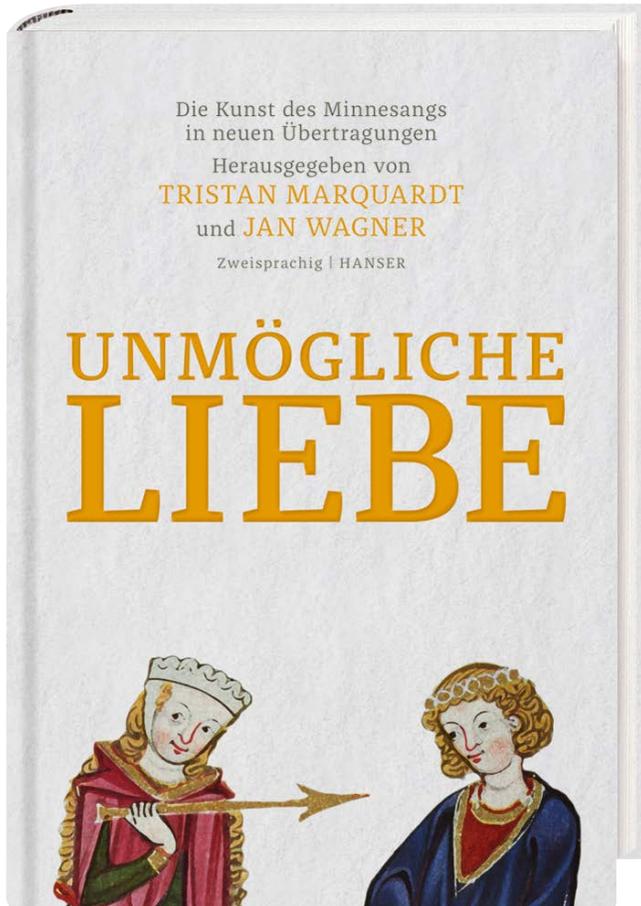


Leseprobe aus:

**Tristan Marquardt / Jan Wagner**  
**Unmögliche Liebe**



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf  
[www.hanser-literaturverlage.de](http://www.hanser-literaturverlage.de)

© Carl Hanser Verlag München 2017

HANSER





# UNMÖGLICHE LIEBE

Die Kunst des Minnesangs  
in neuen Übertragungen

Herausgegeben von  
Tristan Marquardt und Jan Wagner

Carl Hanser Verlag

*Dieses Buch erscheint in Zusammenarbeit mit der  
Stiftung Lyrik Kabinett, München.*

1. Auflage 2017

ISBN 978-3-446-25654-5

© Carl Hanser Verlag München 2017

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Peter-Andreas Hassiepen, München, © akg images

Motiv: Codex Manesse, Wachsmut von Mühlhausen

Satz im Verlag

Druck und Bindung: CPI Books GmbH, Leck

Printed in Germany



**MIX**  
Papier aus verantwortungs-  
vollen Quellen  
**FSC® C008701**

## Vorwort der Herausgeber

Wie Projekte dieser Art eben entstehen: Man trifft sich, sagen wir, zufällig an einem fast schon hochsommerlichen Maitag in einem Münchner Biergarten, wird bei einer längeren Zugfahrt von den Schicksalsgöttinnen der Bahnreservierung nebeneinander platziert, sitzt am späten Abend nach einer gemeinsamen Lesung in Berlin in einem Café – und gerät aufs angenehmste ins Plaudern, begeistert sich, sagen wir, über Lyrik im Allgemeinen und die hohe Kunst der Liebeslyrik im Speziellen, etwa die hinreißenden mittelhochdeutschen Liebesgedichte des 12. und 13. Jahrhunderts.

Die Herausgeber jedenfalls kamen im Verlauf dieser Plauderei darauf zu sprechen, wie selbstverständlich es für britische und überhaupt englischsprachige Dichterinnen und Dichter zu sein scheint, sich des eigenen Erbes dichterisch anzunehmen, die altenglischen und mittelenglischen Epen und Poeme in ein modernes Englisch zu überführen und diese funkelnden Schätze der Vergangenheit dem zeitgenössischen Publikum zugänglich zu machen – man denke an Seamus Heaneys wuchtige Neufassung des angelsächsischen Epos *Beowulf*, die völlig unerwartet zu einem regelrechten Bestseller wurde, also offenkundig einen Nerv traf, man denke an *Sir Gawain and the Green Knight*, das vor wenigen Jahren nicht nur von Bernard O'Donoghue, sondern auch von Simon Armitage adaptiert wurde, der seine Arbeit dann mit dem mittelalterlichen Fundus fortsetzte und später auch noch das mittelenglische Gedicht *Pearl* eines anonymen Autors übersetzte. Die Herausgeber konnten sich des Eindrucks nicht erwehren, dass eine solch lebendige und zugleich belebende Auseinandersetzung mit dem Erbe, eine gleichermaßen kenntnisreiche wie eigensinnige Bearbeitung des Minnesangs durch praktizierende Dichterinnen und Dichter im deutschsprachigen Raum weit weniger üblich ist – und bedauerten dies, während, mag sein, die Weingläser melancholisch nachklangen.

Sicher: Es gibt zahlreiche Einführungen, Abhandlungen, Kommentare zur mittelhochdeutschen Literatur und zum Minnesang im Besonderen, es gibt sogar höchst gelehrte Übersetzungen, ob in Prosa oder mit Zeilenbruch, die, gerade als Ergänzung zum nebenstehenden Original, unschätzbar hilfreich sind und einen Zugang in eine uns fremd gewordene Welt ermöglichen, auch in eine uns fremd gewordene Sprachwelt – denn nur die allerwenigsten Zeitgenossen dürften behaupten wollen, sie läsen mittelhochdeutsche Texte so mühelos und selbstverständlich wie die tägliche Zeitung, einen heutigen Roman oder auch

aktuelle Lyrik. Auch ließe sich an Rainer Malkowskis Neuübersetzung des *Armen Heinrich* von Hartmann von Aue denken, an Thomas Kling, der in einer sehr persönlichen Anthologie deutscher Lyrik mit dem Titel *Sprachspeicher* verschiedene mittelhochdeutsche Gedichte eigenhändig neu übertrug. Vor allem aber wäre Peter Rühmkorf zu erwähnen, der Mitte der siebziger Jahre ein wunderbares Buch mit dem an Bescheidenheit seinesgleichen suchenden Titel *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* herausbrachte, in dessen erstem Teil er den verehrten Walther nicht nur einer verhängnisvollen nationalistischen Deutung entreißen wollte, sondern auch eine ganze Reihe seiner mittelhochdeutschen Gedichte, wie Rühmkorf in einem Brief an seinen Lektor bemerkt, »endgültig aus dem Jenseits in die Gegenwart übersetzte«, das heißt: mittels aller ihm zu Gebote stehenden lyrischen Mittel für eine moderne Leserschaft zugänglich zu machen, dabei die poetische Energie, die Musik, die kunstvolle sprachliche Gestalt zu erhalten und ganz gegenwärtig erscheinen zu lassen versuchte. Rühmkorfs tatsächlich mitreißende, ja beglückende Fassungen werden flankiert von durchaus kritischen Anmerkungen zu seinen Vorläufern in der Walther-Übersetzung: »Alle auf eine ›poetische‹ Umsetzung reflektierenden Übertragungen sagen wir seit Uhland, sagen wir auf jeden Fall seit Simrock«, so Rühmkorf, »kranken ja leider an der aussichtsarmen Liebesmühe, ein Stück staufischer Versbaukunst noch einmal grammatikalisch und syntaktisch nachzustellen. Schon Uhlands Versuch einer pp. poetischen Rohübersetzung zeitigte wenig besseres als einige rohe Kopien, die das Vorbild umso weiter aus den Augen verloren, je näher und enger sie ihm auf den Fersen zu bleiben meinten. Aber auch das simrockische Bemühen, die verschollenen Minnemelodien einer vergangenen Epoche wieder zum Klingen zu bringen und der Würde, der Wucht und der Wut der alten Spruchweisheiten auf neu alt-deutsch gerecht zu werden, führte meist nur zu jener Art von Gelehrtenlyrik, die ohnmächtig und beflissen hinter Originalen hergrimmassiert.«

Diese etwas naserümpfende, stirnrunzelnde, ironisch-herablassende Haltung gegenüber Literaturhistorikern und gelehrten Übersetzern muss man nicht teilen, zumal gewiss auch Rühmkorf während der Arbeit an seinen Übertragungen von der Forschung, von Kommentaren und kritischen Ausgaben profitiert haben dürfte. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Herausgeber zwar beide enthusiastische Leser, Übersetzer, Poesiepreisende sind, dass aber einer von ihnen, was die mittelhochdeutsche Lyrik anbelangt, lediglich ein begeisterter Laie und nur der andere ein akademisch geschulter Experte ist,

der sich bis hin zu einer Doktorarbeit mit der Materie befasst hat. Seinen Kenntnissen und Kontakten ist es denn auch zu danken, dass die grundlegenden Vorarbeiten zu dieser Anthologie mit der nötigen Akribie vonstatten gingen, dass die Textarbeit mit den Originalen in wissenschaftlicher Hinsicht auf der Höhe der Zeit war – und dass, als das Minnesang-Projekt Form annahm und wuchs, auch alle beteiligten Übersetzerinnen und Übersetzer jederzeit Rücksprache halten konnten mit Forschern und Fachleuten, also stets die Möglichkeit bestand, hinsichtlich Grammatik, Wortbedeutung, geschichtlicher Bezüge Rat einzuholen und sich rückzuversichern.

Beide Herausgeber sind vor allem auch selbst Lyriker, sind zudem als Übersetzer von Lyrik tätig, und als solche sind sie der Überzeugung, dass ein übersetztes Gedicht auch in der Zielsprache vor allem dies sein muss, eben: ein Gedicht. Und so stimmen sie Peter Rühmkorf selbstverständlich und rückhaltlos zu, wenn er im Walther-Essay seine eigene Vorstellung von einer gelungenen Übersetzung skizziert. Warum, so fragt Rühmkorf, solle man »nicht noch einmal dort mit dem Vermitteln = Übertragen anfangen, wo der Dichter überhaupt als Dichter faßbar wird: bei seinen Gedichten. Warum sich nicht noch einmal neu auf jene erstaunenswerten Lieder, Gesänge, Sprüche und Pamphlete einlassen, die doch gewiß nicht nur Studierstoff sind, sondern poetischer Reizstoff, Leuchtstoff, Erregungsstoff, Wirkstoff.«

Man kann lange über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Übersetzung von Lyrik debattieren, doch ganz egal, wie stichhaltig man argumentiert und wie überzeugt man selbst am Ende der Debatte von den eigenen Einsichten ist – man wird doch, sobald es an die Übersetzung des nächsten Gedichts geht, alle seine Überzeugungen und Grundsätze wieder revidieren müssen, verlangt doch jedes Gedicht in seiner unwiederholbaren Struktur und Gestalt eine Lösung, die nur hier und nur für dieses eine Gedicht gültig ist, müssen doch die Verluste immer wieder gegeneinander abgewogen werden und muss man stets aufs Neue erkunden, wie sich der unausweichliche Verlust in einen Gewinn ummünzen lässt. Wie auch könnte man übersetzerische Ideale wie Genauigkeit und Treue jemals allgemeingültig und kategorisch formulieren? Eine rein lexikalische Entsprechung unter Verweis auf einschlägige Wörterbücher garantiert ja noch lange nicht, dass auch wirklich der Sinn, das Sentiment, der Witz des Originalgedichts übertragen würde, und der Treue in der Lyrikübersetzung, wie einer der Herausgeber an anderer Stelle geschrieben hat, liegt immer das herrliche Paradox zugrunde, dass man dem gewählten Autor zwar zu dienen

habe, ihm gelegentlich aber untreu werden müsse, um ihm wahrhaft treu bleiben zu können. Tatsächlich könnte man recht schlüssig darlegen, dass nicht nur dem Wortsinn treu zu bleiben sei, sondern auch der Sprachmusik, dem Esprit des Originals, und dass folglich vielleicht gerade jener Übersetzer treu bleibt, der sich zugunsten des Klangs und der Dynamik vom allzu strengen Wortsinn löst. Man kann herrlich streiten über diese Fragen.

Übersetzung, Nachdichtung, Imitation, Anverwandlung – es lassen sich zahlreiche Begriffe ins Feld führen und sind vielerlei Ansätze denkbar, um jenen poetischen Erregungsstoff, von dem Rühmkorf so überzeugend spricht, nicht nur als Spurenelement, sondern als nahezu hundertprozentige Lösung zu erhalten. Und so war auch der Ausgangsgedanke der Herausgeber, all jene Übersetzerinnen und Übersetzer zum Projekt hinzuzubitten, die selber in der Hauptsache Dichter sind, die also Tag für Tag damit beschäftigt sind, diesen schwer fasslichen und unsichtbaren Stoff mittels der Sprache, mittels ihrer Sprache, herzustellen – wenn auch auf gänzlich unterschiedlichen Wegen und mit vollkommen anderen, oft gegensätzlichen Mitteln. Gerade darin aber bestand der Reiz: zu sehen und zu erleben, wie die eingeladenen Dichterübersetzerinnen und Übersetzerdichter sich der angebotenen Originaltexte aus dem Mittelalter annehmen würden – kühn oder ehrerbietig, frech oder bescheiden, mit einer Verbeugung oder einer Unverschämtheit, ob sie die Formen sprengen oder dehnen, den Originalen durch die Jahrhunderte entgegengehen oder sie mit einem energischen Ruck ins Hier und Heute zerren würden.

Zur Freude der Herausgeber war das Echo auf die Einladungen ermutigend, waren die Dichterinnen und Dichter von heute mit Begeisterung und Spielfreude dabei, und so kam es zu 141 Rendezvous von Zeitgenossen mit all den alten Meistern des Minnesangs – und auf diese Weise zugleich mit dem literarischen Erbe, das wir alle, die wir heute Gedichte schreiben, teilen. Dass in den unterschiedlichen Herangehensweisen an die gestellten Aufgaben auch die Vielfalt der zeitgenössischen deutschsprachigen Lyrikszene aufscheinen könnte, dass all die poetologischen Ansätze, die heute, mal friedlich, mal unter Spannung, nebeneinander bestehen, auch in den Übersetzungen sichtbar würden (ob man sie nun als experimentell, als traditionsbewusst, als narrativ, performativ, oder was dergleichen hilflose Charakterisierungen mehr sind, bezeichnet, denn keine einzelne Zuschreibung wird dem Reichtum der heutigen Lyrikszene gerecht) – das war die Hoffnung der Herausgeber. Sie hat sich auf das schönste erfüllt: Die so verschiedenen, mitunter gegensätzlichen Übertragungs-

konzepte von *Unmögliche Liebe* zeigen nicht nur ein facettenreiches Bild der mittelhochdeutschen Liebesdichtung. Sie gewähren auch einen überraschend differenzierten Einblick in die vielen verschiedenen Verfahrensweisen gegenwärtigen Dichtens.

Und so ist aus dieser gemeinsamen Begeisterung an einem Nachmittag oder Abend, dieser zündenden kleinen Kaffee-, Tee- oder Schnapsidee in einem Café, auf einer Parkbank, in einem Zugabteil, aus dem Wunsch, einen Brückenschlag über die Jahrhunderte hinweg zu versuchen, tatsächlich nicht weniger als ein Doppelporträt zweier literarischer Zeitalter geworden, der Virtuosen von heute und der Meister von damals, und vor allem dies: eine Hommage der Heutigen an die Alten.

*Jan Wagner (für die Herausgeber)*



# Unmögliche Liebe

## *Eine kurze Einführung in den Minnesang*

»Ich hab da so ein Ding, das vor mir liegt, es streitet innen mit Gedanken, mir im Herzen.« So dichtet Reinmar der Alte um 1200, vor über 800 Jahren, so übersetzt es der Dichter Christian Filips heute. »Sie: lasterhaft? Ich würde nimmer froh. Wenn sie mich aber nicht betastet: Ach. Und O.«

Was diese Verse so ernst wie unbeschwert besingen, ist der unauflösbare Widerspruch, der im Zentrum des Minnesangs steht: das ›Minneparadox‹. Seiner Logik zufolge liebt, singt und wirbt ein männliches Ich um eine Frau, weil sie die Beste und die Schönste ist – doch kann sie genau wegen dieser Eigenschaften seine Liebe nicht erwidern. In der besungenen Frau vereinen sich die höchsten Werte der Gesellschaft und alle Gründe für Begehren. Das macht sie so einzigartig wie unverfügbar. Es befeuert die Liebe zu ihr und verunmöglicht, von ihr geliebt zu werden. Die mittelhochdeutsche Liebesdichtung, die von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an entstand, beklagt und hinterfragt diese unmögliche Liebe, umspielt und variiert sie mit einem bemerkenswerten Reichtum an Wendungen, die stets auf neue Weise dasselbe umkreisen.

In einer vom christlichen Denken dominierten Gesellschaft garantiert das ›Minneparadox‹, dass das öffentliche Tabu der sexuellen Liebe nicht – oder eher: nicht wirklich – gebrochen wird. Die literarischen Texte entwickeln, um dennoch von dieser Liebe sprechen zu können, bildstarke Imaginationen und berückende Reflexionen. Generationen von Dichtern bearbeiten die Vorstellung, dass die Gründe der Liebe das Scheitern der Liebe begründen. Sie wird mal inhaltlich gewitzt verhandelt, mal formal artistisch überführt in Sprach- und Klangkunst. Sie wird verkehrt und parodiert, mit beißendem Spott und gellendem Humor. Doch bleibt das Paradox erhalten bis zuletzt. Einen Ausweg aus ihm, sagt Oswald von Wolkenstein noch zu Beginn des 15. Jahrhunderts, böte einzig der Tod. Nichts hingegen scheint so unformulierbar wie simple Liebeserfüllung.

## Der Minnesang ist Teil der höfischen Literatur

Hervorgegangen ist der Minnesang aus einer der folgenreichsten Veränderungen der Kulturpolitik des Mittelalters. Über Jahrhunderte war Literatur in erster Linie Sache der Geistlichen gewesen. Diese konnten lesen und schreiben,

verfügten im Gegensatz zu Adel und Arbeitenden, Herrschenden und Beherrschten, über Bildung. Die meisten Texte wurden auf Latein verfasst, nur wenig entstand auf Deutsch – und wenn, dann meist zu didaktischen Zwecken. Mitte des 12. Jahrhunderts jedoch begannen die weltlichen Fürsten in den deutschsprachigen Gebieten vermehrt, als Förderer und Mäzene aufzutreten. Jetzt entstand Literatur an den Höfen, und das auf Mittelhochdeutsch, der gesprochenen Sprache. Schnell war diese Literatur ein wichtiger Teil der Selbstdarstellung. In ihr feierte und verhandelte sich die höfische Gesellschaft. Die Texte dienten ebenso der Unterhaltung wie der Selbstreflexion. Sie wurden vorgetragen und gesungen, verbanden Ästhetik und Ethik. Längere Erzählungen handelten von Rittern und Hofdamen, vorbildlichem Handeln, vergnüglichem und schrecklichem Scheitern. Andere vermischten Historisches mit zeitgenössischen Motiven; alte, mündlich überlieferte Stoffe erschienen in neuem Gewand. Und von Beginn an spielte in all diesen Erzählungen das Nachdenken über Liebe – obwohl oder vielleicht auch weil sie realpolitisch nebensächlich war – eine bemerkenswert große Rolle. In der Lyrik fand sie ab etwa der Mitte des 12. Jahrhunderts ihre eigene Form. Die sogenannte Kultur der Laien war entstanden, und mit ihr der Minnesang.

## Der Minnesang greift auf vielfältige Traditionen zurück

Auf das engste verknüpft war diese Phase der Neuerung mit dem großen Interesse der deutschen Höfe an der französischen Adelskultur. Frisuren, Mode und Architektur aus Frankreich waren ebenso *en vogue* wie neue Formen des Protokolls und der Manieren. Man übernahm das Zeremoniell für festliches Essen ebenso wie das Ritterturnier. Auch die Minnesänger fanden ihre wichtigsten Vorbilder in den altokzitanischen und altfranzösischen Liedern der Troubadors und Trouvères. Diese waren schon um 1100, also über ein halbes Jahrhundert zuvor, aktiv und haben die mittelhochdeutsche Liebesdichtung spätestens ab seiner zweiten Generation nachhaltig beeinflusst.

Doch wäre es verfehlt, den Minnesang als direkte Übertragung französischer Texte zu begreifen, wie es bei zahlreichen mittelhochdeutschen Romanen, etwa dem *Parzival*, der Fall ist. Denn einerseits kannte der frühe Minnesang, der in der Donaueggen entstand und von dem heute nur wenig erhalten ist, eigene Formen. Dort gab es Formulierungen gegenseitiger Liebe und noch nicht jene ›Hohe Minne‹, die unmögliche Liebe, die als *fin amors* auch für die Troubadorlyrik

kennzeichnend ist. Und andererseits existierten andere Formen des Dichtens, aus deren Inventar sich der Minnesang reichlich bediente: etwa die lateinische Vagantendichtung umherwandernder Kleriker und Studenten, zu deren alltäglichen Themen auch Liebe gehörte und deren wichtigste Sammlung die *Carmina Burana* sind. Oder auch geistliche Lyrik, allem voran die Marienverehrung. Ihr entstammen einige der bekanntesten Bilder des Minnesangs für das Lob der Geliebten, beispielsweise der fulminante Vergleich mit der Sonne. Und schließlich lassen sich bei mehreren Dichtern Reflexe antiker Lyrik aufzeigen. Dass die Minnesänger keine eigentlichen Gelehrten waren, schloss also keineswegs aus, dass sie produktiv aufnahmen, was sie vorfanden an Trends und Traditionen.

### Der Minnesang ist soziale Praxis

Auch wenn sich die Forschung mitunter noch darüber streitet, besteht doch kaum ein Zweifel, dass der Minnesang zumindest in seinen Anfängen Vortragslyrik war. Sänger traten vor ein Publikum und sangen über die Liebe, aber auch über das Publikum und zu diesem. Das lässt vermuten, dass Gesten und Mimik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten, und vor allem die begleitende Musik, von der nur verschwindend wenige Notationen erhalten sind. Die Texte, die wir heute noch kennen, sind lediglich Teile eines Gesamtkunstwerks. Was wir über dieses wissen, ist zu großen Teilen den Texten selbst entnommen: Sie beinhalten Ansprachen an das Publikum, performative Gesten und Reflexionen über die wiederum paradoxe Tatsache, dass zur Freude der Gesellschaft beitragen soll, was inhaltlich hauptsächlich aus Klage besteht.

Sozial ist der Minnesang nicht nur, weil die Form seiner Rezeption gesellschaftliche Praxis ist, sondern auch, weil seine Formulierung und Verhandlung von Liebe tiefgreifend mit ihr und ihren Werten verwoben ist. Das geht so weit, dass sich manchmal kaum unterscheiden lässt, ob in den Liedern die Liebe anhand des Wertekanons diskutiert wird oder umgekehrt. Es ist eine der faszinierendsten Facetten der Minneparadoxie, dass diese Liebesdichtung, wie es der Mediävist Jan-Dirk Müller einmal formuliert hat, ›öffentlich‹ ›Intimes‹ verhandelt: Wenn Walther von der Vogelweide im ›Lindenlied‹ dem weiblichen Ich in den Mund legt, niemand außer den beiden Geliebten und einem Vögelchen dürfe vom Rendezvous erfahren, das außerhalb des Hofes stattgefunden hat, dann besteht der Witz darin, dass dieses Geheimnis nirgendwo anders als am Hof vorgetragen wird.

## Der Minnesang ist keine Erlebnislyrik

Das poetische Personal des Minnesangs ist begrenzt. In den ›klassischen‹ Minneliedern treten liebende Ichs auf, deren Situation und Fragen, deren Eigenschaften und Werte sich so ähnlich sind, dass sie sich von Sänger zu Sänger oft nur in Nuancen unterscheiden. Zwar ist es in einer Zeit, in der die Literatur anlassgebunden und folglich noch keine eigene Institution war, nicht unwahrscheinlich, dass die Ichs der Texte auch mit den vortragenden Sängern identifiziert wurden. Doch lassen sich die Ich-Aussagen ebenso wenig schlicht auf die lebensgeschichtlichen Hintergründe ihrer Verfasser reduzieren. Sie sind typisiert und machen dadurch deutlich, dass es sich bei Minnesang um die Verhandlung von Liebe in einem sozialen Rahmen handelt – und also gerade nicht um exklusive Privatangelegenheiten.

Die liebenden Ichs sprechen in den Liedern über Geliebte, die meistens so abstrahiert sind, dass sie keine individuellen Züge aufweisen. Das Faszinosum der Geliebten besteht darin, die Werte der Gesellschaft in idealer Weise zu verkörpern – und deshalb vor allem unnahbar zu sein. Die Geliebte zeichnet sich aus durch das Allgemeine und nicht durch die besondere Abweichung. Zwar kommt sie in den Liedern in sogenannten Frauenreden immer wieder auch selbst zu Wort und zeigt sich dem Liebenden ab und zu sogar zugeneigt. Doch entstammen diese Frauenreden den Texten männlicher Autoren und haben immer auch Projektionscharakter. Nicht selten ermöglichen sie es, etwas zu sagen, das sich aus dem Mund eines männlichen Ichs nicht sagen ließe. In erster Linie sind sie Mittel der Dichter, die Formulierung unmöglicher Liebe zu variieren und anders zu perspektivieren.

Die Gruppen von Dritten, die in den Liedern auftreten, stehen beispielhaft für verschiedene Aspekte der höfischen Gesellschaft. So gibt es Freunde, die kein Gejammer mehr hören wollen oder Ratschläge geben. Aufpasser, die immer da oder plötzlich weg sind, und weitere, häufig auch unspezifische ›Leute‹. Wenn einzelne Lieder ab dem 13. Jahrhundert dörfliche, nicht-höfische Szenerien entwerfen, um die ›Hohe Minne‹ zu konterkarieren, treten schließlich auch Figuren mit Namen auf. Doch sind diese ebenfalls rollenhaft und nicht individuell. Berichtet wird im Minnesang nicht von konkreten Erlebnissen bestimmter Personen. Vielmehr wird kunstvoll mit bekannten Konstellationen umgegangen. Spezifisch ist nicht, was mit wem, sondern wie es verhandelt wird.

## Der Minnesang ist Variationskunst

Der wesentlichste Unterschied des Minnesangs gegenüber modernen Formen westlicher Lyrik ist zugleich eine seiner interessantesten Eigenheiten: Mittelhochdeutscher Liebesdichtung geht es nicht in erster Linie darum, innovativ zu sein. Die zentrale Kategorie des Minnesangs ist nicht Innovation, sondern Variation. Die Dichter sind nicht darum bemüht, Bekanntes in Neues zu überführen, sondern darum, Bekanntes neu zu formulieren und anders zu präsentieren. Ablesen lässt sich das zum einen an der beachtlichen Kontinuität, mit der noch die spätesten Dichter Inhalte und rhetorische Mittel aufgreifen, die für die Gattung von Anfang an prägend waren. Auch wo sie parodistisch arbeiten oder neue Formen verwenden, ist das Wissen um die Konvention zwingende Voraussetzung, damit der Witz der Abweichung sitzen kann. Zum anderen teilen sich die Sänger den Großteil ihres Vokabulars. Es gibt eine ganze Palette an Begriffen, die ebenso verlässlich wiederkehren wie das poetische Personal. Die Beständigkeit (*state*) als zentrale Eigenschaft des Liebenden zum Beispiel, deren Pointe es ist, trotz dauerhaft erfolgloser Werbung beständig zu bleiben. Die Fähigkeit, das richtige Maß (*mâze/mâsse*) zu wahren, was in konfliktvollem Widerspruch zur maßlosen Liebe steht. Oder die Freude (*fröide*), die die Geliebte gibt und nimmt und die das Singen selbst dann auslösen soll, wenn es nicht von Freude handelt. Auch rhetorische Muster wie der ›Natureingang‹, bei dem der Liebende seine Stimmung und sein Handeln in Verhältnis zur besungenen Jahreszeit setzt, sind im Minnesang beständig wiederkehrendes Allgemeingut, das mal mehr und mal weniger genutzt wird.

Immer wieder aufs Neue arrangiert die Variationskunst des Minnesangs einen überschaubaren Bestand an Elementen so, dass das Bekannte als das Besondere erscheint. Inhaltlich bedeutet das etwa, dass die Unmöglichkeit der Liebe nicht einfach gegeben erscheint, sondern in jedem Lied erneut ganz akut zu diskutieren ist oder so dringend wie nie zu beseitigen wäre. Immer gestaltet sich die Situation der Liebenden dabei außergewöhnlich, immer stehen andere Elemente im Vordergrund, werden anders kombiniert und reflektiert. Was auf den ersten Blick mitunter einen eintönigen Eindruck vermitteln kann, erweist sich so bei genauerem Hinsehen als facettenreiche literarische Strategie, die Fragen der Liebe bildmächtig und gedankenreich variiert und eindrucksvoll glaubhaft macht, dass sie unabschließbar sind.

Metrisch und reimtechnisch führt die Variationskunst des Minnesangs zu

einer einzigartigen Fülle an Formen. Der sogenannte ›Ton‹ eines Liedes, seine konkrete formale Baustruktur, ist dadurch definiert, dass er von anderen abweicht. Kaum eine komplette Strophenform begegnet deshalb in der Überlieferung zweimal. Am häufigsten verwenden die Autoren das Bauprinzip der *Kanzone* nach französischem Vorbild, bei der sich im ersten Strophenteil die gleiche metrische und melodische Struktur einmal wiederholt. Daneben komponieren sie zahlreiche weitere Formen, die besonders das Spiel mit Reimen perfektionieren. Einige Autoren des 13. Jahrhunderts wie der Düring oder Konrad von Würzburg betreiben ihren Minnesang sogar vornehmlich als Formkunst. Silbepalindrome und aberwitzige Reimkaskaden entstehen, ganze Lieder, in denen es keine einzige Silbe gibt, die kein Reim ist.

## Die ›Gattungen‹ des Minnesangs

Neben dem ›klassischen‹ Minnelied, der monologischen Rede eines männlichen Liebenden, der seine Klage ausdrückt oder die Geliebte lobt, gibt es im Minnesang schon früh andere Liedtypen. Dabei sind die Übergänge häufig fließend, und es gibt zudem diverse Formen, die bekannte Muster bewusst umkehren oder parodieren. Der Ausdruck ›Gattung‹ ist also vor allem ein nützlicher Hilfsbegriff.

Die bereits angesprochene Frauenrede kommt in den Liedern hauptsächlich in drei Varianten vor. Im *Dialoglied* unterhalten sich der Liebende und die Geliebte. Die überraschende Nähe zwischen Mann und Frau, die ansonsten gerade nicht gegeben ist, wird hier zumeist dadurch gekontert, dass die Geliebte den Bitten des Liebenden gewitzt eine Abfuhr erteilt. Im *Wechsel*, wo männliche und weibliche Redeanteile strophenweise aufgeteilt sind, reden die Geliebten nicht mit-, sondern übereinander. Statt physischer Nähe besteht oftmals eine Nähe ihrer Positionen, die in produktivem Widerspruch zur Unmöglichkeit einer Begegnung steht. Redet über den ganzen Text ausschließlich ein weibliches Ich, spricht die Forschung vom *Frauenlied*. Entweder formulieren die männlichen Autoren in ihm ein Wunschdenken. Dann zeigt sich die Frau dem Mann zugeneigt und formuliert dadurch das imaginäre Gegenstück zum Klagen des Liebenden. Oder aber sie unterfüttert seine Klage noch, indem sie ihre abweisende Haltung begründet.

Die prominenteste Gattung des Minnesangs ist das *Tagelied*, das sich in ähnlichen Formen auch in zahlreichen anderen Kulturen findet. Es ist der

einziges Liedtyp, bei dem in höfischem Rahmen tatsächlich von realisierter Liebe die Rede ist: Ein Liebespaar, das sich nachts im Geheimen getroffen hat, wird morgens von einem Vogel oder einem Wächter geweckt. Daraus entspinnt sich ein Gespräch zwischen den Beteiligten über Notwendigkeit und Brutalität der Trennung. In ihm stehen die Grenzen zwischen Tag und Nacht, Nähe und Distanz, sozialen Pflichten und privaten Bedürfnissen zur Diskussion. Die bekanntesten Tagelieder hat Wolfram von Eschenbach, der Dichter des *Parzival*-Romans, zu Beginn des 13. Jahrhunderts verfasst. Der Liedtyp wurde vielfach modifiziert und abgewandelt, etwa im berühmten ›Antitagelied‹ Oswalds von Wolkenstein *Ain tunckle farb*, wo sich der Liebende bei Sonnenuntergang unverhofft allein im Bett wiederfindet.

Politisch brisant waren um 1200, als der Minnesang voll zur Entfaltung kam, die Kreuzzüge der christlichen Herrscher nach Jerusalem. Sie wirkten sich auch auf den Minnesang aus: Im *Kreuzlied* spricht ein männliches Ich, das sich vom Hof aufgemacht hat, um in den Religionskrieg zu ziehen. Doch wird diese Grundsituation nicht zur Beschreibung historischer Begebenheiten genutzt, sondern als eine weitere Möglichkeit, die Formulierung unmöglicher Liebe zu variieren. Ausgetragen wird der innere Konflikt zwischen Frauen- und Gottesdienst. Gott kann im Gegensatz zur Geliebten ›lohnen‹, doch zieht es Herz und Körper oft in unterschiedliche Richtungen. Auch dieser Liedtyp wurde parodiert. In Neidharts *Es grünet wol die haide* etwa beklagt sich der strapazierte Sänger darüber, dass die mitgereisten Franzosen seine Lieder nicht verstehen.

Neidhart, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte, hat Liedtypen zum Durchbruch verholfen, die die Liebesthematik im dörflichen Milieu aufs Korn nehmen. Nach einem stets unscheinbaren ›Natureingang‹ treten in seinen ›Sommer‹- und ›Winterliedern‹ zahlreiche Personen und auch der Dichter selbst als Figur auf. Lüsterne Greisinnen stehen hier neben besorgten Müttern und gefoppten Bauernjungen, Tanzreigen neben Prügeleien. Auch diese unterhaltensamen Textsorten, die in der Folge von weiteren Dichtern verwendet und abgewandelt wurden, sind Teil der höfischen Literatur. In ihnen stilisierte die Adelsgesellschaft ihr Gegenteil, in einer Mischung aus karnevalesker Lust und boshafem Verlachen.

## Die ›Geschichte‹ des Minnesangs

Noch weniger als andere Gattungsgeschichten lässt sich diejenige des Minnesangs als eine lineare Entwicklung beschreiben. Nachdem die mittelhochdeutsche Liebesdichtung lange Zeit in aufeinanderfolgende ›Phasen‹ unterteilt wurde, übt man sich heute in Vorsicht. Das traditionelle Modell krankte vor allem daran, dass Walther von der Vogelweide, der zweifellos berühmteste Minnesänger, darin als Höhepunkt einer Geschichte von Blüte und Verfall galt. Will man von einem unzulässig vereinfachenden Modell absehen, sind folgende Punkte wichtig:

1. Der uns überlieferte Minnesang stammt aus den unterschiedlichsten Regionen, in denen deutsch oder unter anderem deutsch gesprochen wurde: aus Thüringen und Österreich, aus Schwaben und dem heutigen Flandern, aus Basel, Brixen und vielen anderen Orten mehr. Überall dort ist mit einer eigenen, lokalen Geschichte der Liebesdichtung zu rechnen. Zwar gibt es zwischen den Liedern hin und wieder klar erkennbare intertextuelle Bezüge, wenn etwa Walther provokant Reinmar in einem seiner eigenen ›Töne‹ kritisiert. Doch können die meisten Minnesänger in einer Zeit mit völlig anderen Kommunikationsbedingungen unmöglich umfassend gekannt haben, was ihre Vorgänger verfasst hatten. Die Geschichte des Minnesangs ist also deutlich lokaler und pluraler zu denken, als der Begriff ›Geschichte‹ suggeriert. Dass die Autoren in den unterschiedlichen Regionen ähnliche Mittel verwendeten, hatte deshalb auch pragmatische Gründe: Sie machten wiedererkennbar, dass sie Minnesang dichteten und komponierten.

2. Eine Gattung, die zunächst mündlich vorgetragen wurde und deren Kunst in erster Linie die Variation ist, entwickelt sich anders als schriftlich konzipierte Literatur, in der Autoren Urheberrechte beanspruchen. So haben im Minnesang Neuerungen nie zur gänzlichen Veränderung der Gattung geführt. Nur so ist die bemerkenswerte Kontinuität der Themen und Formen über Generationen hinweg zu erklären. Neues wurde verfasst, um das Alte auf neue Weise zu präsentieren, nicht aber, um es hinter sich zu lassen. Wie die Lieder selbst Variationskunst sind, so lässt sich auch die Geschichte des Minnesangs als eine ›Variationsgeschichte‹ auffassen.

3. Aus den historischen Quellen ist nur wenig über die einzelnen Minnesänger bekannt. Von der Mehrzahl der Dichter weiß man heute über die ihnen zugeschriebenen Texte hinaus kaum etwas – und häufig gar nichts. Das macht

die zeitliche und örtliche Fixierung vieler Texte schwierig und verunmöglicht eine Perspektive, die das eine gesichert als Weiterentwicklung des anderen sieht.

Dennoch wäre es verfehlt, auf einen literaturgeschichtlichen Blick auf den Minnesang gänzlich zu verzichten. Bei aller gebotenen Vorsicht lassen sich aus der Überlieferung und aus weiteren Rezeptionszeugnissen folgende Verläufe schließen: Nach dem bereits beschriebenen frühen Minnesang, der kaum überliefert ist und wahrscheinlich noch nicht unter romanischem Einfluss stand, übernehmen und differenzieren die Dichter des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts das Konzept der ›Hohen Minne‹, die Formulierung und Reflexion unmöglicher Liebe. Die bekanntesten Vertreter werden Heinrich von Morungen, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, von denen vor allem die beiden Letzteren schon zu Lebzeiten große Resonanz erfahren. Walther ist dabei eine Sonderfigur: Von keinem anderen Minnesänger sind so viele Lieder mit so unterschiedlichen Akzenten überliefert. Sie loten immer wieder Grenzen aus, stellen zuweilen die Hohe Minne an sich in Frage oder haben nicht nur die einzelne Geliebte, sondern auch die ganze Gesellschaft im Blick. Zudem bedient Walther bereits die beiden weiteren Lyrikgattungen des Mittelhochdeutschen: den lehrhaften Sangspruch und die Langgedichtform Leich.

Der Minnesang des 13. Jahrhunderts, von dem am meisten Lieder erhalten sind, ist jedoch keine Lyrik ›nach Walther‹. Vielmehr geht das Variieren der etablierten Inhalte und Formen – man könnte sagen: unbeeindruckt – weiter. Burkhard von Hohenfels reichert sie mit neuen Bildwelten an. Gottfried von Neifen entwickelt aus einem minimalen Motivbestand eine Sprachkunst, die vermutlich für viele Autoren nach ihm direkt oder indirekt vorbildlich wird. Ulrich von Lichtenstein baut seine Minnelieder in die fiktive Autobiographie *Frauendienst* ein. Neidhart macht die konterkarierenden Liedtypen salonfähig. Und auch Spiele mit der Form, von denen nur wenige schon für das 12. Jahrhundert überliefert sind, nehmen zu. Der erste Dichter, der einen Überblick über die Vielfalt dieser Variationskunst gehabt haben dürfte, ist Hadlaub. Er lebte um 1300 in Zürich und somit am Ort und zum Zeitpunkt der Niederschrift der Manessischen Liederhandschrift, der der Großteil des überlieferten Minnesangs zu verdanken ist. Dementsprechend variieren Hadlaubs Texte ein besonders breites Spektrum an Liedtypen und führen neue ein.

Dass manche Geschichten des Minnesangs mit Hadlaub enden, liegt daran, dass die Gattung im 14. und 15. Jahrhundert gegenüber dem Sangspruch und

anderen Formen merklich in den Hintergrund gerät – auch, weil dort nun vermehrt ebenfalls Liebesthematiken verhandelt werden. Vom hochberühmten Sangspruch- und Leichdichter Heinrich von Meißen mit dem Künstlernamen Frauenlob, der kaum jünger als Hadlaub war, sind einige wenige Lieder überliefert, die in der Tradition des Minnesangs stehen. Gleiches gilt für Heinrich von Mügeln, den womöglich prominentesten Dichter des 14. Jahrhunderts, dessen Minnelieder von beeindruckender Sprachkunst sind.

Die letzte Pointe des Minnesangs setzt der Südtiroler Dichter Oswald von Wolkenstein, der von 1367/68 bis 1445 lebte. Er verfasst zahlreiche weltliche und geistliche Lieder, zu denen auch die Noten überliefert sind. Darunter sind viele Texte, die den Minnesang noch einmal großflächig variieren. Oswald, der die handschriftlichen Sammlungen seiner Texte teils selbst in Auftrag gibt, verkehrt mehrere Liedtypen wie das Tagelied spielerisch und treibt sie parodistisch auf die Spitze. Es sind die letzten wirkungsvollen Reflexe einer höfischen Kultur, die zu dieser Zeit längst nicht mehr zentraler Ort der Literaturproduktion ist.

## Die Überlieferung des Minnesangs

Nahezu alles, was uns heute an Minnesang erhalten ist, wurde in Sammelhandschriften niedergeschrieben, die am Ende des 13. und im 14. Jahrhundert entstanden. Auch sie waren gewissermaßen Anthologien – mit dem Unterschied, dass insbesondere im Falle der wichtigsten Liederhandschrift, des *Codex Manesse*, weniger ausgewählt als vielmehr umfassend zusammengetragen wurde, was bekannt war. Die Handschriften sind schriftliche Rezeptionszeugnisse einer Kunst, die ursprünglich für den mündlichen Vortrag konzipiert war. Das bedeutet, dass etwa im Falle Walthers von der Vogelweide viele Jahrzehnte zwischen der Entstehung seiner Lieder und ihrer uns bekannten schriftlichen Fixierung liegen. Hinzu kommt, dass bei mehrfach überlieferten Texten in zahlreichen Fällen Anzahl, Reihenfolge und Wortlaut der Strophen voneinander abweichen. Mehr noch: Einzelne Strophen und Lieder wurden gar unterschiedlichen Autoren zugeschrieben. Was uns vorliegt, sind also vielfach nicht »feste« Texte, sondern verschiedene Fassungen eines Liedes. Erklären lässt sich das einerseits durch die Überlieferungsgeschichte. Unklarheiten in der Zuschreibung, Verluste und verschiedene Wege der Textweitergabe mögen dazu geführt haben, dass schließlich unterschiedliche Versionen desselben Liedes im Umlauf waren. Doch ist andererseits ebenso möglich, dass schon zur Zeit der

Textentstehung variierende Fassungen eines Liedes für verschiedene Anlässe entstanden.

Nachdem man in der Forschung lange Zeit darum bemüht war, die »ursprüngliche« Version eines Liedes zu rekonstruieren, und nicht selten Texte abdruckte, die so in keiner Handschrift ihre Entsprechung haben, hat man inzwischen von solchen spekulativen Unterfangen Abstand genommen. Die überlieferten Varianten gelten zumeist als Fassungen eigenen Rechts. Sie zeugen von einer literarischen Praxis, in der die Texte in ihrer Produktion wie ihrer Rezeption offen für Umgestaltungen waren. Dass der Minnesang inhaltlich wie formal Variationskunst ist, entspricht dem Umstand, dass die mehrfach überlieferten Lieder meist selbst in Varianten vorliegen.

## Zu Textauswahl und Übersetzung

Den Herausgebern einer Minnesang-Anthologie stellt sich eine Herausforderung, die man durchaus ebenfalls als paradox bezeichnen kann. Zum einen gehört es zum Wesen der Variationskunst, dass sich im Minnesang vieles ähnelt und man beim Lesen des Überlieferten sehr viel häufiger auf Parallelen als auf Unterschiede trifft. Zum anderen sind es aber gerade die vielfältigen Ausprägungen der Variationskunst, die faszinieren. War es bei der Textauswahl für dieses Buch also Prinzip, möglichst Verschiedenes aufzunehmen – Hochberühmtes und kaum Bekanntes, Vorläufer und Nachklänge, Beispiele möglichst vieler Formen und Liedtypen –, dann steht dies in gewisser Weise im Widerspruch zu den Prinzipien der Gattung selbst. Genau dieser Widerspruch schien uns jedoch etwas zu versprechen, das die Übersetzerinnen und Übersetzer dann in einem Umfang einlösten, der für uns zuvor nicht abzusehen war: Sie überführten die Variationskunst des Minnesangs in eine Variationskunst des Übersetzens. Die schiere Anzahl an Übersetzungsansätzen, die in diesem Buch ihren Ausdruck gefunden haben, führt letztlich zu einer wundervollen neuen Paradoxie: In der *Unmögliche Liebe*-Anthologie spricht nicht *ein* Heinrich von Morungen oder *ein* Oswald von Wolkenstein, sondern es werden zig Heinriche und zig Oswalde in zig Tonlagen übertragen. Dem engen lexikalischen Inventar der Minnesänger steht ein vielfältiges Vokabular an Übersetzungen gegenüber. Und es begegnen womöglich nicht nur übersetzte Formulierungen und Verhandlungen der unmöglichen Liebe, sondern auch neue.

Bei der Angabe der Minnesänger haben wir uns strikt an die Zuschreibung

der jeweiligen Handschrift gehalten, der die ausgewählte Lied-Fassung entnommen ist. In besonders interessanten Fällen haben wir zwei verschiedene Fassungen berücksichtigt, die teils unterschiedlichen Autoren zugeordnet werden (bei Walther von der Vogelweide, Reinmar dem Alten und Heinrich von Morungen). Auch haben wir Texte aufgenommen, die nicht im engeren Sinne zum Minnesang gehören: anonym überlieferte Strophen, die als Vorläufer der Gattung gelten dürfen. Texte, die mit Minnesang-Motiven spielen, ihn kritisch kommentieren oder sich von ihm verabschieden (zum Beispiel Konrads von Würzburg *Ich solt aber singen*). Spätere Liedtypen, die vor dem Hintergrund des Minnesangs entstehen (zum Beispiel bei Muskatblut), und anderes mehr. Dabei haben wir auch jene Texte nicht ausgespart, deren politische Implikationen und deren Rezeptionsgeschichte kritische Fragen aufwerfen – allen voran Walthers Lob des deutschen Adels *Ir sult sprechen willekomen*. Dieses Lied erfuhr zu Zeiten einer nationalistisch und später völkisch orientierten Germanistik eine unrühmliche Forschungsgeschichte und fordert zu Diskussionen auf, die hochaktuell sind.

Die Einladung dieses Buches ist eine doppelte: Zum einen soll *Unmögliche Liebe* den Minnesang von seiner Mitte und seinen Grenzen aus, in all seinen Reizen, aber auch Fragwürdigkeiten vorstellen, um ein möglichst umfassendes und differenziertes Bild seiner Lebendigkeit und Vielfalt zu zeigen. Zum anderen versteht die Anthologie sich unbedingt als eine Auseinandersetzung aus unserer Gegenwart heraus. Sie demonstriert, wie aufregend und produktiv es sein kann, wenn sich Dichterinnen und Dichter begegnen, die in völlig unterschiedlichen Jahrhunderten leben.

*Tristan Marquardt*