LEWIS, 5 Bde. (GAG 107, I-V), Göttingen 1973-1978, Nr. 146.

²⁸ Die jüngste Sichtung von Überlieferung und Forschungsstand bietet HOLZNAGEL (wie Anm. 19), S.21-25.

²⁹ Zu solchen Florilegien siehe jetzt HOLZNAGEL (wie Anm. 19), S. 109.

Sammler, ist im Einzelfall zu prüfen. In unserem Zusammenhang fällt auf, daß solche Strophen in den Handschriften weder als Nachträge zu bereits notierten Tonreihen noch als defekte Teile komplexer Lieder kenntlich gemacht werden, und nur um solche Strophen geht es hier. Ich habe in diesem Zusammenhang oben von vagierendem Strophengut gesprochen. Ich nehme als Beispiel das Reinmarlied XXVI (*Aller saelde ein saelic wip | tuo mir sô, | daz mîn herze hôhe gestê*; MF 176,5). Das Lied ist vierstrophig in übereinstimmender Abfolge im Reinmar-Anhang von B und in C überliefert. Die erste Strophe aber steht in A als Einzelstrophe im Corpus Reinmars des Fiedlers.³⁰ Und sie ist solchermaßen isoliert als selbständig gestalteter Anruf des Sängers an seine Dame in sich geschlossen und verständlich. Unmittelbar voran geht in A eine weitere Strophe Reinmars des Alten, es ist die Schlußstrophe von Lied XLIII (MF 192,18). Aufgrund ihres spruchartig-lehrhaften Charakters konnte sie gut als Einzelstrophe vorgetragen werden: 'Niemand kann es allen recht tun, man soll allein nach *êre* streben.'

Das Problem solcher vagierender Einzelstrophen tritt in den Ausgaben nur unzureichend zutage, da sie – wie auch in diesen beiden Fällen – in der Regel editorisch in die liedhaften Zusammenhänge integriert werden, deren Ton sie zugehören. Das Zustandekommen solcher vagierender Strophen kann kaum sicher beurteilt werden. Sie können ursprünglicher konzeptioneller Bestandteil eines liedhaften Komplexes sein, sie können aber auch umgekehrt als ursprüngliche Einzelstrophen einem Lied – sei es vom Autor selbst oder im Zuge der Überlieferung – zugefügt sein. Vagierende Einzelstrophen, selbst wenn sie andernorts in liedhaftem Zusammenhang stehen, sind nicht Reste, Fragmente von komplexen Liedern, sondern bilden eigene Verstehens- und Aufführungseinheiten und werden als solche weitergegeben. Sie treten in der Überlieferung reichlich auf.³¹ Im *Œuvre* Reinmars habe ich 9 Fälle gezählt, dazu drei unter den sogenannten Ps.-Reinmaren³², bei Morungen etwa zehn Fälle.³³ Dazu kommen einige Beispiele im *Œuvre* Heinrichs von Rugge³⁴, die Einzelstrophe MF 211,20 bei Hartmann sowie zahlreiche Fälle innerhalb der Neidhart-Überlieferung.³⁵ Bei Veldeke ist Einstrophigkeit ohnehin ungewöhnlich häufig belegt. Die Untersuchung wäre weiterzuführen.

Einstrophigkeit, inhaltlich-argumentative Geschlossenheit der Einzelstrophe, ist also auch fakultatives Merkmal des Hohen Minnesangs. Verbindliche Lehrhaftigkeit als Redegestus,

³⁰ Obwohl sich das Corpus des Fiedlers in A zwischen dem Reinmars des Alten und dem Reinmars des Jungen befindet, halte ich eine versehentliche, rein mechanische Verschiebung der Strophe aus dem Reinmarcorpus für unwahrscheinlich. Im übrigen ist für A bezeichnend, daß hier mehrfach Einzelstrophen beziehungsweise Teile von anderwärts vollständig überlieferten Liedern auftauchen; siehe dazu GISELA KORNRUMPF, 'Heidelberger Liederhandschrift A', ²VL, Bd. 3 (1981), Sp. 577-584.

³¹ Außerhalb der Betrachtung bleiben die Einzelstrophen in M (Codex Buranus).

³² MF 150,1 in B; 150,10 in den Budapester Fragmenten; 162,16 in i; 169,2a in m; 175,29 in C; 179,30 in s; 189,5 in e; 192,18 in A; 194,34 in C; 197,3 in m; dazu die sog. Ps.-Reinmare LXI, LXIII, LXV.

³³ MF 125,19 in A; an MF 132,27 angehängt die verderbte Strophe B 22; die Einzelstrophen oder einstrophigen Lieder MF 134,6; 137,10; 137,17; 147,4; 147,17; außerdem MF 138,25 in A; 145,1 in C und Ca. Bemerkenswert ist zudem die Kompositstrophe MF 128,25 in B.

³⁴ MF 100,23 in B; 105,24 im Rugge-Corpus von C; dazu die Einzelstrophe MF 101,7; außerdem die tongleichen Einzelstrophen MF 102,1 und 102,14.

³⁵ Die Lieder Neidharts, hg. von EDMUND WIESSNER, 4. Aufl., rev. von PAUL SAPPLER (ATB 44), Tübingen 1984: 10,4 in A; 14,4 als Einzelstrophe R 49; 30,4 im Scharpfenberg-Corpus von C; 43,5 im Göli-Corpus von C; 65,37 im Niune-Corpus von A sowie unter Rubin und Rüdiger in C; 96,13 in A; 80,11 in A. Zu den Einzelstrophen bei Neidhart siehe auch HOLZNAGEL (wie Anm. 19), S. 109, 330 („nicht im eigentlichen Sinne unvollständig [...], sondern durchaus verständliche und abgeschlossene Liedfassungen“), S. 415.

sonst Charakteristikum des Sangspruchs, läßt sich auch im Minnesang erkennen. Hier haben wir es ohnehin mit fließenden Grenzen zu tun.³⁶

Die bisher angenommene liedhafte Kohärenz der Strophen hat den Überlieferungsbefund gegen sich und funktioniert nur, wenn man sie *ex post* mit einer supponierten Sinnstiftung in Art eines 'Minneromans' versieht, wie VON KRAUS ihn vorgeschlagen hat. Die vorausgehenden Ausführungen haben dagegen eine Interpretation von Hartmanns 'Lied' XII auf der Grundlage des Überlieferungsbefunds versucht. Statt des einen Lieds, wie es die Ausgabe von 'Des Minnesangs Frühling' bietet, ergibt sich jetzt ein Komplex von fünf tongleichen Strophen, bestehend aus dem Botendialog (Strophe 1-2) und drei einzelnen, in sich stimmigen und geschlossenen Strophenaussagen. Die hier gemachten Beobachtungen hängen auch zusammen mit der Frage nach dem mittelalterlichen Werkbegriff. Konfrontiert man ihn mit der Überlieferung, dann ergeben sich statt des an den künstlerischen Willen des Autors gebundenen einen Werks unterschiedliche Werkzustände, die vom Mittelalter so gewollt und rezipiert wurden, deren Autornähe oder autoritative Verbürgtheit (im heutigen Sinne) vielfach unklar bleibt. 'Werk' wäre dann die Summe der mittelalterlichen Aggregatzustände, in denen ein künstlerischer Entwurf auf uns gekommen ist.³⁷

IV

Abschließend komme ich noch zur Frage der Autorzuweisung beziehungsweise Echtheit der Strophen unseres Komplexes im Sinne einer Zuweisung als poetisches Eigentum Hartmanns oder Walthers. Die Diskussion gerade dieses Problemfeldes ist in der neueren Forschung weitgehend einheitlich. Der früheren Athetierung 'unechten' Strophenguts ist jetzt die Einsicht gefolgt, auf welch unsicherem Boden sich Autorzuweisungen (oder deren Bestreitung) vielfach bewegen. KARL STACKMANN hat das in bezug auf Frauenlob formuliert: „Ich habe [...] gelernt, daß es keine momentane, durch künftige Forschung noch zu behebende Verlegenheit ist, wenn wir das Echtheitsproblem als nicht restlos aufgeklärt stehen lassen müssen. Es dürfte prinzipiell unlösbar sein, und das bedeutet, wir müssen uns endgültig damit abfinden, daß sich die Texte Frauenlobs nicht mit genügender Sicherheit von denen seiner Schüler und Nachahmer unterscheiden lassen.“³⁸ Früh hat auch GÜNTHER SCHWEIKLE das Problem erkannt und mehrfach

³⁶ Dazu hat sich bereits GISELA KORNRUMPF geäußert: „Bei der strengen Opposition von Minnelied und Sangspruch beließ es Walther, der erstmals beide Genres in einem Œuvre verband, auf der formalen so wenig wie auf anderen Ebenen. Er zitierte häufig Spezifika des einen Genres im anderen und in Liedern, die sich einer Zuordnung zu jedem der beiden Genres entziehen und doch auf vielfältige Weise in ein das ganze Œuvre umfassendes Beziehungsgeflecht eingebunden sind.“ (Walthers 'Elegie'. Strophenbau und Überlieferungskontext, in: Walther von der Vogelweide. FS Karl-Heinz Borck, hg. von JAN-DIRK MÜLLER und FRANZ JOSEF WORSTBROCK, Stuttgart 1989, S. 147-158, hier S. 151).

³⁷ Zu dem der Physik entlehnten Begriff 'Aggregatzustand' siehe in anderem Zusammenhang: NIKOLAUS HENKEL, Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert. Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991, hg. von JOACHIM HEINZLE (Germanistische Symposien Berichtsbände XIV), Stuttgart/Weimar 1993, S. 39-59, hier S. 39-40, 58-59.

³⁸ KARL STACKMANN, Über die wechselseitige Abhängigkeit von Editor und Literarhistoriker. Anmerkungen nach dem Erscheinen der Göttinger Frauenlob-Ausgabe, ZfdA 112 (1983), S. 37-54, hier S. 48.

aufgegriffen³⁹, andere sind nachgefolgt – vielfach freilich in ironischer Schärfe die Überlegenheit gegenüber früheren Positionen ausspielend.⁴⁰

Es scheint indes, daß die Frage nach Autor und Authentizität eine typisch neuzeitliche ist. Es besteht offensichtlich ein qualitativer Unterschied zwischen der Zuweisung der Elegie 'Brod und Wein' an Hölderlin und der Zuweisung eines Liedes an Walther oder Hartmann. Die mittelalterlichen Sammler und Schreiber mußten sich prinzipiell auf eine bereits vermittelte Zuweisung verlassen, deren Verifizierung ihnen nahezu unmöglich war, ihnen wohl auch unnötig erschien. Überdies fehlte ein Instrumentarium stilistischer Differenzierung und autorspezifischer Analyse, das die Ermittlung eines Personalstils ermöglicht hätte. Es scheint mir bezeichnend, daß etwa Gottfried von Straßburg dort, wo er literarisch wertet – etwa Hartmanns *kristalline wortelîn* –, nicht die Persönlichkeit des Autors ins Spiel bringt, sondern von der Person abgelöste Wertungskategorien des litterat-lateinischen Diskurses anwendet: *perspicuitas*, die Kongruenz von Sinn und Form oder Gestaltung (*beide üzen unde innen | mit worten und mit sinnen | durchverwet und durchzieret* [MAROLD/SCHRÖDER, v. 4621-4623]).

Auch bei der mittelhochdeutschen Lyrik liegt die Problematik der Autorzuweisung vielfach auf der Hand, etwa bei Michael de Leone, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts Lyrik Walthers und Reinmars sammelt und sie mit Zeugnissen zum Tod der Autoren versehen läßt: eines zu Walther und eines zu Reinmar. Aber das ist nicht Reinmar der Alte, sondern der Sangspruchdichter Reinmar von Zweter. Es scheint mir nicht sicher entscheidbar, ob Michael beide als je individuelle Autoren überhaupt erkannt hat. Das Sich-Vergewissern hinsichtlich der dichterischen Individualität eines Autors liegt vielfach außerhalb des zeittypischen literarischen Interesses, sieht man etwa ab von den Dichter-Totenklagen und ähnlichem.⁴¹

Aber wem wären dann die Strophen von Hartmanns 'Lied' XII zuzuweisen? Versucht man eine konsequent mittelalterliche Perspektive einzunehmen, dann gehören die Strophen 1-3 Hartmann nach dem Dafürhalten der Sammler von A und C, beziehungsweise ihrer Quelle *AC, freilich ohne daß sie deshalb als liedhaft-kohärente Einheit verstanden werden müßten. Nach dem Urteil des Sammlers von Michaels de Leone Handschrift oder seiner Quelle hätten dann die Strophen 1-3 und 5 Walther zum Autor. Das Bild, welches das Mittelalter von einem Autor gehabt hat, ist wesentlich vom jeweils bekannten Corpus seiner Werke bestimmt. Fragen wir hinsichtlich der Lyrik nach dem mittelalterlichen Bewußtsein von Autorschaft, dann scheint sie mir wesentlich an das jeweilig verfügbare Corpus gebunden.

³⁹ Siehe u.a. GÜNTHER SCHWEIKLE, Pseudo-Neidharte?, ZfdPh 100 (1981), S. 86-104 (auch in: ders., Minnesang in neuer Sicht, Stuttgart 1994, S. 161-181); ders., Minnethematik in der Spruchlyrik Walthers von der Vogelweide. Zum Problem der Athetesen in der Minnesangphilologie, in: Aspekte der Germanistik. FS Hans-Friedrich Rosenfeld, hg. von WALTER TAUBER (GAG 521), Göttingen 1989, S. 173-184.

⁴⁰ HELMUT TERVOOREN, Reinmar-Studien. Ein Kommentar zu den 'unechten' Liedern Reinmars des Alten, Stuttgart 1991; grundsätzlich dazu siehe auch THOMAS BEIN, Athetesen und Argumentationen, in: *Dâ hoeret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang, hg. von RÜDIGER KROHN, Stuttgart/Leipzig 1995, S. 9-26; außerdem: HELMUT TERVOOREN, Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik, in: ebd., S. 195-204.

⁴¹ Das gilt auch für die weitgehend anonyme Überlieferung der lateinischen Lyrik des Mittelalters. Lediglich innerhalb der schulmäßigen Traktierung der *auctores* war die Einbeziehung der Autorpersönlichkeit üblich, wenngleich in schematischer Weise, wie sie etwa die 'Accessus ad auctores' zeigen; vgl. dazu den Beitrag von ALMUT SUERBAUM in diesem Band.

Die bisherigen Überlegungen zur Corpusüberlieferung sind vielfach von der Frage nach Echtheit oder Unechtheit geprägt, so etwa bei der Edition des Reinmarcorpus nach B durch SCHWEIKLE oder des Neidhartcorpus R durch BEYSLAG. Sieht man von der Echtheitsfrage ab, dann müßten in unserem Zusammenhang Fragen nach der mittelalterlichen Variabilität von Autorschaften gestellt werden: Wie sieht das Autorprofil Hartmanns aus der Perspektive des C-Corpus, wie das Walthers oder Reinmars aus der Sicht der 'Würzburger Liederhandschrift' aus, wie steht es mit dem 'lehrhaften' Walther, den das Florileg der 'Haager Liederhandschrift' zu Wort kommen läßt? Die kritischen Ausgaben tragen zur Klärung dieser Fragen kaum etwas bei, denn sie haben in der Regel die von den Editoren für unecht gehaltenen Stücke säuberlich aussortiert. Das auf die Editionen gegründete Hartmann-, Reinmar- oder Waltherbild unterscheidet sich vielfach von dem, das die jeweiligen Corpora überliefern.

Die kritische Sichtung der früheren Athetierungen hat bereits große Fortschritte zu verzeichnen. Sie führt aber eigentlich nur die Echtheitsdebatte mit umgekehrten Vorzeichen fort. Für die Frage nach Autorschaft und Werkbegriff bei lyrischen Texten unter einer historischen, das heißt authentisch mittelalterlichen Perspektivierung bietet Corpus-Überlieferung eine Quelle ersten Ranges.

Korrekturnote:

Während der Drucklegung erschien der Beitrag von RALF-HENNING STEINMETZ, Autoren – Redaktoren – Editoren. Über den Umgang mit Lachmanns Walther-Liedern 117,29 und 118,12 und die Konsequenzen, in: *ZfdPh* 116 (1997), S. 352-369. In einer Reihe von Punkten kommen STEINMETZ und ich zu den gleichen oder vergleichbaren Beobachtungen. Eine Einarbeitung war leider nicht mehr möglich.