

Wozu über die Liebe singen?

Literatur- und sozialhistorische Überlegungen zur Funktion des Minnesangs am Beispiel der Lieder Heinrichs von Strättligen

Carla Meyer

Nur drei Lieder umfasst das Werk, das der berühmte Codex Manesse aus dem frühen 14. Jahrhundert zum Minnesänger Heinrich von Strättligen versammelt – sie nehmen in der Handschrift noch weniger Platz ein als sein Autorenporträt.¹ Der aktuellen Minnesangforschung ist sein Name meist überhaupt nur wegen dieses Porträts ein Begriff, besitzt es doch einen «Zwilling» im «Naglerschen Fragment», dem Rest einer Liederhandschrift aus der gleichen Zeit, so dass die Bilder als wertvolle Zeugen für die enge Verwandtschaft der Codices gelten.² Aber nicht nur die jüngere, auch die ältere Forschung interessierte sich kaum für Heinrichs Texte: Sie beschäftigte sich vor allem mit seiner Person und suchte nach Argumenten, welchem der drei im 12. und 13. Jahrhundert belegten Heinriche aus der Linie die Texte am ehesten zuzuschreiben seien. Weil die Verse zur Lebenszeit des frühesten Heinrich um 1175, am Beginn volkssprachlicher Liebeslyrik im deutschen Raum und weitab von den Minnesang-Zentren im Rheinland und Donaunraum, noch kaum denkbar scheinen, einigte man sich auf einen seiner Nachfahren im späteren 13. Jahrhundert, Vater und Sohn, die die Ordnungszahlen II. und III. erhalten haben.³

Woher aber kommt das Desinteresse am Inhalt und an der Sprache von Heinrichs Texten? Diese Leerstelle erklärt sich aus den enttäuschten Meinungen über die Qualität seiner Lieder, die ältere und jüngere Forschung teilen. 1893 bezeichnete sie Richard M. Meyer in der Allgemeinen Deutschen Biographie als lediglich «reich an Reminiscenzen», inhaltlich erklärte er sie für «bedeutungslos».⁴ Hundert Jahre später folgte Jon Keller mit dem Fazit: «mehr als ein Durchschnittstalent war er nicht».⁵ Und in der Tat: Auch mit unvoreingenommenem Blick bleibt der Strättlinger einer jener «liebenswürdigen Dilettanten»,⁶ in deren Reihen ihn 1962 Heinrich de Boor in seiner Literaturgeschichte eingeordnet wissen wollte. «Dilettant» ist hier jedoch nicht als negatives Werturteil zu verstehen; er bezeichnet zugleich Minnesänger, für die anders als für die Berufsliteraten wie etwa Walther von der Vogelweide das Dichten kein Broterwerb, sondern standesgemässer Zeitvertreib war. In Heinrichs Lebenszeit, jenen Jahrzehnten im späten 13. Jahrhundert, aus denen sich die meisten Minnelieder überhaupt erhalten haben, trifft dies – wie der Blick in den Codex Manesse als ihrem wichtigsten Überlieferungsträger zeigt – auf die Mehrzahl der Autoren zu.⁷ Auch das Urteil, nichts Neues zu schaffen, sondern nur Versatzstücke des schon bekannten Minnesang-Repertoires mehr oder minder kunstvoll neu zu kombinieren, galt nicht für Heinrich allein, sondern

lange Zeit für die gesamte Periode des sogenannten «nachklassischen» Minnesangs.⁸

Misst man Heinrichs Verse jedoch nicht länger am modernen Masstab der Originalität, so eröffnet sich mit diesen Überlegungen ein anderer Zugang zu seinem Werk: Erstens lässt es sich in seinen Inhalten als Beispiel für das kollektive Nachdenken über die Liebe in seiner Zeit verstehen. Der Blick in seine Lieder, allen voran in das im Codex Manesse an erster Stelle überlieferte, soll hier daher in einem ersten Kapitel dazu dienen, exemplarisch die zentralen Themen und Motive des Minnesangs vorzustellen. Repräsentativ für viele weitere Dichter ist zweitens die lebensweltliche Situation, in der Heinrich zu dichten begann. In einem zweiten Kapitel soll daher nach den gesellschaftlichen Funktionen und Bedeutungen gefragt werden, die der Minnesang für den hoch- und spätmittelalterlichen Adel besass.

1. Was über die Minne singen?

Schlagen wir nach diesen Vorüberlegungen nun die Manessische Liederhandschrift auf der Seite auf,⁹ auf der Heinrichs Lieder am Anfang des 14. Jahrhunderts mit abwechselnd blau und rot gemalten Initialen für die Strophenanfänge eingetragen wurden. Kein Interesse hatte man an den Noten; dass die drei Texte auf verschiedene Melodien gesungen wurden, ist lediglich an ihrer metrischen Form – der unterschiedlichen Länge der Strophen und Zeilen und den voneinander abweichenden Reimschemata – erkenntlich, ihr einstiger Klang ist nur noch durch die Suche nach Kontrafakturen zu erahnen.¹⁰ Gerade Heinrichs Texte zeigen, dass Minnesang ursprünglich keine Leseliteratur, sondern Aufführungskunst war, sind sie doch klar auf eine rhythmische Wirkung berechnet. Gelesen dagegen wecken sie zum Teil den Eindruck gestelzter Künstlichkeit, so etwa der Refrain des ersten Liedes mit seiner überbordenden Lautmalerei: «Deilidurei faledirannurei, lidundei faladaritturei».

Inhaltlich singt Heinrich in allen drei Texten mit zunehmender Düsterei von der Aussichtslosigkeit und Unerfüllbarkeit der Liebe. Mit diesem Thema schwamm der Autor mit im breiten Traditionsstrom, der den zuerst im romanischsprachigen Westen entwickelten «Hohen Minnesang» aufgriff.¹¹ Als klassische Konstellation gibt dieser «Hohe Sang» ein männliches lyrisches Ich vor, das sich der geliebten Frau unterordnet und dieser als seiner «Herrin» seinen Dienst anträgt. Die umworbene Frau wird zur distanzierten Minneherrin stilisiert, die das Liebesbegehren des Mannes zurückweist. Nicht nur diese Grund-

konstellation, auch die Bilder und sprachlichen Mittel, die Heinrich in seinen Liedern einsetzte, waren seinem Publikum durch die Tradition des Minnesangs wohlvertraut.

Als Beispiel sei die Nachtigall angeführt, das «guot vogelîn», das nicht nur im Refrain von Heinrichs erstem Lied das «Deilidurei» zwitschert, sondern durch die gesamte europäische Liebesliteratur des Mittelalters flattert. Noch William Shakespeare inszenierte die Nachtigall im späten 16. Jahrhundert in Rückgriff auf die Tageliedtradition im Minnesang als Mitwiserin des heimlichen Paares Romeo und Julia. «Wilt thou be gone? It is not yet near day», so hofft Julia, um das Ende der heimlichen Hochzeitsnacht noch hinauszuschieben: «It was the nightingale and not the lark.»¹² Heinrich macht die Nachtigall dagegen zur Fürsprecherin seiner Liebe vor der desinteressierten Dame: Sie solle, so will das Dichter-Ich, seiner Dame «singen in ir ôre»; der Vogel solle ihr also geradezu in den Ohren liegen, denn sie habe sein Herz in Besitz genommen und seither friste er sein Leben nur noch freudlos und niedergeschlagen.

Als Anregung für Heinrich macht die Forschung keinen geringeren als Walther von der Vogelweide namhaft, der nicht nur schon von Zeitgenossen wegen seiner Liebeslyrik metaphorisch als eine der besten Nachtigallen gepriesen wurde,¹³ sondern in dessen «Lindenlied» im Refrain auch der Ruf der Nachtigall ertönt: «Tandaradei!»¹⁴ Dort freilich erzählt eine *Frau* von ihrer heimlichen Begegnung mit ihrem Geliebten, der ihr inmitten einer Frühlingslandschaft – Linde, Heide, Wald und Tal – ein «bette» in den Blumen bereitet habe. Noch einmal durchflutet sie beim Gedanken daran das Glück ihrer Liebe, doch in der letzten Strophe erschrickt sie auch darüber, jemand könne davon erfahren, «daz er bî mir laege» – dass er mit ihr geschlafen habe. Lieder von erfüllter Liebe im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts berichten immer – daraus gewinnt diese Lyrik ihre Sprengkraft – von unerlaubter Liebe jenseits der gesellschaftlichen und religiösen Moral. Im Lindenlied löst sich die Bedrohung in der Pointe, in das Geheimnis sei nur die Nachtigall eingeweiht. Sie werde, so hofft Walthers Frauenstimme, wohl verschwiegen sein, ganz anders als ihr männliches Pendant in Heinrichs Lied, das sich wünscht, dass die Nachtigall seiner Dame kräftig ins Ohr zwitschern soll.

Während Walthers Frauenstimme also trotz der Furcht vor Entdeckung von Zweisamkeit und Glück berichtet, beschreibt sich Heinrichs Ich als «âne fröide und âne höhgemüete». Umso dunkler müssen auf den ersten Blick die nächsten Zeilen erscheinen, dass man ihn trotzdem «darunder hie bisunder dike frô», also besonders häufig frohgemut sehe. Was er damit meint, konkretisiert sich

in der zweiten Strophe, in der das Dichter-Ich wie auch in Walthers Lindenlied ein heiteres Naturidyll beschreibt. Wenn die Vögel mit ihrem Gesang, so erklärt er, um Blumen, Klee und die herrlich grünende Heide wettstreiten, dann seien sie schliesslich auch voller Freude; das wiederum erfreue sein Gemüt. Anders als im Lindenlied geht es Heinrichs Ich also nicht darum, die Heide zur Kulisse für die Erfüllung seiner Liebeswünsche zu machen. Er erklärt stattdessen, so wie die Vögel zum Ruhm der grünenden Natur zwitscherten, so wolle er um seine Dame singen.

In den folgenden Zeilen heisst es: «al dur ir êre» – nur um ihres Ansehens willen singe er immer weiter. In diesen Zeilen klingt damit an, was viele Minnesänger als unauflösbare Spannung beschäftigte und was der Literaturwissenschaftler Leo Spitzer als das «paradoxe amoureux» der höfischen Liebe bezeichnete.¹⁵ Exemplarisch formulierte diesen Widerspruch der Minnesänger Reinmar mit der Klage, zwei Herzen schlugen in seiner Brust:¹⁶ Einerseits wünscht er sich nichts mehr, als dass die Dame auf sein erotisches Begehren eingeht. Andererseits möchte er ihr gesellschaftliches Ansehen nicht gefährden – und das nicht nur um ihretwegen. Wäre die Frau dem Mann zu Willen, so verlöre sie ihre gesellschaftliche Reputation – «ir hôhiu wirdekeit» –, damit auch ihre Idealität und somit entfele der Grund, weshalb das Sänger-Ich die Dame liebt.

Reinmar zog aus diesem Dilemma den Schluss, dass Liebe ohne Leid nicht möglich sei, und tröstete sich mit der trotzigen Behauptung, dass niemand sein Leid so vorbildlich zu ertragen vermöge wie er.¹⁷ Aus anderen Liedern schlug ihm hier jedoch lauter Protest entgegen: Nach der Meinung ihrer Dichter ist die Schuld bei der Dame zu suchen. So entstand der Topos von der hartherzigen Minnedame, den auch Heinrich von Strätlingen aufgreift. In seinem zweiten Lied klagt das singende Ich, wie ihn seine Dame in einem Gespräch geradezu ehrabschneidend abgewiesen habe. Seitdem, so kommentiert er, sei ihm alle Lebensfreude genommen, und er schweige nun – wobei diese demonstrative Erklärung freilich schon durch den Vortrag des Liedes konterkariert wird. Dass es sich hier nur um eine rhetorische Finte handelt, wird in der dritten Strophe deutlich. Dort erklärt das Ich, da die geliebte Dame ihm nicht einmal ein Gespräch mit ihr gönne, so singe er seinen Kummer weit ins Land hinaus, wo auch immer er gerade sei: «Mînen kumber ich ir doene, / swar ich landes var, / offenbar» – lauthals, so dass alle es hören können.

Bei Heinrich erscheint der Gesang also als eine Form der Kompensation für die unbefriedigte Liebe. Dies zeigt ein anderes Verständnis, als es klassischerweise Reinmar oder am klarsten der niederbayerische Dichter Albrecht von Jo-

hansdorf artikulierten. In Albrechts Werbelied, in dem neben dem (stets namenlosen) Ritter auch die von ihm gepriesene (ebenfalls anonyme) Dame zu Wort kommt, fragt die männliche Stimme, ob ihm sein Singen und sein Dienst für sie denn gar nichts nützen solle. Die Dame reagiert darauf, ihm solle durchaus Erfolg beschert sein, ohne Lohn solle er nicht bleiben. Nun hakt der Mann nach: «Wie meint ir daz, vrowe guot?» Und die Frau antwortet: «daz ir dest werder sint unde dâ bi hôchgemuot» – dass er also durch seine Treue an Wert gewinne und daraus Freude ziehe. Die verweigerte Liebeserfüllung wird nach dem Urteil dieser schlagfertigen Dame also durch die erzieherische Wirkung der Minne entschädigt – während sich Heinrich von Strättligen für sein Leid mit dem Gesang immerhin mit der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit tröstet.

Doch unabhängig davon, ob für die ethische Vervollkommnung oder für die öffentliche Anerkennung, immer bleibt dem Sänger nichts anderes, als weiter zu klagen und zu werben. Paradigmatisch zeigt dies die letzte Strophe des Nachtigallen-Liedes, in der das Dichter-Ich die «süeze Minne», die umschmeichelte Personifikation der Liebe, um ihre Unterstützung anfleht. Mit ihrem «strâle», ihrem Pfeil, solle sie endlich die geliebte Dame treffen: «du weist wol selbe war» – sie wisse schon selbst, wohin. Das Bild des Liebespfeils konnte dabei von einem einheimischen Publikum einerseits als Anspielung auf den Autor selbst gedeutet werden, führten die Strättliger doch einen Pfeil in Siegel und Wappen.¹⁸ Dieses Bild war andererseits den zeitgenössischen Minnesangkennern jedoch auch als Reminiszenz auf den Pfeile schiessenden Amor der Antike geläufig. Im Codex Manesse taucht es mehrfach als Motiv der Illustrationen auf, etwa im Porträt des Minnesängers Endilhart von Adelburg, der vor seiner Dame kniend das Gewand öffnet und ihr die blutende Brust zeigt, in der bis zum Schaft ein überdimensionaler Pfeil steckt.¹⁹

Diese mörderische Wirkung der Liebe scheint auch in den Texten auf. In Heinrichs zweitem Lied klagt das männliche Ich, diejenige, der er anstelle aller anderen Damen bis an sein Lebensende dienen wolle, die habe ihn «âne schulde», ohne Grund hart, ja tödlich getroffen. In der vierten Strophe konkretisiert das Ich, was ihn so tief im Herzen verwundet hat: Es sind die «vil spiegelliechten ougen», die strahlenden Augen der Dame, und «ir mündel rôt». Beides bringe ihn um, er müsse ungelogen sterben, so beteuert er. Geschickt zitiert er dabei zugleich die Tugenden des idealen Liebenden: Die Behauptung des Sänger-Ichs, mit seiner Werbung bis ans Lebensende beharrlich zu bleiben, entspricht der zentralen Minnesang-Forderung, dass wahre Liebe «staete», dauerhaft und unwandelbar, sein müsse. Dass er seine Dame «ob allen frowen» zu lieben erklärt,

markiert den Anspruch der Ausschliesslichkeit. Schon einer der frühesten Dichter, dessen Lieder im Codex Manesse gesammelt wurden, Meinloh von Sevelingen, lässt in seinen bekanntesten Versen das männliche Ich klagen, die Geliebte habe ihm wahrlich alle anderen Frauen aus dem Sinn genommen.²⁰

So impulsiv und leidenschaftlich sich Heinrichs Zeilen damit auf den ersten Blick lesen: Das kundige Publikum erkannte die von ihm verwendeten Motive gewiss schnell wieder und zog seinen ästhetischen Genuss vor allem aus dem variantenreichen Spiel mit den Traditionen. Für Heinrich wäre daher die Feststellung gewiss keine Beleidigung gewesen, «der Neifenmode [zu] huldigen», wie Helmut de Boor für (mit wenigen Ausnahmen) eine ganze Generation an Minnesängern zwischen etwa 1240 und 1280 formulierte, gerade im Raum der heutigen Deutschschweiz.²¹ Mit Neifen angesprochen ist der Dichter Gottfried von Neifen aus einer schwäbischen Adelsfamilie, zwischen 1234 und 1255 bezeugt, von dem der Codex Manesse mit 51 Liedern eines der grössten Autorenkorpora überhaupt überliefert. In der Forschung hat ihm dies freilich wenig Ruhm eingetragen: Seine Lieder – zu fast 90 Prozent klassische Minneklagen, wie sie auch Heinrich dichtete – gelten trotz ihrer sprachlichen Eleganz inhaltlich als schematisch und schablonenhaft. Anders schätzten ihn seine Zeitgenossen, die ihn in Scharen zum Vorbild nahmen.²²

Bei Heinrich spiegelt sich der Neifen-Einfluss, wie Melanie Kellermüller in diesem Band zeigt, sowohl in der von Gottfried vorgebildeten Sprachkunst und Reimartistik als auch im Inhalt, die der erste Herausgeber seiner Lieder, Jacob Bächtold, mit folgender Aufzählung auf den Punkt brachte: «Ein Vögelein, eine grüne Heide, ein rother Mund, unerhörte Liebe, sehnnende Klage!»²³ Zur «Neifenmode» gehörte also ein sogenannter «Natureingang» mit den Versatzstücken einer Frühlingslandschaft ebenso wie – bei Heinrich das einzige erotische Signal – der rote Mund der Dame, ein zwar altes Minnesangmotiv, das Gottfried von Neifen jedoch in nahezu jedes seiner Lieder eingebaut und so zu seinem Markenzeichen gemacht hatte. Schon der Taler, wohl ein Zeitgenosse Heinrichs von Strättligen, erklärte in einem seiner Lieder: «der Nifer lobt die frowen sîn / und ir roeselehtez [ihr rosenfarbenes] mündelîn».²⁴

2. Wozu über die Liebe singen?

Wie aber lässt sich die Faszination von Gottfrieds lyrischer «Massenware» verstehen? Gert Hübner erklärt den Erfolg seiner Texte damit, «dem Publikum Lied für Lied den Stellenwert der Liebe für das höfische Kulturideal einzuhäm-

mern».²⁵ Diese Erklärung führt freilich sofort zur nächsten Frage: Was nämlich macht die Faszination dieses Liebesideals aus, das Gottfried seinem Publikum einhämmern wollte? Wo lag die Attraktivität einer Liebesvorstellung, die die Unterwerfungshaltung des Mannes und sein beständiges Festhalten an der umworbenen Dame propagiert? Wieso also konnte, in den Worten des Romanisten Erich Köhler, «eine ganze Gesellschaft, in Deutschland wie in Frankreich, rund 200 Jahre hindurch eine Minnekonzeption [...] als ihr eigentümlich kultivieren, die man ihres masochistischen Grundzugs wegen eher einen pathologischen Individualfall zu nennen geneigt wäre?»²⁶

Eine Antwort auf diese Frage fand Köhler in seiner berühmt gewordenen «Ministerialthese». Ausgangspunkt seiner Überlegungen war die hohe Zahl lehensrechtlicher Termini in den Liedern: Für ihren «dienst» fordern die Minneritter «lôn», es geht ihnen um «êre», um gesellschaftliches Ansehen, die Minne beschreiben sie als Kampf. Im Verhältnis zwischen Ritter und Dame gelten mit Aufrichtigkeit und Beständigkeit dieselben Tugenden, die auch den Treuebund zwischen Lehensherr und Vasall konstituieren. Bei Heinrich von Strätlingen findet sich dieses Vokabular etwa im Refrain des zweiten Liedes, wenn er der Dame seinen beharrlichen Dienst zusichert, unabhängig davon, wie sie mit ihm umzuspringen gedenke; denn ihrer Gnade allein habe er «muot, guot, lîb und leben» ausgeliefert. In der fünften Strophe des Liedes steigert das Sänger-Ich diese Be-teuerung noch mit den Worten, er müsse immer und ewig, wie er das versprochen habe, ihr «eigen kneht», ihr Leibeigener, sein.

Da Liebes- und Treueschwüre also schon sprachlich so nah beieinanderliegen, fasste Köhler den in den Liedern postulierten Frauendienst als verkappten Herrendienst auf. Den Hohen Sang sah er im deutschen Raum als Ausdrucksmedium einer ehrgeizigen «Aufsteigerschicht» des 12. Jahrhunderts, der Ministerialen.²⁷ Ursprünglich unfreier Herkunft, waren sie zwar als loyale Helfer im Dienst der Herrscher- und Fürstenhöfe zu einer neuen Verwaltungselite aufgestiegen, wurden jedoch gesellschaftlich zunächst nicht voll akzeptiert. Köhler postulierte daher, dass sie in der Dienstmetaphorik des Minnesangs ihr Selbstverständnis wie auch ihre Frustrationen formulierten: Die dem Sänger-Ich auch ständisch unerreichbare Dame verkörpere den Traum vom sozialen Aufstieg innerhalb einer durch Geburt vorbestimmten Hierarchie.²⁸

Die Kritik an Köhler verwies zu Recht darauf, dass nicht allein Ministeriale dichteten, sondern auch Fürsten bis hinauf zum Stauferkaiser Heinrich VI. Vor allem aber waren die Figuren des höfischen Ritters und der höfischen Dame, die die Literatur entwarf, ein Leitbild nicht nur für die Ministerialität, sondern

das in der Dichtung formulierte neue Verständnis von Ritterlichkeit wurde zum allgemeinverbindlichen adligen Standesethos. Der Soziologe Norbert Elias deutete daher in seinem bereits in den 1930er-Jahren entstandenen Buch *den Minnesang* und sein Thema, die Liebe, als Mittel eines Zivilisierungs- und Verfeinerungsprozesses in der Feudalgesellschaft.²⁹ Mit der Durchsetzung eines Ritterideals, so Elias, sollte die rohe Schicht der Krieger diszipliniert und befriedet werden; der elaborierte Liebesdiskurs sollte einüben, Konflikte mit Worten statt mit Waffen auszutragen.

Trotz aller Erklärungskraft dieser Thesen wird es dem Minnesang freilich auch nicht gerecht, ihn auf ein Mittel zur Triebregulierung zu reduzieren. Anders argumentiert Niklas Luhmann, wenn er den Minnesang wie die höfische Literatur überhaupt als Form der Kommunikation in einer Gesellschaft begreift, die anders als unsere heutige stratifiziert zu denken ist. Diese mittelalterliche Gesellschaft kannte und befürwortete eine hierarchische Untergliederung in ungleiche Schichten, in «stende». Das Ziel der Kommunikation in ihr war, so Luhmann, diese Schichten stabil zu halten. Genau dies versprach der Minnesang: Er war Teil einer Verständigung unter Gleichen, in Formen, die «sich nicht zur Kommunikation von jedermann mit jedermann eignen».³⁰ Nicht umsonst wird der Minnesang als «höfische Lyrik» bezeichnet. Das Adjektiv verweist auf den sozialen Ort, auf den er sich inhaltlich bezieht und an dem er produziert und aufgeführt wurde: den Hof und seine Gesellschaft. Mit jedem Vortrag der Lieder wurden die darin gepriesenen kollektiven Ideale immer neu inszeniert und vergegenwärtigt.³¹

Je stärker die Autoren also demonstrierten, dass sie die Regeln des höfischen Spiels Minnesang beherrschten, umso mehr stellten sie ihre höfische Kultiviertheit unter Beweis. Es ist kein Wunder, dass uns heute dieses immergleiche Spiel monoton erscheint. Der Vorwurf der Eintönigkeit freilich ist nur zu machen, wenn man sich die Produktion des Minnesangs gesammelt ins Regal zu stellen vermag. Der einzige Minnesänger, der eine ähnlich breite Materialbasis wie wir heute überschauen konnte, war wohl – darauf hat Gert Hübner hingewiesen – Johannes Hadlaub, der um 1300 in Zürich die Entstehung der Manessischen Liederhandschrift mitverfolgte: «Ansonsten aber fanden sich, um es mit Hadlaubs Worten zu sagen, nirgendwo im Reich so viele Lieder an einem Ort, wie in Zürich in Büchern geschrieben standen.»³²

Es bleibt Spekulation, aus welchen und wie vielen Quellen Heinrich die Inspiration für seine Dichtung zog, genauso wie die sozialgeschichtlich nicht minder zentrale Frage, vor welchen konkreten Kreisen er sie vorzutragen gedachte.

Sicher ist nur, dass es seinem Selbstverständnis nach kein «Schweizer» Publikum war, ebenso wenig wie Heinrich sich als «Schweizer» Minnesänger bezeichnet hätte, auch wenn schon das Züricher Sammelprojekt um den Codex Manesse einen deutlich erkennbaren Schwerpunkt auf Minnesängern aus der Region zu erkennen gibt.³³ Ihrem Selbstverständnis nach gehörten Herren wie Heinrich von Strättligen vielmehr zur Adelsgesellschaft des Reichs. Mit dem Minnesang partizipierten sie an einer Kunst, die im ganzen hochdeutschen Sprachgebiet und auch darüber hinaus geübt wurde. Regionale Besonderheiten spielen in Heinrichs Liedern daher keine Rolle – mit seinen Texten demonstrierte er vielmehr die Bedeutung, sich ständisch als Adliger zu inszenieren. Zur Vergemeinschaftungsfunktion dieser Dichtung tritt damit zugleich ihre Aufgabe, ständische Exklusivität herauszustellen.

Andere Dichter haben dies noch viel deutlicher artikuliert als Heinrich und die Neifen-Adepten, am drastischsten sicher in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Neidhart am österreichischen Hof, dessen Werke Melanie Kellermüller ebenfalls als Inspirationsquelle für Heinrich von Strättligen namhaft machen konnte. In Neidharts sogenannten «dörper»-Liedern versuchen sich Bauern an der höfischen Liebe, nur um an ihren verfeinerten Regeln ebenso linkisch wie brutal zu scheitern. Neidhart nimmt damit jedoch keinesfalls das Ideal der hohen Minne satirisch aufs Korn, stattdessen will er zeigen, dass die niederen Stände zu wahrer Minne gar nicht in der Lage seien.³⁴

Solche Satire sollte sich in den gesellschaftlichen Umwälzungen der folgenden zwei Jahrhunderte als äusserst erfolgreich erweisen; für Lieder in dieser Manier wurde der Autornamen Neidhart sogar zur Gattungsbezeichnung. Heinrich dagegen orientierte sich noch ganz an Neidharts klassischen Minneklagen, obwohl die Aufmerksamkeit für diese Kunstform in seiner Zeit schon langsam schwand. Als die Sammler Rüdiger und Johannes Manesse zu Anfang des 14. Jahrhunderts die heute nach ihnen benannte Liederhandschrift in Auftrag gaben, da blickten sie auf diese höfische Literatur und ihre Gesellschaft bereits in der Rückschau. Hätten sich die beiden Zürcher Patrizier nicht selbstbewusst in der Tradition aristokratischer Lebensart gesehen, so wären nicht nur die Lieder Heinrichs von Strättligen für immer verloren.

Anmerkungen

Der vorliegende Beitrag fusst auf Vorarbeiten zu: Effinger, Maria; Meyer, Carla; Schneider, Christian (Hrsg.): *Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg*. Heidelberg 2010 (Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg), bes. Meyer, Carla; Schneider, Christian: Einführung, 9–23. S. auch Meyer, Carla; Minne. In: Melville, Gert; Staub, Martial (Hrsg.): *Enzyklopädie des Mittelalters*, Bd. 1. Darmstadt 2008, 266–269.

Als literaturhistorische Einführung vgl. Schnell, Rüdiger: Die «höfische» Liebe als «höfischer» Diskurs über die Liebe. In: Fleckenstein, Josef (Hrsg.): *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*. Göttingen 1990, 231–301; zu den sozialgeschichtlichen Erklärungsansätzen des Minnesangs vgl. die instruktive Zusammenfassung von Schneider, Christian: *Hovezuht. Literarische Hofkultur und höfisches Lebensideal um Herzog Albrecht III. von Österreich und Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396)*. Heidelberg 2008 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), bes. 17–38, mit Literatur. Christian Schneider danke ich zugleich herzlich für seine Durchsicht dieses Beitrags!

- ¹ Schnyder, André: *Literatur und Musik in Bern*. In: Schwinges, Rainer C. (Hrsg.): *Berns mutige Zeit. Das 13. und 14. Jh. neu entdeckt*. Bern 2003, 460–467 und 559f., hier 464.
- ² S. den Beitrag von Henrike Manuwald in diesem Band. Selbst auf die Minnesänger der Region bezogene neuere Arbeiten thematisieren Heinrich von Strättlingen nur wegen des Porträts, vgl. etwa Brinker, Claudia; Flühler-Kreis, Dione (Hrsg.): *Edele vrouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*. Ausstellungskatalog Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Zürich 1991, 284.
- ³ S. auch hierzu ausführlicher Manuwald.
- ⁴ Meyer, Richard Moritz: Art. Stretlingen. In: *ADB* 36 (1893), 575f., hier 576.
- ⁵ Keller, Jon: *Heinrich von Strättlingen – ein Minnesänger am Thunersee*. In: *Jahrbuch vom Thuner- und Brienersee* (1985), 34–47, hier 34.
- ⁶ De Boor, Helmut: *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn*, 1. Tl.: 1250–1350. München 1962 (*Geschichte der deutschen Literatur* 3), 309.
- ⁷ Vgl. Hübner, Gert: *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*. Tübingen 2008, 16–24.
- ⁸ Vgl. Hübner (wie Anm. 7), 17–21.
- ⁹ S. Abbildung des Textes im Beitrag Manuwald. *Codex Manesse*, Universität Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fol. 71r, vgl. URL: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0137. Im Folgenden zit. nach Schiendorfer, Max (Hrsg.): *Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Bartsch*. Bd. 1: *Texte*, Tübingen 1990, 82–85. Vgl. den Beitrag von André Schnyder in diesem Band.
- ¹⁰ So etwa in der Dauerausstellung des Spiezer Schlosses in einem Hörbeispiel, bei dem Heinrichs Lieder auf zu den Minnesängern Frauenlob, Mönch von Salzburg und Spervogel überlieferte Melodien ertönen (vertont von Christoph Mächler). Zu Kontraktaturen vgl. den Beitrag von Viktora Supersaxo in diesem Band.
- ¹¹ Zu den «Spielarten» der Minne unter besonderer Berücksichtigung der «hohen minne» vgl. Schweikle, Günther: *Minnesang*. Stuttgart, Weimar 2. Aufl. 1995, 169–181.
- ¹² William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. Hrsg. von Bevington, David. In: Callaghan, Dymphna (Hrsg.): *Romeo and Juliet. Texts and contexts*. Boston 2003, 110.
- ¹³ Gottfried von Strassburg: *Tristan*. Bd. 1: *Text. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Verse 1–9982. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg. von Krohn, Rüdiger. Stuttgart 8. Aufl. 1998, V. 4800–4820.

- ¹⁴ Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Singsprüche. 14., völlig neu bearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Cormeau, Christoph. Berlin, New York 1996, Nr. 16, 77f.
- ¹⁵ Spitzer, Leo: *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*. In: Ders.: *Romanische Literaturstudien 1936–1956*. Tübingen 1959, 363–417, hier 364.
- ¹⁶ Ed. Des Minnesangs Frühling. Texte. Unter Benutzung der Ausgabe von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl v. Kraus, bearb. v. Moser, Hugo; Tervooren, Helmut. 38., rev. Aufl. Stuttgart 1988, 319, MF 165,37.
- ¹⁷ Ed. Des Minnesangs Frühling (wie Anm. 16), 315, MF 163,5.
- ¹⁸ Für eine Abb. der Siegel Heinrichs II. von 1263 und Rudolfs II. 1273, beide mit Pfeilsymbolik, vgl. *Genealogisches Handbuch zur Schweizer Geschichte*, B. 1: *Hoher Adel*. Hrsg. von der Schweizerischen Heraldischen Gesellschaft. Zürich 1900–1908, Tafel XXIII, Nr. 1 und 3.
- ¹⁹ Vgl. *Codex Manesse*, Universität Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fol. 181v, vgl. URL: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0358. Für eine Bildbeschreibung vgl. Walther, Ingo F.: *Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*. Unter Mitarbeit von Siebert, Gisela. Frankfurt am Main 1988, Nr. 57, 116f.
- ²⁰ Ed. Des Minnesangs Frühling (wie Anm. 16), 28, MF 11,15.
- ²¹ De Boor (wie Anm. 6), 309.
- ²² Vgl. ebd., 306–313.
- ²³ Baechtold, Jakob (Hrsg.): *Die Stretlinger Chronik. Ein Beitrag zur Sagen- und Legenden-geschichte der Schweiz aus dem 15. Jahrhundert*. Frauenfeld 1877 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz und ihres Grenzgebietes 1), XXII.
- ²⁴ Ed. *Die Schweizer Minnesänger* (wie Anm. 9), 278 (Nr. 25, Lied 3, Str. 2). Vgl. Dartmann, Christine: *Das lachen der vrouwe. Untersuchungen zur Funktion von lachen in mittelhochdeutscher Epik und im Minnesang*. Münster 2011 (*Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster* 12,3), bes. 106–110.
- ²⁵ Hübner (wie Anm. 7), 82.
- ²⁶ Köhler, Erich: *Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und zum deutschen Minnesang*, in: Borck, Karl Heinz; Henss, Rudolf (Hrsg.): *Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte*. Heidelberg 1970, 61–76, hier 62.
- ²⁷ S. dazu den Beitrag von Christian Hesse in diesem Band.
- ²⁸ Vgl. Köhler (wie Anm. 26), 63.
- ²⁹ Vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde. Frankfurt am Main 1997, hier Bd. 2, 120.
- ³⁰ Vgl. Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main 2. Aufl. 1998, 73.
- ³¹ Vgl. Schneider, Christian: *Hovezuht. Literarische Hofkultur und höfisches Lebensideal um Herzog Albrecht III. von Österreich und Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396)*. Heidelberg 2008 (*Beiträge zur älteren Literaturgeschichte*), bes. 17–38, mit Literatur 32–38.
- ³² Hübner (wie Anm. 7), 13.
- ³³ Schon der Herausgeber Schiendorfer konstatiert den Anachronismus in der Titelwahl seiner Edition «Die Schweizer Minnesänger» explizit am Beginn seiner Einleitung, Vgl. *Die Schweizer Minnesänger* (wie Anm. 9), XV. Zum Minnesang auf dem Gebiet der heutigen Deutschschweiz vgl. einführend Brinker, Claudia: *Von den Anfängen bis 1700*. In: Rusterholz, Peter; Solbach, Andreas (Hrsg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2007, 1–48.

³⁴ Vgl. Peters, Ursula: Neidharts Dörperwelt. Mittelalterphilologie zwischen Gesellschaftsgeschichte und Kulturanthropologie. In: Huber, Martin; Lauer, Gerhard (Hrsg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte einer Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Tübingen 2000, 445–460.