

# **Ideologiebildung und Gedächtniskunst im Minnesang**

## Adelige Sängerdichter im Fokus musikhistorischer Betrachtung

*Viktoria Supersaxo*

Die allgemeine Vorstellung vom Minnesänger wird vor allem durch das Bild des Spielmannes in der sehnsüchtigen Liebe zu einer unerreichbaren, zumeist standeshöheren Dame bestimmt. In der älteren Rezeptionsgeschichte wurde dabei dem Minnesang jeder höhere Anspruch sowohl literarisch als auch musikalisch aberkannt. Nach Friedrich Schillers Urteil beispielsweise liegt dem Minnesang lediglich eine Armut von Ideen zugrunde.<sup>1</sup> Ähnlich zurückhaltend verhielt sich die Musikwissenschaft. Sie hat sich lange nicht ernsthaft mit den Minneliedern beschäftigt.<sup>2</sup> Ob aus Gründen der spärlichen Quellenlage oder durch die Ausweichmöglichkeit auf «anspruchsvollere», weil mehrstimmige Kirchenmusik mag dahingestellt bleiben. Dabei waren Minnesänger in den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten der damaligen Zeit vertreten. Fahrende Musiker, Freiherrn und sogar Kaiser dichteten und sangen nicht nur Liebeslieder, sondern auch Verse mit sozialem oder gar politischem Inhalt. Ein Zeugnis davon stellt die Grosse Heidelberger Liederhandschrift mit über hundert Texten und farbprächtigen Autorenbildern eindrücklich dar.<sup>3</sup> Darin ist neben Kaiser Heinrich VI. oder dem bekannten Minnesänger Walther von der Vogelweide auch der Freiherr Heinrich von Strätlingen aus dem Berner Oberland mit drei Liedern vertreten.<sup>4</sup>

Es stellt sich nun die Frage, warum der Minnesang die gesamte adelige Schicht an den Höfen des 12. und 13. Jahrhunderts faszinieren konnte und selbst den Kaiser dazu bewog, als Sängerdichter aufzutreten. Zudem erfuhren die Minnesänger und ihre Lieder durch die Repräsentation in aufwändig illustrierten Handschriften des 14. Jahrhunderts eine gewisse Anerkennung. Die Wertschätzung der damaligen Zeit lässt sich nicht mit dem geringfügigen Ansehen des Minnesangs in der Mittelalterrezeption in Einklang bringen. Um sich auf eine fremde Kultur einzulassen, müssen neue Herangehensweisen gesucht und die Kunstleistung im Kontext ihrer Zeit begriffen werden. Für das Verständnis des Minnesangs sind daher insbesondere durch die geringe Anzahl an überlieferten Quellen sowohl gesellschafts- als auch kulturtheoretische Betrachtungen anzustellen.

### **1. Quellenproblematik**

Aus der Hochblüte des Minnesangs im 12. und 13. Jahrhundert sind kaum authentische Quellen überliefert. Erst als sich ein Ende der Kultur von Sängern

dichtern abzuzeichnen begann, entstanden Handschriften, in denen die Liedtexte des Minnesangs niedergeschrieben, gesammelt und für die Nachwelt bewahrt wurden. Im Falle der Grossen Heidelberger Liederhandschrift findet sich beim Minnesänger Johannes Hadlaub ein Nachweis zu der Sammeltätigkeit des Zürcher Patriziers Rüdiger Manesse.<sup>5</sup> Dessen Sammlung wird als der Ursprung des Codex Manesse angesehen. In der Grossen Heidelberger Liederhandschrift sind jedoch lediglich mittelhochdeutsche Lyrik und Autorenbilder verzeichnet. Der Codex Manesse selbst enthält weder Musiknotationen noch konkrete Angaben zur Aufführungspraxis. Die fehlenden Melodien stellen bei der Überlieferung von Minnesang keine Ausnahme dar. Während die romanischen Lieder der Trouvères mit ungefähr 2000 und der Troubadours mit noch etwa 300 Melodien aus dem 12. und 13. Jahrhundert einen einigermaßen gut dokumentierten Quellenbestand ausmachen, sind der Forschung für die deutsche Spruchdichtung vor 1300 nur etwa 150 Melodien zugänglich.<sup>6</sup> Als bedeutendste Sammlung für mittelhochdeutsche Lyrik, in der neben den Texten auch Melodien überliefert worden sind, gilt die Jenaer Liederhandschrift mit Sangspruchdichtung des 13. und frühen 14. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Ansonsten sind die Melodien des Minnesangs nur vereinzelt in kleineren Handschriften und Fragmenten nachweisbar.

### *Musiknotation*

Wie die Verse so sind auch die Melodien nicht zur Zeit der Hochblüte des Minnesangs selbst, sondern erst retrospektiv aufgezeichnet worden.<sup>8</sup> Einige der Texte, welche im Codex Manesse enthalten sind, kommen auch in der Jenaer Liederhandschrift vor und geben durch die dort verzeichneten Melodien einen Eindruck davon, wie die Minnelieder des Codex Manesse geklungen haben könnten. Die Tatsache, dass nur wenige Melodien im Verhältnis zu relativ vielen Texten des Minnesangs erhalten sind, führte zu der Annahme, dass das kompositorische Verfahren der Kontrafaktur angewandt worden ist. Dies bedeutet, dass neue Texte mit bekannten Melodien verbunden worden sind. Das sogenannte Tropieren, das heisst das Unterlegen bestehender Melodien mit jeweils neuen Dichtungen, war seit dem frühen Mittelalter vor allem im geistlichen Bereich eine weitverbreitete Kompositionstechnik. Gleichzeitig darf aber nicht ausser Acht gelassen werden, dass die musikalische Tradition des Minnesangs vornehmlich mündlich überliefert worden ist und uns heute viele Melodien gar nicht mehr zugänglich sind.

Selbst wenn eine Musiknotation, wie sie in der Jenaer Liederhandschrift vorliegt, erhalten ist, kann die Melodie aufgrund der Ungenauigkeit der damaligen

Notation nicht exakt nachvollzogen werden. Die älteste Notierungsform sind Neumen. Als grafische Zeichen dienen sie lediglich der Gedächtnisstütze. Sie geben weder Tonhöhe noch Tondauer an, sondern umschreiben bloss den ungefähren Melodieverlauf. Eine zusätzliche Information dazu bietet die Quadratnotation. Diese weist ein Liniensystem auf, wodurch zumindest eine relative Tonhöhenfolge erkennbar wird. Auch die Tonart kann indirekt über die Notenfolge oder über den Schlussston ermittelt werden. Aber selbst die Quadratnotation eröffnet keine Hinweise auf die absolute Tonhöhe oder den Rhythmus. Das Fehlen einer «exakten» Musiknotation wird oft als Unvermögen der mittelalterlichen Musikkultur ausgelegt. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass eine Niederschrift von Minneliedern indes gar nicht nötig oder erwünscht war.

#### *Aufführungspraxis*

Neben der Musiknotation fehlen im Codex Manesse konkrete Anweisungen zur Aufführungspraxis des Minnesangs. In interdisziplinärer Zusammenarbeit werden daher Bildquellen mit Darstellungen von Musikinstrumenten analysiert, sowie in Traktaten verfasste Beschreibungen von historischen Spieltechniken und das Wissen um künstlerische Gestaltungsmittel der jeweiligen Zeit herangezogen, um das damalige Klangerlebnis unserer Zeit näherzubringen. Der Codex Manesse ist die bedeutendste Quelle für Darstellungen von Musikinstrumenten des Minnesangs. So zeigt beispielsweise das Autorenbild für den 1317 verstorbenen Spruchdichter Heinrich Frauenlob bis auf Blasinstrumente die gesamte Bandbreite der damaligen Musikinstrumente. Es ist nicht anzunehmen, dass die Miniaturen eine reale Welt widerspiegeln. Bei der Darstellung des Minnesangs wurden vielmehr dokumentarische oder symbolische Zwecke intendiert. Weiter ist es ungewiss, ob der Minnesang prinzipiell von Musikinstrumenten begleitet wurde oder ob er vornehmlich einstimmig erklang. Zur instrumentalen Begleitung des Minnesangs sind keine Musiknotationen vorhanden. Wieder könnte man damit argumentieren, dass die damalige Notation mehrstimmige Musik nicht abbilden konnte. Möglich ist aber auch die Annahme, dass man es nicht für nötig hielt und zudem Einstimmigkeit für sich allein als vollständig angesehen wurde. «Einstimmigkeit war nichts, das einer weiteren Auszierung oder einer Begleitung und schon gar nicht einer mehrstimmigen Aussetzung bedurfte.»<sup>9</sup> Durch den Nachbau und das Spiel historischer Instrumente versucht die historisch informierte Aufführungspraxis an das mittelalterliche Klangerlebnis heranzukommen. Die Interpretation des Minnesangs ist aber sehr stark durch heutige Klanggewohnheiten geprägt. Marc Lewon zeigt in seiner Studie



über den Klang des Minnesangs auf, dass über die instrumentale Begleitung stilistisch moderne Konzepte von Harmonie und Faktur in die Interpretation des Minnesangs einfließen. «Die Begleitungen zwingen die historische Musik in ein modernes Korsett.»<sup>10</sup> Einstimmigkeit muss nicht zwingend unvollständig sein. Einstimmigkeit war Melodie und damit Musik. Denn gerade die Einstimmigkeit erlaubt einen ganz freien Umgang mit dem musikalischen Material. Durch sie wird das Spiel mit verschiedenen musikalischen und intertextuellen Bedeutungsebenen für den Minnesänger möglich. Nicht die Unzulänglichkeit einer rein einstimmigen Musik oder einer ungenauen Musiknotation, sondern neue Qualitäten einer Kultur und deren Kunstleistung stehen im Zentrum des Interesses.

## 2. Tonales Ordnungsprinzip

Eine dieser Qualitäten äussert sich im Umgang mit dem Tonmaterial. Die Melodieaufzeichnungen, welche überliefert wurden, dokumentieren eine strenge Einfachheit. Auf die reduzierte Komplexität in der Melodie und die dadurch wachsenden Möglichkeiten einer künstlerischen Gestaltung von Musik und Text verweist Peter Gülke: «Die Einfachheit der Tonfolge scheint im Gegensatz zur Kompliziertheit und Vielfalt der Vers- und Strophenformen der epischen Dichtung zu stehen, ist jedoch gerade von diesen her bedingt; eine komplizierte Melodie lässt sich nicht so vielfältig abwandeln wie eine einfache, lässt sich viel weniger im Sinne sehr unterschiedlicher textlicher Aussagen zurichten.»<sup>11</sup> Zudem benötigt der Minnesang keine Mehrstimmigkeit, denn die Melodien besitzen eine Art innere Harmonik. «Hier wird die musikalische Information, die beim modernen Lied teilweise auf die Harmonien oder die komponierte Begleitung ausgelagert ist, allein über die melodischen Floskeln vermittelt.»<sup>12</sup> Unter melodischen Floskeln sind kurze, charakteristische Tonfolgen zu verstehen, welche mosaikartig zu einer Melodie verbunden werden können.

Einige Minnesänger besaßen einen solchen wiedererkennbaren Ton oder eine bestimmte Weise. Hierbei handelt es sich um ein tonales Ordnungsprinzip. Während wir heute die zwei Tonarten Dur und Moll kennen, gab es damals

Linke Seite: Codex Manesse: Auf dem Autorenbild des Spruchdichters Heinrich Frauenlob wird die Bedeutung der Fidel als führendes Instrument durch die zentrale Anordnung im Bild und über die Position des Fidelspielers auf einem Teppich verdeutlicht. Das Streichinstrument ist von Trommel, Holzflöte, Schalmei, Psalter und Sackpfeife umgeben. – *Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, f.399.*

weitaus mehr Töne oder Modi. Sie zeichnen sich durch in der Melodie immer wiederkehrende Wendungen aus. Indem die Modi durch Intonationsformeln auswendig memoriert werden konnten, waren sie für die Rezipienten identifizierbar.<sup>13</sup> Die typenhaften Melodien konnten mit bekannten Minnesängern verbunden werden oder waren mit einer gewissen Symbolik behaftet, sodass die Hörer bei der Rezeption der Minnelieder vielschichtige Bedeutungsebenen erkannten. Diese Töne oder Weisen waren etwas Selbständiges. Sie existierten unabhängig vom Text und standen auf melodischer Ebene in intertextueller Beziehung zueinander. Dies bestätigt sich in den zahlreichen Neutextierungen bekannter Melodien.<sup>14</sup> Das kompositorische Verfahren der Kontrafaktur ist damit ein Zeugnis des künstlerischen Umgangs mit modalen Strukturen im Minnesang. Die Vielfalt der Modi und ihre Bedeutungsebenen wurden zur Zeit des Minnesangs vorwiegend mündlich tradiert und setzten damit eine Gedächtnisleistung sowohl für die Sängerdichter als auch für das Hörerpublikum voraus.

### **3. Gedächtniskunst**

Die Idee, dass Minnesänger ihr gesamtes Repertoire ohne Notation memorieren konnten, sprengt das heutige Vorstellungsvermögen. Umso spannender sind die Forschungsarbeiten von Anna Maria Busse Berger.<sup>15</sup> Ihre Ergebnisse sind für Musikwissenschaftler wie für Kultur- und Literaturwissenschaftler gleichermassen von Bedeutung. Sie hat überzeugend dargelegt, wie Mönche zu Beginn des 14. Jahrhunderts durch Mnemotechniken, wie sie auch beim Erlernen von Texten verwendet wurden, Hunderte von Melodien aus dem Repertoire des Kirchenjahres auswendig gelernt haben.<sup>16</sup> Geht man von der Annahme aus, dass sich auch Adelige in ihrer Ausbildung Mnemotechniken beispielsweise für das Studieren der Bibel angeeignet haben, so liegt der Gedanke nicht mehr fern, dass sich bereits adelige Sängerdichter im 12. und 13. Jahrhundert dieselben Mnemotechniken für das Memorieren von Minneliedern zunutze gemacht haben. Busse Berger geht von dem weitverbreiteten Fehlschluss aus, dass wenn keine Notation vorhanden ist, Komposition mit Improvisation gleichgestellt wird. Ihrer These zufolge gab es aber auch im Mittelalter trotz der mündlichen Tradierung eine strikte Trennung zwischen Komposition und Aufführung. «In einer Kultur, in der die mündliche Übertragung noch eine so grosse Rolle spielte, konnte der Prozess der Komposition selbst bei fehlender Notation durchaus von dem der Aufführung getrennt werden, weil die Komposition genauso gut im Kopf wie auf dem Papier konzipiert werden und mündlich über-

liefert werden konnte. Die Technik, die dieses möglich machte, war die gleiche, die die Mündlichkeit ermöglichte: die Gedächtniskunst.»<sup>17</sup>

Eine dieser Mnemotechniken ist die Schaffung eines Gedächtnisraumes. Dabei wird eine Reihenfolge festgesetzt, in der verschiedene Stationen, an die man sich erinnern will, vorkommen. Die fixen Stationen können mit wechselnden Bildern gefüllt werden. Der Gedächtnisraum aber wird in immer gleichbleibender Reihenfolge durchquert. «Das Notensystem wäre dann der Gedächtnisraum (locus), der unverändert bleibt, während die Musik die Bilder wären, die man in dem Gedächtnisraum platziert.»<sup>18</sup> Damit könnte es auch den Sängerdichtern möglich gewesen sein, sich an eine Vielzahl von Melodien zu erinnern. Busse Berger stützt ihre These, indem sie darauf hinweist, dass der Begriff «Ordo» sowohl in der Musiktheorie als auch in der Mnemotechnik benutzt wurde. In der Musik wird Ordo als eine immer gleichbleibende, gegliederte Zeitspanne verstanden, die mit verschiedenem melodischem Inhalt gefüllt werden kann.<sup>19</sup> Damit wäre auch das häufig angewandte Verfahren der Kontrafaktur zu erklären. Die durch Mnemotechniken bewahrten Melodien konnten unabhängig vom Text unterschiedliche Bezüge aufzeigen und führten auf diese Weise zu einer musikalischen Interaktion zwischen den Minnesängern. Durch die Mnemotechniken war eine genaue Aufzeichnung der Melodie somit gar nicht nötig. Die Niederschrift der Melodien zu Beginn des 14. Jahrhunderts war vielmehr eine Folge der Erkenntnis, dass die Kunst des Minnesangs und damit die mündliche Tradierung derselben zu Ende gingen. Gleichzeitig erfolgte eine Idealisierung des ritterlichen Sängerdichters an den Höfen des 12. und 13. Jahrhunderts.

#### **4. Ideologiebildung**

Die Blüte des Minnesangs war erst mit gesellschaftlichen Veränderungen möglich. In den Anfängen waren die Sängerdichter fahrende Künstler. Gleichzeitig beliebt für ihre Geschichten aus anderen Kulturen und fremden Ländern und verpönt für ihr freies Leben wurden die Minnesänger nicht sonderlich gut behandelt. Erst als Folge der zunehmenden Durchlässigkeit von Standesgrenzen, durch die Unfreie in den Ritterstand aufsteigen konnten und Bauern in den aufblühenden Städten Arbeit fanden, brachte es auch der Sängerdichter wieder zu Ehren.<sup>20</sup> Diese Entwicklung zeigt Peter Gülke in seinem Übersichtswerk zur Musik im Mittelalter facettenreich auf. Indem der Minnesänger einem Dienstherrn untertan war und dadurch in die Gesellschaft integriert wurde, konnte er letztlich legitimiert werden. Der Adel liess die Spielleute aber nicht nur zur Unterhal-

tung der Hofgesellschaft singen. Er bediente sich auch des Minnesangs, um die Macht der Musik für sich zu nutzen. Ob nun auf dem Schlachtfeld die Lieder von der Kraft der Heere und erfolgreichen Feldzügen berichteten oder man sich des Minneliedes bediente, um Machtverhältnisse am Hof zu beeinflussen: Der Minnesänger wurde zu einem wichtigen Teil des gesellschaftlichen Lebens. In der Folge des möglichen sozialen Aufstiegs war ein verbindliches Ideal unabdingbar für die Ordnung der Gesellschaft. In der Durchlässigkeit der Standesebenen und der dadurch nötigen Ideologiebildung als Verhaltenscodex sieht Gülke den Keim des Minnesangs. «Dies alles ergab, im Zeichen notwendiger Selbstverständigungen, eine ideologieträchtige Situation, und diese wurde die Stunde einer Standeskunst, auf die alle sich vereinigten – des Minnesangs.»<sup>21</sup> Weltanschauung und Selbstdarstellung der damaligen Gesellschaft spiegeln sich in den Texten der Minnelieder wider. Als Beleg für diese These spricht Gülke die Begrifflichkeit in den Minneliedern selbst an. «Das neue Standesethos wird definiert durch die Begriffe wie <êre>, <triuwe>, <maze>, <staete>, <milte>, <zuht>, in deren Verherrlichung das ritterliche Leben sich selbst zum ästhetischen Gegenstand wird.»<sup>22</sup>

Die Möglichkeit der Beeinflussung der Gesellschaft durch die mit Verbreitung von Standesidealen und die künstlerische Herausforderung durch die mit Mnemotechnik geschaffene Intertextualität in den Melodien boten den Anreiz für adelige Sängerdichter wie Heinrich von Strätlingen, sich in der Kunst des Minnesangs zu üben. Der wahre Reichtum an musikalischen Ideen kann nur erahnt werden, da viele Varianten unterschiedlichster Melodien durch das Ende der mündlichen Tradierung verloren gingen. Dem Minnesang liegt keine Armut von Ideen zugrunde, sondern eine nicht rekonstruierbare Vielfalt derselben. So war der Minnesang, wie er sich im 12. und 13. Jahrhundert in seiner Blüte entfaltet hat, in jeglicher Hinsicht eine höchst artifizielle Kunstform, Ausdruck der damaligen gesellschaftlichen Ideologie und eine Kulturleistung höchsten Anspruches.

---

### *Anmerkungen*

- <sup>1</sup> Petersen, Julius: Schillers Gespräche. Berichte seiner Zeitgenossen über ihn. Leipzig 1911, 359.
- <sup>2</sup> Gülke, Peter: Mönche / Bürger / Minnesänger. Die Musik in der Welt des Mittelalters. 3., bearb. und erw. Auflage. Laaber 1998, 9–13.
- <sup>3</sup> Codex Manesse. Die Grosse Heidelberger Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe des Codex



- Pal. germ. 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Interimstexte von Ingo F. Walther. Frankfurt a.M. 1975–1979; Digitale Faksimile-Ausgabe unter [digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848) einsehbar.
- 4 Ob es sich dabei um den Vater, Heinrich II. (erw. 1250–1263), oder um dessen Sohn, Heinrich III. (erw. 1258–1294), handelt, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Siehe dazu: Schnyder, André: Literatur und Musik in Bern. In: Schwinges, Rainer C. (Hrsg.): Berns mutige Zeit. Das 13. und 14. Jahrhundert neu entdeckt. Bern 2003, 460.
  - 5 Leppin, Rena (Hrsg.): Johannes Hadlaub. Lieder und Leichs. Stuttgart 1995.
  - 6 Kragl, Florian: Musik. In: Mertens, Volker; Toubert, Anton (Hrsg.): Lyrische Werke. GLMF III. Berlin 2012 (Germania litteraria mediaevalis Francigena, Bd. 3), 352.
  - 7 Digitale Faksimile-Ausgabe unter [www.urmel-dl.de/Projekte/JenaerLiederhandschrift.html](http://www.urmel-dl.de/Projekte/JenaerLiederhandschrift.html) einsehbar.
  - 8 Kragl (wie Anm. 6), 352.
  - 9 Lewon, Marc: Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche. In: Gallé, Volker (Hrsg.): Dichtung und Musik der Stauferzeit. Wissenschaftliches Symposium 12. bis 14. November 2010. Worms 2011, 75.
  - 10 Ebd., 77
  - 11 Gülke (wie Anm. 2), 140.
  - 12 Ebd., 79.
  - 13 Bailey, Terence: The intonation formulas of western chant. Toronto 1974, 3.
  - 14 Gülke (wie Anm. 2), 140.
  - 15 Busse Berger, Anna Maria: Medieval Music and Art of Memory. Berkeley 2005.
  - 16 Busse Berger, Anna Maria: Gedächtniskunst und frühe Mehrstimmigkeit. Mündlichkeit in der Überlieferung des Notre Dame Repertoires. In: Danuser, Hermann; Plebuch, Tobias: Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Bd. 2. Kassel 1998, 243.
  - 17 Ebd., 242.
  - 18 Ebd., 245.
  - 19 Ebd., 245.
  - 20 Gülke (wie Anm. 2), 136.
  - 21 Ebd., 158.
  - 22 Ebd., 159.