

1 Minnekanzone und *canso*

Die Bezeichnung ‚Kanzone‘ aus provenzalisch *canso* (lateinisch *cantio* ‚gesungenes Lied‘) hat sich in der Altgermanistik seit den 1930er Jahren als Begriffsname „für die ‚dreiteilige‘ oder ‚stollige‘ Liedform“ durchgesetzt¹ und bezieht sich auf deren Strophenkomposition aus zwei metrisch gleichgebauten Stollen, welche den Aufgesang bilden, und einem sich anschließenden Abgesang, der strukturell abweicht, so dass eine komplexe Melodie entsteht (→ Metrik und Formanalyse). Aus dieser engen Verwendung, die sich auf die Musikalität bezieht, hat sich das weitere, auftritts- und inhaltsbezogene Bedeutungsspektrum der ‚Kanzone‘ entwickelt, und zwar als allgemeine Gattungsbezeichnung für Minnelieder, in denen ein männlicher Sprecher monologisch das Konzept der ‚Hohen Minne‘ aktualisiert (→ Minnekonzepte und semantische Felder). Die dichterische Ausformung – und als deren Konsequenz ihre Bezeichnung in der Forschung – folgt dem Vorbild provenzalischer Liebeslyrik, wo Trobadors im Sinne des *fin’amors* eine ständisch höherstehende Dame im *canso* umwerben (→ Altokzitanische Lyrik).² Anzusiedeln ist diese literarische Praxis als artifizielles Spiel in der höfischen Gesellschaft, die mit den Mustern der Gattung vertraut ist und bestimmte Erwartungen an die Ausführung knüpft. Über pseudoreale Einschübe und Codenamen wird zudem eine Relationierungsoption zur zeitgenössischen Realität mit ihren historischen Personen angeboten beziehungsweise eine solche Identifizierbarkeit zumindest suggeriert (s. u.). Am okzitanischen *canso* orientieren sich die mittelhochdeutschen Sänger, namentlich vor allem seit Friedrich von Hausen und Rudolf von Fenis,³ und ebenso die nordfranzösischen Trouvères, die in Anlehnung an das provenzalische Vorbild den *grand chant courtois* entwickeln,⁴ der dann seinerseits auf die Minnesänger wirkt (→ Liebeslyrik in Nordfrankreich).⁵ Für den Bezug mittelhochdeutscher Sänger auf die Romania sind mithin zeitgleich stattfindende Rezeptionen, also erster Stufe (direkt aus Südfrankreich) sowie zweiter Stufe (vermittelt über den französischen Norden), anzunehmen. Diese dominant auf eine teleologische Lyrikgeschichte ausgerichtete Wahrnehmung durch die ältere Forschung, welche chronologisch festgelegte Abfolgen und Dependenzverhältnisse

1 BRUNNER 2000, 231.

2 Vgl. grundlegend RIEGER 1983; ZINK 2013.

3 Darüber handelt KASTEN 1986, hier 202–306.

4 DRAGONETTI 1960; WOLFZETTEL 1983, 446–474.

5 Siehe etwa *De bone amour et de l’èaul amie* (RS 1102) des Gace Brulé (vgl. den Text bei ROSENBERG und DANON 1985), welches Rudolf von Fenis als Anregung dient für *Minne gebiutet mir, daz ich singe* (MF 80,25).

stark macht,⁶ sollte ergänzt werden durch die Anerkennung sprachübergreifender Netzwerke, in denen sich die Sänger gegenseitig beeinflussen, und es ist ebenso einzukalkulieren, dass ähnliche Dichtungselemente polygenetisch entstehen können (→ Geschichte[n] des Minnesangs).

Die mittelhochdeutschen Liederdichter übernehmen die kunstvolle zweigeteilte Strophenform der romanischen Kanzone. Dies kann in konkreten Kontrafakturen geschehen,⁷ indem die Melodie, unter Umständen leicht variierend, wiederverwendet wird, um a) inhaltlich Ähnliches zu gestalten,⁸ b) vorgegebene Motive andersartig zu entfalten⁹ oder c) diese neu zusammenzusetzen¹⁰ oder aber d) einen komplett neuen Ansatz zu formulieren, ohne semantische Rückbindung an das kontrafazierte Lied.¹¹ In den meisten Fällen allerdings komponieren die Minnesänger eigene Melodien nach dem romanisch etablierten kanzonischen Aufbauprinzip, eignen sich also das Formmuster an und entwickeln zum Teil hochkomplexe eigene Typen (→ Melodien zu Minneliedern). Die komplizierte Klangkunst, welche in der romanischen Lyrikpraxis üblich ist, etwa Reimidentität in allen Strophen (*coblas unissonans*) oder Scharnierbildung durch Aufnahme des letzten Reimes der vorgängigen Strophe im ersten Reimwort der nächsten (*coblas capcaudadas*) oder andere komplexe Phänomene, lässt sich im Deutschen nur schwer umsetzen, obwohl es durchaus schon früh Versuche gibt, auch solche Formprinzipien nachzuempfinden.¹² Dennoch werden klangartistische Entwürfe, wie sie der sogenannte ‚staufische Dichterkreis‘ um → Gottfried von Neifen, aber auch → Konrad von Würzburg oder → Frauenlob probiert (→ Form- und Klangkunst),¹³ immer wieder als technikaffine, bisweilen sogar inhaltsleere Formproben

6 Zu einer Einteilung des Minnesangs in sich fortentwickelnde ‚Phasen‘ siehe SCHWEIKLE 1995, 84–102.

7 Das Material stellt FRANK 1952 zusammen.

8 In den Fällen, wo die deutschen Lieder eine den romanischen Prätexten ähnliche Grundstimmung entwerfen, sollte von ‚Re-Semantisierung‘ gesprochen werden, passend etwa für das Verhältnis von *Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primeiramen* [An dem Tag, als ich Euch erstmals sah, Herrin] (PC 213,6) des Guilhem de Cabestanh (vgl. den Text bei LÄNGFORS 1924) und Walthers von der Vogelweide *Wol mich der stunde, daz ich sie erkande* (L 110,13).

9 Dies geschieht etwa beim Motiv der Minneversunkenheit, das Heinrich von Morungen in *Lange bin ich geweset verdâht* (MF 147,17) verwendet und das er vorgefunden haben könnte beim Anonymus von RS 1538 (*Je ne suis pas ebahis* [Ich bin nicht niedergeschlagen]), Abdruck bei FRANK 1952, 18b; Diskussion durch ZOTZ 2005, 127–136. Plausibel scheint wohl auch die Verbindung zu Peire Vidal PC 364,21 (*Estat ai gran sazo* [Ich war lange Zeit]; vgl. den Text bei ANGLADE 1913).

10 Das ist etwa der Fall bei Rudolf von Fenis *Gewan ich ze minnen ie guoten wân* (MF 80,1), der aus drei Liedern Folquets de Marseille (PC 155,18; PC 155,21; PC 155,22; vgl. die Texte bei STROŃSKI 1910) je ein Motiv entnimmt, um diese für seine Liedaussage zu kombinieren; vgl. dazu ZOTZ 2005, 184–204.

11 Beispiele bei FRANK 1952.

12 Siehe z. B. die *capfinadas*-Technik in Rudolfs von Fenis *Gewan ich ze minnen ie guoten wân* (MF 80,25); dazu ZOTZ 2005, 44.

13 Über die Leitworttechnik bei Neifen, das Schlagreimlied Konrads von Würzburg u. a. im Kontext der lyrischen Form- und Klangkunst des dreizehnten Jahrhunderts handelt BRAUN 2013. Zu Frauenlob siehe KÖBELE 2003.

stigmatisiert und damit wird die kompositorische Seite der Lieder, welche mindestens fünfzig Prozent des ästhetischen Mehrwertes der minnesängerischen Kunst ausmacht, ignoriert.¹⁴ In Auftrittstyp und Figurenkonstellation folgen die Minnesänger dem romanischen Vorbild. Für die liebeskonzeptuellen Einschreibungen, welche sich aus den Liedern abstrahieren lassen, setzen sie über das reine Adaptieren hinaus eigene Akzente, die sich in spezifischen Ausformulierungsspielräumen manifestieren (s. u.). Damit ist die mittelhochdeutsche Kanzone ein an den okzitanischen *canço* angelehnter Liedtyp, dessen Entstehung sich in Kategorien wie ‚Nachahmung‘, ‚Ableitung‘, ‚Parallelentwurf‘, ‚Pendant‘ aber stets nur annäherungsweise beschreiben lässt.¹⁵

2 Kommunikationsstruktur und inhaltliche Spielräume

In der Minnekanzone, der „Regelform des Minnesangs“¹⁶, artikuliert ein männliches Ich monologisch (*genre subjectif*) seine emotionale Bindung an eine hierarchisch¹⁷ über ihm stehende Frau. Die Dame hat ihn affiziert, Ursache sind ihre äußere Schönheit und ihre innere Tugend, die nach dem Kalokagathia-Prinzip als einander entsprechend verstanden werden und als innerer Bezugspunkt für den Minnewerber fungieren, z. B. → Heinrich von Morungen:

Als ist mit güete umbevangen diu schône.
des man ir jêt,
si ist aller wîbe ein krône. (MF 122,1, I, V. 7–9)

Es handelt sich dabei nicht um individuelle Erlebnislyrik eines biographisch fassbaren Subjektes,¹⁸ sondern um ein überpersönliches Sprecher-Ich, und auch das evozierte Frauenbild ist ein realitätsfernes Ideal, das gleichwohl innerhalb der Lieder die weibliche Rolle konstituiert und damit eine lyrikinterne ‚reale‘ Eigengesetzlichkeit entfaltet. In einer zu imaginierenden Liebeshandlung blenden die Kanzonen jeweils auf einen momenthaften Ausschnitt, meist den Zustand der noch nicht von Erfolg gekrönten Werbung (siehe Friedrich von Hausen MF 49,13), oft auf die Situation des schon zu lange Wartenden (Bernger von Horheim: *Ez ist ein wunder, daz ich niht verzage, | sô lange ich ungetroestet bin*; MF 112,1, II, V. 1–2) oder des über den ausbleibenden Erfolg Enttäuschten (Heinrich von Morungen MF 123,10, I), selten auf

¹⁴ Zu diesem Phänomen zuletzt SCHANZE 2020.

¹⁵ BAUSCHKE 2013.

¹⁶ BRUNNER 2000, 231.

¹⁷ Vgl. LIEBERTZ-GRÜN 1977 und PETERS 2015.

¹⁸ GRUBMÜLLER 1986; siehe dagegen HAFERLAND 2000.

die glückliche Lage eines zu weiterem Hoffen Ermunterten (Heinrich von Morungen MF 125,19)¹⁹. Diesem Spektrum entsprechend bewegen sich die männliche Gefühlslage und deren Ausgestaltung zwischen den virtuellen Polen von Minneklage einerseits und Frauenpreis andererseits. Liegt der Fokus auf dem Movens zu *minnen*, also nicht primär auf den eventuell enttäuschenden Resultaten des Dienstes, sondern dem Vorgang des Werbens selbst beziehungsweise dessen positivem Auslöser, oder rückt gar das ersehnte Glück, nämlich die liebende Zuwendung der Dame, in den Bereich des Möglichen, werden Ausdruck von Freude und Zuversicht über das „Formulierungsregister“²⁰ der laudativen Rede gestaltet; der Werbende rühmt die geliebte Frau und ihre Vorzüge bis hin zu hyperbolischer Panegyrik, denn er feiert sie als Ausgangspunkt seiner Wohlstimmung. Fehlen aber die Anzeichen für Hinwendung oder verhält sich die Dame sogar gezielt abweisend, provoziert dies Leid, und das männliche Ich artikuliert seine defizitäre Realitätserfahrung in der Minneklage. Da die Idealität der Dame ‚gesetzt‘ ist, muss er die Gründe für seinen Misserfolg bei der neidischen Gesellschaft, die sich den Liebenden entgegenstellt (*nīdære, merkære, huote*; in der Romania *lauzenjers* [Verleumder]), suchen oder aber bei sich selbst, seiner ethischen Defizienz oder dem unzureichenden Dienst durch minderwertige Sangeskunst.²¹ Auch das führt zu monologischem Reden und dabei immer wieder zu Aufrichtigkeitsbeteuerungen, welche die Echtheit des Gefühls belegen sollen.²² Neben Klagelied und Loblied stellt damit das Reflexionslied einen weiteren Inhaltstyp der Kanzone, wobei Leidausdruck, Frauenpreis und introspektive Selbstschau des Sprechers kaum in Reinform ganze Lieder dominieren, sondern miteinander kombiniert werden und innerhalb einer Liedargumentation ineinander übergehen,²³ etwa wenn die gepriesene Schönheit der Dame im Kontrast zu ihrem distanzierten Gebaren steht und das daraus resultierende Leid, das der Liebende beklagt, ihn zum Nachdenken anregt, z. B. der Überlegung, ob sein Lobpreis überhaupt angemessen ist, wenn die Dame sich verweigert.²⁴ Letztlich nicht lösbar (*paradoxe amoureux*) wird diese Dynamik, weil konstituierendes Element der weiblichen Rolle ihre Unnahbarkeit ist. Damit ist der Werbende stets auf das Stadium des Hoffens oder der Enttäuschung verwiesen, setzt aber, selbst in seiner literarischen Rolle gefangen, die Werbung fort. Eine solche personelle Konstellation impliziert Distanz; sie ist gegeben durch die soziale Differenz, die den Werbenden gesellschaftlich niedriger als die Dame rangierend verortet,

19 Zu diesem Lied KELLNER 2015.

20 Begrifflichkeit nach HÜBNER 1996, 21.

21 Als ein solches Hinterfragen der eigenen Möglichkeiten lässt sich das sogenannte Narzisslied (MF 145,1) Heinrichs von Morungen deuten.

22 Der von Sachsendorf: *waz dar umbe bin ich ir unmaere, | in der dienste ich gebeine mir brach unde fuoz* (KLD 6,3, V. 8–9).

23 EIKELMANN 1988.

24 Der umgekehrte Fall liegt vor in Heinrichs von Morungen *Solde ich iemer vrowen leit* (MF 140,11), wo sich der klagende Gestus zu einem laudativen entwickelt; vgl. dazu HÜBNER 1996, 153–156.

und sie wird inszeniert durch topographische Arrangements von Nähe und Ferne, oft mit Hilfe von Kreuzzugsmotivik (→ Kreuzlied), beziehungsweise chronologische Koordinaten von ‚früher – jetzt‘, ‚nicht mehr – noch nicht‘ usw. In der Sprechhaltung schlägt sich das nieder, indem das männliche Ich in den Liedern über die Dame redet, sie aber nicht adressiert.²⁵ Auch wenn den Kanzonen der Impetus eingeschrieben ist, von der Umworbene gehört zu werden, ist es doch nicht sie, sondern eine liedintern implizierte Öffentlichkeit (Hofgesellschaft, *liute*, *vriunde* o. ä.), vor der das Thema ausgebreitet wird. Diese auf die Liedinhalte bezogene Kommunikationsstruktur wird gedoppelt durch die Aufführungssituation. Der monologische Sprecher und liebende Werber ist zugleich der Vortragende, lyrisches Ich und Sänger fallen in der Performanz zusammen. Werbung für die Dame, Liebesdienst an ihr, ist das Singen selbst. Damit ist die Kanzone als höfisches Werbelied gleichzeitig Ausdruck und Vollzug der Dienstminne.

In Bezug auf die Dame ergeben sich daraus mehrere Korrelate: a) Die *frouwe* ist eine konkrete Adlige im historischen Publikum, so meist in der Romania,²⁶ wo die Trobadors mit der *tornada* (die Trouvères mit dem *envoi*), an das eigentliche Lied angehängt und metrisch mit der benutzten Strophenform spielend,²⁷ die Angebetete – manchmal auch den Gönner oder einen Dichterkollegen – mit einem *senhal* ansprechen und der anonymisierende Codename geradezu zur Entschlüsselung einlädt.²⁸ Dieses kommunikative Element überführt die monologische Liedinhärenz (s. o.) offensiv in eine dialogische und performative Dimension. Während allerdings für die Trobadorlyrik der realhistorische Aspekt eine große, da also von den Sängern immer wieder eingespielte Bedeutung besitzt, schneiden die mittelhochdeutschen Minnesänger die faktualen Relationierungsmöglichkeiten gezielt ab, deutlich etwa, wenn → Walther von der Vogelweide mit *Hiltegunde* das *senhal*-Prinzip aufruft, aber nur eine literarische Figur nennt, deren Name in der Dichtung zu seinem eigenen passt.²⁹ b) Die *frouwe* ist Platzhalter für die höfische Gesellschaft als eigentlich vom Sänger umworbener Instanz, weil der Hof ihm die qua Vortrag eingeforderte Aufmerksamkeit schenkt und der Gönner die materielle Existenz sichert.³⁰ c) Die *frouwe* ist ein gemeinsames Ideal, über das sich Dichter und Publikum in einem ungeschriebenen

²⁵ Anrede-Lieder sind selten, eine Zusammenstellung findet sich bei SCHWEIKLE 1995, 124–125.

²⁶ LEUBE-FEY 1971.

²⁷ ‚Tornada‘ ist ein im Ursprung musikalisches Verfahren, das sich entsprechend metrisch manifestiert, und bezieht sich auf die Wiederkehr nur eines Strophenteils, namentlich des Abgesangs. Grundlegend dazu CHAMBERS 1985, 32–36. Vgl. auch VALLET 2010.

²⁸ Zur *senhal*-Technik siehe MÖLK 1982, 67–68.

²⁹ [D]iu muoz iemer offen stên, sine werde heil von Hiltegunde (L 73,23, V, V. 10). Alle Walther-Zitate nach L/COR.

³⁰ Für die okzitanische Lyrik hat dies zu der – inzwischen überholten – These geführt, dass Minneriale die Kanzonen als Ausdrucksformen gegenüber ihren Dienstherren nutzen und die unterdrückten Gefühle für die Dame des Hofes literarisch sublimieren; vgl. KÖHLER 1984. Über das Verhältnis von lyrischer Praxis als Kunst für den Hof und Publikum zuletzt MOHR 2020. Siehe auch HAHN 1992.

Kontrakt einig sind. Abstraktion und Entindividualisierung machen die Dame zu einer Projektionsfläche für individuelle Assoziationen bei kulturell ähnlichen Erfahrungen. Sie ist damit mehr Konzept als Rolle; darauf zielt etwa → Reinmars *Sô wol dir, wîp, wie rein ein nam! | wie sanfte er doch z'erkennen und ze nennen ist!* (MF 165,10, III, V. 1–2).³¹ d) Die *frouwe* steht – wird ihr letztgenannter Aspekt weitergedacht – für das Singen selbst und ist zugleich Medium und Ausdruck dichterischer Selbstprojektion; ihre Idealität und der ästhetische Anspruch an die eigene Dichtkunst korrespondieren (s. u.). Diesen Sprung in die Metapoesie stellen manche Minnesänger stärker aus als andere (Walther von der Vogelweide: *daz dich lützel ieman baz geloben kan;* L 69,1, III, V. 7).

Auch wenn unerfüllte und einseitige Liebe, trügerische Hoffnung und Enttäuschung in der Minnekanzone aus männlicher Perspektive betrachtet werden, ist das Thema für beide Geschlechter gleichermaßen interessant. Dies liegt nicht allein an der anthropologischen Konstanz eines Sprechbedürfnisses über die Liebe, sondern vor allem daran, dass die Kanzone ein Forum für autoreferentiell-poetische Diskussionen bietet. In ihrer Komplexität und bisweilen Hermetik besitzt sie das Potential, dem gattungskompetenten Rezipienten ein Gefühl elitärer Exklusivität in Hören und Verstehen zu vermitteln. Der Zuhörer wird damit ein Teil des „Spiel[s] der Liebe im Minnesang“³².

Loblied

Reine Frauenpreislieder (z. B. Heinrich von Morungen MF 122,1) sind selten, dennoch bildet die zu lobende Idealität der Dame den gedanklichen Ausgangspunkt jeder Kanzone; denn ihre Vorbildlichkeit, äußere Schönheit, innere Tugend liefern die Voraussetzung, dass der Minnesänger sie überhaupt als Ziel seiner Werbung auswählt. Vor allem Heinrich von Morungen hat das Preisthema als festen Bestandteil des Minnesangs etabliert.³³ Obwohl der Frauenpreis damit das Konzept ‚Kanzone‘ konstituiert, ist seine sprachliche Aktualisierung im Einzellied eine nicht zwingend notwendige Option. Die *laudatio* beziehungsweise Lobwürdigkeit bildet eine elementare Voraussetzung für das minnelyrische Sprechen, muss aber nicht auch dessen Gegenstand sein. Liegt laudative Rede vor, so rekurren die Sänger auf ein Reservoir bestimmter lobenswerter Aspekte, die in keiner Poetik festgeschrieben sind; sie lassen sich aus einer übergreifenden Zusammenschau der Lieder abstrahieren: die *fröide* stiftende Gegenwart der Frau, ihre äußere Schönheit (*wunderwol gemachet, rôter*

³¹ Zur *frouwe* Reinmars vgl. JACKSON 1981.

³² So der Titel des Buches von KELLNER 2018.

³³ HÜBNER 1996, 195.

mun),³⁴ bestimmte innere Werte (*güete, tugende, êre, zuht*),³⁵ auch die Wertschätzung durch andere.³⁶ Typisch ist dabei die topische Verkürzung, die einer individualisierten Wahrnehmung der gepriesenen Dame entgegenwirkt. Damit korrespondiert die Aktualisierung von Registern (Vorbilder aus antiker Dichtung³⁷, Marienlobtradition³⁸), die weniger auf Konkretheit der *frouwe* als vielmehr auf die Selbstsytuierung des Sängers in literarischen oder diskursiven Traditionen zielt. Dadurch werden die Inhaltsebenen der Lieder und die autoreferentielle Thematisierung der ihnen eingeschriebenen Poetik ineinander geblendet. Die zu preisende Idealität der Dame verursacht das männliche Liebesempfinden und gibt dem Sänger erst den Anlass, ihre Vollkommenheit zu rühmen; zugleich ist die textintern entworfene *frouwe* das dichterische Konstrukt des Minnesängers. Indem beide Dimensionen genuin ineinandergreifen, spiegelt einerseits die ästhetische Qualität des Singens idealiter Schönheit und Tugend der Dame, andererseits jedoch kann sich die dichterische Umsetzung dem Vorbild stets nur annähern und bleibt letztlich defizitär. Auch hieraus kann Leid resultieren und den laudativen Sprechduktus in Klage überführen (s. u.). In jedem Fall entspringt daraus gleichsam selbstmotiviert die Fortsetzung des preisenden Singens, wobei im Modus des permanenten Versuchens ein doppeltes Ziel verfolgt wird: erfolgreich zu werben und die schönste Dame, Signatur des ästhetisch anspruchsvollsten Liedes, zu schaffen. Das Loben kann bei mangelnder Geduld des Liebenden (→ Heinrich von Veldeke: *ûf ir trôst ich wîlent sanc, | si hât mich missetroestet, des ist lanc*; MF 66,24, V. 7–8) oder als Reaktion auf bestimmtes weibliches Verhalten (Walther von der Vogelweide: *Mîn frowe ist ein ungenædic wîp, | daz si an mir alsô harte missetuot*; L 52,23, I, V. 1–2) in Schelte, in der Romania *mala canso*, umschlagen und bis zu Drohungen oder Demontage weiblicher Identität führen (Walther von der Vogelweide: *die wîle junget sî niht vil*; L 72,31, V. 2). Systemisch gedacht³⁹ sind Scheltlieder allerdings nur die Kehrseite des Frauenpreises; der provokante Impetus von Anti-Lob profiliert sich gerade vor dem Lob als konstituierendem Element des Minnesangs.

34 Der schöne weibliche Körper etwa bei Walther von der Vogelweide (L 53,25); der rote Mund z. B. bei Albrecht von Johansdorf (MF 92,14, V. 1), Heinrich von Morungen (MF 137,10, V. 7) u. ö. Vgl. insgesamt KRÜGER 1993.

35 Vgl. die Liste bei SCHWEIKLE 1995, 126.

36 Bei Meinloh von Sevelingen verbunden mit dem Motiv der ‚Fernliebe‘: *Dô ich dich loben hôrte, dô het ich dich gerne erkant* (MF 11,1, V. 1).

37 Antike Einspielungen gelten als typisch für Heinrich von Morungen (vgl. IRLER 2001; LEUCHTER 2003), kommen aber auch bei anderen Sängern vor, siehe z. B. Friedrich von Hausen: *ich mohte heizen Eneâs | und solte aber des wol sicher sîn, | si wurde niemer mîn Tidô* (MF 42,1, I, V. 3–5).

38 Mariologische Aktualisierungen stellt KESTING 1965 zusammen, entsprechende farbsymbolische Anklänge etwa bei Heinrich von Morungen: *Doch wart ir varwe liljen wîz und rôsen rôt* (MF 136,1, I, V. 5). Vgl. im vorliegenden Handbuch auch den Artikel → Religiöse Semantiken.

39 Zu den methodischen Voraussetzungen HEMPFER 2014.

Klagelied

Lässt sich der Frauenpreis als konzeptioneller Ankerpunkt der Kanzone verstehen, so ist ihre dominierende Grundhaltung und die Stimmung des kanzonischen Sprechens die Klage. Dies resultiert aus der Diskrepanz von ersehntem Glück, dessen Schlüssel zu sein der Minnesänger sich von der Dame verspricht, und tatsächlicher Ablehnungserfahrung, weil das singende Werben noch nicht, nicht mehr oder niemals zum Erfolg führt (Friedrich von Hausen: *Mîner vrowen was ich undertân, | diu âne lôn mînen dienst nan*; MF 45,37, IV, V. 1–2; Heinrich von Morungen: *ôwê, | mîniu gar verlornen jâr! | diu riuwent mich vür wâr*; MF 127,34, III, V. 7–9). Die Ursachen können auf unterschiedlichen Ebenen liegen, in äußerlichen Komponenten wie der minnefeindlichen Gesellschaft,⁴⁰ den Sängerkonkurrenten (z. B. Reinmar MF 170,1, IV und V), der räumlichen Ferne (→ Kreuzlied), sie können in der inneren Disposition des Sängers begründet sein – in Schüchternheit (Walther von der Vogelweide: *sô benimt si mir sô gar die witze*; L 115,6, III, V. 3) und in mangelndem Selbstvertrauen (Reinmar MF 160,6) –, in den meisten Fällen aber nehmen sie Ausgang bei der Dame selbst und ihrem Verhalten, das Anlass zur Klage bietet: Gleichgültigkeit (Reinmar: *Si ist mir liep, und dunket mich, | wie ich ir vollecliche gar unmaere sî*; MF 159,1, IV, V. 1–2), launischer Wankelmut (Friedrich von Hausen: *Mich dunket, wie ir wort geliche gê, | rehte als ez der sumer von triere taete*; MF 47,9, IV, V. 5–6), Unnahbarkeit (Heinrich von Morungen: *Ich sihe wol, daz mîn vrouwe | mir ist vil gehaz*; MF 123,10, V, V. 1–2), Zurückweisung (Reinmar: *sît sî mich hazzet, die ich von herzen minne*; MF 166,16, II, V. 7); gemeinsamer Fluchtpunkt all dieser Facetten ist die fehlende weibliche *genâde* (Dietmar von Aist: *sîn welle genâde enzît begân*; MF 37,30, IV, V. 5). Es mag irritieren, wenn Leiderfahrung und Leidformulierung keine explizite Absage an die *frouwe* hervorrufen und der Liebende weiterhin an Hoffnung, Werbung und eigener Zuwendung, also *wânminne*, festhält, insbesondere wenn er seine damit unter Beweis gestellte *staete* als moralisch wertvollen, der eigenen ethischen Vervollkommnung dienenden Verzicht inszeniert.⁴¹ Doch zum einen entspricht dies den diskursiven Traditionen, und zum anderen kann die Ästhetisierung des Leides eine spezifische künstlerische Herausforderung sein (Reinmar: *Daz nieman sîn leit alsô schône kan getragen*; MF 162,7, V, V. 5; *wan dez ich leit mit zühten kan getragen*; MF 163,23, V, V. 3). Immerhin füllt sich dadurch eine Leerstelle: Wenn die perfekte *frouwe* und die mit ihr verbundene irdische Glückserwartung durch Unerreichtheit und eingeschriebene Aussichtslosigkeit unvollkommen bleiben

⁴⁰ Meinloh von Sevelingen: *Sô wê den merkaeren! die habent mîn übele gedâht* (MF 13,14, V. 1); Blioger von Steinach: *Ich getar niht vor den liuten gebâren* (MF 118,1, II, V. 1); Heinrich von Morungen: *Wê der huote, | die man reinen wîben tuot!* (MF 136,25, IV, V. 1–2).

⁴¹ Albrecht von Johanssdorf: *daz ir dest werder sint unde dâ bî hôchgemuot* (MF 93,12, VII, V. 6); Rudolf von Fenis: *Dem, der wol bîten kan, | daz er mit zühten mac vertragen | sîn leit und nâch genâden klagen, | der wirt vil lîhte ein saelic man* (MF 84,10, III, V. 5–8); Bernger von Horheim: *doch vlîze ich mich alle tage, | daz ich ir ein staetez herze trage* (MF 112,1, II, V. 6–7).

und unvollkommen bleiben müssen, weil Hingabe Imperfektion im Kontext des Hohen Sanges bedeutete, verharrt das Ich in seiner Sängerrolle stets im Stadium desjenigen, der den ästhetischen Anspruch an den Minnesang nicht erfüllt hat – und deswegen von der Geliebten unerhört bleibt. Wird nun die perfekte lyrische Aktualisierung des Leides, das aus dem *minne*-Unglück resultiert, zum Maßstab künstlerischer Fähigkeit, kann eine artefaktbezogene, nämlich auf das Singen selbst zielende Meisterschaft erreicht werden, die den Status der Dame nicht mehr verhandeln muss.

Reflexionslied

Die große Kluft zwischen preiswürdiger weiblicher Idealität, an die sich entsprechende Wunschvorstellungen knüpfen, und beklagenswerter Enttäuschung liefert den Rahmen für Reflexionen, in denen der Liebende seine Situation analysiert, die Idealität der abweisenden Dame hinterfragt und in → Imaginationen utopische Szenarien von Liebesvollzug⁴² oder, als Verknüpfung mit dem Scheltliedtyp, Rachephantasien (Heinrich von Morungen: *daz er wunder an ir begê, | alsô daz er mich reche | und ir herze gar zerbreche*; MF 124,32, III, V. 6–8) durchspielt. Mit diesen Liedern testen die Minnesänger die Grenzen des Darstellbaren aus, immunisieren sich durch den hypothetischen Charakter der Gegenentwürfe und bestätigen den normierenden Status der leidend-kompensatorischen Grundhaltung, auf welche auch die Abweichungen rekurren. Das dynamische Spannungsfeld von Lobpostulat und Klagegestus bildet für die Minnesänger den Ausgangspunkt, die Angemessenheit ihres Sanges zu bedenken, was sich wiederum auf die liedinhärente Konstellation beziehen kann oder metapoetisch auf das Singen selbst gemünzt ist. In diesen Rahmen gehören auch Lieder, die nach dem Wesen der *minne* fragen und damit ein eigenes Koordinatensystem konstruieren, um das Verhalten von Dame und Werbendem zu bewerten. All diese Ebenen verweben sich besonders im Typ des Reflexionsliedes, etwa wenn Reinmar das Frauenlob für eine klagende (Selbst-)Betrachtung funktionalisiert (MF 190,3),⁴³ Heinrich von Morungen den Eigenanteil am Liebesleid herausstellt (*unde mit der nôt, die ich selbe mir geschaffet hân*; MF 140,11, III, V. 4) oder Walther eine Minnedefinition versucht (L 69,1). Dies kann unmittelbar die Frage nach der Angemessenheit des Singens provozieren, wobei der Sänger immer wieder auch auf seine eigene mögliche Defizienz zurückgeworfen wird, und zwar sowohl die ethische Eignung des Werbenden als Minnepartner als auch seine künstlerische Kompetenz. Als Gegenpol zu dieser subordinierenden Sichtweise fungieren selbstbewusste Ent-

⁴² Friedrich von Hausen: *In mînem troume ich sach | ein harte schoene wîp | die naht unz an den tach* (MF 48,23, V. 1–3); Heinrich von Morungen: *hei wan muoste ich ir alsô gewaltic sîn, | daz si mir mit triuwen waere bî | Ganzer tage drî | unde etesliche naht!* (MF 126,8, II, V. 3–6); Walther von der Vogelweide: *dô ich sô wunneclîche | was in troume rîche, | dô taget ez und muose ich wachen* (L 74,20, IV, V. 6–8).

⁴³ Vgl. dazu HÜBNER 1996, 116–123.

würfe, welche die dichterische Gemachtheit des Minnesangs ausstellen, so dass die Erkenntnis über die rein fiktionale Existenz der *frouwe*, die nicht mehr als das Produkt des sie erschaffenden Sängers ist, die Diskussion der liedinternen Minnebeziehung letztlich obsolet macht (Walther von der Vogelweide: *jôn weiz si niht, swenne ich mîn singen lâze, daz ir lop zergât?*; L 72,31, II, V. 6). Im Vergleich zu Frauenpreis und Minneklage, die schon von der Sprechhaltung her auf Rezeption angelegt sind, verstärkt sich im Reflexionslied der monologische Impetus; die Forschung hat dafür den Begriff „Gedankenlyrik“ geprägt.⁴⁴ Hierin lässt sich wohl auch eine Selektion gegenüber den romanischen Ausdrucksformen erkennen. Neben dem selbstbeschauenden monologischen Sprechen stellt die okzitanische Lyrik mit dem Partimen zusätzlich einen Liedtyp bereit, der sich für die Diskussion von Dilemmata besonders eignet.⁴⁵ In dem Streitgedicht vertreten zwei Sänger kontroverse Positionen, sie verhandeln einen vorgelegten Minnekasus dialogisch. Der deutsche Minnesang kennt eine solche Verteilung auf unterschiedliche Rollen nicht, den inneren Zwiespalt (Reinmar: *Zwei dinc hân ich mir vür geleit, | diu strîtent mit gedanken in dem herzen mîn*; MF 165,10, IV, V. 1–2)⁴⁶ und unlösbar scheinende Konflikte (Friedrich von Hausen: *Mîn herze und mîn lip diu wellent scheiden*; MF 47,9, I, V. 1) macht das lyrische Ich introspektiv mit sich selbst aus und lässt das Publikum an seinen Reflexionen teilhaben.

3 Die Kanzone in systemischer Sicht

Die Entsagungsminne, wie sie in den Kanzonen elaboriert wird, komplettieren in der mittelhochdeutschen Liebeslyrik Inhaltstypen mit z. T. besonderer Form und/oder Sprecherinszenierung, die von erfüllter Liebe berichten (→ Tagelied).⁴⁷ Es ist allerdings nicht so, dass die erotische Komponente in den Kanzonen ganz fehlte. Da auch Hoffnung und Enttäuschung ihren gemeinsamen Fluchtpunkt in der physischen Vereinigung besitzen, tritt der Wunsch nach Körperlichkeit als wichtiges Ziel der Werbung immer wieder hervor – je nach Kontext und Dichter mal mehr oder mal weniger offensiv (vgl. etwa Hartwig von Raute: *ich stân dicke ze sprunge, als ich welle dar, | sô si mir sô suoze vor gestêt*; MF 117,26, V. 5–6). Die Grenze zum Tabubruch bleibt gewahrt, weil die Minnesänger Ausgleichstrategien entwickeln, indem sie erotische Elemente ethisch neutralisieren, christlich transzendieren, mythologisch umcodieren oder im Hypothetischen, Irrealen verorten.⁴⁸ Sexualität wird alludiert, eingespielt, verworfen,

⁴⁴ Siehe dazu SCHWEIKLE 1995, 218.

⁴⁵ Grundlegend NEUMEISTER 1969.

⁴⁶ Dazu KASTEN 1980.

⁴⁷ Neben die Alba, das romanische Pendant zum Tagelied, tritt – besonders stark elaboriert im Norden Frankreichs – noch die Pastourelle; vgl. RIEGER 1983, 337–355.

⁴⁸ BAUSCHKE 2019.

sie ist als Subtext präsent und dennoch als ausformulierbares Thema der Kanzone dispensiert. Damit markiert die Kanzone ein weit entferntes Ziel, das im Sinne einer Selbstrechtfertigung nur durch kontinuierliches Singen angestrebt werden kann und die fortgesetzte lyrische Produktion rechtfertigt; und sie entfaltet eine dynamische Spannung zwischen Schweigen und Enthüllen, Negieren und Andeuten, dessen impliziertes ‚Vielleicht‘ mit lebensweltlichen Geschlechterkonstellationen korrespondiert.

Forschung

- JOSEPH ANGLADE (Hg.): Les poésies de Peire Vidal. Paris 1913 (Les Classiques français du Moyen Âge 11).
- RICARDA BAUSCHKE: Kulturtransfer und Identitätsbildung. Mit einem Ausblick auf die Lyrik Reinmars. In: Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos. Hg. von MANFRED EIKELMANN und UDO FRIEDRICH, unter Mitarbeit von ESTHER LAUFER und MICHAEL SCHWARZBACH. Berlin 2013, 29–56.
- RICARDA BAUSCHKE: Kohärente Tabubrüche – Körper und Körperlichkeit in der Hohen Minne. In: Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung. Hg. von SUSANNE KÖBELE u. a. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94), 119–139.
- MANUEL BRAUN: Aufmerksamkeitsverschiebung. Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst. In: Wolfram-Studien 21 (2013), 203–230.
- HORST BRUNNER: Kanzone. In: RLW 2 (2000), 230–232.
- FRANK M. CHAMBERS: An Introduction to Old Provençal Versification. Philadelphia 1985 (Memoirs of the American Philosophical Society 167).
- ROGER DRAGONETTI: La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale. Brügge 1960 (Recueil de travaux publiés par la Faculté de philosophie et lettres Université de Gand 127).
- MANFRED EIKELMANN: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300. Tübingen 1988 (Hermaea NF 54).
- ISTVÁN FRANK (Hg.): Trouvères et Minnesänger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XII^e siècle. Saarbrücken 1952 (Schriften der Universität des Saarlandes).
- KLAUS GRUBMÜLLER: Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang? In: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Hg. von GERT KAISER und JAN-DIRK MÜLLER. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), 387–408.
- HARALD HAERLAND: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin 2000 (ZfdPh-Beiheft 10).
- GERHARD HAHN: *dâ keiser spil*. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs. In: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Hg. von DEMS. und HEDDA RAGOTZKY. Stuttgart 1992 (Kröners Studienbibliothek 663), 86–107.
- KLAUS W. HEMPFER: Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart 2014 (Text und Kontext 34).
- GERT HÜBNER: Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone. 2 Bde. Baden-Baden 1996 (Saecula spiritalia 34/35).

- HANS IRLER: Minnerollen – Rollenspiele. Fiktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen. Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Mikrokosmos 62).
- WILLIAM E. JACKSON: Reinmar's Women. A Study of the Woman's Song („Frauenlied“ and „Frauenstrophe“) of Reinmar der Alte. Amsterdam 1981 (German Language and Literature Monographs 9).
- INGRID KASTEN: *geteiltez spil* und Reinmars Dilemma MF 165,37. Zum Einfluß des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur. In: Euphorion 74 (1980), 16–54.
- INGRID KASTEN: Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts. Heidelberg 1986 (GRM-Beiheft 5).
- BEATE KELLNER: Hohe Lieder der Freude. In: Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider. Hg. von DERS., LUDGER LIEB und STEPHAN MÜLLER, unter Mitarbeit von JAN HON und PIA SELMAYR. Heidelberg 2015 (GRM-Beiheft 69), 163–188.
- BEATE KELLNER: Spiel der Liebe im Minnesang. Paderborn 2018.
- PETER KESTING: Maria-Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide. München 1965 (Medium Aevum 5).
- SUSANNE KÖBELE: Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung. Tübingen u. a. 2003 (BiblGerm 43).
- ERICH KÖHLER: Die Rolle des niederen Rittertums bei der Entstehung der Trobadorlyrik. In: DERS.: Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania (1966). München 1984 [erweiterter ND der 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1972], 9–27.
- RÜDIGER KRÜGER: puella bella. Die Beschreibung der schönen Frau in der Minnelyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. 2., verb. und vermehrte Aufl. Stuttgart 1993 (Helfant-Texte 6).
- ARTHUR LÅNGFORS (Hg.): Les chansons de Guilhem de Cabestanh. Paris 1924 (Les Classiques français du Moyen Âge 42).
- CHRISTIANE LEUBE-FEY: Bild und Funktion der *dompna* in der Lyrik der Trobadors. Heidelberg 1971 (Studia Romanica 21).
- CHRISTOPH LEUCHTER: Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen. Frankfurt a. M. u. a. 2003 (Kultur, Wissenschaft, Literatur 3).
- URSULA LIEBERTZ-GRÜN: Zur Soziologie des ‚amour courtois‘. Umriss der Forschung. Heidelberg 1977 (Euphorion-Beiheft 10).
- ULRICH MÖLK: Trobadorlyrik. Eine Einführung. München u. a. 1982 (Artemis Einführungen 2).
- JAN MOHR: *Guoten tac, bæes unde guot*. Gesellschaftskritische Akzente in Walthers Liedlyrik und der Ort ihrer Geltung. In: Wolfram-Studien 26 (2020), 205–228.
- SEBASTIAN NEUMEISTER: Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen. München 1969 (Poetica-Beiheft 5).
- URSULA PETERS: Das Forschungsproblem der Vasallitätsterminologie in der romanischen und deutschen Liebespoesie des Mittelalters. In: PBB 137 (2015), 623–659.
- DIETMAR RIEGER: Die altprovenzalische Lyrik. In: Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen. Bd. 1: Die mittellateinische Lyrik. Die altprovenzalische Lyrik. Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs. Hg. von HEINZ BERGNER. Stuttgart 1983 (RUB 7896), 197–390.
- SAMUEL N. ROSENBERG und SAMUEL DANON (Hg.): The Lyrics and Melodies of Gace Brulé. Music hg. von HENDRIK VAN DER WERF. New York u. a. 1985 (Garland Library of Medieval Literature 39).
- CHRISTOPH SCHANZE: Klangform und ‚Sinn‘. Formalistische Tendenzen bei Walther und Reinmar. In: Wolfram-Studien 26 (2020), 257–280.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Minnesang. 2., korr. Aufl. Stuttgart u. a. 1995 (SM 244).
- STANISŁAW STROŃSKI (Hg.): Le troubadour Folquet de Marseille. Edition critique précédée d'une étude biographique et littéraire et suivie d'une traduction, d'un commentaire historique, de notes, et d'un glossaire. Krakau 1910.

- EDOARDO VALLET: A Narbona. Studio sulle *tornadas* trobadoriche. Alessandria 2010 (Scrittura e scrittori 21).
- FRIEDRICH WOLFZETTEL: Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs. In: Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen. Bd. 1: Die mittellateinische Lyrik. Die altprovenzalische Lyrik. Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs. Hg. von HEINZ BERGNER. Stuttgart 1983 (RUB 7896), 391–578.
- MICHEL ZINK: Les troubadours. Une histoire poétique. Paris 2013.
- NICOLA ZOTZ: Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang. Heidelberg 2005 (GRM-Beiheft 19).